

ISSN 1413 - 8298

ESTUDOS JAPONESSES

n. 17

1997



NORMAS DE PUBLICAÇÃO

1. Idiomas

A revista *Estudos Japoneses* publica colaborações em português, inglês, francês, espanhol, e eventualmente japonês.

2. Nomes e Termos Japoneses

A romanização dos termos japoneses deve seguir as regras do Sistema Hepburn. As vogais longas devem ser indicadas por meio do sinal circunflexo (ex. â, ô, û) ou por meio de barras (ex. ā, ō, ū). As transcrições de termos do tipo *shin'yô* ou *Man'yoshû*, devem ser indicadas com um apóstrofe precedendo o y, como nos exemplos mencionados anteriormente, para evitar confusões. Os *kanji* podem ser utilizados desde que acompanhados por sua correspondente em letras romanas e os nomes próprios devem seguir a seqüência Sobrenome e Nome, conforme o sistema japonês.

3. Tipos de Trabalhos Publicados

Artigos que, de forma aprofundada e acadêmica, tratem de temas relativos à Língua, Literatura e Cultura Japonesa de quaisquer épocas, abordados à luz de metodologias científicas.

4. Extensão dos Textos

Todo artigo deve ter no máximo 30 000 caracteres.

5. Forma de Apresentação

Todo artigo deve ser encaminhado à Comissão Executiva e Editorial em disquetes acompanhados de duas cópias impressas, indicando o(s) nome(s) dos arquivos e o formato de processamento utilizado. O autor deve indicar sua filiação acadêmica e seu endereço para correspondência, que será publicado visando eventuais contatos por parte de outros pesquisadores. Todo artigo deverá estar acompanhado por dois resumos (um obrigatoriamente em português e outro em inglês ou francês, a critério do autor) de aproximadamente dez linhas e por cinco palavras-chave (em português e inglês ou francês).

6. Citações

Devem aparecer no corpo do texto indicando o sobrenome do autor, a data da publicação e a(s) página(s) citada(s), entre parênteses. No caso de diferentes títulos do mesmo autor publicados no mesmo ano, o dado diferencial será uma letra após a data. As obras citadas no corpo do texto devem constar obrigatoriamente da bibliografia no final do artigo, com dados bibliográficos completos, como segue:

a) No caso de Livros: SOBRENOME, Nome do Autor (por extenso). *Título do Livro*. Local de Publicação, Editora, Ano de Publicação.

b) No caso de Artigos de Revistas: SOBRENOME, Nome do Autor (por extenso). "Título do Artigo". *Título do Periódico*. Número do Volume, Data do Volume, Páginas.

c) caso de Artigos de Coletâneas: SOBRENOME, Nome do Autor (por extenso). "Título do Artigo". In: SOBRENOME, Nome do Organizador. *Título da Coletânea*. Local de Publicação, Editora, Data, Páginas.

7. Ilustrações

Devem ser utilizadas quando indispensáveis para o entendimento do texto, pedindo-se que fotos, mapas, gráficos ou tabelas tenham boa resolução visual, de forma a permitir uma reprodução de qualidade. Estas devem ser colocadas em folha à parte com as respectivas legendas, indicando o lugar de sua inserção no texto e acrescidas de citação da fonte, caso não sejam originais do trabalho.

8. Exemplares do Autor

Os autores terão direito a cinco exemplares do número em que estiver publicada sua colaboração, os quais estarão à disposição para serem retirados no Centro de Estudos Japoneses USP. No caso de autores residentes fora do Brasil, a revista enviará os exemplares pelo correio.

9. Restrições

A revista, através de seu Conselho Editorial, reserva-se o direito de não publicar os textos enviados, bem como solicitar aos autores possíveis alterações. Os textos não publicados serão devolvidos apenas mediante solicitação expressa do autor. Todo material encaminhado à revista *Estudos Japoneses* deve ser inédito no Brasil e estar rigorosamente de acordo com as Normas de Publicação. Os dados e conceitos são de exclusiva responsabilidade do autor.

Endereço para Correspondência / Mailing Address:

Revista *Estudos Japoneses* – Centro de Estudos Japoneses da USP

Av. Prof. Lineu Prestes, 159 – Cidade Universitária

CEP 05508-900 – São Paulo – SP – Brasil.

Tel./fax: (011) 211-9665.

ISSN 1413-8298

ESTUDOS JAPONESES

FFLCH / USP

Estudos Japoneses, São Paulo, n. 17, 1997

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

Diretor: Prof. Dr. João Baptista Borges Pereira

Vice-Diretor: Prof. Dr. Francis Henrik Aubert

Assistente Técn. p/ Assuntos Acadêmicos: Ana Maria Coelho Silva de Campos

Assistente Técn. p/ Assuntos Administrativos: Wilma Tavares Mota

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES

Diretora: Profa. Dra. Tae Suzuki

Vice-Diretora: Profa. Dra. Junko Ota

Conselho Editorial: Prof. Dr. Erasmo d'Almeida Magalhães

Profa. Dra. Geny Wakisaka

Prof. Dr. João Alexandre Costa Barbosa

Profa. Dra. Lídia Masumi Fukasawa

Profa. Dra. Sakae Murakami Giroux

Comissão Editorial e Executiva: Elise Mie Nishikito

Junko Ota

Neide Hissae Nagae

Toda correspondência deverá ser enviada ao
CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Av. Prof. Lineu Prestes, 159
Cidade Universitária
05508-900 – São Paulo – Brasil
Fone/Fax: (011) 211-9665

Apoio e Patrocínio:
Fundação Japão

Organização:
Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo
Curso de Língua e Literatura Japonesa – DLO-FFLCH-USP

PROFESSOR TEIITI SUZUKI

– *In memoriam* –

SUMÁRIO

EDITORIAL .	9
<i>O Riso como Lembrança</i> Aurora F. Bernardini	11
<i>Information et désinformation dans la presse au début de l'ère Meiji</i> Christiane Séguy	21
<i>Os Valores Sociais na Recuperação Econômica do Japão após a Segunda Guerra Mundial.</i> Elvino José Barbosa	27
<i>A Flor no Butoh de Kazuo Ohno</i> Felicia Megumi Ogawa	43
<i>A Poética de Kokin Wakashû</i> Geny Wakisaka	55
<i>Du Modèle d'entreprise japonaise a l'implantation des filiales: adaptations, transpositions, obstacles.</i> Helena Sumiko Hirata	71
<i>A Tradição Histórica dos Estudos de Keishikimeishi</i> Junko Ota	81
<i>Valores Intencionais e Persuasivos da Língua Japonesa.</i> Lídia Masumi Fukasawa	111
<i>Inja Bungaku – Considerações sobre a Literatura dos Retirados da Era Chûsei</i> Luiza Nana Yoshida	119

<i>Hishikawa Moronobu: from paintings to prints</i>	129
Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro	
<i>Concepções Japonesas do Romance do Eu</i>	141
Neide Hissae Nagae	
<i>Cartas de Zeami Endereçadas a Zenchiku .</i>	149
Sakae Murakami Giroux	
<i>Um Projeto para Reestruturar o Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil</i>	157
Shozo Motoyama	
<i>Reverendo Alguns Dados da História do Japão</i>	167
Tae Suzuki	

EDITORIAL

Estamos lançando o décimo sétimo número da Revista *Estudos Japoneses*, anualmente editada pelo Centro de Estudos Japoneses, centro complementar do Departamento de Línguas Orientais, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. O presente número é inteiramente dedicado à memória do Prof. Dr. Teiiti Suzuki, fundador do nosso Centro de Estudos e falecido em 8 de abril de 1996. Reunimos trabalhos acadêmicos de seus discípulos, colegas e amigos, deste e demais centros de estudos, que prontamente atenderam à nossa solicitação para aqui prestar esta nossa homenagem póstuma ao professor que foi, em vida, eminente pesquisador e trabalhador incansável na implantação de um Centro de Estudos relacionados aos assuntos japoneses nesta Universidade.

Nascido na cidade de Utsunomiya, na província de Hyôgo a 6 de setembro de 1911, Teiiti Suzuki chegara ao Brasil com o curso ginasial incompleto e se instalara com a família em 1929 na localidade de Primeira Aliança, em Mirandópolis, interior do Estado de São Paulo. Cumprido o contrato de trabalho na fazenda, vem para a capital e mais tarde segue para o Rio Grande do Sul, locais onde iniciou seus estudos dando vazão ao seu espírito especulativo.

Bacharel em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras em 1937 e, em 1958, em Direito pela Faculdade de Direito desta Universidade, começa a atuar como advogado do Banco Tozan de São Paulo.

A convite do Prof. Dr. Eurípedes Simões de Paula, assume em 1968 a responsabilidade pela disciplina de Língua e Literatura Japonesa instalada em nossa Universidade e em 1969, cria o Centro de Estudos Japoneses à frente do qual esteve até

1981, quando se aposentara aos setenta anos de idade. O Prof. Teiiti doutorou-se em História em 1972.

A Revista *Estudos Japoneses*, que vem sendo publicada desde 1979, abre espaço para os pesquisadores da área publicarem seus resultados de pesquisa. É uma ponta das atividades do nosso Centro de Estudos idealizadas e postas em prática com determinação desde então pelo nosso querido Prof. Dr. Teiiti Suzuki.

Registramos através destes trabalhos a nossa modesta mas carinhosa homenagem a ele que traçara as primeiras linhas dos estudos japoneses no Brasil.

O RISO COMO LEMBRANÇA

Ao professor Teiiti Suzuki, in memoriam

Aurora F. Bernardini

RESUMO: O presente artigo foi escrito como uma homenagem ao Professor Teiiti Suzuki. Para tanto são retomados alguns fios das conversações mantidas entre ele e a autora, particularmente os que dizem respeito às teorias bergsonianas do riso, uma vez que foi Bergson um dos filósofos favoritos do Professor Suzuki. Ao mesmo tempo em que é sintetizado o livro *Le Rire*, procurando reproduzir seus aspectos ainda atuais e sempre mantendo-se o mais possível rente ao texto, são introduzidas considerações de críticos mais recentes, particularmente em relação à paródia e à ironia, respectivamente de Iuri Tynianov e de Paul de Man.

ABSTRACT: This article was written in honour of the memory of Professor Teiiti Suzuki. It begins by recalling conversations between Professor Suzuki and the author, particularly those concerning Bergson's theories of the comic. then, after summarizing *Le Rire*, with emphasis on its contemporaneity, other more recent critics of parody and irony are considered: Jurij Tynianov and Paul de Man, respectively.

PALAVRAS-CHAVE: Teiiti Suzuki, Bergson, Cômico, Paródia, Ironia

KEYWORDS: Teiiti Suzuki, Bergson's *Le Rire*, Tynianov's "Theory of Parody", de Man's theory of irony.

Dizia um ditado russo, da época da antiga União Soviética, que o que resta da gente, quando a gente se vai, são partes de nós mesmos na memória de quem nos quis bem. Se assim for, e muito bem eu quis ao amigo e colega Teiiti Suzuki, restou-me dele, juntamente com um quadro admirável, "As Piranhas do Rio São Francisco", que ele me deu após uma esplêndida aula de pintura na praia de Guaiuba, a lembrança de uma grande alegria. Não se trata de alguma alegria em particular, embora tenham sido muitos

os momentos alegres, jocosos, cômicos ou mesmo irônicos que atravessamos juntos, no quarto de século em que nos cruzamos nas cercanias do antigo Curso de Línguas Orientais. Trata-se mais de um adensamento que o envolvia – e aqui uso uma imagem de Henri Bergson, que com Platão e Aristóteles formava a tríade de seus filósofos favoritos – ao qual eu era particularmente sensível.

Um tipo de humor muito versátil, que se manifestava em tiradas breves, naturalmente imprevistas. Lembro-me da comemoração dos seus setenta anos, quando, sentada ao lado dele, falávamos de *O Crisântemo e a Espada*, de Ruth Benedict. – Então, professor, agora é que o senhor vai ter a vida que pediu a Deus!¹ – E ele, sacudindo a cabeça, com ar resignado: – É que não dá para fazer mais nada.

Outra vez, já aposentado, foi convocado com urgência para votar em não sei mais qual eleição de nosso conturbado Departamento, em que a parte “progressista” perigava, como sempre, de ser tragada pela “reacionária”. Atendeu ao chamado com tamanha presteza, que, ao atravessar a avenida em frente à Casa do Japão, foi atropelado. Contava isso logo em seguida, ainda mancando pelo baque, com total tranqüilidade, e todas nós, consternadas, perguntávamos se não era o caso de acompanhá-lo a um pronto-socorro. – Absolutamente, – dizia ele sorrindo – para que tenho um filho em casa que é ortopedista?

Isso, sem contar as vezes em que, finda a aula de cultura japonesa que ministrava na Casa do Japão, nos encontrávamos no “refeitório” para saborear, entre uma pilhéria e outra, uma das pingas especiais que alguém, sabedor de seu conhecimento enciclopédico a respeito, lhe trazia de presente do Norte ou do Sul. Ou quando, no avião rumo a Cuba por conta do congresso da Associação Latino-Americana de Estudos Afro-Asiáticos, de cuja seção brasileira foi presidente durante algum tempo, foi encontrado dormindo com *A Poética* de Aristóteles em grego em cima dos olhos. Enfim.

Quando, ainda nos anos 70 resolvi ministrar um curso de pós-graduação sobre Pirandello, junto à área de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, tive ocasião de falar com o professor Suzuki, sobre o que ele achava do humorismo, visto Pirandello ter escrito um livro com esse título, e visto ter eu na época acabado de traduzir, com Homero Freitas de Andrade, sua peça *Henrique IV*, que sob este aspecto, me intrigava muito. Foi nessa ocasião que ele me falou de *Le Rire* de Bergson. A partir de então tive ocasião de dedicar-me ao estudo do riso em uma série de pesquisas, de Bergson a Paul de Man, passando por Pirandello, Tinianov e outros especialistas.

São as considerações providas dessas leituras que gostaria de discutir, agora, com Teiiti Suzuki. Não podendo fazê-lo pessoalmente, faço-o em intenção. Tenho presente que a emoção da sua lembrança, há tempo espalhada sobre os diferentes objetos que constituíram sua vida, está sobre nós também – como quer seu filósofo predileto no livro *Matière et Mémoire*, que acompanhou Suzuki no túmulo – numa rede incessante de intuições criativas.

Le Rire, ou seja, no caso, o riso especialmente provocado pelo cômico foi publicado por Henri Bergson na *Revue de Paris* em 1899, como um longo ensaio composto pela reunião de três artigos.

1. Ruth Benedict, no livro citado, refere-se ao fato de que, na tradição japonesa, à criança até os sete anos e ao homem, após os setenta, é concedida uma liberdade toda particular.

No primeiro, que define o “processo de fabricação” do cômico em geral e sua força de expansão, é focalizado, com exemplos retirados do *folklore* e da literatura, o cômico das formas e o cômico dos movimentos (dos gestos).

Sem demorar em frases que, um século depois, já se tornaram lugar-comum como “a emoção é inimiga do riso”, ou “não há cômico fora do humano”, vejamos como se atualiza, quanto ao riso, o pensamento de Bergson.

Em primeiro lugar – diz o filósofo –, o riso se dirige à inteligência pura, em contato com outras inteligências. O riso precisa de um eco, mas seu meio preferido é o da indiferença (nada de emoções envolvidas). Ri-se do que ocorre involuntariamente, do que tem a rigidez do mecânico, do que tem a estilização dos vícios, que nos simplificam. O cômico é inconsciente. Quando não há tensão e elasticidade o espírito sofre e o homem se limita ao automatismo fácil do hábito e é presa de certa rigidez, em seu comportamento. A rigidez suscita o cômico e o riso é seu castigo. Uma fisionomia é cômica quando pertence a um indivíduo que tem nela toda sua vida moral cristalizada, como uma careta fixa, única e definitiva.

Quanto às formas e aos gestos, faz-nos rir tudo o que tem a direção do mecânico. Dois rostos idênticos juntos, qualquer rigidez aplicada à vida viva (um vestido ridículo, a idéia de que uma cor possa servir como disfarce, contrariando a lógica da razão, o automatismo de uma marionete), o sentido brusco da superposição (chamar a atenção do físico quando é o moral que está em causa, o acoplamento de dois fenômenos opostos). “O gesto congelado (*saisi*) parece mais francamente maquinal quando se pode ligá-lo a uma operação simples, como se ele fosse entendido como mecânico. Sugerir esta interpretação mecânica deve ser um dos procedimentos favoritos da paródia” (Bergson, 1959a, 403). Para melhor entender o mecanismo da paródia, o crítico russo Iuri Tinianov sugere analisá-la junto com a estilização:

Tanto a estilização quanto a paródia vivem uma dupla vida: atrás do plano da obra há um outro plano, o plano que vai ser estilizado ou parodiado. Só que na paródia é necessária a defasagem dos dois planos, o deslocamento de um em relação ao outro; a paródia da tragédia será a comédia, (tanto por sublinhar seu aspecto trágico, quanto por substituí-lo pelo cômico), enquanto que paródia da comédia poderá ser a tragédia. Na estilização, ao contrário, ocorre a correspondência exata dos dois planos: do plano estilizante e do plano estilizado que se entrevê nele. Quando a estilização é motivada comicamente ou sublinhada, ela se transforma em paródia. [...] A substância da paródia consiste na mecanização de um simples procedimento, mecanização esta que só pode ser percebida, obviamente, apenas se se conhece o procedimento que vai ser mecanizado. Sendo assim, a paródia desempenha um papel duplo: 1) mecaniza um determinado procedimento; 2) organiza um novo material que é justamente o velho procedimento mecanizado. A mecanização do procedimento pode ocorrer graças a sua repetição, que não coincide com o plano da composição, ou com a inversão das partes (exemplo, a leitura de um poema do fim para o começo), ou ainda com o deslocamento do significado mediante um jogo de palavras (as paródias escolares de poemas clássicos, obtidas pelo uso de refrões com duplo sentido), enfim, veiculando o significado por meio de procedimentos que o contradizem. (Tynjanov, 1968, 139, 150.)

O *segundo artigo* de Bergson diz respeito ao cômico das situações e das palavras.

A fantasia cômica – diz Bergson – obedece às mesmas leis das harmônicas do som fundamental: quando um musicista produz o som de uma nota musical em seu instrumento, outras notas surgem por si sós, menos sonoras que a primeira, ligadas a ela por certas relações definidas, que lhe imprimem seu timbre e a ela se acrescentam. No caso do cômico, digamos que numa circunstância qualquer alguém seja ridicularizado por seu jeito “profissional”; pois bem, ele será potenciado por algum ridículo físico. Quando Molière – exemplifica Bergson – nos apresenta os dois médicos histriões de *O Amor Médico*, um deles fala lentamente, espaçando o seu discurso, e o outro gagueja. Habitualmente está no ritmo ou em alguma idiossincrasia da fala a singularidade física destinada a completar o ridículo profissional.

Outra situação cômica por excelência é a da repetição, enquanto sentimento comprimido que se estende, ou, ao contrário, como idéia que se diverte a comprimir de novo o sentimento. Uma variante desta pode ser a personificação de dois partidos contrários, reunidos numa combinação mecânica, geralmente reversível: o efeito produzido é o de uma oscilação, de um desdobramento, de uma circularidade. O *Vaudeville* gravita em volta dessa idéia. Também as idéias de desproporção, distração existencial ou imperfeição individual ou coletiva que exigem um “concerto” imediato, que normalmente não dá em nada, costumam provocar o riso. Neste caso vale a definição que dele dá Spencer, um dos grandes mestres de Bergson, citado por este: “O riso é o esforço que de repente encontra o vácuo” (Bergson, 1959a, 427).

Além da repetição, o procedimento da inversão é um dos fundamentos do cômico de situação. Suas variantes e desdobramentos já foram estudados sobejamente por Bakhtin e sua escola, não havendo em Bergson nada que lá não tenha sido revisto.

A terceira e última instância do cômico de situação seria, para Bergson, a assim chamada interferência de séries: uma ação é sempre cômica quando pertence, ao mesmo tempo, a duas séries diferentes de acontecimento absolutamente independentes e pode ser interpretada como a superposição de dois sentidos diferentes ao mesmo tempo. É o caso do trocadilho, do quíproquó, de uma pequena comédia dentro de uma outra, grande. O efeito é sempre o de certa mecanização da vida.

Quanto ao cômico das palavras, uma distinção deve ser feita, logo no início, entre o cômico que a língua imprime e o que a língua cria. Obviamente, o segundo é intraduzível. Enquanto o cômico é sempre risível, isso não ocorre com o *esprit*.

O *mot d'esprit* (modalidade do *esprit*, tomado no sentido estreito), pode ser obtido como que recorrendo a uma fórmula farmacêutica (adensar o *mot d'esprit* numa espécie de cena a ser visualizada; procurar a categoria cômica à qual pertence a cena; reduzir a expressão a seus termos mais simples. Exemplo: “Sinto dor no seu peito”), sendo que a frase que o contém terá sido submetida, para tornar-se cômica, a um dos três procedimentos citados anteriormente para o cômico das situações: repetição, inversão, interferência de séries. (No caso da palavra, o procedimento da repetição funcionará, por exemplo, criando uma sensação de rigidez, até que o falante se “enrole” numa dobra de sua fala, e acabe dizendo o que não queria dizer. O caso da inversão, implicaria, por exemplo, uma transposição cômica das proposições, como na frase, “Por que você põe o terraço sob o meu cachimbo?” e, no caso da interferência de séries, será possível obter-se um efeito cômico, por exemplo, transpondo a expressão natural de uma idéia, num outro tom [do solene ao familiar, do coloquial ao técnico etc..].)

O *esprit* tomado no sentido amplo, ao contrário, revela uma maneira dramática de pensar, faz os pensamentos dialogar entre si como pessoas. Seu portador, o homem de espírito, tem algo de poeta. Como a criação poética exige certo esquecimento de si, o homem de espírito deve perder como que o domínio sobre suas idéias e deixar que elas conversem entre si, deve ver as coisas *sub specie theatri*.

Pertencem ao *esprit* tomado no sentido lato duas figuras muito importantes: o *humour* e a *ironia*.

Ambas as figuras, segundo Bergson, pertencem ao gênero da sátira, sendo porém, em alguns sentidos, uma o contrário da outra. No *humour*, descreve-se meticulosamente o mal que é, fingindo-se crer que é justamente assim que as coisas deveriam ser. Na ironia, descreve-se o que deveria ser, fingindo-se acreditar que é exatamente o que é. Acentua-se a ironia elevando-se, gradativamente, a idéia do bem que deveria ser. Acentua-se o *humour*, ao contrário, rebaixando-se o mal que é, para nele notar suas particularidades negativas, com fria indiferença. Ao *humour* agradam os termos técnicos, os fatos precisos; à ironia, os elementos de natureza oratória.

Cabem aqui, agora, duas intervenções: a de Pirandello, quanto ao *humorismo*, e a de Paul de Man, quanto à *ironia*.

O *se* [diz Pirandello numa de suas muitas caracterizações do humorismo], esta partícula que pode se inserir feito cunha em qualquer acontecimento para desagregá-lo, é o grande instrumento do humorismo, *que consiste no sentimento do contrário*, provocado pela particular atividade da reflexão, que é o contrário do sentimento, embora o acompanhe passo a passo, como a sombra acompanha o corpo (Pirandello, 1996, 15).

[...] o *esprit* [diz Bergson] consiste, muitas vezes, em se prolongar a idéia de um interlocutor até o ponto em que este passa a exprimir o contrário de seu pensamento [...] Ele é pego, por assim dizer, na armadilha de seu próprio discurso. Acrescentemos, agora, que esta armadilha é também, freqüentemente, uma metáfora ou uma comparação cuja materialidade se volta contra ele (Bergson, 1959a, 442).

Observamos aqui que aquilo que Pirandello chama de humorismo corresponde ao que Bergson chama de *esprit* tomado, como ele quer, em sentido lato, enquanto que aquilo que Bergson chama de *humour* (utilizando o termo inglês) não passa de uma das modalidades do *esprit*.

Mais delicada é a questão da ironia. Em seu ensaio sobre *A Retórica da Temporalidade*, Paul de Man retoma a figura, como Bergson, a partir de Aristóteles: “dizer algo, para querer dizer outra coisa”, mas vai mais além, mesmo após ter apontado a diferença específica da ironia, em relação aos outros *tropos*, uma vez que a lei geral de Aristóteles pode-se aplicar a todos eles. Para tanto, de Man vai buscar numa obra esquecida de Charles Baudelaire, *De l'Essence du Rire* a citação:

[...] pour qu'il y ait comique [...] il faut qu'il y ait deux êtres en présence; – que c'est spécialement dans le rieur, dans le spectateur, que gît le comique; – que cependant, relativement à cette loi d'ignorance, il faut faire une exception pour les hommes qui ont fait métier de développer en eux le sentiment du comique et de le tirer d'eux-mêmes pour le divertissement de leur semblables, lequel phénomène rentre dans la classe de tous les phénomènes artistiques qui dénotent dans

l'être humain l'existence d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois soi et un autre" (Baudelaire, 1962, 215)

Pois bem, diz Paul de Man, a natureza desta duplicação é essencial para a compreensão da ironia. Trata-se, na verdade, de uma relação interna à consciência, entre dois *self*, mas não intersubjetiva. *Le comique absolu*, ou a ironia, para Baudelaire, consiste numa relação entre o homem e aquilo que ele chama de natureza, onde o *dédoublement* designa, assim, a atividade de uma consciência pela qual o homem se diferencia do mundo não humano. Essa disjunção não ocorre apenas *por meio* da linguagem, enquanto categoria privilegiada, mas transfere o *self* do mundo empírico para o mundo constituído *de e na* linguagem – linguagem essa que ele encontra no mundo como uma entidade entre outras, mas que permanece única por ser apenas ela que pode diferenciá-lo do mundo. A linguagem, assim concebida, divide o sujeito em um *self* empírico, imerso no mundo, e um *self* que se torna como que um signo, ao tentar diferenciar-se a autodefinir-se.

Na descrição de Baudelaire, importa verificar que a divisão do sujeito em consciência múltipla se dá em correlação à idéia de queda. O fato de “cair” introduz no processo o ingrediente da ironia. No momento em que o indivíduo determinado pela linguagem ri de si mesmo, ao cair, ele está rindo da mistificação que ele fazia de si próprio. A queda, tanto no sentido literal quanto no teológico, recorda-lhe o caráter reificado, instrumental, de sua relação com a natureza, na medida em que esta pode, a qualquer momento, tratá-lo como uma coisa e ele, ao contrário, não tem o poder de transformar a ínfima parte dela em algo humano. Neste sentido a queda pode significar uma maior sabedoria, sabedoria esta obtida, porém, às custas de sua própria queda e não de outrem. Pois bem, o ser dúplice e irônico que o homem constitui por meio de sua linguagem parece poder vir a existir somente às custas de seu *self* empírico, caindo (ou surgindo) do estágio de acomodação mistificada, para o do conhecimento dessa mistificação. A linguagem irônica, portanto, divide o sujeito em duas partes: uma, empírica, que vive em estado de inautenticidade e outra, que existe apenas enquanto linguagem, que assevera o conhecimento dessa inautenticidade. (Isso não significa, porém, que se trate de uma linguagem autêntica; conhecer a inautenticidade não significa ser autêntico.) Na verdade, por baixo do questionamento da autenticidade do nosso sentido de “estar no mundo” move-se um processo que não é nada indolor, que vai ganhando velocidade e que só termina quando a ironia tiver completado seu curso. Desde uma pequena exposição, aparentemente inócua, de um autofingimento, até o absoluto, de uma simples *litote*, até a “*vertigem da hipérbole*”. E, como diz Baudelaire,

Qu'est-ce que ce vertige? C'est le comique absolu; il s'est emparé de chaque être. Ils font des gestes extraordinaires, qui démontrent clairement qu'ils se sentent introduits de force dans une existence nouvelle... et ils s'élancent à travers l'oeuvre fantastique qui, a proprement parler, ne commence que là, c'est “a dire sur la frontière du merveilleux” (Baudelaire, 1962, 259-260).

Ora, a “normalidade” só existe porque nós desejamos funcionar dentro das convenções de duplicidade e dissimulação, da mesma forma que a linguagem social dissimula a violência inerente às verdadeiras relações entre os seres humanos. Uma vez

que a máscara é mostrada como máscara, o ser autêntico que está embaixo dela só pode beirar a loucura. Quando nós dizemos que a ironia se origina às custas do *self* empírico, nossa fala deve ser tomada suficientemente a sério para ser levada ao limite: a ironia absoluta é a consciência da alienação, que por sua vez é o fim de qualquer consciência; é a consciência da não consciência, uma reflexão sobre a alienação de dentro da própria alienação. Pois essa reflexão só é tornada possível pela dupla estrutura da linguagem irônica: o ironista inventa uma forma de si que é “louca” mas que não sabe de sua loucura; em seguida, ele passa a refletir sobre a sua loucura assim objetivada. Isso poderia querer dizer que a ironia, enquanto *folie lucide* (de Man, 1971, 216), que permite à linguagem triunfar, mesmo nos casos extremos de auto-alienação, pode ser uma espécie de terapia, uma cura da loucura por meio da palavra.

Só que o ironista, que assim conquistou essa espécie de liberdade, não pode esperar que ela o leve a uma reconciliação tipo “final feliz” entre mundo e espírito.

Quase concomitantemente à primeira duplicação do *self*, graças à qual um sujeito puramente “lingüístico” substitui o *self* original, uma nova disjunção deve ocorrer. O sujeito irônico fica tentado a construir a função da ironia no sentido de ajudar o *self* original, ligado ao mundo, e atuar como se ela existisse para o bem dele.

Ao contrário, o sujeito irônico deve ironizar de uma vez sua própria situação e encarar com distanciamento e desinteresse a tentação na qual está prestes a cair. Com isso ele reafirma a natureza puramente ficcional de seu universo e conserva a diferença radical que separa a ficção do mundo da realidade empírica.

A dialética da autodestruição e da auto-invenção que, para Baudelaire, caracteriza a mente irônica, é um processo infindo que não conhece síntese. Em termos temporais, significa que a ironia engendra uma seqüência temporal sem fim de atos de consciência. [...] A ironia divide o fluxo da experiência temporal em um passado que é pura mistificação e em um futuro que permanece para sempre ameaçado de uma recaída no inautêntico. Ele pode conhecer esta inautenticidade, mas não pode superá-la. [...] Tanto a alegoria, quanto a ironia, estão ligadas na sua desmistificação conjunta de um mundo orgânico postulado num modo simbólico de correspondências analógicas, ou num mundo de representações mimético, em que mundo e ficção poderiam coincidir. A ironia, em quase todas as citações de Baudelaire, aparece como um processo instantâneo que se dá num único momento, “a ironia é instantânea como uma ‘explosão’ e a queda é repentina”. (de Man, 1971, 220-222)

Os últimos e mais irônicos trabalhos de Baudelaire, os *Tableaux parisiens* – segundo de Man –, vão ficando cada vez mais curtos e o clímax está sempre no breve momento de uma *pointe* final. Este é o momento em que os dois *self*, o empírico e o irônico, estão presentes ao mesmo tempo, justapostos dentro do mesmo instante, mas como dois entes irreconciliáveis e disjuntos. A ironia é uma estrutura sincrônica, enquanto a alegoria apresenta-se como sucessão capaz de gerar a duração e a ilusão de uma continuidade que se sabe ilusória. Assim mesmo, as duas figuras, por mais distintas que sejam em caráter e estrutura, são as duas faces de uma mesma e fundamental experiência de tempo. O jogo dialético entre as duas modalidades, bem como sua atuação recíproca com formas mistificadas de linguagem (tais como a representação mimética ou simbólica), que não consegue erradicar, constitui – segundo o crítico – o que se chama de história literária.

“Movemo-nos em um campo de signos” – diz-nos agora Bergson, no final do *Le Rire*, chegando muito próximo ao pensamento de Nietzsche via Paul de Man²–, “vivemos numa zona intermédia entre as coisas e nós” (Bergson, 1959, 461). Viver consiste em agir – explica o filósofo – nós temos que apreender as relações úteis e esquecer as outras (o contorno das coisas, a cor, a forma). Isso seria factível se a realidade chegasse diretamente aos nossos sentidos e à nossa consciência; nossa alma vibraria em uníssono com a natureza e, nesse caso, não haveria utilidade nas obras de arte. Mas não é assim. Nós não vemos as coisas como elas são. Limitamo-nos, na maioria das vezes, em ler as etiquetas que estão coladas nelas. Esta tendência, nascida da necessidade (da “utilidade”), acentuou-se ainda mais sob a influência da linguagem. As palavras, que só notam das coisas sua função mais comum e seu aspecto banal, se insinuam entre elas e nós, mascarando a forma delas, se é que esta forma já não havia sido dissimulada por trás das necessidades que haviam dado origem à própria palavra. E isso não se refere apenas aos objetos externos: ocorre o mesmo com nossos próprios estados de espírito, que não nos desvelam o que têm de íntimo, de pessoal, de original.

Pois bem, só o artista não adere à práxis da ação, da “utilidade” A arte tem como finalidade afastar os símbolos praticamente úteis, as generalidades convencionalmente aceitas, tudo o que mascara a realidade e nos colocar frente à frente... com a realidade. Esta pureza de percepção implica uma ruptura com a convenção útil, um desprendimento, enfim, uma certa imaterialidade de vida à qual se deu o nome de idealismo. É só pela força da idealidade que retomamos o contato com a realidade. A arte dramática não faz exceção a esta lei.

É no *terceiro artigo*, dedicado ao cômico do caráter, que Bergson exemplifica o poder de convicção e de conversão da arte, bem como a individualização de seu objeto e a universalização de seu efeito. Enquanto na tragédia o que interessa é o divisar estados de espírito, conflitos internos, e o refazer de uma ou várias vidas (não, porém, sua recomposição: a vida não se recompõe), através da visão de um poeta, na comédia trata-se de uma observação externa. O que interessa é ver o invólucro das pessoas: para rir devemos localizar o motivo na região média da alma e exercer um trabalho semelhante ao do médico: observação externa e resultado generalizável.

Para a comédia, o meio mais apropriado é o da vida social, sendo o ridículo de uma pessoa algo que não se assimila a ela, mas vive sobre ela como um parasita.

A disposição do caráter, na comédia, é profunda, para ser durável; superficial, para ficar no tom da comédia; invisível para quem a possui (o cômico é inconsciente); visível para os outros; corrigível imediatamente. A lógica da personagem cômica implica sempre contradição, é de um absurdo visível e determinado, que deriva do cômico mas não o cria, é efeito dele. Representa uma inversão especial do bom senso, algo como ver o que se pensa em lugar de pensar-se o que se vê. O curioso é que para Bergson o absurdo cômico é da mesma natureza do absurdo do sonho: o espírito, apaixonado por si próprio, só procura, no mundo exterior, um pretexto para materializar suas fantasias. Os sentidos não estão completamente vedados, mas o sonhante, em vez de recorrer a

2. Leia-se, a esse respeito, o ensaio de Paul de Man sobre Nietzsche “Retórica de Tropos”, em seu livro *Alegorias da Leitura*, *op. cit.*

todas as suas memórias para interpretar o que os sentidos percebem, *serve-se do que percebe para dar corpo* à lembrança preferida. Na comédia, o mecanismo seria este: partindo-se de uma dada forma do risível, outras formas, que não contêm o mesmo fundo da primeira, tornam-se também risíveis por sua *semelhança exterior* com a primeira. Na comédia também há, como no sonho, um relaxamento das leis da lógica, que nos descansa da fadiga de pensar, a partir do momento em que nos associamos ao protagonista, simpatizando com ele. E também há, como no sonho, obsessões cômicas que vão crescendo até o absurdo final, e um tipo de demência muito característico: a fusão de duas pessoas, uma das quais é o dormite (ou, *mutatis mutandis*, o ator da comédia), ou ele se desprenderá de si próprio e ouvirá falar de si. Finalmente, quando a personagem cômica segue sua idéia automaticamente, é como se o fizesse em sonho. O riso cômico é uma correção feita para humilhar o outro (que é uma marionete, para nós), contando com a malícia ou a maldade que há no fundo de cada homem ; nada deve ser procurado nele de justo ou de bom.

O riso [para terminar com uma imagem de Bergson] é, ele também (como a do mar), uma espuma à base de sal. Como a espuma, é frisante. É a alegria. O filósofo que a recolher para saboreá-la encontrará nela às vezes, para uma pequena quantidade de matéria, uma certa dose de amargor (Bergson, 1959, 483).

Bibliografia

- ARISTÓTELES. *Poética*. In *Os Pensadores IV* (Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza). São Paulo, Victor Civita (Abril), 1973, pp. 443-553.
- BEAUDELAIRE, Charles. "De l'Essence du Rire". In *Curiosités esthétiques: l'Art romantique et autres Oeuvres critiques*. Paris, Garnier, 1962.
- BENEDICT, Ruth. *O Crisântemo e a Espada*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- BERGSON, Henri. "Le Rire". In Bergson, Henri. *Oeuvres*. Paris, Presses Universitaires de France, 1959, pp. 383-483.
- _____ "Matière et Mémoire". In Bergson, Henri. *Oeuvres*. Paris, Presses Universitaires de France, 1959. pp. 161-378.
- BERNARDINI, Aurora Forni. *Henrique IV e Pirandello*. São Paulo, Edusp, 1990.
- DE MAN, Paul. "The Rhetoric of Temporality". In *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of contemporary Criticism*. New York, Oxford University Press, 1971, pp. 187-228.
- _____ "Retórica de Tropos" In De Man, Paul. *Alegorias da Leitura*. Rio de Janeiro, Imago, 1996, pp. 125-141.
- PIRANDELLO, Luigi. *O Humorismo*. São Paulo, Experimento, 1996.
- TYNJANOV, Jurij. "Dostoevski e Gogol (Per una Teoria della Parodia)" In TYNJANOV, Jurij. *Avanguardia e Tradizione*. Bari, Dedalo libri, 1968, pp. 135-171.

Aurora Forni Bernardini

Professora Titular aposentada do Curso de Russo da USP e Professora de Pós-Graduação junto à Área de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP.
Rua Santos Dumont, 494 – 04638-000 – São Paulo – SP – Brasil

INFORMATION ET DÉSINFORMATION DANS LA PRESSE AU DÉBUT DE L'ÈRE MEIJI

Christiane Séguy

RÉSUMÉ: Manipulation de l'information pendant la Restauration de Meiji (*Meiji ishin*) et la guerre du sud-ouest (*seinan sensō*). Législation de presse au début de l'ère Meiji. Attitude des journaux en période de crise et problèmes de l'équilibre entre morale, censure et démagogie.

RESUMO: A manipulação da informação durante a Restauração de Meiji (*Meiji ishin*) e a guerra do sudoeste (*seinan sensō*). A legislação da imprensa no início da época Meiji. A atitude dos jornais em período de crise e os problemas de equilíbrio entre a moral, a censura e a demagogia.

PALAVRAS-CHAVE: informação; jornais; *Meiji ishin*; *seinan sensō*; legislação da imprensa.

MOTS CLÉS: information; journaux; *Meiji ishin*; *seinan sensō*; législation de presse.

A diverses reprises au cours de son histoire, la presse japonaise s'est développée à la faveur d'événements exceptionnels: guerres, catastrophes ou troubles sociaux. Mais tandis que les techniques s'améliorent et se multiplient pour répondre au besoin croissant d'information en période de crise, se pose la question délicate de la manipulation de cette information. La guerre du Golfe, le tremblement de terre de Kobe, l'affaire de la secte Aum ou divers scandales politico-financiers nous rappellent que les problèmes de l'équilibre délicat entre morale, censure et surenchère démagogique sont très actuels. Mais qu'en est-il au début de l'époque Meiji, qui voit la naissance et le développement de la presse en même temps que la création d'une législation sévère, le plus souvent dictée par les événements? C'est ce que nous nous proposons d'examiner.

Meiji ishin: désordre et fausses nouvelles

Entre le printemps et l'été 1868, brève période au cours de laquelle les troupes impériales quittent Kyôto et marchent sur la future capitale, on voit surgir des sortes de petits cahiers brochés diffusés principalement à Edo. Tous défendent le *Bakufu* et dénigrent sans exception les fiefs du sud-ouest. Bien plus, ils annoncent des victoires là où manifestement les troupes shôgunales avaient essuyé des défaites. Quelle est la part d'impact du *Bakufu*, et quelle est celle du manque d'informations fiables? L'un des éditeurs de ces brochures, Kishida Ginkô (1833-1905), note à ce sujet:

Les gens avides de nouvelles de la guerre se disputaient les journaux [...] ceux-ci transmettaient ce qui se disait de bouche à oreille, ou bien, comme ils savaient que cela ne plaisait pas au public d'Edo de lire toujours que les troupes de l'ouest étaient vainqueurs, ils écrivaient parfois exprès qu'elles avaient perdu [...] ainsi les ventes augmentaient prodigieusement et les revendeurs faisaient de gros bénéfices (*in*: Yamamoto, 1948, 25-26).

Mais si Ginkô était un éditeur indépendant, la plupart des éditeurs de ces journaux avant la lettre étaient liés au *Bakufu*: Yanagawa Shunsan (1832-1870), par exemple, qui était professeur depuis 1864 au *Kaiseijo*, "Institut pour le développement des connaissances", ou Fukuchi Gen'ichirô [Ôchi] (1841-1906), traducteur et interprète officiel depuis 1859. Notons encore qu'à cette époque, le journal, au sens actuel du terme n'était pas encore né, et que seuls quelques chercheurs du *Bakufu* en contact avec les langues occidentales en connaissaient l'existence et tentèrent de l'exploiter. Il semblerait toutefois que le parti pris pour le camp shôgunal n'ait pas résulté de pressions politiques, mais soit le fruit des convictions personnelles des auteurs. Par ailleurs, les quelques bulletins du camp impérial publiés dans le Kansai, rédigés dans un style sec et administratif, n'eurent aucun écho auprès de la population.

Mise en place d'une législation de presse et premières scissions

Après l'entrée de l'armée impériale à Edo, toutes les publications proshôgunales seront interdites. Le nouveau gouvernement éditera le *Dajôkan nisshi*, "Bulletin du Conseil politique suprême" et quelques autres bulletins officiels très éphémères, et l'année suivante, le 20 mars 1869, est promulguée la première réglementation de presse du Japon, *Shinbunshi inkô jôrei*, "Ordonnance relative à la publication des journaux". Celle-ci met fin à la période d'interdiction et autorise la publication de journaux selon des critères précis: autorisation préalable, responsabilité de l'éditeur pour le contenu, et restriction des sujets publiables. Le nouveau gouvernement espère ainsi susciter la création de journaux favorables à sa politique et aptes à propager ses nouvelles idées de modernisation du *bunmei kaika*. Cet objectif sera atteint, surtout après la promulgation de la nouvelle réglementation de presse, *Shinbun jôrei*, du 3 septembre 1871, qui constitue un véritable encouragement à la publication (exemple l'article 1: "les journaux doivent

avoir pour objectif de développer les connaissances des hommes”). La même année et l’année suivante sont créés les premiers quotidiens de type occidental au Japon: *Yokohama mainichi shinbun* (28.1.1871), *Tôkyô nichichi shinbun* (1872, ancêtre du *Mainichi shinbun*), ou *Yûbin hôchi shinbun* (actuel *Hôchi shinbun*), suivis des premiers journaux de province.

Ces journaux, tout comme les premières revues qui voient le jour pendant cette période, paraissent souvent avec l’aide directe ou indirecte du gouvernement et restent fidèles à la nouvelle orientation jusqu’à l’éclosion d’un débat qui va diviser la classe dirigeante, à propos de la mise à la raison de la Corée, *Seikanron*, en octobre 1873. Durant l’absence des membres de la mission Iwakura en Europe, ceux qui conduisent les affaires – Saigô Takamori, Gotô Shôjirô, Itagaki Taisuke et Eto Shinpei – mettent en préparation une intervention militaire en Corée, dans l’idée d’appliquer à la Corée les conditions fixées au Japon par les alliés occidentaux. Mais Iwakura Tomomi, Ôkubo Toshimichi et Kido Takayoshi [Kô’in], dès leur retour, les contraignent à abandonner leur projet.

Si le conflit n’a pas eu lieu, les journaux font à cette occasion preuve d’une attitude entièrement nouvelle: ils commencent à s’intéresser de près aux affaires de l’état et entament de violentes polémiques, rompant ainsi avec leur image liée à la “connaissance et au progrès” au service du gouvernement pour se transformer en une presse d’opinion. Cet événement décisif, au cours duquel les journaux se disputent largement, aboutira à la démission des quatre partisans de l’intervention, le 22 octobre 1873. Trois mois plus tard, Itagaki, Eto et Gotô signent le *Minsen gi’in setsuritsu kenpakusho*, “Manifeste pour la mise en place d’une assemblée élue par le peuple” (17 janvier 1874), qui met le feu aux poudres de ce qui sera le vaste mouvement *Jiyûminken undô*, le “Mouvement pour la liberté et les droits du citoyen” Mais dès le 19 octobre, prévoyant que l’opinion s’enflammerait, le gouvernement prend des mesures sévères de contrôle de la presse. Le *Shinbunshi jômoku* de 1873 remplace l’ordonnance si encourageante de 1871 et reprend, de manière renforcée, celle de 1869: restriction des thèmes autorisés, interdiction de juger la politique intérieure et étrangère, obligation de discrétion des fonctionnaires. Cette réglementation n’empêche toutefois pas les journaux de se lancer dans la campagne pour le mouvement libéral. Tandis que tous les journaux de l’époque vont rallier le *minken-ha*, “camp des droits du citoyen”, seul le *Tôkyô nichichi shinbun*, dirigé par Fukuchi Gen’ichirô (qui a effectué un remarquable revirement d’opinion depuis Meiji), rallie le *kanken-ha*, le “camp du gouvernement”, et sera dorénavant un fidèle défenseur de la politique officielle.

L’expédition punitive à Taïwan en juillet 1874 est un bref intermède qui n’est pas véritablement contesté par la presse, et serait presque passé inaperçu tant les préoccupations de politique intérieure sont prédominantes. Ôkubo Toshimichi, qui était pourtant contre la mise à la raison de la Corée, décide de lancer des troupes à Formose malgré l’opposition de Kido. Cette première campagne étrangère est l’occasion du premier déplacement d’un correspondant de guerre à l’étranger, celui de Kishida Ginkô, journaliste au *Tôkyô nichichi shinbun* de 1873 à 1877.

Seinan sensô: l'enterrement du dernier rebelle

Les longs mois de la guerre du sud-ouest ou soulèvement de Satsuma (février à septembre 1877), jalonnés de péripéties – répression de différents soulèvements anti-gouvernementaux dans les provinces du sud-ouest, refoulement de l'armée de Saigô Takamori obligée de se replier à Kagoshima, assaut final de l'armée gouvernementale et suicide de Saigô –, permettent d'analyser plus en détail l'attitude des journaux et des journalistes face à ce conflit de portée nationale. De nouveaux titres ont vu le jour depuis l'apparition des premiers quotidiens en 1871-1872; ils se répartissent en deux catégories: les *ô-shinbun*, grands journaux politiques à audience relativement limitée, et les petits journaux populaires, *ko-shinbun*, qui ne s'intéressent pas à la politique mais connaissent en revanche un grand succès. Parmi ces derniers, seul le *Yomiuri shinbun*, créé en 1874, se distingue par la variété de ses sujets (y compris politiques) et une recherche de qualité tant par la forme que par le fond.

La première difficulté à laquelle la jeune presse japonaise n'est pas encore préparée est celle de se procurer des nouvelles fiables de si loin et de les transmettre le plus rapidement possible à Tôkyô. Les quotidiens font habituellement appel à des informateurs, souvent des lecteurs (le *Yûbin hôchi shinbun* avait inauguré ce système), ou envoient des *tanbôsha*, collecteurs d'information sans qualification, chargés de transmettre les nouvelles aux rédacteurs à Tôkyô. Mais là, pour la première fois, les grands journaux sont placés en situation de concurrence. Ils envoient donc sur place leurs meilleurs éléments, voire leurs directeurs en personne: Fukuchi Ochi pour le *Tokyô nichichi shinbun*, Yano Fumio et Inukai Tsuyoshi pour le *Yûbin hôchi shinbun*, Narushima Ryûhoku (à Kyôto) pour le *Chôya shinbun*, et Takahashi Ki'ichi et Aeba Kôson pour le *Yomiuri shinbun*.

Fukuchi Ochi est alors quasiment considéré comme un rapporteur officiel; il réfère même de la situation devant l'Empereur, et le prestige de son journal n'en fait qu'augmenter. Mais curieusement, dans cette affaire, tous les journaux du *minken-ha* (*Chôya shinbun*, *Tôkyô akebono shinbun*, *Yûbin hôchi shinbun*) se rangent également aux côtés du gouvernement. D'abord, sans le vouloir, parce que malgré leurs efforts, les quotidiens de la capitale, et plus encore de province, dépendent tout de même largement des dépêches gouvernementales. Ensuite parce que les journaux étaient soumis depuis 1875 à une législation sévère: l'ordonnance de presse *shinbunshi jôrei*, et la loi sur la diffamation et la calomnie *zanbôritsu* (décrets du *Dajôkan* du 28.6.1875). La période de 1875 à 1880 est d'ailleurs jalonnée d'un tel nombre d'amendes, d'interdictions ou suspensions de publication et d'emprisonnements de journalistes, qu'elle a été surnommée *shinbun kyôfu jidai*, "l'époque de la terreur pour les journaux". En 1877 vient s'ajouter un décret interdisant la publication de nouvelles non-fondées, et les articles concernant la guerre du sud-ouest sont dorénavant soumis à la censure avant publication.

Cependant, en dehors du contrôle exercé par le pouvoir et des difficultés d'accès direct aux nouvelles, d'autres motivations encore semblent expliquer l'attitude des journaux libéraux: en effet, Saigô Takamori avait perdu sa considération auprès de la plupart des intellectuels lors de son engagement pour la mise à la raison de la Corée.

Bien qu'ayant démissionné en même temps qu'Itagaki et ayant également rejoint l'opposition, il ne défendait pas comme lui les idées libérales. Au contraire, il restait attaché aux valeurs et aux statuts d'une époque désormais révolue. Rebelle, il a donc été considéré à la fois comme provocateur par le gouvernement et comme ultra-conservateur par les libéraux. Ceci explique pourquoi certains journaux ne se contentent pas seulement de s'aligner sur la position du gouvernement, mais se laissent aller à la surenchère démagogique et désignent Saigô comme un véritable "ennemi numéro un" Fukuzawa Yukichi écrit dans un essai intitulé *Meiji jûnen teichû kôron* (24.10.1877, *Fukuzawa Yukichi shû, Meiji bungaku zenshû*, vol. 8, 1966, p. 248) "Ils disent du mal de lui de façon ignoble, profèrent des menaces inutiles, souvent des insultes ou des calomnies qui dépassent toute réalité [...] c'est à se demander si ces journalistes ne nourrissent pas une vieille rancune personnelle envers Saigô".

La première conséquence de la guerre du sud-ouest est un regain d'intérêt de la part des lecteurs pour les journaux. Presque tous connaissent un essor sans précédent. De plus, des journaux à priori qualifiés de populaires et apolitiques, notamment le *Yomiuri shinbun*, se distinguent particulièrement par la rapidité et la fiabilité des informations, bien plus que ses confrères de la grande presse politique. Il réussit par exemple l'exploit de publier un numéro spécial sur la mort de Saigô le jour même de l'événement, alors qu'à l'époque, un télégramme officiel de Kyûshû mettait facilement une journée. Avant la guerre du sud-ouest, il détenait déjà le plus fort tirage parmi les petits journaux, mais après il prend la tête de tous les quotidiens.

Peut-être peut-on déjà déceler dans ces premières années de Meiji quelques traits caractéristiques de la presse actuelle: tendance à la surenchère, voire au sensationnalisme, consensus avec le gouvernement (volontaire ou forcé), mais aussi priorité à l'information, prépondérance des journaux variés et distrayants au détriment des journaux politiquement engagés.

Bibliographie

- BAKUMATSU *Meiji shinbun zenshû*, "Collection complète des journaux de la fin du régime shôgunal à Meiji", 5 vols., Taiseidô, Tôkyô, 1934-1935.
- KAWARABAN / *shinbun* – *Edo / Meiji sanbyaku jiken*, "*kawaraban* et journaux – trois cents événements marquants d'Edo à Meiji", 4 vols., Taiyô korekushon, Heibonsha, 1978.
- MEIJI *bunka shiryô sôsho*, "Série de documents relatifs à la culture de Meiji" 13 vols., vol. XII: *shinbun-hen*, "Journaux" publié sous la direction de Nishida Taketoshi, Kazama shobô, 1972.
- MEIJI *bunka zenshû*, "Collection complète sur la culture de Meiji" vol. 4: "*Shinbunhen*", "Journaux", Nihon hyôron shinsha, 1928, rééd. 1955.
- MIYATAKE, Gaikotsu et NISHIDA, Taketoshi. *Meiji shinbun zasshi kankeisha ryakuden*, "Aperçus biographiques relatifs aux journaux et revues de Meiji", Meiji Taishô Genron shiryô, vol. XX, Misuzu shobô, 1985.
- NIHON *shinbun-shi chihôbetsu*, "Histoire de la presse japonaise par région", Nihon shinbun kyôkai, 1956.
- NISHIDA, Taketoshi. *Meiji jidai no shinbun to zasshi*, "Journaux et revues de l'ère Meiji", Shibundô, Tôkyô, 1961.

- ONO, Hideo. *Shinbun no rekishi*, "Histoire de la presse", Tôkyôdô shuppan, Tôkyô, 1961.
- SÉGUY, Christiane. *Histoire de la presse japonaise*, P.O.F., 1993.
- UCHIKAWA, Yoshimi. *Meiji nyûsu jiten*. "Dictionnaire des nouvelles à l'époque Meiji", 4 vols., Mainichi komyunikêshonzu, 1984.
- YAMAMOTO, Fumio. *Nihon shinbun shi*, "Histoire de la presse japonaise", Kokusai shuppan, Tôkyô, 1948.
- YAMAMOTO, Taketoshi. *Shinbun to Minshû – Nihongata shinbun no keiseikatei*, "Le journal et le peuple: la mise en place d'une presse spécifiquement japonaise", Kinokuniya shoten, Tôkyô, 1973.
- YOSHIHARA, Isao. *Shakaihendô to communication – Nihon kindai katei ni okeru communication no tenkai*, "Transformation de la société et communication – le développement de la communication dans le processus de modernisation du Japon" in *Communication shakaigaku*, "Sociologie de la communication", publié sous la direction de SATO, Takeshi, Saiensu-sha, Tôkyô, 1985, pp. 49-102.

Christiane Séguy
Université des Sciences Humaines de Strasbourg (France)

OS VALORES SOCIAIS NA RECUPERAÇÃO ECONÔMICA DO JAPÃO APÓS A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

*Elvino José Barbosa**

RESUMO: É muito importante tentarmos entender o milagre japonês através de outros valores além daqueles apontados, valorizados e considerados dentro do âmbito da racionalidade do indivíduo, apontados pela ciência Econômica. Esse é o nosso objetivo nesse trabalho, onde chamaremos a atenção para os valores sociais, importantes fatores na recuperação econômica do Japão após a Segunda Guerra Mundial.

ABSTRACT: It is very important to try to understand the Japanese miracle investigating the economic process as a whole trying to find out new values outside the rationality behavior proposed by the Economy Theory. It is our purpose in this work to throw more light on the subject drawing the reader's attention for the social values that were so important in order to recover Japanese Economy after Second World War.

PALAVRAS-CHAVE: *Giri, Ninjô, Wa, Governo, Empresa*

KEYWORDS: *Giri, Ninjô, Wa, Government, Enterprise*

1. Introdução

Muito se tem dito a respeito do rápido desenvolvimento econômico verificado no Japão após a Segunda Guerra Mundial, mas poucos têm sido os estudos que procuraram

* Graduado em Economia (Faculdade de Economia e Administração da Universidade de São Paulo - FEA-USP), Administração Pública (Escola de Administração de Empresas de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas - EAESP-FGV), aluno do curso de Língua e Literatura Japonesa (FFLCH-SP), Mestre e Doutorando em Economia de Empresas (EAESP-FGV), Pesquisador do Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo (CEJ-USP).

fazer uma análise mais abrangente do processo, buscando causas mais amplas através da interface de diferentes disciplinas, como a sociologia, a economia, a ciência política etc. A grande maioria tem ficado presa apenas a uma análise de caráter conjuntural da economia e de onde derivam suas conclusões e deduções.

Obviamente, são trabalhos de grande valor e de grande importância, na difícil tarefa de conceituar e precisar melhor o *milagre japonês* após a Segunda Guerra Mundial. Não obstante, estamos ainda diante de terreno pouco conhecido quando estudamos o Japão em seus mais diferentes enfoques. Trata-se, entretanto, de missão muito difícil e complexa explicar as transformações econômicas pelas quais passou o Japão levando em conta o seu aspecto social.

Diante dessa constatação, obtida através da leitura de diferentes estudiosos, principalmente economistas e sociólogos, decidimos estudar três importantes elementos culturais presentes na sociedade japonesa desde há muito tempo, remontando mesmo à sua formação histórica e que serviram de elementos aglutinadores importantes no processo de reconstrução do país *a partir das cinzas*. São eles: as concepções de *giri* (“dever”), *ninjô* (“sensibilidade humana”) e *wa* (“harmonia”) que, justamente por serem culturais, subjetivos, permaneceram incólumes às influências externas das Forças de Ocupação a partir de 1945. O mesmo não se podendo dizer com relação às organizações políticas e econômicas, que passaram por grandes transformações.

A permanência desses elementos culturais permitiu, por exemplo, a reestruturação das instituições japonesas após a Segunda Guerra – não obstante a insistência e exigência das Forças de Ocupação para que se efetuassem mudanças profundas – em moldes onde ainda se faziam presentes valores tradicionais da cultura, presentes desde há muito tempo.

As mudanças, de maneira geral, agradavam os interesses externos, mas o comportamento dos funcionários japoneses nas novas organizações, paulatinamente, acabava retomando as antigas formas de concepção e de funcionamento; retomavam, por exemplo, critérios organizacionais secularmente arraigados na estrutura organizacional das instituições, fazendo valer critérios e valores como a disciplina, a ordem, a obediência, a harmonia, o dever a noção de grupo etc., todos, insistimos, existentes já anteriormente à deflagração da guerra.

Esse contraste entre exterior e interior, entre ambiente interno e externo, entre a ação que praticavam e o sentimento que experimentavam ao praticá-lo, acabava gerando um sentimento de insatisfação no indivíduo japonês, obrigado a seguir uma orientação e a desenvolver atividades e comportamentos alheios ao seu repertório, o que propiciou o surgimento da expressão conhecida em língua japonesa como *menjû fukuhai*, que tem o sentido de “seguir as ordens de um superior na sua presença mas remoendo-se por dentro em sua barriga”, isto é, pratica-se o ato de obediência, mas conservando-se no interior do indivíduo, o sentimento de contrariedade.

É preciso observar que a Constituição de 1947, a primeira do pós-guerra, foi imposta ao Japão e, devido ao seu objetivo, estava predominantemente impregnada de caráter político-econômico, pouco ou quase nada fazendo no sentido de romper ou modificar a formação do caráter do povo japonês, o que levou alguns autores a se referirem ao Estado Japonês com expressões e termos do tipo *web society, Japan, Inc. society of web connections, bureaucratic industrial complex* e outros.

O objetivo deste trabalho não é, obviamente, produzir resultados fechados e inquestionáveis no estabelecimento de novos conceitos e perspectivas que possibilitem uma melhor compreensão do caso Japão, mas, já nos damos, de certa forma, por satisfeitos dado que pelo menos estamos levantando um debate sobre um assunto ainda não totalmente esclarecido e que, sem dúvida, merece a nossa atenção até mesmo para uma maior reflexão e comparação com outras sociedades em determinados momentos de suas histórias.

2. *Giri Ninjô e Wa: O Difícil Problema da Conceituação*

Devido a fatores que fogem ao âmbito deste trabalho, a sociedade japonesa desenvolveu um sistema baseado em normas de comportamento e de pensamento diferentes, por exemplo, dos conceitos e práticas ocidentais do que é “certo” e do que é “errado” que têm por base um corpo de leis. Assim, no caso japonês, o sistema de norma e regras estabelecidas pela sociedade a partir de seu funcionamento, seguindo uma orientação de natureza não legal antecedeu, desde há muito tempo, todas as orientações do Estado em sua história. A tradição é um elemento que não é descartado tão rapidamente.

Esse mecanismo apresenta profundas raízes e ainda hoje continua muito vivo, funcionando lado a lado com os mecanismos mais definidos e mais sofisticados, segundo a visão ocidental, de organização patrocinados pelo Estado. Esse fato também em muito contribuiu para que o Japão, a partir de seu processo de democratização – desencadeado a partir de 1945 com as Forças de Ocupação – e de abertura para o Ocidente – a partir de 1960 –, fosse melhor entendido pelo exterior e para que também seu povo melhor entendesse e melhor digerisse uma rápida e inusitada avalanche de informações cuja finalidade específica era a de reconstruir o país o mais rápido possível. Portanto diríamos que, a despeito do período de agruras e de misérias que se abateu sobre a população japonesa no pós-guerra – ou seja, efeitos de curtíssimo prazo, usando uma linguagem mais econômica –, a influência externa afetou apenas o exterior dos indivíduos mas conservando intactos os seus valores sociais e culturais mais caros.

Nesse sentido, muitas das tentativas de transformações impostas pela Ocupação não frutificaram, ou se preferirmos novamente uma abordagem econômica, os efeitos de médio e longo prazos vieram, ao contrário, corroborar a permanência dos valores sociais (*giri, ninjô e wa*), fazendo com que as vantagens (os dividendos) fossem mais do que compensadores.

Essa combinação envolvendo passado e presente, o arcaico e o moderno, acabaram criando um solo fértil para a permanência, desenvolvimento e mesmo de sofisticação dos valores sociais remanescentes dos períodos anteriores à Segunda Guerra Mundial.

Os valores sociais permitiram ao Estado passar de uma orientação de “Estado militarmente poderoso” para “Estado economicamente competitivo” Seus principais pilares eram: estabilidade política, ordem social, direcionamento das empresas para seguirem sua política industrial e a orientação de se ter uma força de trabalho estável, condição fundamental para se desenvolver economicamente.

2.1. O Giri

O conjunto de normas e regras sociais baseados na tradição e no desenvolvimento do estado social é conhecido por *giri*. O *giri* envolve regras de conduta, não pressupõe a existência de qualquer relação clara ou definida das noções de direito e de dever entre as partes envolvidas, que compreendem indivíduos e grupos.

A palavra *giri* é de difícil definição, mesmo entre os japoneses, porque ela evoca muitas idéias, que também são de difíceis interpretações e explicações, segundo termos e conceitos ocidentais.

Por estarmos trilhando por terra incógnita, tentaremos determinar algumas de suas características para que possa haver melhor compreensão.

- a) *Giri* é o dever que um indivíduo tem para com outro indivíduo ou para com o grupo (grupo ao qual ele pertence ou qualquer outro grupo externo); devido a uma relação – material ou não –, ocorrida entre as partes envolvidas, estabelece-se um “laço”, uma ligação, um envolvimento entre ambos. Esse dever ou obrigação varia muito de situação para situação e de intensidade, de acordo com a hierarquia das pessoas envolvidas na relação. Assim sendo, há, por exemplo, o *giri* de uma criança para com seus pais, o *giri* entre amigos, o *giri* entre aluno e professor etc.
- b) A pessoa para a qual se deve um *giri* não tem o direito, em nenhum momento, de cobrá-lo. Deve esperar pacientemente pelo cumprimento voluntário da ação que envolve a realização do *giri*. O não cumprimento a gosto do *giri* acaba gerando uma situação de desconforto e se aproximando do conceito ocidental de *deslealdade*. Ainda assim, não se pode cobrá-lo, como se cobra a honestidade em oposição à desonestidade em termos ocidentais; a cobrança levaria a uma quebra, a uma violação do *giri*. Além disso, é muito comum que ambas as partes – beneficiador e beneficiado – estejam mutuamente envolvidos por *giri*.
- c) As relações por *giri* são perpétuas. Não são extintas mesmo quando realizadas, isto é, não se esgotam quando da realização, da sua execução, o que é um traço que reforça bem a idéia de estarmos diante de conceitos e idéias completamente diferentes do que temos em mente no Ocidente, onde uma ação pode perfeitamente compensar uma outra, o que também pode ser colocado em termos econômico-contábeis: um débito pode ser saldado por um crédito de igual valor ou um passivo pode ser perfeitamente zerado com um ativo de igual montante.

As relações por *giri* transcendem no tempo e não se conhece limitações de amplitude: estão continuamente conferindo substrato para o estabelecimento e nascimento de uma constelação de “deveres” e “obrigações” acrescidas ao fato de serem permanentes.

- d) Essas relações têm seus substratos no sentimento, na emoção por afeição. Não se pode, em momento algum, interpretar o estabelecimento dessas relações segundo o mecanismo econômico-contábil referido acima; não se busca, por exemplo, colocar alguém numa condição de dependência para se extrair daí lucros, proveito ou benefício próprio.

Pelo menos do ponto de vista da aparência, o indivíduo japonês procura desenvolver um comportamento isento de intenções; age por sentimentos de afeição

estabelecidos intra-grupo associados ao sentimento do dever, da obrigação. Depois de consolidada, o mais sólida possível a sua base grupal, parte-se para o relacionamento intergrupos.

e) as relações por *giri* não são impostas e nem cobradas por interesse ou por relações públicas; não são fruto de um contrato, antes são estabelecidas e sancionadas através do sentimento de honra. Quem falhar nas relações de *giri*, portanto, é seriamente desonrado perante o seu grupo.

Nesse aspecto, destaca-se talvez o maior traço da cultura japonesa: a questão da honra como fiel da balança diante das mais diversas situações em que toma parte o indivíduo no seu relacionamento com os demais. A todo instante o que é fundamental é a preservação e manutenção da honra ainda que muitas vezes isso implique em desvantagens (*prejuízos*) próprias em favor (*benefício*) do grupo, por exemplo. Sendo honrado, não se tem *vergonha*, um outro conceito que rivaliza, em importância, com a *honra*.

Esses sentimentos de vergonha e de desonra, na origem, são muito fortes e decisivos em “coibir”, em “deter”, em “controlar” e, em última instância, sinalizar o indivíduo, levando-o a responder favoravelmente para o bom e adequado cumprimento das suas obrigações de *giri*.

No caso da sociedade japonesa, onde temos uma situação completamente oposta, isto é, uma sociedade baseada na noção da honra e da vergonha, conforme visto, o indivíduo está continuamente atento e preocupado com a presença, com as atitudes e, em maior grau, com as possíveis sanções dos outros, mesmo nas situações mais triviais da vida diária.

Ruth Benedict conclui que é justamente por causa dessas sanções psicológicas, provenientes da noção de se estar sendo sempre observado, que as regras de *giri* são tão estritamente observadas no caso da sociedade japonesa.

2.2 O Ninjô

O sentimento de afeição associado ao sentimento de dever, de obrigação, referido acima, corresponde ao conceito de *ninjô*, outro difícil termo de se definir. Talvez a melhor aproximação seria dizer que é o termo correspondente *ao sentimento natural de afeição relacionado à sensibilidade humana*.

Os dois sentimentos, *giri* e *ninjô*, estão intimamente relacionados levando muitos estudiosos a estudá-los englobadamente segundo o termo composto *giri-ninjô*.

Caso uma pessoa aja em interesse próprio, ela é considerada uma pessoa que não tem consciência de seu *ninjô*. Se no caso do *giri* a sua não observação leva a uma noção de *deslealdade*, no caso da falta de realização do *ninjô* o indivíduo é considerado fora dos padrões esperados e é, de certa forma, colocado à margem do *devido* e *aceitável* comportamento estabelecido socialmente.

2.3 O Wa

Esse talvez tenha sido o conceito mais explorado pelo Estado Japonês após a Segunda Guerra Mundial, uma vez adotada a política de se reconstruir o país *a partir*

das cinzas. O conceito de *wa* corresponde ao de “harmonia”, de fundamental importância para, também, aproximar as partes envolvidas (indivíduos e grupos) derivando dessa associação, uma aparente comunhão de interesses. A partir do *wa* é possível chegar-se a uma posição em favor do grupo, visando o coletivo, ainda que isso resulte em certas perdas individuais.

Ao invés do conflito aberto entre as partes, entre os grupos de interesses contraditórios, uma vez sob uma mesma organização, há um grande esforço para que se chegue a um consenso, o que mostra a importância do *wa* e da noção de grupo.

No caso específico do pós Segunda Guerra, os efeitos desse conceito podem ser sentidos nos seguintes aspectos:

atenuou as disputas entre os diversos setores e permitiu às partes envolvidas (notadamente o governo e o setor privado) a chegarem ao consenso de que o prioritário, no curto prazo, era a recuperação econômica;

uma vez na empresa, trabalhadores e patrões, após um rápido período de agitações trabalhistas (logo após a Guerra) perceberam que seria praticamente impossível reconstruir o país se se arraigasse o sistema de disputas entre empresas e trabalhadores tão rapidamente trazidas pelo vendaval da Ocupação, importado do Ocidente. No Japão, ainda hoje, não vingaram os padrões ocidentais de organização sindical de âmbito nacional; o que permaneceu foi o sistema de sindicatos em bases empresariais: cada empresa é vista como uma organização (um grupo) à parte havendo forte vinculação entre o indivíduo e a empresa, com profundos laços de fidelidade e obediência recíproca;

a permanência do conceito de *wa* permitiu ao país não perder, portanto, a noção da nação como uma grande família, tão bem trabalhada e incentivada em períodos anteriores, ainda que, após a Guerra, tenha adquirido conotação menos política que antes;

observou-se uma grande proliferação de associações envolvendo trabalhadores, empresas, setores sociais, políticos e profissionais liberais; essas organizações contavam também com a participação de membros do governo. A idéia era colocar sociedade civil, políticos e governo diante de interesses comuns;

assim, no pós-guerra, o indivíduo reproduz na empresa os conceitos que até então eram aplicados a nível de grupos sociais de caráter informal.

Para Chalmers Johnson (1975), harmonia (*wa*) foi o amálgama que manteve os setores econômicos, a mão-de-obra, políticos e o governo em perfeita associação.

Além disso, até hoje, as empresas japonesas estão organizadas de tal forma a pertencerem a uma única associação, cada uma associada ao seu setor industrial evitando-se, assim, o problema de se ter que prestar obediência e/ou se ver dividida entre dois polos de interesses. Pertencendo a uma única organização (grupo) fica resolvida a questão de se ter que prestar lealdade (*giri*) a dois grupos, o que seria ainda mais difícil.

Essa questão do *giri* no nível empresarial pode ser constatada na relação entre uma empresa fornecedora e uma empresa cliente: uma vez estabelecida a relação fornecedor-cliente dificilmente ela é rompida e quando uma das partes estiver em dificuldades a outra sempre procura cooperar no sentido de prestar auxílio. Isso acabou gerando as grandes redes de distribuição (*kai*) e do fenômeno do *keiretsu* (conglomerados

econômicos) do Japão após 1945, onde a fidelidade empresarial desfruta de grande prestígio.

Dentro da empresa o processo de obtenção e formação do consenso ocorria segundo o processo do *ringi seido*: cada nova proposta relacionada à empresa era freqüentemente proveniente dos escalões mais baixos, até mesmo das linhas de produção; essas propostas passavam por todos os escalões da empresa ao longo da hierarquia, sendo colhidas aprovações, reprovações ou revisões até chegar ao presidente da empresa. Uma vez aceita a proposta, havia um consenso organizacional, passando-se imediatamente a sua execução através da devida preparação (*nemawashi*) da empresa para incorporar a mudança, não se atribuindo menções individuais; a idéia passava a ser de todos.

A sociedade japonesa do pós-guerra ainda mantinha assegurada, na sua constituição, a participação dos diversos grupos, representados pela família, pela escola e pela empresa. Esse processo de interação pode ser considerado uma decorrência da estruturação social japonesa onde, desde muito tempo atrás, o indivíduo estava primeiramente ligado a sua família (*ie*) sem perder seus vínculos com o seu grupo comunitário (sua aldeia, ou vilarejo (*mura*)), e as normas e condutas sociais continuavam reforçando e incentivando a harmonia através da cooperação, pelo menos uma cooperação suficiente para se traçar um consenso. Havia a formação de uma relação emocional de mútua dependência variando em grau e escala; sob esse traço, um serviço prestado em condições sociais, políticas e econômicas normais se constituía em vínculo indicador de reciprocidade e de favor em tempos de crise e de dificuldades, o que facilitava o funcionamento molecular e orgânico da empresa japonesa, diferentemente do modelo ocidental, em que prevalecia o modelo atômico e inorgânico. Era inconcebível, por exemplo, uma empresa falir por agir isoladamente sem estar associada de algum modo a um banco, a uma trading, a um partido político, ou a alguma organização do setor privado e/ou governamental.

Todas essas características serviram para neutralizar e atenuar os conflitos de interesses decorrentes de um funcionamento *normal* (segundo padrões ocidentais) da sociedade. Essa contenção de forças antagônicas, e que poderiam entrar em choque com as orientações econômicas e políticas do governo, foram estendidas às relações de trabalho, ao gerenciamento das empresas, ao relacionamento entre governo e indústria etc., tornando-as muito mais cooperativas e mutualmente benéficas.

Como se pode ver, os ângulos de análises são muito amplos e esperamos, conforme já dito, que este trabalho sirva de incentivo a outras investigações, dando margem a discussões de âmbito interdisciplinar maior, sem se ficar preso a disciplinas isoladas como a economia ou a sociologia.

3. Os Valores Sociais e a Recuperação Econômica

Ao se estudar mais detalhadamente o sucesso econômico do Japão no Pós-Guerra, deparamos, desde início, com um fato deveras interessante e sempre presente na história da sociedade japonesa desde tempos remotos e que, conforme veremos, também desempenhou papel decisivo na recuperação do pós-Guerra. Trata-se da capacidade e/

ou poder de adaptação, preservação e transformação dos seculares valores culturais presentes na sociedade japonesa.

Como resultado das leituras de vários autores que se empenharam no estudo do *milagre* econômico japonês, desde início, algo muito forte se nos afigura: o fato de que para entender o mistério do sucesso econômico japonês faz-se necessário lançar mão de um enfoque interdisciplinar envolvendo a Sociologia, a Política, a Economia, a Cultura Organizacional etc. presentes no caso japonês e, fundamentalmente, os vários graus de relação entre essas disciplinas, pois só assim será possível entender melhor o processo.

Trata-se então, de se procurar ver o processo pela base e pelas suas relações e não pelo topo como, infelizmente, percebemos nos trabalhos de alguns autores.

4. Conclusões e Fatos Relevantes

- 1) No estudo do processo de recuperação econômica do Japão constatamos a presença de uma grande malha institucional operando segundo duas componentes: a via formal e direta (patrocinada pelo Estado, pelos ministérios, pelas associações empresariais, pelas empresas etc.) e a via informal e indireta (dada pelo inconsciente social, como normas de comportamento, de organização, de reivindicação de direitos etc.);

A unidade celular social, no caso japonês, é o grupo e não o indivíduo;

Há um código cultural e hierárquico herdado que organiza e predispõe a sociedade, facilitando a invocação de posturas e condutas condizentes e favoráveis à formação e obtenção de consenso diante de todas as situações que envolvem decisões de grande importância. Nesse sentido, ganha real importância o conceito de *wa*, notadamente entre empresas e entre essas e seus funcionários;

Há um sistema educacional extremamente orientado, de forma que o Estado atraía para si os mais talentosos e mais brilhantes alunos após a conclusão de um curso superior através de acirrado processo de seleção. Isso possibilita ao governo contar com a melhor equipe possível de burocratas em seus ministérios;

O sistema, por estar baseado em valores culturais e sociais, além dos valores econômicos e políticos, permite ao Estado treinar e formar uma elite burocrática especializada para a condução do país. Essa constelação de valores permitiu ao Estado minimizar conflitos de interesses e conferir flexibilidade, levando o sistema a funcionar como um eliminador ou minimizador de divergências, possibilitando maior coesão social para enfrentar os problemas de âmbito nacional;

Os valores sociais herdados permitiu uma forte interação entre a máquina governamental, os ministérios – notadamente os ministérios da área econômica: MICI (Ministério da Indústria e Comércio Internacional) e MF (Ministério das Finanças) – e o Partido Democrático Liberal (PDL) – principal partido político do pós-Guerra – na formação do consenso em que se procurava ouvir todas as instâncias envolvidas (processo conhecido por *iken o matomeru* (*iken*: opinião, ponto de vista, idéia, sugestão; *matomeru*: resolver (uma disputa, por exemplo), colocar um assunto sob acordo, concluir uma negociação));

A presença de uma elite burocrática forte e de orientação pró-industrialização permitiu, desde cedo, impor-se uma orientação industrial constante, sem vacilações, processo esse facilitado pela existência de valores sociais, como o *giri*, o *wa* e o *ninjô*; Essa elite compreendia, principalmente, a elite da administração central do governo, compreendendo posições acima dos diretores de departamentos, graduados, principalmente, na Universidade de Tóquio. Essa elite burocrática era forte pois reunia a elite do poder e compreendia, além de burocratas de carreira ligados ao serviço público, importantes líderes políticos;

“A elite do Japão não deve ser vista simplesmente como uma configuração de poder político e econômico [...] mas, antes, como uma parte orgânica da sociedade japonesa” (Hellmann, D. C. (1988), p. 351);

As Forças de Ocupação não conseguiram destruir os valores sociais japoneses e isso foi o mais valioso legado no pós-Guerra para a recuperação da nação como um todo, em todos os aspectos. “A estrutura burocrática japonesa foi um dos aspectos da vida japonesa que o General Douglass MacArthur [comandante militar das Forças de Ocupação] falhou em reformar. Ao invés de cortar a base da pirâmide, ele simplesmente cortou o pico, com o afastamento (*purge*) de burocratas de setores estratégicos do governo. [...] a burocracia continuou imutável desde os dias do pré-guerra” (Editorial do *Japan Times*, 13/12/71); “O *purge* de oficiais do pós-guerra [...] ajudou a aprofundar o poder da burocracia econômica [...] deixando-a quase intacta” (Calder, K. E. (1988), pp. 150-51);

Os valores sociais baseados nos conceitos de *giri*, *ninjô* e *wa* permitiram que os burocratas do governo tivessem colocação garantida quando de suas aposentadorias no serviço público. Por terem passado pelo governo, por terem sido membros dessa importante elite de burocratas, esses oficiais gozavam de grande prestígio no meio empresarial levando-os a receberem inúmeros convites das empresas para assumirem importantes cargos de direção quando dos seus afastamentos dos quadros do governo. Isso permitia, por exemplo, que esses ex-burocratas, já como diretores e presidentes das empresas, tivessem acesso direto a importantes canais de informação dentro dos ministérios econômicos e de ação político-econômica do governo. Assim, podiam trazer para as empresas as informações mais precisas e o mais rapidamente possível para que assim encontrassem tempo hábil para efetuarem as mudanças e/ou adaptações necessárias para receberem investimentos e privilégios do governo, como isenções de tarifas, de taxas, incentivos a exportações, redução de tarifas de importações, empréstimos bancários subsidiados etc. Além disso, esses ex-burocratas podiam agir mais intimamente junto aos seus colegas de ministérios, uma vez que já haviam trabalhado juntos, havendo, portanto, uma fácil comunhão de interesses. Esse processo de ingresso de um ex-burocrata do governo nos quadros de direção de uma empresa ficou conhecido como *amakudari* (“descendente do céu”);

Através de controle rigoroso e rígido, o Governo controlava o financiamento às empresas, privilegiando aquelas previamente selecionadas pelo Ministério da Indústria e Comércio Internacional (MICI) e canalizava a essas empresas a quase totalidade dos recursos disponíveis procurando dinamizar a força exportadora da economia. Para minimizar conflitos com os setores e empresas não contemplados em sua política

econômica, o governo procurava estimular federações e associações setoriais e empresariais fazendo com que a sociedade entendesse a sua orientação econômica e o seu empenho em recuperar a economia. Nesse sentido, foram criadas inúmeras associações (*Gyôkai*) e conselhos (*Shingikai*) industriais como os conselhos consultivos, os conselhos de pesquisa (*Shinsakai*), os conselhos permanentes (*Kyôgikai*), os conselhos de estudo e/ou análise (*Chôsakai*) e os conselhos *ad hoc* (*Kodantai*); muitos conselhos ainda apresentavam subdivisões mais específicas e especiais (*Iinkai*);

Dentre esses conselhos, destacavam-se três que eram mais ligados à esfera econômica, a saber: o Conselho Econômico (*Keizai Shingikai*) – ligado à Agência de Planejamento Econômico (APE), o Conselho de Estrutura Industrial (*Sangyô Kôzô Shingikai*) – ligado ao MICI, e o Conselho de Capital Externo (*Gaishi Shingikai*) – ligado ao Ministério das Finanças (MF);

Dada essa estrutura e com base nas noções de *giri*, *ninjô* e *wa* – notadamente esse último, o governo, através do MICI e do MF podia plenamente implantar sua política industrial, decidindo e agindo através de um processo prévio de contenção de conflitos, através, por exemplo, da obtenção de consenso, da prática do *iken o matomeru*. Esse processo todo era facilitado, como visto acima, dada a rede de organizações previamente criadas para tornar suave e menos conflituosa a tomada de decisões;

O processo de obtenção de *wa* junto ao setor privado contava com a participação do governo, através do MICI e com a participação do setor privado e da sociedade civil, através da Federação das Organizações Econômicas (KEIDANREN – *Keizai Dantai Rengokai*), do Comitê para o Desenvolvimento Econômico do Japão (NIKKEIREN – *Nihon Keieisha Dantai Rengokai*) e da Câmara de Indústria e Comércio do Japão (NISSHO – *Nihon Shôkô Kaigisho*);

A prática do *wa* no setor privado compreendia a minimização de conflitos entre os setores econômicos e entre as empresas, envolvendo as seguintes etapas: a) coordenação macro-econômica; b) coordenação vertical global; c) coordenação entre os grupos industriais; d) coordenação global entre os grupos; e) coordenação global no interior do grupo; f) coordenação horizontal;

O valores sociais *giri*, *ninjô* e *wa* permitiram ao MICI implantar controles de ordem econômica, pois esses permitiram uma redução drástica de conflitos entre governo e empresas. Esse processo ficou conhecido como *orientação administrativa* (*Gyôsei Shidô*);

A presença da tradição: Talvez o principal fator que possibilitou a permissibilidade e que contribuiu para o amálgama entre governo e setores econômicos tenha sido a herança cultural da sociedade japonesa, uma herança sempre lembrada e convocada pelo governo no sentido de se unir forças e objetivos que colocassem os interesses da nação em primeiro lugar. Assim sendo, mesmo com a abolição forçada dos poderes do imperador no pós-guerra, a nova constituição imposta pelas Forças de Ocupação pouco fez no sentido de romper definitivamente com os valores seculares da sociedade japonesa que desde há muito tempo fora orientada a render respeito e obediência não só ao imperador mas também aos seus representantes, como os ministros de Estado, por exemplo;

O wa e a empresa: dentro da empresa o processo de obtenção e formação de consenso sobre quais medidas e decisões a serem tomadas ocorria segundo o processo de etapas sucessivas de discussão; cada nova proposta relacionada à empresa era freqüentemente proveniente dos escalões mais baixos, até mesmo das linhas de produção; essas propostas passavam por todos os escalões da empresa ao longo da hierarquia, sendo colhidas aprovações, reprovações ou revisões até chegar ao presidente da empresa. Uma vez aceita a proposta, havia um consenso organizacional, passando-se imediatamente a sua execução através da devida preparação (*nemawashi*) da empresa para incorporar a mudança, não se atribuindo menções individuais e a idéia passava a ser considerada como algo pertencente a todos;

O wa e a força de trabalho: para assegurar a cooperação entre trabalhadores e empresários na formação do consenso e de uma mão-de-obra estável e sem riscos de conflitos e/ou greves, foi criado o Conselho de Reabilitação Industrial, que também garantia a participação dos trabalhadores no gerenciamento das empresas. Esse conselho permitiu a cooperação entre líderes industriais, notadamente aqueles pertencentes ao Comitê Japonês para o Desenvolvimento Econômico (*Keizai Dôyûkai*) e os trabalhadores; esse conselho tinha ainda a missão de implantar no Japão um *capitalismo modificado*;

Tendo estabelecido a autoridade gerencial e colocado nas mãos dos executivos a liderança, as condições tornavam-se propícias para exigir total produtividade por parte dos trabalhadores;

O wa e o gerenciamento da empresa: Esse processo normalizou e completou o estilo japonês de gerenciamento participativo, já iniciado em períodos anteriores à guerra, o que, associado à orientação e às atitudes paternalistas da empresa levando-a a ser concebida como uma grande família, provocaram no trabalhador um sentimento de lealdade à empresa, tornando-o mais ligado a ela e ao seu desempenho. A partir de então, os trabalhadores passaram a dedicar maior esforço na obtenção de maiores índices de produtividade e de lucros para a empresa, pois grande parte de sua vida e seu próprio futuro estavam a ela relacionados e dela dependiam.

Com base em todas essas observações, concluímos que, de fato, o estudo do processo econômico japonês se torna muito mais rico se se levar em consideração a questão da herança dos valores sociais herdados do período anterior à guerra, notadamente aqueles valores compreendidos nos conceitos de *giri*, *ninjô* e *wa*, relatados acima e que tiveram influência e participação decisiva na formulação e implementação da política industrial do governo no pós-Guerra em todos os níveis, como: governo, setor privado, empresa e indivíduo, bem como em todas as relações envolvendo essas instituições e agentes econômicos.

5. Bibliografia Parcial

ABEGGLEN, James C.; RAPP, William V. (1970). "Japanese managerial behavior and 'excessive competition' ". *The Developing Economies*. Tóquio. The Institute of Asian Economic Affairs. 4 (VIII):427-444.

- ADAMS, T. F. M.; HIROSHI, Iwao (1972). *A financial history of the new Japan*. Tóquio. Kodansha International Ltd. 547 p.
- ALLEN, G. C. (1981). *A short economic history of modern Japan*. MacMillan Press. 4ª ed. 305 p.
- AOKI, M. (1988). "The japanese bureaucracy in economic administration: a rational regulator or pluralist agent". In SHOVEN, J. B. (ed.). *Government policy towards industry in the United States and Japan*. Cambridge. Cambridge University Press. pp. 265-300.
- BALASSA, Bela; NOLAND, Marcus (1988). *Japan in the world economy*. Washington. Institute for international Economics. 290 p.
- BELL, Daniel (1976). *The cultural conditions of capitalism*. s.l. Basic Books.
- BOLTHO, Andrea (1985). "Was Japan's industrial policy successful?". *Cambridge Journal of Economics*. 2(9):187-201.
- BRÉMOND, Janine; CHALAYE-FENET, Catherine; LOEB-PELISSIER, Michele (1989). *L'économie du Japon: une menace ou un modèle?* Paris. Coleção J. Brémond. 3ª ed. 279 p.
- BROADBRIDGE, Seymour (1966). *Industrial dualism in Japan: a problem of economic growth and structural change*. Chicago. Aldine Publishing. 105 p.
- CALDER, Kent E. (1988). *Crisis and compensation: public and political stability in Japan, 1949-86*. Princeton. Princeton University Press.
- COLE, Robert E. (1978). "The late-developer hypothesis: an evaluation of its relevance for Japanese employment practices". *The Journal of Japanese Studies*. Seattle. 2(4):247-263. (summer).
- CRAWCOUR, Sydney (1978). "The Japanese employment system", *The Journal of Japanese Studies*. Seattle. 2(4):225-245. (summer).
- CUMMINGS, William K.; NAOI, Atsushi (1974). "Social background, education, and personal advancement in a dualist employment system" In: *The Developing Economies*. Tóquio. The Institute of Asian Economic Affairs. 3(XII):245-273.
- DOI, Takeo (1973). *Amae no Kôzô. (Anatomia da Dependência)*. Tóquio. Kodansha. 170 p.
- DORE, Ronald P. (1988). *Flexible rigidities: industrial policy and structural adjustment in the Japanese economy 1970-1980*. London. The Athlone Press. 278 p.
- _____ (1983). "Goodwill and the spirit of market capitalism" In: OKIMOTO, Daniel I.; ROHLEN, Thomas P. (1988). *Inside Japanese system: readings on contemporary society and political economy*. Stanford University Press. pp. 90-99. Originalmente publicado em (1983) In: *The British Journal of Sociology*. 4(34):459-81. Routledge e Kegan Paul (publ.).
- _____ (1984). "The 'earn from Japan' boom: adpting the best". In: *Speaking of Japan*. Tokyo. Keizai Kôhō Center. Japan Institute for Social and Economic Affairs. 47(5):16-24.
- FAURE, Guy (1987). "La politique des telecommunications: le 'dissensus' japonais". In: BERQUE, Augustin (1987). *Le Japon et son Double: Logiques d'un autoportrait*. Paris. Masson. 104 p.
- _____ (1984). "Le rôle du miti dans l'élaboration du consensus industriel". In: BOUISSOU, Jean-Marie; FAURE, Guy (1984). In: *Japon: le consensus: mythe et réalités*. Paris. Economica. pp. 367.394.
- FREEMAN, Christopher (1987). *Technology policy and economic performance: lessons from Japan*. London. Pinter Publishers. 155 p.
- FURUKAWA, Shinji (1987). "A new industrial structure: miti's policies toward the 21st century". In: *Speaking of Japan*. Tóquio. Keizai Kôhō Center. Japan Institute for Social and Economic Affairs. 73(7):1-10.
- FUMIO, K. (1984). "Policy innovation at miti". *Japan Echo*. Tóquio. 2(11):66-69.
- GIBNEY, Frank (1979). *Japan; the fragile super power*. Tóquio. Charles E. Tuttle Co. 2ª ed. 430 p.
- HARADA, Kazuaki (1984). "Vitality and resilience". In: *Speaking of Japan*. Tóquio. Keizai Kôhō Center. Japan Institute for Social and Economic Affairs. 46(5):1-5.

- HELLMANN, Donald C. (1988). "Japanese politics and foreign policy: elitist democracy within an american greenhouse". In: INOUCHI, Takashi; OKIMOTO, Daniel I. (1988). *The political economy of Japan: the changing international context*. Stanford. Stanford University Press. (2):345-378.
- HIDEO, Ôtake (1983). "Postwar politics: liberalism versus social democracy". *Japan Echo*. Tokyo. 2(10):43-53.
- HIROSHI, Okumura (1982). "The closed nature of Japanese intercorporate relations". *Japan Echo*. Tokyo. 3(IX):53-97. Traduzido de *Masatu o umu Nihon teki keiei no heisa sei*. In: *Ekonomisuto*. 06/07/92. pp. 34-40.
- HIRSHMAN, Albert O. (1970). *Exit, voice and loyalty: responses to decline in firms, organizations and states*. Harvard. Harvard University Press. 162 p.
- HOLDER, J. E. (1988). "Corporate capital structure in the United States and Japan: financial intermediation and implications of financial deregulation". In: SHOVEN, J. B. (ed.). *Government policy towards industry in the United States and Japan*. Cambridge. Cambridge University Press. pp. 241-263.
- HORVATH, Dezso; MCMILLAN, Charles (1980). "Industrial planning in Japan". *California Management Review*. 1(23):11-21 (fall).
- HUNTER, Janet E. (1984). *Concise Dictionary of Modern Japanese History*. Tokyo. Kodansha Ltd. 347 p.
- IKEMOTO, Kiyoshi (1973). "Some reflections on the Theory of dualistic economic development". *Kobe University Economy Review*. Kobe. (19):21-29.
- IKE, Nobutaka (1972). *Japanese politics: patron client democracy*. New York. Alfred A. Knopf. 2ª ed. 149 p.
- IMAI, Ken'ichi (1986). "Japan's industrial policy for high technology industry". In: PATRICK, H. T. (ed.). *Japan's high technology industries: lessons and limitations of industrial policy*. Washington. University of Washington Press. pp. 137-169.
- _____ (1990). "The legitimacy of Japan's corporate groups". *Economic Eye. A Quarterly Digest of Views from Japan*. Tóquio. 3(11):16-21. (autumn). Originalmente publicado in *Shukan Toyo Keizai*. 26/05/90.
- IMAI, Ken'ichi; UEKUSA, Masu (1978). "Industrial organization and economic growth in Japan". In: Tsuru, Shigeto (ed.). *Growth and resources problems related to Japan*. Tóquio. Asahi Evening News. pp. 91-112.
- ITÔ, Daiichi (1968). "The bureaucracy: its attitudes and behavior". In: *The Developing Economies*. Tóquio. Institute of Developing Economies. 4(VI):446-467.
- IVEROTH, Axel (1988). "The case against Japan: economic myth and political reality". *Speaking of Japan*. Tóquio. Keizai Kôhō Center. Japan Institute for Social and Economic Affairs. 94(9):1-7. (outubro).
- JAPAN Culture Institute (1970). *Politics and economics in contemporary Japan*. Tóquio, 232 p.
- JOHNSON, Chalmers (1975). "Japan: who governs? an essay on official bureaucracy". In: *The Journal of Japanese Studies*. Seattle. 2(1):1-28.
- _____ (1982). *MITI and the Japanese miracle: the growth of industrial policy, 1925-1975*. Stanford. Stanford University Press. 393 p.
- _____ (1985). "The institutional foundation of Japanese industrial policy". *California Management Review*. 4(27):59-69. (Primeira versão apresentada na *American Enterprise Institute* em 01/10/84).
- _____ (1988). "Studies of Japanese political economy: a crisis in theory". *The Japan Foundation Newsletter*. Tokyo. 3(16):1-11. (dezembro).

- HOLDEN Jr., Matthew (1966). " 'Imperialism' in bureaucracy" *The American Political Science Review*. Washington. The American Political Science Association. 4(LX):943-951. (dezembro)
- KATSUTO, Uchihashi (1983). "Behind the scenes at miti". *Japan Echo*. Tokyo. 4(10):44-49.
- KAWAGUCHI, Hiroshi (1967). "The 'dual structure' of finance in post-war Japan". In: *The Developing Economies*. Tóquio. The Institute of Asian Economic Affairs. 2(v):300-328.
- _____ (1970). " 'Over-loan' and the investment behavior of firms". In: *The Developing Economies*. Tóquio. The Institute of Asian Economic Affairs. 2(v):300-328.
- KÔICHI, Kishimoto (1988). *Politics in modern Japan: development and organization*. Tóquio. Japan Echo Inc. 3a. ed. 193 p.
- KOMIYA, Ryutaro (1986). "Industrial policy's generation gap". *Economic Eye: A Quarterly Digest of Views from Japan*. Tóquio. 1(7):22-24. (março) Originalmente publicado in: *Nihon Keizai Shimbun*, 1985, pp. 18-23.
- _____ (1990). *The Japanese economy: trade, industry and government*. Tokyo. University of Tokyo Press. 396 p.
- KOSAI, Yutaka; OGINO, Yoshitaro (1984). *The contemporary Japanese economy*. Série *Studies in the Modern Japanese Economy*. MacMillan.
- LANCIAUX, Bernadette (1991). "Ethnocentrism in U.S./Japanese trade policy negotiations". *Journal of Economic Issues*. Sacramento. California State University. 2(XXV):569-580.
- LANGDON, Frank C. (1961). "Big business lobbying in Japan: the case of central bank reform" *The American Political Science Review*. Washington. The American Political Science Association. 4 (LV):527-538. (dezembro).
- LOCKWOOD, William W. (1965). *The state and economic enterprise in Japan: essays in the political economy of growth*. Princeton. Princeton University Press. 753 p.
- MIYAZAKI, Isamu (1970). "Economic planning in postwar Japan". In: *The Developing Economies*. Tóquio. The Institute of Asian Economic Affairs. 4 (VIII):369-385.
- _____ (1990). *The Japanese economy: what make it tick*. Tokyo. The Samuel Press, Inc. 1ª ed. 249 p.
- MIYOSHI, Masaya (1990). "Competition, cooperation, interdependence in a shrinking world, Japan reassesses its role". In: *Speaking of Japan*. Tóquio. Keizai Kôhō Center. Japan Institute for Social and Economic Affairs. 115(11):20-24.
- MIZUNO, Takeshi (1959). "Problems of small and medium industries in Japan". *Kobe Economic Review*. Kobe. (5):75-88.
- _____ (1971). "Development of small business organization in Japan: their characteristic features and some future prospects". *Kobe University Economic Review*. Kobe. (17):19-27.
- MORISHIMA, Michio (1982). *Why has Japan "succeeded"?: western technology and the Japanese ethos*. Cambridge. Cambridge University Press. 209 p.
- MURAKAMI, Yasuke (1987). "The Japanese model of political economy". In: YAMAMURA, K.; YASUBA, Y. (ed.) (1987). *The Political Economy of Japan: The Domestic Transformation*. Stanford. (1). Stanford University Press. pp. 33-90.
- MURAMATSU, Michio; KRAUSS, Ellis S. (1984). "Bureaucrats and politicians in policy-making: the case of Japan" *The American Political Science Review*. Washington. The American Political Science Association. 1(78):126-146. (março).
- NAKAMURA, Hideichirô (1979). "Plotting a new economic course". *Japan Echo*. Tóquio. (VI):11-20. Traduzido de *Gendai Nihon Keizai*. (1). In: *Chikuma Shobô*, 1976.
- NAMIKI, Nobuyoshi (1975). "A vision of Japan's industrial structure". In: *Social structure and economic dynamics in Japan up to 1980*. Institute of Economic and Social Studies for East

- Asia. Série East Asian Economy and Society. (1). Milan. Luigi Bocconi University. pp. 223-238.
- NAMIKI, Nobuyoshi (1979). "Japan, inc.: reality or façade?" *In: Japan Culture Institute. Politics and economics in contemporary Japan*. Tóquio. pp. 111-126.
- NAOHIRO, Amaya (1981). "Harmony and the antimonopoly law". *Japan Echo*. Tokyo. 1 (VIII):85-95. Traduzido de *Wa no rinri to dokkin hô no ronri*. *In: Bungei Shunjû*. dezembro, 1980. pp. 176-193.
- (1983). "Refusing the crisis of Japan's industrial policy" *Japan Echo*. Tokyo. 4 (10):38-43.
- NEALE, Walter C. (1987). "Institutions" *Journal of Economic Issues*. Sacramento. California State University. 3(XXI):1177-1206.
- NIINO, Koujiro (1961). "The logic of excessive competition – with reference to the Japanese inter-firm competition". *Kobe University Economic Review*. Kobe. (8):51-62.
- (1968). "Industrial organization policy and economic growth in postwar Japan". *Kobe University Economic Review*. Kobe. (14):29-41.
- (1975). "Dilemmas of anti-monopoly policy in Japan" *In: Kobe University Economic Review*. Tóquio. 21:1-9.
- OHKAWA, K; ROSOVSKY, H. (1973). *Japanese economic growth*. Stanford. Stanford University Press.
- PHP INSTITUTE, Inc. (ed.) (1989). "What's what in Japan's diet, government, and public agencies" Tóquio. The Japan Times. 166 p.
- RICHARDSON, Bradley; UEDA, Taizo (eds.) (1981). *Business and society in Japan: fundamentals for businessmen*. New York. East Asian Studies, Ohio State University. Praeger. 334 p.
- RAPPING, Leonard A. (1984). "Bureaucracy, the corporation, and economic policy". *In: Journal of Post Keynesian Economies*. New York. M. E. Sharpe, Inc. 3(VI):337-353.
- ROTBURG, Eugene H. (1986). "Consultation, competition, and control" *In: Speaking of Japan*. Tóquio. Keizai Kôhō Center. Japan Institute for Social and Economic Affairs. 61(6):14-20.
- SABA, Shoichi (1986). "Vision, consensus, and competition: industrial policy in Japan". *Speaking of Japan*. Tokyo. Keizai Kôhō Center. Japan Institute for Social and Economic Affairs. 77(8):10-16. (maio)
- SHIMADA, Haruo (1982). "Perceptions and the reality of Japanese industrial relations: role in Japan's postwar industrial success". *In: Keio Economic Studies*. Tóquio. The Keio Economic Society. Keio University. 2(XIX):1-21.
- SUGIMORI, Kôji (1968). "The social background of political leadership in Japan" *In: The Developing Economies*. Tokyo. The Institute of Asian Economic Affairs. 4 (VI):487-509.
- YAMAMURA, Kozo (1979). "Behind the 'made in Japan label' " *In: Japan Culture Institute. Politics and Economics in Contemporary Japan*. Tóquio. pp. 127-142.
- WARD, R. R. (1956). "The origins of the present Japanese constitution". *The American Political Science Review*. Washington. The American Political Science Association. 4 (L):981-1010.
- WOLFEREN, Karel van (1989). *The enigma of Japanese power: people and politics in a stateless nation*. London. MacMillan. 496 p.
- ZIMMERMAN, Mark A. (1985). *Dealing with the Japanese*. London. Unwin Paperbacks. 316 p.

Elvino José Barbosa
Centro de Estudos Japoneses da USP

A FLOR NO *BUTOH* DE KAZUO OHNO

Felicia Megumi Ogawa

*Marido e mulher, no céu,
transformam-se em um anjo*

EMANUEL SWEDENBORG

RESUMO: Trata-se de um estudo comparativo sobre as linguagens *Butoh* e *Nô*, focalizando o aspecto da interpretação do ator. Os conselhos de Zeami, dirigidos aos atores do teatro *Nô*, registrados no Livro III do *Fûshikaden* (tratado sobre o teatro *Nô*, escrito no século XV), serviram como base. Zeami enfatiza a necessidade de os atores polirem incansavelmente sua arte a fim de cativar o coração do público. Fato que só se torna possível aos que conseguirem captar a Flor da interpretação. A análise da interpretação e do pensamento de Kazuo Ohno, nascido em 1906, um dos fundadores da linguagem *Butoh* e ainda atuante nos palcos do mundo, é a referência para a comparação das duas linguagens. Assim, a busca da Flor de Zeami no universo da arte de Kazuo Ohno foi o fio de Ariadne no labirinto do *Butoh*.

RESUME: The article is a comparative study about *Butoh* and *Nô* language, focusing on the aspect of an actor's performance. Zeami's advice given to the actors of *Nô* theatre, recorded in *Fûshikaden* – Book III (written in the XV century) served as the base. Zeami stresses the necessity of actors tirelessly polishing their art, in order to captivate the spectators. Something which is only possible when the actors get to apprehend the Flower of interpretation. The analyses of the performance and thoughts of Kazuo Ohno, born in 1906, one of the founders of *Butoh's* Language and still acting at present on the stages around the world is the reference of the comparison among two languages. Thus the search for Zeami's Flower in the universe of Ohno's art is the Ariadne's thread in the *Butoh* labyrinth.

PALAVRAS-CHAVE: Nô, Butoh, Flor, Evanescência, Aprendizado

KEYWORDS: No, Butoh, Flower, Evanescence, Apprenticeship

Fûshikaden (Da Transmissão da Flor de Interpretação) foi o primeiro dos tratados teatrais legados por Zeami – ator e teórico do teatro Nô – à posteridade. Escrito no século XV ao longo dos anos 1400 a 1418, é considerado o mais antigo documento do gênero no Japão. Composto por sete livros, contém as transcrições dos ensinamentos de seu pai Kan’ami a respeito de conceitos teatrais do *Sarugaku*, como era conhecido o teatro Nô na época. No entanto, como observa Sakae Murakami Giroux, esse trabalho foi redigido muito após a morte de Kan’ami, e por isso “talvez fosse mais exato considerar que Zeami nele exprime de que forma apreendeu e interpretou as idéias de seu pai”¹.

Com base em algumas das idéias expostas sobre a flor no *Fûshikaden*, é minha intenção fazer uma leitura dos conceitos do *Butoh*, linguagem artística corporal nascida no pós-guerra, estabelecendo correlações entre as duas expressões cênicas. Pois, apesar do *Fûshikaden* estar distante mais de 500 anos do surgimento do *Butoh* (fins dos anos 50), as idéias nele contidas não perdem em nenhum momento a atualidade. E, por outro lado, é patente o fato de que, cada vez mais, o contemporâneo busca suas raízes ancestrais, como acontece com o *Butoh*.

Este estudo vai se apoiar principalmente nos conceitos contidos no Livro III, onde Zeami focaliza o comportamento do ator, orientando-o, advertindo-o para polir sua arte com a finalidade de cativar o coração do público. Zeami concentra todas as idéias simbolicamente na flor que, segundo ele, é a imagem do Belo que suscita o sentimento do espectador através da linguagem da representação. No entanto, Giroux ressalta que, nos tratados, Zeami fornece explicações não sobre o Belo da flor, mas sobre os meios e as maneiras de expressar esta flor, técnica que o ator deve dominar, conhecendo de antemão a flor que sensibiliza o público².

O enfoque sobre o ator pareceu-me ser procedente, pois no *Butoh* tudo se concentra no corpo, elemento-chave dessa linguagem artística e também o único com existência concreta. Através dele, o ator procura traduzir seu mundo interior. Conseqüentemente, espera-se, nessa busca, que ele seja não apenas o representante de uma arte, mas a própria arte.

Por isso, para Eric Seland, estudioso das artes japonesas, o *Butoh* não é passível de interpretação, como por exemplo o haikai. Assim, os críticos dessa arte se limitam a selecionar, organizar em categorias e listar determinadas características e posturas do ator, que possam servir de guia genérico para a compreensão de sua linguagem. Seland compara tais anotações com as do *Kadensho* (como é também chamado o *Fûshikaden*). Afirmar ser o *Kadensho* a “Bíblia do Ator”, cujos ensinamentos, ao longo dos anos, vêm sendo alternadamente ignorados ou respeitados, exatamente como a própria Bíblia. Atualmente, ainda segundo Seland, a arte de Kazuo Ohno, um dos fundadores do *Butoh*, é a que melhor sintetiza a essência do *Kadensho*³.

1. Sakae Murakami Giroux, *Zeami: Cena e Pensamento Nô*, São Paulo, Perspectiva, 1991, p. 105.

2. *Idem*, p. 107.

3. Eric Seland, “Retorno à Essência”, in *Kazuo Ohno Butoh-fu*, Tóquio, ed. Shisho-sha, 1989.

Assim, buscar a flor de Zeami no universo da arte de Kazuo Ohno será o fio de Ariadne no labirinto do *Butoh*.

A Flor e a Evanescência

No Livro III do *Kadensho*, Zeami fala a respeito da “interpretação da flor evanescente” do ator. Zeami acha quase impossível descrevê-la em palavras. É um estágio do aperfeiçoamento do ator, ao qual não se chega apenas através do acúmulo de ensaios e domínio técnico, mas sim a partir do momento em que ele incorpora verdadeiramente a essência da flor. Só então ele poderá alcançar a interpretação da flor evanescente. Isso nos leva a crer que esse estado é captado em um nível superior ao da própria flor, mas, evidentemente, sem a existência da flor não há o estado de evanescência⁴

Pode-se deduzir, ainda, que o ator só chegará à interpretação da flor evanescente com o amadurecimento de sua arte e de seu universo interior, e, conseqüentemente, com o avanço da idade. Mas, isso também não basta, ensina Zeami: “Aquele que tem um bom domínio técnico e é famoso, mas não pesquisou adequadamente a flor, poderá manter a fama, mas não poderá manter a flor até a velhice. Aquele que conseguiu captar verdadeiramente a flor, ainda que sua capacidade técnica diminua, a flor permanecerá com ele. E assim sua arte continuará sempre interessante⁵. Conclui-se, portanto, que a interpretação da flor evanescente é a soma da compreensão da flor mais a maturidade interior e cronológica do ator.

No entanto, se o ator só atinge a maturidade da sua arte quando já perdeu a juventude, e considerando-se que o envelhecimento do corpo – que no *Butoh* se confunde com a própria arte – é uma realidade inexorável, como ele poderá atingir o estado da flor evanescente? Esta questão é colocada pelo crítico Tatsuo Ishii, para quem inexiste teoria ou teórico teatral, da antigüidade a nossos tempos, que tenha encarado de frente a questão da velhice do ator (não há registro de alguém que o tenha feito, de Aristóteles, na antiga Grécia, passando pela teoria teatral em sânscrito, na Índia; por Stanislawski, na Rússia; Artaud, na França; Brecht, na Alemanha e Grotowski na Polônia). Ishii ressalta que nas artes tradicionais como o Nô, o ator deve começar seu aprendizado na mais tenra idade, mas só aos 40 ou 50 anos pode se considerar maduro⁶.

Como resolver o impasse? É o próprio Ishii quem aponta para a possibilidade da solução, com base em um exemplo concreto: Kazuo Ohno. Na sua opinião, no *Butoh* de Ohno é possível sentir o estado de evanescência.

No espetáculo *Suiren*, de Monet, por exemplo, ele não só restaurou a idéia da interpretação de um velho no palco, mas ainda a transformou em aspecto positivo, dando a impressão de ter revelado um caminho para esta questão⁷

4. Akira Omote e Shuichi Katô, “Zeami Zenchiku”, in *Nihon Shisô Taikei*, tomo 24, Tokyo, Iwanami Shoten, 1974, pp. 35 e 36.

5. *Idem*, pp. 31 e 32.

6. Tatsuo Ishii, “A Velhice e a Dança”, in *Kazuo Ohno Butô-fu*, Tokyo, ed. Shisho-sha, 1989, p. 318.

7. *Idem, ibidem*.

E acrescenta: “Na arte de Kazuo Ohno existe tanto a flor como a evanescência”⁸.

Descrevendo a apresentação do ator em *O Mar Morto*, em Rimini (1985), Leonetta Bentivoglio mostra também o fascínio que Ohno exerce no palco, resolvendo com extrema pureza a questão da velhice:

No espetáculo, Kazuo se transforma em “larva” amassada e suntuosa [...] Nos trajes femininos, passa do faustoso ao absurdo: jovem casta, princesa virginal, dançarina líbero-floreal [...], amassado e sinistro. Gestos mímicos destilados, pequenos passos torcidos. Mãos firmes e longas que falam, membros que se arrastam e que vibram de emoções. Uma intensidade dramática e irreverente. Uma máscara fúnebre que olha desesperadamente a vida. É uma dança que se transforma em morte e velhice, comovente senso de corrupção do corpo. Espelho de um insustentável peso do ser. Uma dança que é uma “loucura” e estranho sonho de uma feminilidade agoniada e que não dá para alcançar (procurada mas não alcançada) revisitada por um estranho corpo de um velho que parece ser o mais antigo do mundo [...] No final, aclamado com vários buquês de flores, é aplaudidíssimo. Satisfeito e entupido do misticismo que transborda do espetáculo, o público presta-lhe homenagem. Repetidas mesuras femininas e sorrisos. O mestre sai de cena como um magnífico pesadelo que se dissipa⁹.

Bentivoglio não estabelece ligação entre a interpretação do ator e a da flor evanescente, mas sem dúvida o fascínio que Kazuo exerceu sobre ela e a platéia é a evidência de que sua arte alcançou aquele estágio.

Kazuo Ohno, por seu lado, demonstra claramente sua admiração e concordância em relação aos conceitos de Zeami sobre a flor evanescente. Isso fica evidente em um texto de sua autoria, cujo título é “A Flor e a Evanescência”, onde descreve a sua profunda emoção diante da imagem de um velho cavalo, que ilustrava a capa de uma publicação exposta na vitrine de uma livraria em Dresden¹⁰.

Percebe-se, no texto, que Ohno sobrepõe sua própria imagem à do cavalo, ressaltando o olhar vivo e ao mesmo tempo tranqüilo do animal, ainda que em corpo esquelético, abraçado à morte. Aos olhos do artista, o cavalo se transforma em uma visão fantástica, surgida de uma antiga era, anterior a Cristo¹¹. Descreve ele:

A cabeça abaixada, o focinho voltado para dentro, ele parecia observar a si mesmo, enquanto se expunha ao olhar de outrem. Parecia revelar o universo interior do velho que dividia com ele a imagem [...] Não pode ser só enquanto há vida, deve continuar mesmo no momento da morte. Na hora da morte também, exclamei, dentro da vitrine em Dresden. A alma que parecia ter sido sugada por aquele cavalo, estava transformada dentro de mim¹².

Tatsuo Ishii acredita na existência de uma estética que seja domínio exclusivo dos atores que atingem a velhice. Embora neles a cor e o viço do rosto desapareçam e os movimentos não sejam os mesmos da juventude, o Belo permanece, como resultado de algo acumulado durante a vida inteira, com imparcialidade, sem expectativas. E é como

8. *Idem*, p. 319.

9. Bentivoglio Leonetta, in *La Republica Spectacoli*, Milão, 1985.

10. Kazuo Ohno, “A Flor e a Evanescência”, in *Kazuo Ohno Butô-fu*, Tóquio, ed. Shisho-sha, 1989, p. 198.

11. *Idem*, *ibidem*.

12. *Idem*, pp. 199 e 200.

se todo esse universo fosse absorvido por um coração grandioso, capaz de sobrepujar todas as técnicas. No entanto, como adverte Zeami, é preciso que o ator, mesmo depois de velho, não abandone a pureza de coração de um iniciante. Nesse aspecto, um bom exemplo é novamente Kazuo Ohno, nas palavras de Tatsuo Ishii: “Mesmo depois de velho, ele mantém o frescor de quem se relaciona com a arte pela primeira vez... Isso porque a vida humana é finita, enquanto a arte não tem fim”¹³.

Não esquecer a pureza virginal, na velhice, significa entender que a vida humana tem seu fim, enquanto o Nô é eterno. (*in Zeami – Kakyô*)

A Flor

Qual seria para Zeami o significado da verdadeira flor, e como o ator poderia captá-lo?

Na linguagem teatral do Nô, a flor seria o efeito cênico da representação ou, em outras palavras, o impacto emocional transmitido pelo trabalho do ator. E esta flor é captada primeiramente pelo espectador como a essência do belo... “O belo da flor que se reflete nos olhos do público e a alma da flor que nasce do sentimento do ator formam o verso e o reverso de uma mesma flor”¹⁴.

Do mesmo modo, a flor do *Butoh* é a própria alma do artista, e, para que ela seja verdadeira, o ator não pode prescindir da semente, que é todo o processo de aprendizagem desenvolvido durante sua vida – um aprendizado que não se limita às técnicas corporais, ao domínio de variadas linguagens ou ao mero acúmulo de conhecimentos. O essencial é que ele desenvolva a sabedoria, depurando atos e pensamentos, o que significa depurar a própria arte. A flor está ligada à alma, ao coração, e a semente ao conhecimento das técnicas¹⁵.

Zeami chama a atenção para um aspecto muito importante nessa busca da flor: “O ator nunca deve pensar que essa tarefa seja trabalhosa e maçante”¹⁶. O artista, para ser pleno, deve se colocar por inteiro no processo de criação e sentir prazer no ato criativo. E nessa busca, que deve ser permanente, é importante que ele mantenha uma postura de humildade diante do aprendizado. Por isso, Zeami alerta os atores mais experientes para que procurem aprender mesmo com os principiantes e atores menos hábeis. Pois o próprio orgulho que rejeita esse aprendizado acaba aprisionando o artista, impedindo-o de encontrar o seu verdadeiro Nô – para Zeami, sinônimo da verdadeira flor: “A flor representa, de fato, a vida do Nô, e conhecê-la significa atingir os arcanos do caminho desta arte”¹⁷.

Para se atingir a flor, a semente deve ser plantada bem cedo – aos sete anos, segundo Zeami. O futuro ator precisa obter o domínio de várias técnicas, além de uma

13. Tatsuo Ishii, *op. cit.*, p. 320.

14. Sakae Murakami Giroux, *op. cit.*, pp. 106 e 107.

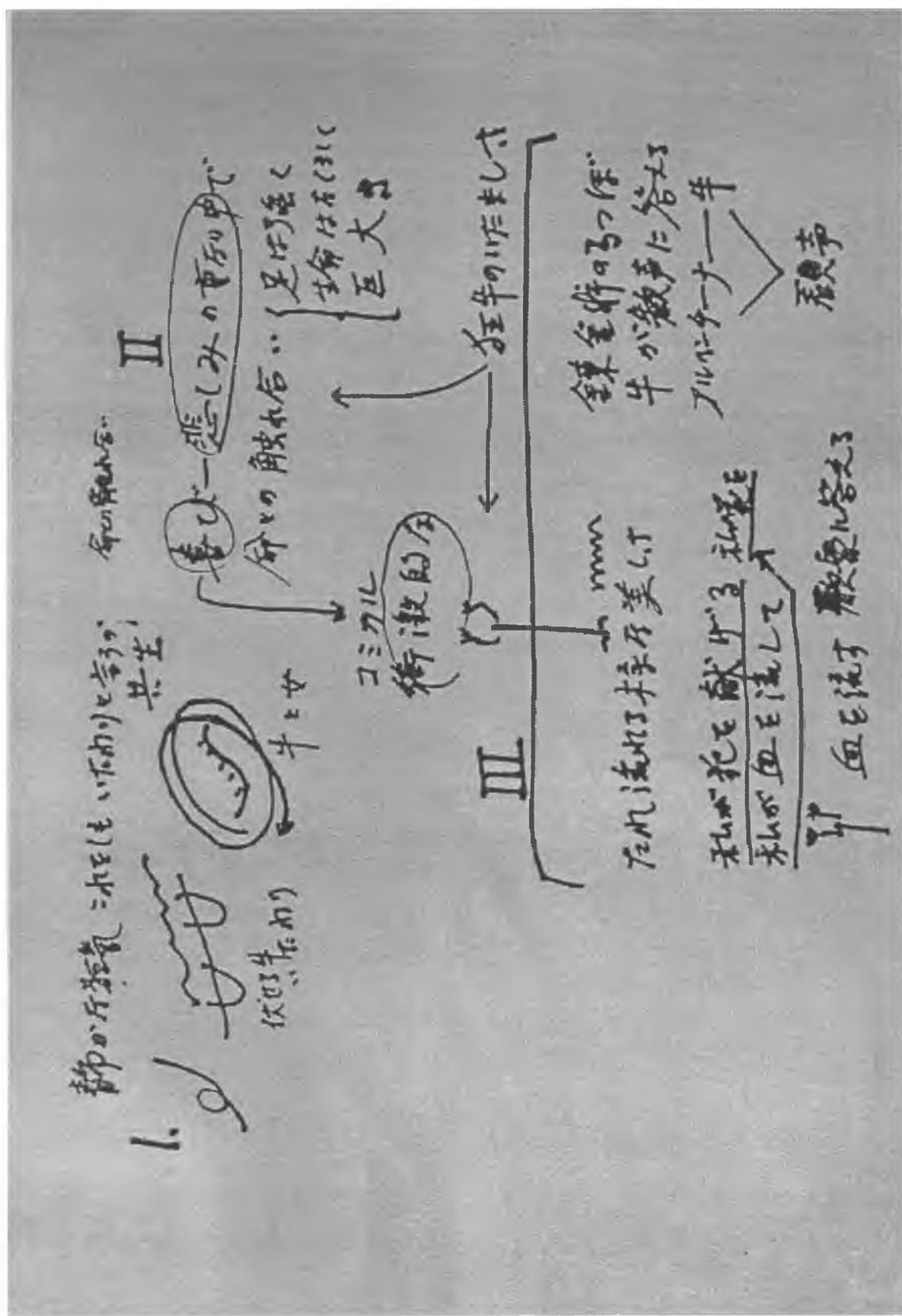
15. Akira Omote e Shuichi Katô, *op. cit.*, pp. 34 e 35.

16. *Idem*, pp. 36 e 37.

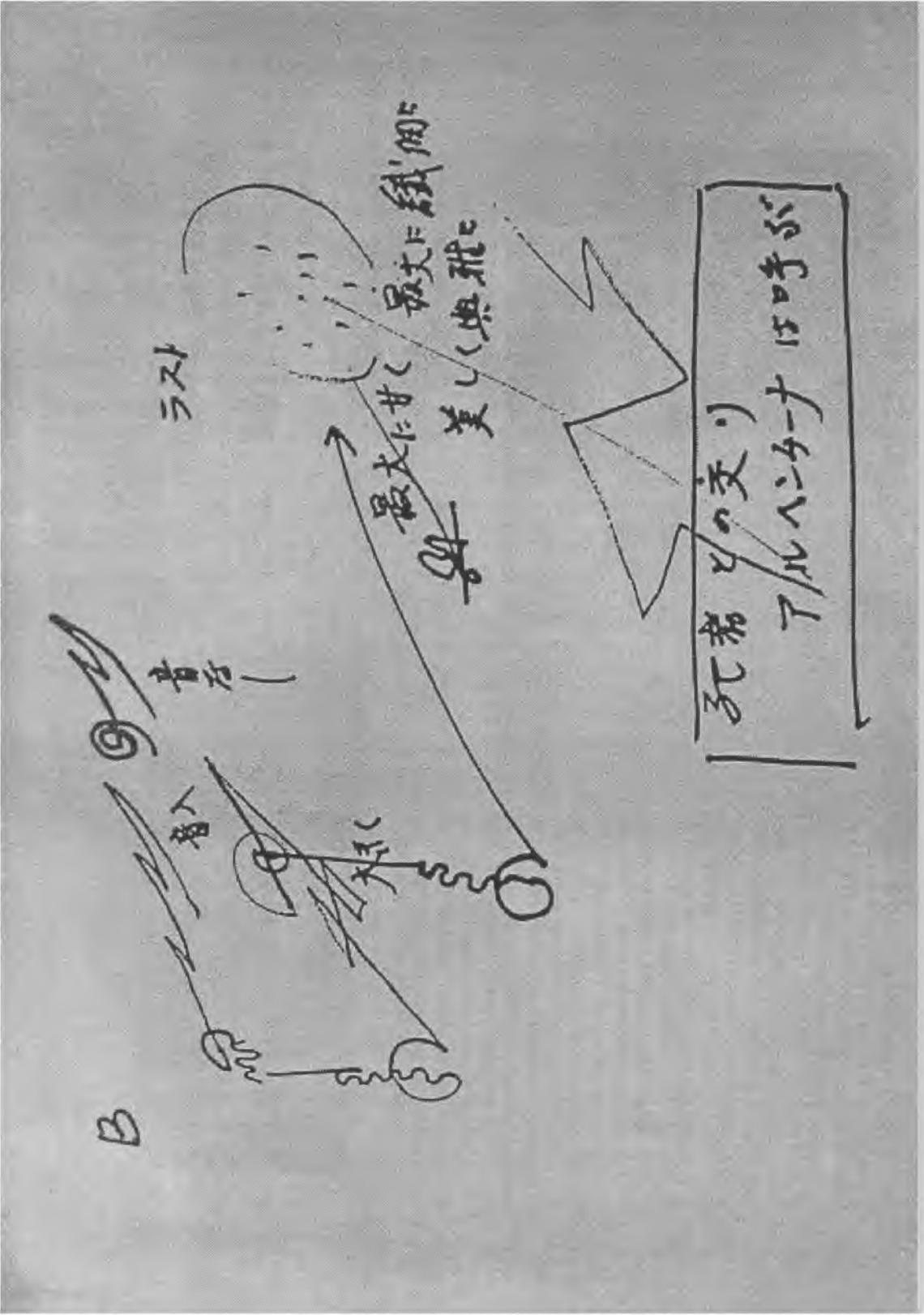
17. *Idem*, pp. 32 e 34.



Kazuo Ohno. "A Flor e a Evanescência" no espetáculo *Minha Mãe*.



Plano coreográfico de Homenagem à L'Argentina.



Plano coreográfico de Homenagem à L'Argentina.

profunda compreensão das mímicas, registrando-as no fundo do coração. Kazuo Ohno diz que, no *Butoh*, essa primeira etapa leva pelo menos cinco anos e deve começar pela observação dos movimentos cotidianos do corpo.

Durante esse período [continua o mestre], o aprendizado se realiza embasado não se sabe se na constante conscientização da análise e síntese dos movimentos do próprio corpo, ou se no aprofundamento do conhecimento sobre a vida, ou em ambos ou, ainda, em nenhuma dessas hipóteses. A sabedoria de viver, o respeito à própria vida e à de outros, o reconhecimento da Natureza, são temas que vão surgindo no processo do aprendizado. As dores de uma existência ou então seus prazeres, os ferimentos que marcam nossas vidas, as dádivas da Natureza e sua destruição são, para mim, fenômenos especialmente caros.

No entanto, há coisas no *Butoh* que não é possível ensinar, diz Ohno. E explica:

Suponhamos que estivéssemos em uma aula onde o tema fosse o “Pai Nosso”. Cada um de vocês tentaria se expressar através do corpo, usando os movimentos que o tema lhes inspiraria. E eu os compreenderia todos, por menores que fossem os gestos. Mas, o problema começa aí. Para mim, dançar, com o único objetivo de fazer os outros entenderem as imagens que o tema evoca é apenas uma questão anterior ao *Butoh*. O importante é vocês expressarem suas posturas diante da vida, os sentimentos que decorrem do fato de se viver as verdades contidas no “Pai Nosso”. Igualmente importante é reconhecer a própria seriedade do viver, bem como a maneira como vocês vão se confrontar com essa questão. E, sobre isso, nada posso lhes ensinar. É preciso que cada um faça uma reflexão. Em minha opinião, vocês devem procurar, no *Butoh*, uma oportunidade para travar um duelo consciente com o solene ato de viver¹⁸.

A Flor, o interessante e o insólito

Se a flor é a emoção que o trabalho do ator provoca no público, gerando nele os mais variados sentimentos, quais as condições para que ela se manifeste? Em primeiro lugar, obviamente, é preciso que o espetáculo seja interessante. E, para Zeami, o que mais atrai as pessoas é o insólito. No entanto, a intenção do artista de passar o insólito não deve ser percebida, caso contrário o espetáculo deixa de ser interessante. Segundo Zeami, é preciso agir de modo inverso às expectativas do público, enganar a sua expectativa. E essa estratégia pode ser a semente do insólito.

Kôji Nagata, haicaísta, hoje com 97 anos de idade, viu como a aplicação prática dessa teoria a interpretação de Kazuo Ohno no *Suiren*, de Monet. Diante da observação de que o espetáculo parecia caracterizar-se pela pouca movimentação, Ohno respondeu:

É verdade. Ele ainda está em processo de criação. Mas, a verdade é que, de alguns anos para cá, tenho refletido muito a respeito do fato de que de nada adianta movimentar-se muito. Embora o movimento seja necessário, existem com certeza movimentos interiores. Trata-se, portanto, de reduzir os movimentos visíveis e se aquietar, aguardando com paciência que o interior se manifeste.

18. Kazuo Ohno, “Palavras de Aprendizagem do *Butoh*”, in *Minha Mãe*, ed. Ohno Kazuo Kenkyu-jô, p. 1.

Nagata relaciona essa postura de Ohno, com a questão do interessante de Zeami¹⁹.

Como a ausência de movimento em um espetáculo pode ser interessante? Na interpretação de Ohno, Nagata observou que o não movimento ocorre nos espaços entre determinadas ações. Como a da mão que, “dançando” pára subitamente no ar; ou da canção que cessa, deixando lugar ao silêncio. No entanto, a atuação extremamente concentrada do dançarino faz perdurar a tensão criada pelo gesto ou pelo som interrompido. É como se, naquele momento, todo seu universo interior se manifestasse e fosse preenchendo o espaço vazio até chegar à ação subsequente. E esses momentos, em que só a alma do artista parece falar, são os que mais despertam o interesse²⁰.

A Flor, o Texto e a Alma

Para um ator ter um bom desempenho, Zeami considera fundamental que ele crie seu próprio texto²¹. Isso lhe permitirá representar completamente à vontade. E é o que Kazuo Ohno faz. A maioria dos textos que interpreta são de sua própria autoria. É hábito seu registrar minuciosamente, todas as manhãs, os fatos que o tenham emocionado. Sua postura no processo criativo baseia-se, portanto, nos eventos cotidianos. Seus planos coreográficos, embora às vezes possam parecer improvisados, são rigorosamente calculados²²

Ohno afirma que, já na sua preparação para entrar no palco, enquanto se processa sua metamorfose física através do aquecimento do corpo, preparação dos cabelos, pintura do corpo e do rosto, ele experimenta também uma transformação espiritual, em sua opinião, fundamental para o trabalho do artista. Nesses momentos, e mesmo durante a apresentação, ele diz receber a visita de inúmeras almas:

No instante em que pisei no palco, em Buenos Aires, entre os mais de mil espectadores na platéia muitos mortos ocupavam os espaços, olhando para mim. Foi-me ensinado que vivemos porque recebemos a graça de inúmeros mortos. Mesmo em relação à minha dança. É um absurdo pensar que foi criada por mim. É apenas uma tentativa de expressar a minha prece aos antepassados e às almas que assistem a mim na platéia²³

A Flor de “La Argentina” fez nascer a dança de Kazuo Ohno

O *Butoh*, hoje conhecido em quase todo o mundo, nasceu do fascínio que a flor da dançarina Antônia Mercê provocou em Kazuo Ohno, durante uma apresentação que ela fez, em 1929, no Teatro Imperial de Tóquio. “La Argentina” como era conhecida, tinha uma formação de balé clássico, e sua *performance* no palco era o resultado de uma personalidade intuitiva, de alguma experiência no teatro e do conhecimento das

19. Kôji Nagata, “Ohno Kazuo e Zeami”, in *Ohno Kazuo Butoh-fu*, Tóquio, ed. Shinsho-sha, 1989, p. 313.

20. *Idem*, p. 313.

21. Akira Omote e Shuichi Katô, *op. cit.*, p. 30.

22. Anexamos duas cópias do plano coreográfico.

23. Kôji Nagata, *op. cit.*, p. 313.

danças espanholas tradicionais. Ela também se destacou por dar ao flamenco, até então apenas uma dança folclórica local, uma linguagem universal.

Naquela primeira e única vez em que Kazuo Ohno assistiu à apresentação de Antônia Mercê, sentiu que a sua dança “atraía as pessoas para um mar de excitação, ela encarnava a dança, a literatura, a música e a arte, e além disso apresentava o amor e a dor da vida real” O deslumbramento de Ohno aparece também em outro comentário que fez sobre o espetáculo:

A genealogia de sua alma encantadora, marcada por várias impressões, era exposta e subseqüentemente desaparecia em sua dança. Quando relembro a excitação provocada por “La Argentina” no palco, posso declarar com felicidade que foi a dança de uma criatura que tomou parte na criação do Céu e da Terra.

Também ficou gravada em Ohno uma frase de “La Argentina”: “Não foi a minha arte que comoveu as pessoas. Eu simplesmente recebi todas as coisas que me comoveram e tentei passar para vocês”

Foi em 1977, aos 71 anos que, finalmente, Ohno materializou seus sentimentos, criando o espetáculo *Homenagem à L'Argentina*, que fez a sua flor eclodir e se revelar ao mundo. E, ao longo dos últimos 20 anos, ele vem transmitindo a flor evanescente de Zeami.

Felicia Megumi Ogawa
Centro de Estudos Japoneses da USP

A POÉTICA DE *KOKIN WAKASHŪ*

Geny Wakisaka

RESUMO: Tradução do Prefácio da antologia poética *Kokin wakashū*, escrito pelo seu organizador Kino Tsurayuki, onde se encontra exposta a poética aristocrática japonesa do início do século X, à qual foram acrescidas breves considerações.

ABSTRACT: Translation of the *Kokin wakashū* preface's, written by its organizer Kino Tsurayuki in which he exposes a briefing of Japanese aristocratic poetics in early Xth century, followed by a short analysis.

PALAVRAS- CHAVE: Poética do *Kokin Wakashū*, Poética de *Kino Tsurayuki*, Poética aristocrática.

KEYWORDS: Poetics of *Kokin Wakashū*, *Kino Tsurayuki*' Poetics, Aristocratic Poetics.

Sob os auspícios do imperador Daigo (897~930) é concluída a antologia poética japonesa *Kokin wakashū*, a primeira de uma série de vinte e uma, que foram organizadas, mediante decreto imperial, entre os anos 905 a 1439. Elas são diferenciadas das demais antologias pelo nome de *chokusenshū* (antologia poética oficial).

Participaram da organização do *Kokin wakashū*, comumente mencionada pela sua forma abreviada *Kokinshū*, os poetas Kino Tsurayuki (870~945), Kino Tomonori (856~907), Ōshikōchino Mitsune e Mibuno Tadamine, estes dois sem dados biográficos, todos pertencentes aos 2^o. e 3^o. escalões da aristocracia de então, e conseqüentemente considerados alienados dos assuntos políticos.

A preocupação da corte, nesta realização, estava em compilar os poemas produzidos no país durante o século IX e início do X, que não constavam na antologia *Man'yōshū*, da segunda metade do século VIII, dando ênfase, naturalmente, à produção da elite aristocrática.

O *Kokinshû* conta com mil e cem poemas que foram selecionados, em parte, dos registros das três seguintes grandes Reuniões Poéticas (*uta awase*), eventos em voga a partir do século IX, patrocinados pelos membros da corte ou nobreza da época. As Reuniões Poéticas referidas são: “Reunião Poética realizada na residência da imperatriz da era Kanpyô”, em 893 (*Kanpyô no ontokino Kisainomiyano uta awase*), “Reunião Poética realizada na residência do príncipe Koresada”, em 893 (*Koresadano mikono ieno uta awase*) e “Reunião Poética realizada na residência da imperatriz Teiji. Tema: flor de *Ominaeshi* (Valerianaceae)” em 898 (*Teijiin ominaeshi uta awase*).

Nestes *uta awase*, de finalidade recreativa, com caracter de competição literária, seus participantes convidados eram divididos em dois grupos, traziam seus poemas já elaborados, sabendo de antemão os temas do dia. O juiz da competição nomeado pelos organizadores do evento, enunciava os poemas em pares, tomados aleatoriamente, um de cada grupo e decidia o vencedor do par mediante análise feita no ato. A hierarquia social não era levada em conta, e o poema do nobre de categoria inferior poderia competir com aquele da alta categoria. O grupo que apresentasse maior número de pontos ganhos seria o vencedor da Reunião.

Segundo o prof. Hideo Suzuki¹, esta prática literária acarretou a criação de certas relações “vocábulo/imagem” estereotipadas e estabeleceu um consenso comunitário de poetas, registrado no *Kokinshû*, consolidando uma estética aristocrática tradicional, que por muitos séculos liderou o conceito literário japonês.

Outro material de base para seleção dos poemas do *Kokinshû* foi o *Byôbu uta*, poemas registrados em biombos. Os biombos, num conjunto de 4 a 6 faces, serviam na época, de divisórias dos recintos dos palácios e residências dos nobres, e eram ricamente pintados com motivos figurativos de paisagens, retratos da vida cotidiana ou ainda trechos das narrativas aparecidas na época (pintura conhecida como *yamato e*). Estes quadros, geralmente renovados por ocasião dos aniversários de 40, 50 ou 60 anos de seus proprietários, além das pinturas de renomados artistas, registravam poemas de elogios às pinturas (*gasan*), escritos pelos poetas, a pedido dos aniversariantes.

Voltando à organização do *Kokin wakashû*, além destas produções literárias da nobreza, a antologia registra cerca de 450 poemas de poetas anônimos que são, segundo pesquisadores, poemas do início da era Heian (794-1182), produzidos entre 809 a 849. A antologia não leva em conta a relação cronológica na disposição dos seus poemas, mas analisando-se o período de suas produções, os dos poetas anônimos são considerados os mais antigos, vindo a seguir os poemas do grupo “Seis Poetas Divinos” (*Rokkasen*), precursores da estética *Kokin*, escritos provavelmente por volta de 850 a 890. E finalmente, os contemporâneos datados entre 891 a 905, englobando as produções de seus organizadores, quando a estética *Kokinshû* alcança o seu ponto mais alto, o que se deduz do seu prefácio.

Kokinshû possui dois prefácios. Um escrito em fonograma japonês (*kanajo*), assinado pelo coordenador da organização da antologia e poeta, Kino Tsurayuki, e o

1. “Kokin wakashûno hyôgenno seiritsu e” (“A Formação da Expressividade do *Kokin wakashû*”), in *Nihon bungeishi II (A História Literária do Japão)*, 2º vol., 1986, Tokyo, ed Kawaide Shobô shinsha.

outro em ideograma chinês (*manajo*), do poeta Kino Yoshimochi. Os dois prefácios expõem, em linhas gerais, tratados poéticos, mantendo certa coerência entre si. Segundo Minemura Fumito², o pesquisador Ôta Seikyû³ diz: tanto Tsurayuki como Yoshimochi se apoiaram nas poéticas de Shôkô, que escrevera o prefácio da antologia chinesa *Shikin*, durante a dinastia Ryô (502-557). Fala-se também, de outro lado, que os dois tinham em mente a poética ditada na antologia *Shikyô*, que reúne poemas canções do norte da China dos séculos X a.C. a VI a.C., cuja organização é atribuída a Confúcio.

Ainda de acordo com Ôta, tanto os prefácios de *Kokinshû* como a de *Shikin* abordam os mesmos assuntos, ou seja: pareceres sobre a essência e a virtude dos poemas; um breve relato da história dos poemas, abordando desde as primeiras manifestações poéticas no país; críticas às produções do passado; apresentação dos seis protótipos de poemas (o *Shikin* apresenta 3 e *Shikyô* 6) e por último falam sobre a organização da antologia.

Hipóteses são levantadas de que o poeta Kino Tsurayuki, insatisfeito com o prefácio apresentado por Kino Yoshimochi, redigira seu próprio prefácio em fonograma japonês, pelo qual deixa transparecer seu firme propósito de estabelecer uma poética japonesa mediante críticas aos poemas dos antepassados, e a despeito das inúmeras referências tomadas emprestadas dos textos chineses.

Deixando pois o prefácio de Kino Yoshimochi, rastreio a linha de pensamento de Tsurayuki através do seu prefácio numa tentativa de chegar à poética do *Kokin wakashû*, a primeira com a preocupação nacional e que norteou, por muitos séculos, a estética literária japonesa.

Kanajo de Kokin Wakashû

Sobre a essência e as virtudes do poema

O poema japonês faz dos sentimentos humanos a sua semente, de onde germinam suas inúmeras folhagens (palavras). As pessoas que vivem neste mundo deparam constantemente com inúmeros acontecimentos e os manifestam por meio de palavras que são depositárias das sensações daquilo que elas viram e ouvirem. O rouxinol que canta junto às flores, o coaxar das rãs no seu *habitat* – água, sem exceção, diria eu, como também não haveriam de cantar? Sem o uso da força, o poema é capaz de mobilizar as divindades do céu e da terra, sensibilizar os espíritos maléficos invisíveis, harmonizar a relação homem-mulher e amenizar os sentimentos indomáveis dos guerreiros. Esse é o poema.

Sobre a origem do poema

Esse poema surgira com a formação do universo.

[Trata-se do poema declamado sob a ponte pencil, por ocasião do matrimônio das divindades Izanagi e Izanami]⁴

2. “Kokinshû jono karon” (“A Poética do Prefácio do *Kokinshû*”), col. *Waka bungaku kôza* 2, Tokyo, ed. Ôfûsha, 1969, in *Wakashi. Karonshi*, p.223 (*História do Waka. História da Poética do Waka*).

3. “Nihon kagaku to chûgoku shigaku” (“Poéticas Japonesa e Chinesa”).

4. As observações assinaladas em caracteres menores e inseridas no prefácio são chamadas de Notas Anti-

Dos poemas transmitidos à posteridade, o primeiro vindo do céu, foi aquele proferido pela princesa Shitateru.

[A princesa Shitateru foi esposa da divindade Ameno Wakamiko. Este poema aqui apontado expressa as palavras de admiração ditas pela princesa ao avistar o porte garboso de seu irmão mais velho, cuja luminosidade irradiante de sua figura iluminava colinas e vales. O poema classificado Hinaburi (canto provinciano) apresenta falhas em suas métricas e nem poderia ser chamado poema].

Em terra, a origem do poema remonta àquele composto pela divindade Susanoo.

No mundo mitológico, as letras não eram ainda bem definidas, suas expressões soam dóceis, e os sentidos de suas palavras hoje se tornaram nebulosos. No mundo dos homens o poema de trinta e uma sílabas se inicia com esta obra de Susanoo.

Yakumo tatsu Izumo yaegaki tsumagomeni yaegaki tsukuru sono yaegakio

Oito nuvens no céu erguidas
Em Izumo oito cercados,
Oito cercados ergui
Para minha esposa proteger
Ah! esses oito cercados*

Desde então, no apreço às flores, no apego aos pássaros, ou sensibilizados com a névoa, ou melancólico com os orvalhos, as palavras se multiplicaram e poemas se diversificaram. Como fora dito, “o distante conta-se a partir dos primeiros passos e se prolonga em anos e meses ou a alta montanha se origina no acúmulo do pó, chegando às alturas onde pairam as nuvens”⁵ e o poema também assim se desenvolveu.

O poema do “Ancoradouro de Naniwa” felicita o início do governo do imperador Nintoku.

[O imperador Ôsasagi (Nintoku), no tempo em que era príncipe, em Naniwa, tencionando ceder o posto de herdeiro da casa ao seu irmão mais jovem, deixara vago o trono por três anos. Preocupado com a indefinição criada, Wani escreve um poema. A flor nele citado é a da ameixeira.]

O poema da “Montanha de Asaka” foi composto por uma servidora do imperador (*uneme*), sem grandes pretensões.

[O príncipe Katsuragi, enviado ao norte do país, desgostoso com a recepção não convincente organizada pelos funcionários regionais, ficou mal-humorado, apesar do banquete preparado. Nisto adiantou-se uma jovem com experiência vivida na capital, compôs um poema e lhe serviu bebidas. Graças à intervenção da jovem conhecedora dos modos aristocráticos o príncipe se reanimara.]

Estes dois poemas, transmitidos através de gerações, são considerados protótipos dos poemas do país, servindo de modelo para os seus iniciantes.

Os estilos do poema japonês

São seis os estilos de poemas.

gas e presume-se que não constam no texto original do *Kanajo*. Há cópias da antologia sem estas notas. Ignora-se de quem são estes pareceres. Neste texto diferenciei-as por meio de colchetes.

* Na tradução dos poemas adotei as cinco linhas apresentando o seu significado. (N. da T.)

5. Palavras que o poeta Hakurakuten (772-846) considerava como axioma.

Creio que isto também se observa nos poemas chineses.

1. Um deles é o *Soeuta*⁶

Como exemplo pode ser citado aquele oferecido por Wani ao imperador Nintoku em que o poeta tenta dissuadir o senhor:

Naniwazuni sakuya kono hana fuyu komori imawa harubeto sakuya konohana
Na enseada de Naniwa
floresce a ameixeira
O inverno se retrai
estamos na primavera
florescem ameixeiras

2. Um segundo tipo é o *kazoe uta*⁷

Sakuhanani omoitsuku mino ajikinasa mini itatsukino irumo shirazute
Alma fascinada pela flor
vulnerável está o corpo
Não percebe a ave,
a presença do caçador

[Este tipo de poema diz as coisas às claras, sem metáforas. O exemplo dado é de difícil compreensão. Ele caberia bem como exemplo do quinto tipo – *tadagoto uta* (palavras diretas)].

3. Sobre o tipo *Nazurae uta*⁸

Kimini kesa ashitano shimono okite inaba koishiki gotoni kieya wataramu
Manhã seguinte ao delírio amoroso
Geadas encobrem a paisagem
Despedida
O desdobrar do apego
E o esvaecer-se nas geadas

[Este tipo fala por comparação em “como se”. Não diria que o exemplo citado seja a ele adequado. Este seria mais conveniente:

“*Tarachineno oyano kau kono mayu komori ibuseku aruka imoni awazute*”]
O bicho-da-seda por mamãe cultivado
Em casulo
enclausurado está
O coração perdido se fecha
nos desencontros com o amor.

4. Tipo *Tatoeuta*⁹

Waga koiwa yomutomo tsukiji ariso umino hamano masagowa yomitsukusutomo

6. Poema que comporta um segundo significado. O poema aconselha o imperador a tomar posse do trono como o desabrochar das flores no seu tempo certo.
7. Poema que comporta vários nomes de coisas. Nota-se a utilização sucessiva de homofonias ou relativos. Neste poema acham-se inseridos disfarçados os nomes das aves: *tsukumi* (tordo), *aji* e *tatsu* ou *tazu* (cegonha), e por homofonia: *itatsuki* (doença ou tipo de flecha); *iru* (entrar, estar ou atirar).
8. Pelo exemplo citado, nota-se o uso da técnica comparativa. Não se nota a diferença com o tipo *tatoe uta*.
9. Tipo de poema que relata por meio de exemplificação.

Algarismos faltariam
Se grandeza deste amor calcular
Bastariam eles à contagem
Das areias da praia
das bravas ondas do mar

[Este tipo exprime os sentimentos do poeta exemplificando-os através dos animais e vegetais. No poema citado não há segundas intenções. Ele se assemelha ao tipo anterior com pouca alteração.]

5. Tipo *Tadagoto uta*¹⁰

Itsuwarino nakiyo nariseba ikabakari hitono kotonoha ureshi kara mashi
Se falsidades fossem abolidas
As doces palavras
Vindas das pessoas
Realmente seriam
Bem vindas

[Este tipo de poema fala de situações de tranquilidade corretas. Nota-se que o exemplo citado não é convincente. Diria que o poema está mais para anseios ou ambições. Sinto mais adequado o seguinte poema:

Yamazakura akumade iroo mitsurukana hana chirubekimo kaze fukamu yoni
Ao máximo apreciei
A cor do *sakura* montanhês
Momentos tranquilos
desprovidos de ventos
e ameaças de as despetalar]

6. Tipo *Iwai uta*¹¹

Kono tonowa mubemo tomikeru sakikusano mitsuba yotsubani tonozukuri seri
Sem dúvida
O castelo, a pujança transmite
em três a quatro
pavimentos erguidos
Em suntuosas arquiteturas.

[Tipo de poema de elogios ao mundo com o fito de levar suas vozes às divindades. Não creio que o exemplo citado alcance esse objetivo. *Kasuganoni wakana tsumitsutsu yorozuyoo iwau kokorowa kamizo shiruramu*

As tenras ervas colhendo
Em campos de Kasuga
Medito (nesta paz)
Anseios de celebrá-la por milênios
Estarão os deuses cientes?

Este poema poderia estar mais próximo da proposta. Em princípio, diria que os poemas não se encaixariam apenas nestes seis tipos.]

A história do Waka (poema japonês)

O mundo atualmente se acha submerso em luxúrias e os sentimentos humanos presos aos prazeres. Os poemas estão vazios de conteúdo e recolhidos em casas

10. Pelo poema citado, nota-se uma mensagem de intenções para que o mundo se torne mais justo.

11. Poemas de cunho comemorativo.

libidinosas. São conseqüentemente menosprezados pelos sábios, deixaram de ser levados aos espaços públicos e ignorados como espigas de capins dos pampas. Hoje refletindo, sabemos que não foi esta a sua posição no passado. No império antigo, em manhãs de primavera ou nas noites de luar de outono, súditos eram convocados com certa regularidade e solicitados a apresentar composições poéticas. Os próprios imperadores escreviam poemas muitas vezes vagando nas montanhas e campos desconhecidos à procura de flores, ou tentando discernir as tolices e o bom senso daqueles que se embrenhavam nas trevas, com o propósito de apreciar a lua e expressá-los, valendo-se de poemas na linha dos *soeuta*.

As demais pessoas louvavam a longevidade dos imperadores, citando os pedregulhos (343)¹², rogavam pelas dádivas à sombra do monte Tsukuba (966-1095-1096), as alegrias não contidas que transbordavam (865), as paixões rememorizadas através das fumaças do monte Fuji (534-1028), canto dos insetos, recordando amigos (200~), pinheiros de Takasago e Sumiyoshi transformados em figuras humanas (905-906-909), lembranças de um passado cheio de virilidade que vem à mente com a imagem do monte Otoko (889), um momento de fulgor na flor de *ominaeshi* (1016), e assim, o poetar sempre foi um instante de alento. O despetalar da flor na manhã primaveril, o cair das folhas no entardecer de outono¹³ e o passar do tempo, refletido no espelho em ondas (rugas) e neves (cabelos brancos) (460), constatação da vaguidade do ser nas bolhas d'água ou orvalhos sobre as relvas (827- 860), a glória da prosperidade, hoje perdida (888), a frieza das pessoas nas adversidades (892), as juras de amor nas ondas em colinas dos pinheiros (1093), o louvor aos idosos nas águas das campinas (887), a solidão em noite sob o *bush clover* de outono (220), o aguardar a visita do amado, na madrugada, contando as batidas das asas do pato selvagem (761), os protestos contra as agruras mundanas frente à natureza (828), o lamento à efemeridade do amor, frente ao rio Yoshino (30). Hoje o monte Fuji não mais expele fumaças e as pontes de Nagara já desapareceram. Os consolos, pois, só chegariam através destes poemas.

O poema veio da antiguidade, mas a partir da era Nara é que ele começa a ser difundido. Os imperadores de então foram os seus conhecedores. Foi nessa época que viveu o poeta Kakinomotono Hitomaro, grau 3 da casta aristocrática. Ele fora realmente o poeta divino. E vem como resultado dos trabalhos dos imperadores, reunindo seus súditos no propósito único de poetar. As folhagens de outono que cobriam o leito do rio Tatsuta foram vistas pelo imperador como um brocado e as cerejeiras floridas em montanhas de Yoshino, nas manhãs de primavera, foram cantadas por Hitomaro como nuvens pairando sobre as montanhas.

Houve também o poeta Yamabeno Akahito, outro exímio fazedor de poemas. Difícil dizer quem está acima de quem entre Hitomaro e Akahito.

[Poema do imperador da era Nara.

Tatsutagawa momiji midarete nagarumeri wataraba nishiki nakaya taenamu (283)]

Rio Tatsuta

Folhagens revoltas (de outono)

12. Os números assinalados entre parênteses reportam aos números dos poemas da antologia.

13. Existem vários poemas da antologia com esse teor inseridos nos capítulos Primavera e Outono.

Em seu leito correm
Ao atravessá-lo
seria o brocado recortado.

[Poema de Hitomaro

Umenohana soretomo miezu hisakatano amagiru yukino nabete furereba (334)]

Flores de ameixeira
Sem poder diferenciá-las estou
Do longínquo céu
Descem tal qual nevoeiro
As brancas neves.

[*Honobonoto Akashino urano asagirino shimakakureyuku funeoshizo omou (409)*]

Na tenuidade
Da enseada de Akashi
Névoas no amanhecer
Pensamentos seguem o barco
Esvaecendo na sombra da ilha.

[De Akahito *Haruno noni sumire tsuminito koshi wareso noo natsukashimi hitoyo nenikeru (Man'yô 1424)*]

Em campo primaveril
Chegara para coletar
As violetas
Fascinado pelo campo
Nele uma noite repousei.

[*Wakano urani shiomichi kureba kataonami ashibeo sashite tazu nakiwataru (Man'yô 919)*]

Quando sobe a maré
Na enseada de Waka
Na carência de praias
Cegonhas seguem a cantarolar
Para as bandas dos juncais

Deixando de lado estes poetas, em todos impérios houve a presença de poetas cujos nomes se acham trançados como fios de linhas. E a antologia que registra esses poemas fora denominada de *Man'yôshû*.

Desde a época do imperador Heisei (806-809), pouquíssimas pessoas tinham conhecimento da essência do poema e de sua história. Dentre eles, notam-se falhas e também pontos positivos. Decorridos mais de cem anos, dez imperadores já se revezaram. Foram um ou dois poetas qualificados e conhecedores do passado. Aqueles que ocuparam altos cargos não os incluirei levemente neste rol.

Darei destaque àqueles poetas que há cerca de meio século fizeram nome.

1. Vem em primeiro lugar o prior Henjô. Seus poemas têm forma correta, mas faltam-lhes conteúdo. É como se excitar frente a uma pintura de mulher.

[*Asamidori ito yorikakete shiratsuyuo tamanimo nukeru haruno yanagika (27)*]

Linhas verdes claros
Trançadas trespassam
Transparências dos orvalhos
em chorões
de primavera

[*Hachisubano nigorini shimamu kokoroshite nanikawa tsuyuno tamato azamuku* (165)]

Folhas de lótus
Não se maculam
Com lodo nas raízes
Questiono seus orvalhos
Insinuando pérolas

[Poema feito quando da queda do cavalo em campo de Saga

Nani medete oreru bakarizo ominaeshi ware ochinikito hitoni kataruna (226)]

Atraído pelo nome
Levianamente colhi
A flor de *ominaeshi*
A ninguém revele
Os meus deméritos

2. Os poemas de Ariharano Narihira são fartos em emotividade¹⁴, mas é falho na expressão. É como a flor no seu declínio exalando aroma.

[*Tsukiya aranu haruya mukashino harunaranu wagami hitotsuwa motono minishite* (747)¹⁵]

A lua seria a mesma?
A primavera, a mesma?
De um passado distante
Apenas a certeza
– No passado permaneço –

[*Ôkatawa tsukiomo medeji korezokono tsumoreba hitomo oito narumono* (879)¹⁶]

Após meditar
Não mais louvarei
A lua
Repetidos louvores
Só velhice trariam

[*Nenuru yono yumeo hakanami madoromeba iya hakananimo narimasaru kana* (644)]

Desfeita a noite de delírios
Em devaneios semi-despertos
A vacuidade
Contamina
Mais e mais

3. O poema de Fun'yano Yasuhide é rico em jogo de palavras. Seu estilo está em desacordo com o seu conteúdo. É como deparar-se com um comerciante ricamente trajado.

[*Fukukarani nobeno kusakino shiorureba mube yamakazeo arashito*¹⁷ *yûramu* (249)]

Ao soprar,
Os campos de vegetação
Profana

14. Refere-se ao *hitono kokoro* – sentimentos humanos, do início do prefácio.

15. O poema fala da ausência da amada no espaço dos encontros do passado.

16. A coletânea chinesa *Hakushi monjû*, organizado em 824, diz no seu vol. 14: “Não se prenda ao passado contemplando o luar, isto desfigura seu rosto e subtrai seus anos de vida”

17. O poema apenas explica o ideograma *arashi* (tempestade), composto de caracteres *yama* (montanha) e *kaze* (vento).

Nomeiam-no de tempestuoso
O vento montanhês

[No aniversário de falecimento do imperador Ninmei
Kusafukaki kasumino tanini kage kakushi teruhimo kureshi kyôniwa aramu (846)]
Na profunda mata
Do vale em névoa,
Esvai-se a sombra
O brilhante sol se pôs
Fora hoje essa data?

4. O poema do monge Kisen, que vive no monte Uji, apresenta expressões imprecisas dificultando a sua compreensão. É como apreciar o luar de outono através das nuvens do amanhecer.

[*Waga iowa miyakono tatsumi shikazo sumu yoo ujiyamato hitowa yûnari* (983)¹⁸]
Minha cabana fica
Ao sudoeste da capital
Onde convicto me instalei (Onde cervos habitam)
Dizem do local, as pessoas,
Mundo da montanha tediosa

Desconheço as obras do poeta e fico impossibilitado de analisá-las mais detalhadamente.

5. Os poemas de Onono Komachi se alinham no estilo da princesa Sotoori. Eles nos emocionam, mas faltam-lhes fibras. Considero-os lamentos doentios de uma mulher de finos tratos. A fraqueza vem como resultado, talvez, da fala feminina.

[*Omoitsutsu nurebaya hitono mietsuramu yumeto shiriseba samezaramashio* (552)]
Terei adormecido
Em quimeras do amor
E em sonho o vislumbrei
Se lucidez tivesse em sonho
Jamais teria desperto

[*Iromiede utsurou monowa yononakano hitono kokorono hananizo arikeru* (797)]
Cores não comportam
E há momentos de palidez
Nas flores dos sentimentos
Das pessoas
no mundo das relações

[*Wabinureba mio ukigusano neo taete sasou mizu araba inamutozo omou* (938)]
Na languidez do abandono
De plantas flutuantes
Em águas correntes

18. Palavras homófonas: *shika* (assim, desta forma ou cervo) – amplia-se o campo semântico do poema, que pode ser interpretado: “Onde convicto me instalei” ou “onde cervos habitam” Uji yama é o nome da montanha, mas *uji*, mais corretamente *ushi*, significa também tedioso, melancólico, e houve, no caso, aproveitamento dos dois sentidos.

Vejo-me
À mercê de alheios]

[Poema da princesa Sotoori

Waga sekoga kubiki yorunari sasaganino kumono furumai kanete shirushimo (1110)]

Noite em que

Visitas terei

De meu esposo,

Pressentimentos me vêm

Dos movimentos das aranhas

6. Os poemas de Ôtomono Kuronushi são do estilo provinciano. É como a figura do lenhador repousando sob flores.

[*Omoi idete koishiki tokiwa hatsukarino nakite wataruto hitowa shirazuya* (735)]

Na dor da paixão

Rondando estou a sua casa

Feito primeiras aves de arribação

Saiba que cantando levo

Os meus anseios

[*Kagamiyama iza tachiyorite mite yukamu toshi henuru miwa oiya shinuruto* (899)]

No monte Espelho

Repousar-me-ei

Visão nele terei

Do tempo percorrido

Em meu porte

Além destes seis poetas divinos, se alastram feito ervas rasteiras em campinas ou incontáveis como as folhagens que grassam nos bosques, a quantidade de poetas. Mas estes acham que o fato de registrar as palavras já as transformam em poemas, desconhecendo o verdadeiro estado poético.

O processo de organização do Kokinshû

“Decorridos nove vezes quatro estações, do presente imperador (ano 9 do imperador Daigo), hoje seus fluxos benevolentes extravasam os limites de suas ilhas, e a sombra de sua misericórdia excede as bases do monte Tsukuba. Sua majestade, nas pausas dos afazeres políticos, atento a tudo, não olvidou o passado, valorizando os feitos antigos, os quais não só quis conhecê-los, mas transmiti-los ao futuro. Assim, no dia 8 de abril do ano 905, ordena ao encarregado dos registros do ministério dos assuntos educacionais, Kino Tomonori, ao responsável pela conservação dos acervos da corte, Kino Tsurayuki, ao responsável pela província de Kai (atual Yamanashi), Ôshikôchino Mitsune, e ao guarda do portal da ala direita, Mibuno Tadamine, a apresentação dos poemas não compilados no *Man'yôshû*, acrescidos das suas próprias produções poéticas.

Os adornos em flores de ameixeiras (primavera¹⁹), o canto dos rouxinóis (verão), as folhagens multicoloridas (outono) e a beleza das neves (inverno), ou então as cegonhas

19. As notas entre parênteses são do tradutor.

e tartarugas nos louvores às pessoas (símbolos de longevidade), o apego às esposas citando relvas e floradas (poemas de amor), as dádivas divinas em desfiladeiros de Ôsaka (preces) ou outros trabalhos que não entraram na categoria das estações do ano, foram selecionados num total de mil e cem poemas, distribuídos em 20 tomos e nomeados *Kokin wakashû* (*Poemas – Passados e Atuais*).

Organizados desta forma, estes poemas tornar-se-ão eternizados como corredeiras em bases de montanhas, ou as areias das praias, sem a preocupação de alterações como os imprevisíveis leitos do rio Asuka, e se desenvolverão de pedregulhos a rochedos assegurando-lhes um futuro feliz e propicioso.

Cientes estamos de que nossas produções estão longe do brilho das flores da primavera e os nossos nomes permanecerão tristonhos como a longa noite de outono, porém vulneráveis às críticas e humildes frente aos conceitos poéticos, zelosos nos compromissos, sentimo-nos vangloriados por ter nascido neste momento propício do *Kokinshû*.

Hitomaro é passado e seus traços poéticos estão aí. Os tempos mudam, alegrias e tristezas se cruzam e a despeito de tudo, persistirá o poema? Faço votos para que esta obra seja transmitida *ad eternum* como os fios verdes dos chorões, as folhas dos pinheiros, a vegetação rasteira espreada ou as pegadas de pássaros, e que as pessoas que apreciarem o seu estilo poético, ao contemplarem a lua ou em reminiscências passadas pensem com carinho este momento.”

Em linhas gerais, estas são as propostas do prefácio do *Kokin wakashû*. Os itens apontados pelo pesquisador Aoki (3) sobre a composição do texto, constatamos que nele estão presentes.

Devido à limitação de páginas, farei apenas uma breve consideração sobre a poética de Kino Tsurayuki, atendo-nos a alguns tópicos por ele levantados.

No início do prefácio, Tsurayuki cita o *yamato uta* referindo-se ao poema japonês e se nota, ao longo do texto, que o *yamato uta* considerado por ele é na verdade somente o poema constituído de trinta e uma sílabas, distribuídos em cinco métricas de 5-7-5-7-7 sílabas, que é o *tanka*. As demais formas, mesmo aquelas inseridas no *Kokin wakashû* como o *chôka* (poemas longos – 5 exemplares) e o *sedôka* (poema de seis métricas com apenas 4 exemplares), ficaram fora de suas cogitações. Acrescentaremos a respeito, que estas duas formas poéticas caem em desuso dos poetas japoneses, desaparecendo dos registros literários do país, cujas causas não foram bem averiguadas.

Tsurayuki apresenta o seu conceito de poema nos seguintes termos: “O poema japonês (no caso o *tanka*) faz dos sentimentos humanos sua semente de onde germinam suas inúmeras folhagens²⁰. As pessoas que vivem neste mundo deparam com os inúmeros acontecimentos e os manifestam por meio de palavras que são depositárias daquilo que elas viram ou ouvirem”

Deduz-se do trecho que a emotividade do ser humano é o componente constitutivo básico e gerador – a semente –, que na sua forma originária ainda não é poema, mas

20. Em japonês, o vocábulo *ha* significa folhas (vegetação) e *kotono ha*, palavras ou expressões. De onde o poeta faz as transposições de folhas-folhagens para palavras e poemas.

que, como as folhagens, o poema vem como resultado da germinação da emotividade. Estas folhagens – poemas são depositárias das sensações captadas pelos órgãos sensoriais – ver e ouvir – que suscitam a emoção frente as “coisas”(fato – vivência), que rodeiam o ser humano. Presume-se pois, todo um processo de trabalho arrimado pelo intelecto que precede a confecção do poema.

O poema assim composto apresenta, no seu modo de ser, o seu estilo (*sugata, sama, tai*) que, caracteriza a obra do poeta ou da época (conjunto de traços comuns aos poetas de uma corrente literária). Tsurayuki diz em seguida que a emotividade provoca no ser uma necessidade de manifestação dessa sensação, observáveis inclusive em animais, notados tanto no canto do rouxinol como no coaxar das rãs, por ele considerados, inclusive, expressões de poesias. Ao poema no entanto, é concedida uma atividade inerente ao seu caráter de provocar reações ou comoções ao leitor, e desta maneira, atribui-lhe um papel social quando fala em mobilizar as divindades, sensibilizar os espíritos do mal e harmonizar os seres humanos.

Mais adiante, na busca da fonte do *yamato uta*, Tsurayuki destaca o *tanka* de Susano, que mais tarde vai se desenvolver em manifestação de louvor às flores, pássaros, neblinas e orvalhos, personificando os elementos da natureza, numa identificação e projeções do homem na natureza. Nota-se, pois, a trajetória do poema japonês no seu desenvolvimento, considerando-o, inclusive, no espaço e no tempo como a montanha que nasce do pó e vai atingir as alturas das nuvens, e num processo de sedimentação dos traços tradicionais herdados, vai à busca de novos horizontes cuja força motriz são seus primeiros passos.

Quanto ao papel social do poema, traz o exemplo do poema de aconselhamento dado por Wani ao imperador Nintoku que utiliza o discurso indireto. Este tipo de críticas ou aconselhamento, em forma latente, aos superiores, eram comuns nos poemas chineses, onde a obra literária tinha um caráter político acentuado. Este aspecto não se desenvolve, no entanto, entre os japoneses, cujos poetas ficaram voltados para a natureza, criando-se um mundo à parte e apolítico.

Isto talvez advenha do fato de a estética do poema japonês ter-se desenvolvido em salões da corte e da nobreza à época de Tsurayuki.

Juntamente com a função social, o poeta destaca o caráter estético cultural do poema, levando em conta o aspecto sensual, charmoso e harmônico, exemplificado pelo poema oferecido pela *uneme* ao príncipe Katsuragi por ocasião da vitória deste ao norte do país e se sente ofendido com a recepção preparada à moda provinciana.

Neste contexto, Tsurayuki abomina o estilo da cultura provinciana e tenta estabelecer a estética do refinamento citadino, que estava sendo implantado dentro da literatura aristocrática mediante reuniões poéticas das quais participava.

Estas competições literárias acirravam a busca dos detalhes que irão ultrapassar o estágio do poema descritivo, caminhando em direção do poema intelectualizado, chegando às expressões simbólicas, processo aliás, observáveis na trajetória dos poemas da antologia em questão.

Tsurayuki fala em seguida dos seis tipos de poemas. Os *Rikugi* (*Seis Normas*) do poema chinês. A tipologia aqui apresentada é praticamente uma cópia daquela citada na antologia chinesa *Shikyô*, a nosso ver não convincentes para os poemas japoneses.

O primeiro *soeuta* é do discurso indireto em contraste ao quinto *tadagoto uta*, do discurso direto. Os dois relatam anseios pessoais ou sociais, aguardando sua realização. Juntamente com o sexto *iwai uta*, poema de felicitações visando comunicar-se com as divindades, são poemas que de certo modo apresentam uma função social e têm os ranços dos encômios aos imperadores da antiguidade produzidos pelos poetas da corte.

O segundo *kazoe uta* atribui ao ato de “fazer poema”, uma mera função lúdica de quebra-cabeças, sem muita consistência. O terceiro tipo *nazorae uta*, de identificação, e o quarto *tatoe uta*, de comparações, apresentam diferenças sutis, e tem-se a impressão de que ao apresentá-los como dois tipos diferenciados, Tsurayuki tentou ser coerente com relação aos *rikugi* do poema chinês.

Dando prosseguimento, o poeta faz críticas aos seis poetas divinos que o antecederam.

Sobre os poemas do prior Henjô, nota-se a aprovação da formas e as falhas no conteúdo; em Narihira o excesso de emotividade faltando-lhe as palavras, em Fun'yo Yasuhide o excesso de técnicas prejudicando o estilo, no monge Kisen o vocabulário insuficiente e mensagem imprecisa, em Komachi a falta de vigor apesar da emotividade, e finalmente em Kuronushi reprova o ar provinciano.

Tsurayuki cobra nos poemas de Henjô a falha dos motivos. De fato, o poema 27, dos orvalhos nos chorões, é um recorte da natureza destituído de qualquer mensagem. O 165 fala da folha do lótus, planta enraizada no lodo, que mantém a folha imaculada, e questiona seus orvalhos apresentados como pedras preciosas. No primeiro momento há o elogio à folha seguido de queixumes ao orvalho. Do ponto de vista dos motivos, houve certa falta de integridade na mensagem. Quanto ao 226 – a remissão a um delito praticado – de colher a flor do *ominaeshi* (nota-se no nome desta flor a velada presença da palavra *omina*, que significa mulher), – em sendo ele um bonzo. Assim, tanto neste poema quanto no 165, preso às tipologias do poema chinês, no caso tendo em mente o *tadagoto uta*, talvez Tsurayuki tenha estendido sua crítica à falta de seriedade na postura do poeta. De outro lado, ao redigir suas críticas, não se sabe se Tsurayuki tinha em mente estes poemas que vêm registrado em caracteres menores, e que conforme observação já feita, não fazem parte do prefácio original, e assim sendo, parece-nos que eles foram inseridos posteriormente junto com as notas antigas.

Prosseguindo no nosso rastreio, o excesso de emotividade e falhas nas palavras são críticas aos poemas de Ariharano Narihira. Dos exemplos dados pelas notas, o 747 (permanecer voltado para o passado) e 879 (não mais querer louvar a lua), necessitam de notas explicativas para serem melhor apreciados. A forma *tanka*, não comportando tais explicações, seria o caso de ou se resgatar o *chôka* (poema longo) ou avançar nos domínios da prosa. Aliás, Narihira, de certa forma, fora o precursor da prosa intermeada de poemas, escrevendo o *Ise monogatari* (*Narrativas de Ise*). Seu poema 644 (a vacuidade que toma conta do amante após a noite de delírio amoroso), também, a rigor, como os demais, se perde na emotividade, e soma ponto negativo no juízo de Tsurayuki.

O poema 249 (decomposição do pictograma *arashi* – tempestade), de Fun'yo Yasuhide, é uma constatação de identificações entre um fato da natureza – vegetação

danificada pela ventania – e o seu ideograma correspondente, apresentado em forma de poema. Criou-se então uma poesia didática, e de acordo com Tsurayuki, houve um trabalho mental, rico em jogo de palavras e idéias, mas da imagem estética que vem do poema como um todo, não emana um estilo.

O poema 846 (do aniversário de falecimento do imperador Ninmei) apresenta um quadro metafórico do sol se pondo e a morte do imperador, concluído por um desejo de certificar as datas. Um trabalho mental de palavras, imagens e sensações de alto nível, que segundo Tsurayuki peca no estilo. Talvez a quebra do estilo venha do seu arremate final, onde o poeta conclui com um discurso indireto no questionamento da data do falecimento. A nosso ver, a nota anteposta ao poema (aniversário de falecimento do imperador) talvez tenha cerceado a inspiração do poeta. Seria o caso inverso ao do poeta Ariharano Narihira.

O poema 983 (da cabana situada no monte Uji), de autoria do monge Kisen, é criticado pela insuficiência dos vocábulos e indefinição do começo ao fim na linha de pensamento. Esse poema expõe uma tomada de postura de vida, não convencional, mas posto em prática com convicção à revelia das opiniões. A ação resoluta fere e peca pelo não acompanhamento da exposição dos motivos, deixando nebuloso o propósito da questão, que talvez tenha sido cobrado por Tsurayuki.

Quanto aos poemas da poetisa Onono Komachi vêm citados três exemplos: os de n^{os} 553 (do sonho e da lucidez), 797 (da transformação da cor nas flores dos sentimentos) e o 938 (das plantas aquáticas desraigadas), dos quais são cobrados o vigor ou a tensão. Seus poemas são alinhados no estilo do poema da princesa Sotoori. Em se tratando de divagação de mulher, abertas para a paixão, talvez elas estejam destituídas do vigor ou de uma tensão mais forte como diz Tsurayuki. Não querendo refutar opiniões de conhecedores, nota-se neles, porém, a beleza da inconstância, da inconsistência e do charme sensual, principalmente nos poemas de Onono Komachi.

E finalmente, com relação aos poemas 735 (das aves de arribação) e 899 (do monte Espelho) do poeta Ôtomono Kuronushi, Tsurayuki despreza o estilo provinciano do poeta. A cobrança vem para as atitudes um tanto deselegantes de ficar rondando a amada, cantando, ou de querer refletir os traços da velhice no monte Espelho.

Do conjunto das críticas feitas por Tsurayuki sobre os poemas destes “seis poetas divinos” observa-se que o poeta já tem em mente uma poética definida do *Kokin wakashû*, ou seja um perfil de *tanka* idealizado. Este *tanka* deverá comportar uma emotividade talhada pelo vigor da ação do intelecto, e transmitir uma mensagem clara. O trabalho perpassa por todo o processo que a semente percorre ao se transfigurar em folha. Na ação do intelecto está implícito o culto ao refinado, próprio da aristocracia de então, que vai condicionar a abolição dos excessos e o rigor na seleção das palavras. Do conjunto do produto, que será o poema assim constituído, emanarão os reflexos da postura do poeta frente à vida, que seria seu estilo poético.

Em linhas gerais, são estes os tópicos da poética ditados por Kino Tsurayuki, concisamente expostos no prefácio da antologia de poemas *Kokin wakashû*, escrito no ano 905.

Encerrando estas considerações, destaco o *tanka* de n. 84, de autoria do poeta Kino Tomonori, como exemplo da estética do *Kokin wakashû*.

Hisakatano hikari nodokeki haruno hini shizu kokoronaku hanano chiruramu

Na luz amena do firmamento
Em dia primaveril
Rastejo
A alma inquietante em cair
Da flor.

Bibliografia

- OZAWA, Masao (org.). *Kokin Wakashû*, in col. Nihon Koten Bungaku Zenshû 7, Tokyo, ed. Shôgakukan, 1985.
- SAEKI, Umetomo (org.). *Kokin Wakashû*, in col. Nihon Koten Bungaku Taikei 8, Tokyo, ed. Iwanami Shoten, 1979.
- MINEMURA, Fumito. *Kokin jono karonto sono shinka (Evolução da Poética do Prefácio do Kokinshû)*, in *Karonshi – Wakashi (História do Poema Japonês e História da Poética)* in col. Waka Bungaku Kôza 2, Tokyo, ed. Waka Bungaku kai, 1969.
- SUZUKI, Hideo. *Nihon Bungakushi-Kodai 2 (História da Literatura Japonesa Antiguidade 2)*, Tokyo, ed. Kawaide Shobô, 1986.
- KÔNOSHI, Takamitsu *et alii*. *Wakashi – Man'yô kara Gendai Tanka made (História do Poema Japonês – de Man'yô até os Tanka Atuais)*, Osaka, ed. Izumi Shinsho 18, 1991.

Geny Wakisaka
Centro de Estudos Japoneses da USP

DU MODÈLE D'ENTREPRISE JAPONAISE A L'IMPLANTATION DES FILIALES: ADAPTATIONS, TRANSPOSITIONS, OBSTACLES

Helena Sumiko Hirata

RÉSUMÉ: L'article discute les notions d'"hybridation" et de "pragmatisme" en référence aux processus d'adaptation du "modèle" japonais d'entreprise à d'autres contextes nationaux. Si les produits et les technologies peuvent être similaires dans les filiales et dans les maisons-mères, le contexte macro-économique et socioculturel sont très contrastés et la main d'oeuvre ouvrière essentiellement locale. Des telles différences expliquent l'apparition de trois types d'adaptation des transplants japonais au Brésil : 1) adaptation pragmatique, soit par la reproduction soit par la rupture avec les conditions en vigueur dans le pays d'origine; 2) non-adaptation, mais transposition pure et simple des pratiques de gestion ou d'organisation, sans reproduction ni rupture des conditions en vigueur dans les pays d'accueil; 3) échec dans les tentatives de transposition à cause des obstacles liés aux rapports sociaux en vigueur dans la société d'accueil, ou à des rigidités liées à la division régionale du travail et de la production en vigueur au Brésil.

RESUMO: O artigo discute as noções de "hibridização" e "pragmatismo" em referência aos processos de adaptação do "modelo" japonês de empresa a outros contextos nacionais. Se produtos e tecnologias podem ser similares na filial e na matriz, o contexto macroeconômico e sociocultural são bastante diversos e a mão-de-obra operária essencialmente local. Tais diferenças explicam a aparição de três tipos de adaptação dos transplantes japoneses no Brasil : 1) adaptação pragmática, seja pela reprodução, seja pela ruptura com as condições em vigor no país de origem; 2) não adaptação, mas transposição pura e simples das práticas de gestão ou de organização, sem reprodução nem ruptura das condições em vigor nos países receptores; 3) fracasso nas tentativas de transposição por causa de obstáculos ligados às relações sociais em vigor na sociedade receptora, ou à rigidez acarretada pela divisão regional do trabalho e da produção em vigor no Brasil.

MOTS CLES: modèle japonais – entreprise industrielle – pratiques de gestion – organisation du travail – rapports sociaux

PALAVRAS-CHAVE: modelo japonês – empresa industrial – práticas de gestão – organização do trabalho – relações sociais

Ce texte porte sur la transférabilité des modèles industriels, et discute en particulier la notion d’“hybridation” et la notion connexe de “pragmatisme”¹, à partir de la mise en perspective d’une série d’enquêtes effectuées depuis le début des années 1980 sur les transplants japonais au Brésil. Il s’agit d’un échantillon de filiales japonaises étudiées en comparaison avec des filiales françaises d’une part, et avec leurs maisons-mères au Japon et en France d’autre part. J’ai choisi de travailler ici essentiellement sur le matériel d’enquête rassemblé entre 1980 et 1982², période où le “modèle” japonais, en tant qu’idéologie et que théorie, n’était pas d’actualité comme il l’est aujourd’hui et où il ne suscitait pas de comportement d’“imitation” de la part des grands entrepreneurs brésiliens du secteur dynamique de l’économie comme cela semble être le cas aujourd’hui.

Il m’a semblé intéressant de mettre en perspective des résultats de cette enquête datée dans la mesure où cela me permettait de prendre ce “modèle” non pas dans le sens d’un ensemble testé et formalisé, mais dans le sens d’un ensemble de connaissances empiriques (connaissances empiriques du fonctionnement et des pratiques concrètes de gestion et de production des unités de production au Japon à reproduire au pays d’accueil)³.

Il s’agit donc d’analyser les pratiques des managers des firmes multinationales en provenance du Japon pour reproduire ou “appliquer” ce modèle qui a déjà fait ses preuves au pays d’accueil pour fabriquer les mêmes produits, avec des technologies assez similaires, mais dans un contexte macro-économique et socio-culturel très contrasté, avec une main-d’oeuvre ouvrière essentiellement locale. A ces différences s’ajoutent celles des formes d’intervention de l’Etat, de traditions du mouvement ouvrier, des pratiques syndicales etc., qui sont des facteurs explicatifs puissants de l’apparition de trois types d’adaptation des transplants japonais au Brésil que nous analysons dans ce papier: 1) adaptation pragmatique soit par la reproduction soit par la rupture avec les conditions en vigueur dans le pays d’origine; 2) non-adaptation, mais transposition pure et simple des pratiques de gestion ou d’organisation, sans reproduction ni rupture des conditions en vigueur dans les pays d’accueil; 3) échec dans les tentatives de transposition à cause des obstacles liés aux rapports sociaux en vigueur dans la société d’accueil, ou à des rigidités liées à la division régionale du travail et de la production en vigueur au Brésil.

1. La notion d’“hybridation” a été proposée par l’économiste Robert Boyer au groupe de travail sur la transférabilité des modèles industriels au sein du réseau international GERPISA. Les idées de ce papier ont été communiquées et discutées dans les rencontres de ce réseau en 1993 et en 1994.
2. Recherche dans le cadre du CNRS intitulée “Firmes multinationales françaises et japonaises au Brésil : aspects socio-culturels et techniques de l’organisation du travail”
3. “Modèle” pris ici dans le sens d’un ensemble à imiter, à la différence avec le modèle dans le sens de “théorie” ou “d’idéologie”

A la lumière de cette typologie, quelques questions sur la transférabilité du “modèle” japonais seront soumises à discussion.

Modele Japonais et Formes D'Adaptation

Trois dimensions indissociables sont constitutives, à notre avis, du “modèle” japonais : le “modèle” d'organisation du travail et de l'entreprise, le modèle de relations industrielles et le modèle de relations inter-industrielles (relations clients-fournisseurs).

Il s'agit, pour les managers japonais qui viennent créer une unité de production au Brésil, un modèle d'organisation du travail et de l'entreprise industrielles tels qu'il a connu au Japon, dans un contexte de relations industrielles et de relations clients-fournisseurs très différents de ceux en vigueur dans ce pays. Le succès de l'implantation va, dans ce cadre, dépendre des possibilités d'adaptation de ce modèle que l'on veut “importer”, au contexte de relations industrielles et inter-industrielles en vigueur, et, plus généralement, au contexte sociétal. Nous entendons par contexte sociétal l'ensemble constitué par le marché du travail, le système politique, les formes d'intervention de l'Etat, les structures juridiques, la tradition historique du mouvement ouvrier et syndical, les modes de socialisation et les systèmes éducatifs, les structures familiales, la culture nationale, considérés comme des éléments dénotant la configuration de l'ensemble des rapports sociaux en vigueur, entre les classes et entre les hommes et les femmes (rapports de genre).

Les notions de transférabilité et d'hybridation ont été utilisées récemment pour désigner ces processus d'adaptation et de transposition des modèles productifs (R. Boyer, 1992, 1993; D. Kergoat, 1992; cf. également U. Jurgens, 1989; K. Koike et T. Inoki (ed.), 1990; R. Milkman, 1990, 1991; I. da Costa et A. Garanto, 1993; J. Humphrey, 1990, 1992; A. Posthuma, 1990; sur l'exportation des pratiques japonaises vers les pays occidentaux, sans référence à une problématique de la transférabilité et de l'hybridation des modèles, cf. H. Yoshihara, 1985, T. Amako, s/d, K. Thurley et S. Takamiya etc.)

Je ne prétends pas ici discuter ces différentes interprétations sur l'adaptation des méthodes de gestion et de production d'un contexte sociétal à un autre, mais contribuer à approfondir le débat sur la transférabilité à partir de résultats empiriques d'études directes effectuées par la voie de comparaisons internationales du travail industriel, résultats qui fait déjà l'objet d'analyse, sous d'autres angles d'attaque, dans des textes antérieurs (cf. Hirata, 1981, 1984a, 1984b, 1985, 1986, 1988, 1989a, 1989b, 1990, 1992).

Les modalités d'adaptation du “modèle” d'entreprise japonaise au Brésil peuvent être clairement appréciées à partir de l'échantillon de référence, dans la mesure où la grande majorité d'une vingtaine de filiales japonaises étudiées était d'implantation relativement ancienne (datant de la moitié des années 1950), à l'exception des unités de production de la branche pétrochimique, plus récente (années 1970). J'utiliserai également, de manière complémentaire, quand il semblera utile, les données concernant l'échantillon d'entreprises françaises (filiales brésiliennes et maisons-mères en France) faisant partie du projet de recherche déjà cité (cf. Hirata, H., 1981).

1. Adaptation pragmatique au pays d'accueil

L'adaptation de la technologie et de la politique de gestion de la main d'oeuvre est nécessaire pour réussir une implantation multinationale. Il ne suffit pas de transférer la technologie, mais il faut créer des conditions d'application d'une politique de personnel. Or, on peut constater des pratiques de gestion du personnel "hybrides" dans les transplants japonais au Brésil avec, d'une part, l'adoption pragmatique de caractéristiques de gestion locales et, d'autre part, le maintien de certains éléments de cohérence du système de gestion du pays d'origine.

Une des caractéristiques de la gestion du personnel au Japon parmi les salariés réguliers du sexe masculin des grandes entreprises est la très grande stabilité de l'emploi (emploi dit "à vie") et un très faible absentéisme (moins de 1% dans les maisons-mères de notre échantillon). Or, un des traits notables dans les filiales est que les taux de turn over et d'absentéisme étaient beaucoup plus proches des taux brésiliens, assez élevés. Les pratiques de licenciement sans formalités juridiques ou d'indemnités, visant la flexibilité de la main d'oeuvre ouvrière dite non-qualifiée y étaient courantes, contrastant fortement avec les pratiques des maisons-mères. Les établissements japonais, dont les maisons-mères ne licencient presque jamais leur personnel, ont des directions qui déclarent leur étonnement face aux rotations élevées de main d'oeuvre dans la société d'accueil et leur réticences quant aux conséquences de ce turn over sur la formation du personnel. Ce qui n'empêche pas que les taux de turn over de toutes les filiales japonaises (et françaises) au Brésil soient plus proches des moyennes nationales que de celles vérifiées dans leur pays d'origine⁴.

Une deuxième modalité d'adaptation pragmatique concerne celle vis-à-vis de la législation du travail et de la législation concernant l'environnement.

Premièrement, par rapport aux droits syndicaux en entreprise, les entreprises japonaises, mais surtout les entreprises françaises que nous avons étudiées, utilisaient la faiblesse de l'implantation syndicale à l'intérieur des établissements-filiales pour imposer la discipline d'usine. Ainsi, les méthodes stakhanovistes d'augmentation de la productivité du travail du type "Jeux Olympiques de la Production" pouvaient être utilisées par la direction d'une filiale française dans la mesure où il n'y avait pas d'opposition syndicale à ces pratiques, comme dans le pays d'origine (HIRATA, H. 1984a); la comparaison entre les règlements intérieurs d'une autre filiale française et de sa maison mère montre aussi jusqu'à quel point "l'obligation de négocier avec les syndicats" module différemment ces deux textes. Seulement le règlement intérieur français fait référence aux droits syndicaux et aux droits en cas de licenciement; le document brésilien autorise l'encadrement à fouiller les travailleurs et à exiger des heures supplémentaires "à chaque fois où cela s'avère nécessaire" (cf. HIRATA, H., 1989a).

Deuxièmement, en ce qui concerne la santé et la sécurité, la législation en vigueur au Japon (et également en France) est beaucoup plus contraignante qu'au Brésil. Le travail ouvrier est effectué dans ce dernier pays dans des conditions

4. Sur cette modalité d'adaptation conduisant à la transformation du "modèle japonais" en "modèle nissei" cf. l'article de Mario S. Salerno, "Modèle Japonais, travail brésilien", in Hirata, H., 1992.

plus pénibles, dangereuses et insalubres, les filiales japonaises (et françaises) orientant leur pratique par la réglementation brésilienne, beaucoup moins draconienne, et allant jusqu'à licencier de façon sommaire les travailleurs suite à un accident ou à une maladie professionnelle.

Troisièmement, la réglementation des pratiques industrielles par l'Etat, notamment celle concernant l'environnement, est extrêmement contraignante au Japon: elle était beaucoup plus souple au Brésil au début des années 1980. L'énorme décalage entre l'entreprise – filiale et les unités de production de la maison mère dans l'utilisation des équipements antipollution très onéreux a été plus d'une fois mentionné par les responsables japonais d'un groupe industriel sidérurgique. (cf. HIRATA, H., 1988a, 1989b)

Une troisième forme de pragmatisme dans les pratiques de gestion du personnel des filiales – liée aux conditions du marché de travail local – concerne l'utilisation de la main-d'oeuvre féminine. L'utilisation massive de la main – d'oeuvre féminine, jeune et célibataire, dans les filiales, si elle ne contraste pas avec le cas du Japon, est très différente des pratiques de recrutement, sélection et licenciements en vigueur en France, les usines des maisons- mères employant des femmes avec une moyenne d'âge relativement avancée. Les entreprises françaises qui ne font pas de discrimination envers les femmes mariées peuvent au Brésil sélectionner, voire licencier des jeunes travailleuses enceintes, ou au point de se marier, pour les remplacer par d'autres considérées plus disponibles pour le travail (HIRATA, H., 1988a).

Cependant, il est intéressant de remarquer que l'on peut retrouver, à l'intérieur même de l'adoption pragmatique de pratiques locales, une certaine cohérence sociétale qui renvoie à un élément du "modèle" d'origine: je pense à la comparaison de l'éventail de salaires de quatre établissements dans la branche textile: filiales japonaise et française (au Rio Grande do Sul), maison-mère française (à Roubaix) et japonaise (à Kurashiki). Adoption pragmatique, dans les deux filiales, de très bas salaires ouvriers, sans commune mesure avec ceux pratiqués dans les maisons-mères; mais, en même temps, conservation des proportions de l'éventail des salaires des maisons-mères respectives: ainsi, le plus bas salaire ouvrier était de 16 frs/h à la maison mère en France, 16, 43 frs à la maison mère au Japon, de 1, 93 Fr dans la filiale française et de 2,11 frs dans la filiale japonaise; les plus hauts salaires ouvriers (contremaître) étaient, respectivement, de 35 frs, de 30, 83 frs, de 8, 96 frs et de 4, 33 frs. Le plus bas salaire dans la filiale japonaise est un peu plus élevé que dans la filiale française, mais les salaires les plus élevés de la filiale japonaise sont très bas comparés à ceux de la filiale française. Nous avons conclu qu'il s'agissait là d'une modalité d'adaptation du modèle de rémunération de l'entreprise japonaise à la rémunération de la filiale. (HIRATA, H., 1983:14-15).

Processus et Mécanismes d'Adaptation Pragmatique. Rupture et Reproduction

On pourrait formaliser ces processus d'adaptation pragmatique en analysant leurs mécanismes qui, à partir des données d'enquête, pourraient être divisés en deux types: adaptation par la rupture volontaire avec les conditions en vigueur

dans le pays d'origine et adaptation par la récréation/re-production de caractéristiques existantes de gestion ou de relations industrielles en vigueur dans le pays d'origine, à l'intérieur des filiales. Un exemple de la mise en oeuvre de ces deux mécanismes peut être trouvé dans le transfert des systèmes participatifs, et notamment des cercles de contrôle de qualité au Brésil.

L'adaptation par la rupture peut être constatée dans les prix donnés aux meilleurs cercles de contrôle de qualité ou aux meilleures suggestions: dans un des cas étudiés, cette récompense montait à cinquante fois le salaire minimum; dans un autre, à un voyage pour deux personnes de Manaus (Amazonie) à Sao Paulo, pratiques très opposées à celles en vigueur dans les maisons-mères japonaises où les prix sont de nature symbolique (déjeuner avec le directeur de l'entreprise, petite somme pour un repas des membres du cercle etc.)

L'adaptation par la reproduction, constaté au début des années 1980, semble être toujours actuelle au Brésil, selon des enquêtes en cours (cf. J. Humphrey, 1992): il s'agit notamment de la stabilité de l'emploi comme condition d'implication des salariés dans les systèmes dits participatifs et, plus généralement, dans les innovations organisationnelles (kamban, just in time, contrôle statistique de processus, cercles de qualité, flots et technologie de groupe etc). Des filiales japonaises au Brésil ont pu créer des cercles de qualité avec une participation relativement significative, avec la promesse de ne pas licencier les travailleurs consentant à y participer. (HIRATA, H. 1985; 1990).

D'autres processus d'adaptation par la reproduction de conditions existantes au Japon, peuvent être observés dans l'usage des uniformes ou dans la création d'une cantine commune à l'ensemble des effectifs de l'entreprise sans séparation entre direction, encadrement et ouvriers: les limites du renforcement de ces similarités relativement formelles, sans modifications simultanées dans les écarts très importants de salaires, de statuts ou de conditions de vie en dehors de l'entreprise resteraient à étudier.

2. Transposition sans adaptation. Segmentation de la main d'oeuvre et structuration d'"enclaves" nationales.

Le processus de filialisation peut être marqué par des exportations de pratiques de gestion et d'organisation sans aucune adaptation au contexte de la société d'accueil: dans ce cas, elles peuvent rester "enclavées" dans la filiale qui l'a adopté, sans qu'elles soient diffusées plus largement, au moins dans l'immédiat: il s'agit, par exemple, des horaires variables pratiqués par une filiale française au début des années 1980; ou des rajustements trimestriels d'une autre filiale française, à la même époque, dans un contexte d'inflation: les deux mesures correspondaient plutôt à l'exportation de pratiques des maisons-mères respectives.

Dans le cas des filiales japonaises, la transposition pure et simple, sans aucun mécanisme d'adaptation, de certaines pratiques de gestion (heures supplémentaires régulières non payées, réduction des vacances, etc) crée une segmentation de la main - d'oeuvre avec une hiérarchisation basée sur des privilèges matériels

(avancement des dates de paye pour ceux qui sont privilégiés) et symboliques (proximité de la direction, réunions séparées): il s'agit de l'utilisation des "nisseis", deuxième génération de l'immigration japonaise, pour recréer des conditions et des pratiques de travail en vigueur dans les établissements de la maison-mère, notamment en termes d'allongement de la journée de travail, non payée comme des heures supplémentaires. Une deuxième journée de travail était ainsi le sort des ingénieurs et techniciens japonais et nisseis dans une filiale de la branche électronique; dans une filiale de la branche textile, la même catégorie de personnel travaillaient quotidiennement jusqu'à 20h au lieu de 17h. La ségrégation et la création d'une "enclave" permettait ainsi "pérenniser" depuis les années 1950 la coexistence de deux modalités différenciées de la gestion du personnel pour une plus grande flexibilité productive (surtout en ce qui concernait l'encadrement et le contrôle de la production selon les normes souhaitées par la maison-mère japonaise).

Les transpositions sans adaptation peuvent aussi avoir comme résultat l'échec, comme on pourra voir par la suite.

3. Echecs dans les tentatives d'adaptation. Les rapports sociaux comme obstacles à la transférabilité et conditions de l'hybridation.

On pourrait peut être dire que l'hybridation est la conséquence inéluctable d'obstacles majeurs à la transposition de "modèles" productifs obstacles venant de la configuration des rapports de forces au sein de la société à un moment donné.

Le cas des dortoirs industriels des femmes travailleuses est exemplaire : l'échec d'une filiale japonaise ayant essayé d'implanter des dortoirs d'entreprise selon le modèle japonais en vigueur encore aujourd'hui, et comparable à ceux ayant existé en France ou aux Etats-Unis au XIXème. siècle, a été provoqué par le fait que les ouvrières ressentaient comme une "manque de liberté" intolérable ce système de contrôle du hors-travail et d'organisation du travail posté des travailleuses du textile et de l'électronique au Japon (cf. HIRATA, 1984, 1988b)

Les rapports de subordination et d'infériorisation des femmes à l'intérieur du rapport salarial au Japon a permis jusqu'à 1987 l'inégalité légale des salaires justifiée par l'appartenance de sexe: la transposition pure et simple des barèmes de salaire avec des différences par sexe n'a pu être faite dans une filiale japonaise au Brésil, étant donné l'existence, dans ce pays, de lois d'égalité professionnelle faisant obstacle à la reproduction, sans adaptation, du système salarial japonais.

Une autre raison de l'échec dans les tentatives de transposition des conditions du pays d'origine – notamment l'"harmonie" sociale dans l'absence de syndicats combattifs – peut être due à des rigidités liées à la division régionale du travail et de la production en vigueur au Brésil. En effet, si un des mécanismes d'adaptation est la reproduction des conditions syndicales en vigueur au Japon par l'implantation dans des zones loin des centres de forte tradition syndicale – comme c'est le cas des transplants japonais en France (j'ai reçu, pour une pré-enquête réalisée en France en 1990-1991, des réponses à des questionnaires en provenance d'unités de production japonaises situées à Dax,

Soultz, Morteau, Bedons et Longwy) – ce mécanisme est rendu relativement inopérant au Brésil étant donné la structuration relativement rigide d'une division régionale du travail. En effet, la spécialisation géographique des branches industrielles s'est réalisée progressivement: le secteur sidérurgique à partir des années 1940 à Minas Gerais, l'électronique grand public dans les années 1960 dans la zone franche industrielle de Manaus (Amazonas), le pôle pétrochimique dans les années 1970 à Camaçari (Bahia). Elle est un obstacle à la reproduction de certaines conditions en vigueur au Japon.

L'opposition syndicale, dans ce contexte, est apparue clairement comme constituant un obstacle pour la transposition de pratiques japonaises. La comparaison France-Brasil-Japon a montré clairement que dans l'adoption ou non de pratiques comme les cercles de qualité, la position des syndicats dans chaque pays a été déterminante: l'implantation massive au Japon, où il n'y a pas eu d'opposition de la part des syndicats, l'échec relatif, au moins dans un premier moment (le début des années 1980) dans toutes les grandes entreprises où les syndicats ont mené une campagne offensive contre le "modèle japonais" au Brésil; l'évolution inégale en France dans un contexte caractérisé par un manque de position confédérale claire pour ou contre les cercles de qualité...

Les recherches du "groupe hybridation" du réseau international GERPISA semblent aller dans le sens d'une confirmation de cette importance stratégique de la variable syndicale dans l'adaptation réussie ou non du "modèle" japonais en dehors du Japon (cf. I. da COSTA, A. GARANTO sur les transplants japonais en Europe, 1993; E. CHARRON sur Renault-Espagne, 1993; R. BOYER, 1992 sur la Cami).

Hybridation: Notion Descriptive ou Catégorie Analytique?

En dehors du macro-système conceptuel élaboré par R. BOYER (1992, 1993) à l'intérieur duquel elle a toute pertinence en tant que catégorie analytique (hybridation de modèles productifs), la notion d'hybridation peut être reprise utilement ici comme une notion descriptive correspondant, comme celle, connexe, de pragmatisme, à cet ensemble d'essais d'adaptation des transplants japonais dans un autre contexte sociétal, avec des reproductions et des ruptures, des transpositions simples, des obstacles, qui correspondent à des logiques sociétales différentes, à d'autres rapports sociaux. L'intérêt de mettre en rapport ces catégories théoriques avec des résultats d'enquêtes sociologiques est de souligner la complexité des "cas" d'hybridation et l'enchevêtrement des différentes dimensions – indissociables – d'un modèle industriel: organisation du travail et de l'entreprise, relations industrielles et relations clients-fournisseurs (cf. HIRATA, H., 1993: pp. 11-29). Il s'agit d'aller vers des recherches intégrant l'analyse des "caractéristiques des transplants" (BOYER, R., 1993, p. 3), qui peuvent toutes être rattachées aux trois dimensions suscitées, à l'analyse des conditions institutionnelles, juridiques, économiques et sociales (cf. BOYER, R., *idem, ibid.*, p. 12) sous lesquelles se déroulent ces transplants. Ce sont ces conditions, connotant des rapports sociaux contrastés, qui semblent finir par créer les figures multiples de l'hybridation.

Références Bibliographiques

- AMAKO, T. Difficulties of Japanese management application in Japanese overseas firms, text for the conference. *The Japanese business strategies in Europe and the European answers*. Bruxelles, Europe-Japan Economic Research Center, Université Catholique de Louvain and the International Advertising Association.
- BOYER, R. Comment émerge un nouveau système productif? Contribution au Colloque International. *Réalités et fictions d'un nouveau modèle productif*. Université de Rouen, 24.1.1992.
- _____. La surprenante capacité d'hybridation du modèle japonais: l'exemple de la Cami. CEPREMAP, 1992.
- _____. Transférabilité et hybridation des modèles industriels. GERPISA, 25.1.1993.
- CHARRON, E. Fasa-Renault. Un cas d'hybridation. GERPISA, 1993.
- COSTA, I. da; GARANTO, A. Entreprises japonaises et syndicalisme en Europe, Mouvement Social, 1993.
- HIRATA, H. Internationalisation du capital, techniques de production et division sociale du travail: le cas des firmes multinationales françaises et japonaises au Brésil. *Critiques de l'Economie Politique*, n. 14, 1981.
- _____. Enterprise and Society: the case of Japanese and French international firms. Tokyo, Institute of Developing Studies, VRF Series n. 103, 1983.
- _____. Division internationale du travail et taylorisme. In DE MONTMOLLIN, M. et PASTRE, O. (éd.) *Le taylorisme*. Paris, La Découverte, 1984a.
- _____. Vie reproductive et production. Famille et entreprise au Japon. In *Le sexe du travail*. Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1984b.
- HIRATA, H.; FREYSSINET, M. Mudanças Tecnológicas e Participação dos Trabalhadores: os Círculos de Controle de Qualidade no Japão. *Revista de Administração de Empresas*, vol. 25, n. 3, 1985.
- HIRATA, H. Les nouvelles formes d'adaptation/transferts de technologie: firmes japonaises et françaises au Brésil. *Revue Tiers Monde*, tome XXIX, n. 113, 1988a.
- HIRATA, H.; SUGITA, K. Politique paternaliste et division sexuelle du travail: le cas de l'industrie japonaise. *Le mouvement social*, n. 144, 1988b.
- HIRATA, H. Women's employment in a French Multinational. In ELSON, D. and PEARSON, R. *Women's employment and multinationals in Europe*. London, MacMillan Press, 1989a.
- _____. Empresa e Sociedade: França, Brasil e Japão. *Ciência Hoje*. São Paulo, Revista Brasileira para o Progresso da Ciência, 1989b.
- _____. Brésil, France, Japon: du jeu des différences à la recherche du sens. Comparaisons internationales, n. 5, 1989c. (en allemand in HEIDENREICH, M. und SCHMIDT, G. (org.), *International vergleichende Organisationsforschung. Fragestellungen, methoden und ergebnisse*. S.l.: Westdeutscher Verlag, 1991.)
- _____. Transferência de Tecnologias de Gestão: o Caso dos Sistemas Participativos. In de MELO SOARES, R. M. S. (org.) *Gestão da Empresa, Automação e Competitividade*. Brasília, IPEA-IPLAN, 1990.
- HIRATA, H. (éd.). Autour du "modèle" japonais. Automatisation, nouvelles formes d'organisation et de relations de travail. Paris, L'Harmattan, 1992. Traduction en portugais parue à São Paulo, Edusp/Aliança Cultural Brasil-Japão, 1993.
- HUMPHREY, J. New forms of work organization in industry: their implications for labour use and control in Brazil, Actes du Colloque International, Padrões Tecnológicos e Políticas de Ges-

tão: Comparações Internacionais, São Paulo (ed.) CODAC-USP, Université de São Paulo, 1990.

- _____. New production methods and labour flexibility in Brazil, paper présenté au séminaire international Transformacion industrial-productiva y relaciones industriales: America Latina y Europa en una vision comparativa. México, Puebla, 12-13.5.1992.
- JURGENS, U. The transfer of Japanese managements concepts in the international automobile industry, *in* Wood, S., The transformation of work? London, Unwin Hyman, 1989.
- KERGOAT, D. Rapports sociaux et transférabilité du modèle japonais, in Autour du "Modèle" japonais. Automatisation, nouvelles formes d'organisation et de relations de travail. HIRATA, H. (ed), Paris, L'Harmattan, 1992.
- KOIKE, K.; INOKI, T. (ed.). Skill formation in Japan and Southeast Asia. Tokyo, University of Tokyo Press, 1990.
- MILKMAN, R. Japan's California Factories: Labor Relations and Economic Globalization. Los Angeles CA: University of California, Monograph and Research Series 55, 1991.
- POSTHUMA, A. Japanese Production Techniques in Brazilian Automobile Components Firms: a best practice model or basis for adaptation? Papier présenté à la Conférence "Organization and Control of the Labour Process", Aston University, 28-30 mars, 1990.
- THURLEY, K.; TAKAMIYA, S. Japan's emerging multinationals. Tokyo, University of Tokyo Press, 1985.

Helena Sumiko Hirata
GEDISST, Centre National de la Recherche Scientifique, France
59-61 rue Pouchet 75849 Paris Cedex 17

A TRADIÇÃO HISTÓRICA DOS ESTUDOS DE *KEISHIKIMEISHI*

Junko Ota

RESUMO: O artigo tem por fim traçar as diferentes considerações teóricas tecidas em torno da categoria morfológica da língua japonesa denominada *keishikimeishi*. Começando por Yamada e Matsushita, que trataram especificamente do tema, as abordagens de cada teórico posterior são aqui analisadas sobretudo dos pontos de vista semântico e sintático, como uma forma de se compreender melhor o complexo funcionamento dos *keishikimeishi* que a língua japonesa possui.

ABSTRACT: This article aims to draw different theoretical considerations presented by grammarians on the morphological category of Japanese language, named *keishikimeishi*. Beginning with the grammarians like Yamada and Matsushita, who studied specifically the subject, approaches of late studies are here analysed by semantic and syntactic points of view, as a form to elucidate the complex functioning of Japanese language *keishikimeishi*.

PALAVRAS-CHAVE: *Keishikimeishi*; língua japonesa; semântica; sintaxe; gramática.

KEYWORDS: *Keishikimeishi*; Japanese language; semantics; syntax; grammar.

A categoria morfológica denominada *keishikimeishi*, cuja tradução literal significa “substantivo formal” ou “substantivo pró-forma”, é no mínimo intrigante porque possui seu próprio conceito mas também se apresenta como um item gramatical. Foi a partir dessa observação que decidi estudar o tema referente ao *keishikimeishi*, sua posição dentro da gramática japonesa, as definições teóricas, e análise de alguns dos mais

representativos, como *koto* e *mono*¹. Neste artigo, destacarei as principais teorias concernentes ao *keishikimeishi* que a história da gramática da língua japonesa conheceu, desde Yamada até os tempos mais recentes.

1. Considerações de Yamada Yoshio sobre “Substantivos Especiais” (1908)

Yamada foi um gramático que consolidou sua própria teoria gramatical, baseada nas características da língua japonesa, seguindo a teoria de Fujitani Nariakira e também observando as teorias ocidentais sobre gramática, psicologia e lógica. É considerado, portanto, fundador da base da gramática japonesa moderna. No seu primeiro livro, *Nihon Bunpôron* (1908), Yamada classifica as lexias da língua japonesa de acordo com o parâmetro funcional que apresentamos a seguir:

<i>tango</i>	{	<i>kannengo</i>	{	<i>jiyôgo</i>	{	<i>gainengo</i>	<i>taigenno rui</i>
				<i>fukuyôgo</i>		<i>chinjutsugo</i>	<i>yôgenno rui</i>
		<i>kankeigo</i>					<i>fukushino rui</i>
							<i>teniohano rui</i>

<i>lexia</i>	{	indica noção	{	independente	{	com conceito.....	<i>classe dos nomes</i>
				dependente.....		com asserção.....	<i>classe dos verbos</i>
		indica relação.....					<i>classe dos advérbios</i>
							<i>classe dos morfemas gramaticais</i>

Levando em consideração os referentes das lexias, Yamada classifica-as em:

- a) *Kannengo*, que expressam noção, e
- b) *Kankeigo*, que auxiliam os *kannengo*, indicando a relação entre os outros componentes da frase.

Dentro das lexias com noção, *kannengo*, o teórico distingue os constituintes oracionais independentes (*jiyôgo*) – como nomes, verbos e adjetivos – dos constituintes dependentes (*fukuyôgo*) – advérbios.

Dentre as lexias autônomas, *jiyôgo*, Yamada destaca os *gainengo*, que representam um conceito e correspondem a nomes, e outras que possuem a força da asserção, *chinjutsugo*, como os verbos e os adjetivos formadores de predicado. Como a terminologia a que Yamada recorreu não era comum na época, ele explica que “lexia com conceito” (*gainengo*) equivale a nome, *taigen*, até então utilizado para denominar lexias inflexíveis, e “lexia com noção de asserção” (*chinjutsugo*), é “formadora de predicado”, *yôgen*, nome dado até então a lexias flexíveis. Yamada adota, dessa maneira, os nomes correntes na época, porém atribuindo-lhes significados diferentes dos que as

1. O presente artigo, que trata especificamente do histórico das definições de *keishikimeishi* dentro da gramática japonesa, faz parte da tese de doutoramento apresentada em 1996, junto ao Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

terminologias designavam até então. *Taigen* e *yôgen* são termos provenientes do Confucionismo, da linha Sôgaku². Embora Suzuki Akira, no período Edo, anterior a Meiji, tenha utilizado a terminologia *taigen* tal como define Yamada, ou seja “a expressão lingüística de um conceito”, os teóricos posteriores a Suzuki, do início do período Meiji, tomaram-no meramente como lexias sem flexão, em oposição a *yôgen*, lexias flexíveis. Dessa maneira, incluíram dentro da classe de *taigen* não só os substantivos, mas também os advérbios, as conjunções e até mesmo as interjeições, por não serem flexíveis. Essas considerações foram avaliadas como errôneas por Yamada (1908:97).

O *taigen*, para Yamada, é a expressão lingüística de um conceito, que representa o fato ou as coisas consideradas como existentes. Suas características são distintas de acordo com a função, forma e relação que assume dentro da frase. Sintaticamente, um *taigen* pode constituir sujeito, ou fazer parte do predicado, dos complementos verbal e nominal. Quanto à forma, é sempre inflexível, independentemente da função sintática desempenhada. Sua relação com outras lexias é indicada mediante o auxílio dos morfemas de caso, tais como *ga* de sujeito, *no* de genitivo, *to* de companhia, *e* de direção, *yorì* de comparação, *kara* de procedência, *ni* de objeto indireto, locativo ou agente da passiva e outros.

O *taigen* pode ser dividido em três subgrupos. Se expressa diretamente um conceito, será um nome propriamente dito (*jisshitsu taigen*) ou um substantivo (*meishi*); se expressa indiretamente um conceito, será nome apenas formalmente (*keishiki taigen*), correspondendo a pronomes e numerais. O nome *keishiki-taigen* não tem relação com o nosso objeto de estudo. Expomos a seguir o quadro de *taigen* e seus subgrupos segundo Yamada:

$$\begin{array}{l} \text{taigen} \left\{ \begin{array}{l} \text{jisshitsu taigen} \dots\dots\dots \text{meishi} \\ \text{keishiki taigen} \left\{ \begin{array}{l} \dots\dots\dots \text{daimeishi} \\ \dots\dots\dots \text{sûshi} \end{array} \right. \end{array} \right. \end{array}$$

$$\begin{array}{l} \text{nome} \left\{ \begin{array}{l} \text{nome propriamente dito} \dots \text{substantivo} \\ \text{nome formal} \left\{ \begin{array}{l} \dots\dots\dots \text{pronome} \\ \dots\dots\dots \text{numeral} \end{array} \right. \end{array} \right. \end{array}$$

O substantivo (*meishi*) foi considerado por Yamada uma representação direta de um conceito, que pode ser imaginário, idealizado, concreto ou abstrato, físico ou metafísico. Qualquer lexia, desde que seu conceito seja considerado objeto do pensamento, assume a categoria de substantivo.

2. Sôgaku é uma corrente do Confucionismo, cuja teoria foi sistematizada no período da dinastia Sung, na China. No Japão, é chamado também Shushigaku, adotado no período Edo como estudo oficial do governo Bakufu. O princípio de *tai* e *yô* ou *yû* (*taiyûshisô*) refere-se ao binômio substância/seu funcionamento, princípio/sua aplicação na prática, principal/subordinado. Na poética de *renga* e *haikai*, *tai* se refere a tipos de palavras relativas a montanha, lago, lugar, e *yô* se refere a coisas anexas a *tai*. Por exemplo, entre as palavras relativas à montanha, “colina, pico, cume, base da montanha” são consideradas *tai*, enquanto que “ponte suspensa, queda d’água, árvores, choupana de carvão” são *yô*, havendo restrições de uso na composição poética (*Kokugo Daijiten*).

Dentro da categoria dos substantivos (*meishi*), Yamada observa, num subcapítulo intitulado “Os substantivos que requerem atenção especial” (1908:183-7), a existência de um número apreciável de substantivos, que alguns gramáticos consideram erroneamente como advérbios (*fukushi*), conjunções (*setsuzokushi*) ou sufixos (*setsuji*). Esses substantivos apresentam uma das seguintes características:

Ichiwa sono igi sukoburu kôhannishite, tandokunitewa ikanaru iginarukao shisaini hosokushigatakimade miyuru mononari. Ichiwa jibutsuno aidano kankeio chûshôtekini arawaseru mononari (Yamada: 1908:183).

- a) possuem um “sentido muito amplo”, dificultando sua apreensão quando se encontram isolados, ou
- b) expressam de maneira abstrata “as relações dos fatos ou das coisas entre si”

Passaremos a detalhar, em seguida, esses dois itens apontados como características de “substantivos que requerem atenção especial”, segundo Yamada.

- a) Os substantivos portadores de “sentido amplo” são divididos em quatro tipos:
 - os que designam causa ou motivo – *yue*, *tame* “causa”;
 - os que designam universalidade – *toki* “tempo, quando” *aida* “intervalo, durante, enquanto”, *tokoro* “lugar, momento”, *koto* “fato, ato”, *mono* “coisa, objeto”;
 - os que designam intensidade – *hodo*, *kurai* “grau”, *koro* “por volta de”;
 - os que designam enumeração – *jô* “item” e *ken* “caso”.

Todos expressam conceitos e são passíveis de desempenhar funções de sujeito, de complemento verbal ou adjunto adverbial da oração, tais como outros substantivos, exceto pelo fato de, dada a amplitude de seu campo semântico, requererem um elemento que especifique seu sentido. Mas ao mesmo tempo em que afirma isso, diz Yamada que, em alguns casos, são empregados isoladamente, sem modificador (Yamada: 1908:184).

O gramático cita alguns exemplos desses substantivos, com e sem o elemento que os modifique:

Koro- shimo aki- no nagazuki- no.
 época - exatamente- outono - GEN.- mês longo (9º mês) - AFIRMAÇÃO
 “A época era exatamente de outono, nono mês.”

Kono koro- no sora- no keshiki [...].
 esta- época – GEN.- céu- GEN. – paisagem
 “A paisagem do céu desta época [...].”

Yo- no akuru koro okiidete, [...]
 noite- SUJ. – amanhecer- hora – levantou-se e,
 “levantando na hora do amanhecer, [...].”

Genroku jûnen- goro okoritaru.
 Genroku (nome de era) – 10 anos- por volta de – aconteceu
 “Aconteceu por volta do ano dez da era Genroku.”

O teórico afirma que, quando uma oração modifica³ um certo substantivo, o conjunto [modificador e substantivo modificado] desempenha o papel de um nome. A importância semântica da oração modificadora faz com que o substantivo modificado pareça uma conjunção, no meio de duas orações. E quando uma só lexia constitui o modificador, o substantivo modificado se afigura como um sufixo. Em ambos os casos, afirma Yamada, mesmo quando o elemento modificado se parece com conjunção ou sufixo, continua sendo um nome.

b) “A relação recíproca entre os fatos e as coisas” é expressa pelos seguintes substantivos, concernentes ao espaço e tempo:

- *mae* “frente”, *ushiro* “atrás”, *ue* “em cima”, *naka* “dentro”, *shita* “em baixo”, *hidari* “esquerda” *migi* “direita” que marcam a relação espacial;
- *saki* “antes”, *nochi* “após”, *hajime* “começo”, *naka* “meio” e *owari* “fim”, que indicam a relação temporal.

Tais substantivos, precedidos de outros substantivos com conceito, fazem destes um ponto de partida para indicar a direção, posição, limite ou área, com o auxílio dos morfemas *yorì*, *kara*, indicadoras de ponto de partida. Nos exemplos a seguir, sublinhamos todo o sintagma nominal, destacando o substantivo modificado em negrito:

Hana- yorì *hoka- ni* *shiru mono- mo nashi.*
 flor- de – exceto – AFIRMAÇÃO – saber - pessoas- nem- não há
 “Além de flores, nem há quem saiba”

Koko- kara *nishi- e-* *wa* *ikubekarazu.*
 aqui- P. PARTIDA- oeste- DIREÇÃO-TÓPICO – não deve ir
 “É proibido ir a partir daqui para o oeste”

Kashiko- yorì *minami- wa* *hito- no* *ryô- nari.*
 lá- P. PARTIDA – sul- TÓPICO- pessoa- GENITIVO – domínio- AFIRM.
 “O lado sul a partir de lá (daquela região) é do domínio de outra pessoa”

Há também exemplos desses substantivos modificados que, juntamente com outros morfemas *no* de genitivo e *ga* de sujeito, formam expressões que indicam tempo, espaço ou direção. Ex.:

Koyama- no ue- ni taie- *ari.*
 pequena montanha- GEN.- cima- LOC.- arrozais e casas- há
 “Sobre a pequena montanha, há casas e arrozais”

Kyô- no uchi- ni iku.
 hoje- GEN.- dentro- LOC. – vou
 “Vou (dentro de hoje) ainda hoje”

3. Estamos empregando a palavra “modificar” como tradução de *shûshokusuru*, assim como “modificador” para tradução de *rentai-shûshoku-setsu*. Esta terminologia designa todo e qualquer tipo de elementos dependentes do núcleo ou cabeça do sintagma nominal.

Hako-no naka- ni mitsu- o takuwau.
 caixa- GEN.- dentro- LOC.- mel- O.D.- armazena
 “Armazena-se o mel dentro da caixa.”

Shuttatsu- no mae- no yôî.
 partida- GEN.- antes- GEN.- preparativos
 “preparativos de antes da partida”.

Segundo Yamada, os substantivos que indicam relação são empregados para expressar lugar, direção etc. Por corresponder, na concepção da gramática ocidental, aos advérbios de lugar e tempo, muitos gramáticos consideram a locução formada por substantivos e morfemas indicadores de caso como sendo advérbio, afirma Yamada. Adverte, porém, que não se deve jamais considerar essa locução como advérbio em japonês, uma vez que se trata de substantivo e morfema.

Em seu livro editado posteriormente (1936), no capítulo sobre uso das lexias, e especificamente sobre a modificação nominal (*rentaikaku*)⁴, Yamada faz uma observação referente aos substantivos que não constituem uma oração junto com os elementos do complemento nominal.

Exemplificando, o sintagma nominal *gakkôe iku kodomo*, “a criança que vai à escola”, pressupõe a estrutura frasal [sujeito/predicado] *kodomoga/gakkôe iku* “a criança/ vai à escola”. justamente porque o núcleo do sintagma *kodomo* “criança” pode constituir sujeito da ação expressa pelo modificador *gakkôe iku* “vai à escola”. A análise das relações entre o modificador e o núcleo do sintagma nominal mostra que é comum o segundo ser sujeito da ação ou estado expresso no modificador. Pode ser, também, objeto direto, complemento verbal de lugar, além de exercer outras funções. É possível visualizar essas características no seguinte esquema:

MODIFICADOR	NÚCLEO DO SINTAGMA NOMINAL
↓	↓
[<i>gakkô-e iku</i>]	<i>kodomo</i>
escola-DIREÇÃO vai	criança
(Trad.: “criança que vai à escola”)	

SUJEITO	PREDICADO
↓	↓
<i>kodomo- ga</i>	<i>gakkô-e iku.</i>
criança- SUJEITO	escola-DIREÇÃO vai
(Trad.: “A criança vai à escola.”)	

Outras construções de modificação nominal também pressupõem as estruturas [objeto direto/verbo do predicado], [complemento verbal de instrumento ou de lugar/ verbo do predicado]:

4. *Rentaikaku* refere-se à função exercida pelo modificador em relação ao substantivo modificado.

[*kodomo-ga kaku*] *e*
criança- SUJ. pinta desenho
“o desenho que a criança pinta”

kodomo-ga e- o kaku
criança- SUJ. desenho- O.D. pinta
“a criança pinta o desenho”

[*e- o kaku*] *heya*
desenho-O.D. pinta quarto
“o quarto onde se pinta o desenho”

heya-de e- o kaku
quarto- LUGAR desenho-O.D. pinta
“Pinta-se o desenho no quarto”

Há, porém, núcleos de sintagma que não pressupõem tal construção e que, na opinião de Yamada, indicam tempo, lugar ou causa (1936:765-7):

- a) *hodo, nochi, ue, yue, aida, naka, tame* – “por volta de”, “depois” “além de”, “por causa de”, enquanto”, “durante”, “finalidade, causa”
b) *tokoro, mono, koto, kan, jô* – “lugar”, “coisa”, “fato”, “durante”, “portanto”

Essas lexias, portadoras do valor semântico de tempo, lugar, causa, coincidem com as “palavras que requerem atenção especial”, comentadas na sua obra de 1908.

O tratamento semântico-sintático dessas lexias e sua relação com modificadores, comparado com outros substantivos não especiais, só será retomado posteriormente, por Teramura Hideo (1974), embora este não cite Yamada nas suas considerações referentes a essas construções. Teramura chama tais construções de “relação endocêntrica (*uchino kankei*)” e “relação exocêntrica (*sotono kankei*).”

Yamada afirma mais de uma vez nesse capítulo o caráter complexo dessas lexias: do ponto de vista semântico, são consideradas secundárias, porque o conteúdo semântico do modificador parece prevalecer sobre o conteúdo das lexias modificadas, e do ponto de vista sintático, são consideradas principais em relação ao modificador, subordinando-o, pois constituem núcleo do sintagma.

2. Considerações de Matsushita Daizaburô sobre Keishikimeishi (1928)

Foi o gramático Matsushita Daizaburô quem propôs a criação de um subgrupo de substantivos, dando-lhe o nome de *keishikimeishi*, literalmente “substantivo formal” ou “substantivo pró-forma”. Chamando a atenção para suas peculiaridades, o teórico dá exemplos com *koto* “fato, ato”, *mono* “pessoa”, *hazu* “possibilidade, probabilidade”, *tame* “finalidade, causa”, *mama* “maneira, estado”, *no* e outros, como verificaremos a seguir:

Tôfu- no koto- o bekkô- to iu tokoro- ga aru.
queijo de soja- GEN.- sobre- O.D.- casca de tartaruga- CIT. diz- lugar- SUJ.- há
“Há lugares onde se chama o *tôfu* (queijo de soja) de ‘casca de tartaruga’ ”

Hitori- kurai- wa sanseisuru mono- mo arô.
 uma pessoa- ao menos- TÓP.- concorda- pessoa- também- deve haver
 “Deve haver pelo menos uma pessoa que vá concordar.”

Sonna koto- o iu hazu- ga nai.
 esse tipo- fato- O.D.- dizer- possibilidade- SUJ.- não há
 “Não há possibilidade de ter dito tal coisa.”

Sukoshi- wa kodomo- no tame- o kangaeru- ga ii.
 um pouco- TÓP.- criança- GEN.- bem- O.D.- pensar- SUJ.- bom
 “É bom que pense um pouco no bem das crianças.”

Omotta mama- o kaku.
 pensar- maneira- O.D.- escrever
 “Escrever da maneira como vem à cabeça.”

Ii no- ga aru.
 boa- coisa- SUJ.- há
 “Tem uma coisa boa.”

Matsushita posiciona o *keishikimeishi* entre os quatro subgrupos de substantivos, que apresentamos a seguir:

- *honmeishi* “substantivos propriamente ditos”, como *hito* “pessoa”, *ie* “casa”, *kokoro* “alma”;
- *daimeishi* “pronomes” como *ware* “eu”, *kore* “isto”;
- *miteimeishi* “substantivos indefinidos” como *dare* “quem”, *nani* “o quê”;
- *keishikimeishi* “substantivos formais”, como *mono* “pessoa” e *ra* que indica pluralidade.

Matsushita define os substantivos como aqueles que expressam o conceito, e dentro de seus subgrupos, apresenta os *keishikimeishi* como sendo substantivos que só possuem um significado formal e que carecem de um significado substancial “*Keishikimeishiwa keishikiteki igibakaride jisshitsuteki igio kaku meishidearu*” (1928:24).

O gramático situa o *keishikimeishi* dentro do seguinte quadro:

Substantivo	com significado substancial	com referente definido e fixo: Substantivo propriamente dito (<i>ie</i> “casa”, <i>kokoro</i> “alma”) com significado definido provisoriamente: Pronome (<i>ware</i> “eu”, <i>kore</i> “este”) com significado indefinido: Substantivo indefinido (<i>dare</i> “quem”, <i>nani</i> “o que”)
	sem significado substancial	<i>keishikimeishi</i> [<i>mono</i> “pessoa”, <i>ra</i> (plural)]

Sem o significado substancial, o *keishikimeishi* depende do conteúdo do modificador que se torna substancial semanticamente, dentro do sintagma. Por exemplo, a oração:

Mono- wa kobamazu,
(pessoa) - TÓPICO- não se recusa
“Não se recusam (peçoas)”

em japonês, é desprovida de sentido, ou melhor, é de sentido incompleto, porque é empregado o *keishikimeishi mono* “pessoa” sem o modificador. Para ter sentido completo, a oração deve ser como a seguinte:

Kuru mono- wa kobamazu.
vem- peçoas- TÓPICO- não recusa
“Não se recusam as peçoas que vêm”

No exemplo acima, *kuru* “(que) vem” completa o significado do *keishikimeishi mono* “pessoa”

Os *keishikimeishi* se dividem em dois tipos, segundo a concepção de Matsushita:

a) os modificados pelas “palavras ou locuções que se ligam a nomes” *rentaigo*, são:

– *mono* “pessoa”, *koto* “fato, ato” *no*, *wake* “razão”, *hazu* “possibilidade”, *kata* “pessoa”⁵, *yatsu* “pessoa”⁶, *hō** “direção” *tame* “finalidade, causa” *tokoro* “lugar, momento”, *yuen* “motivo” *uchi* “dentro, enquanto”, *mama* “estado, maneira”, *yoshi* “causa”, *gi* “referência”, *kasho* “parte”, *ken* “caso”, *jin* “pessoa”, *muki* “voltado para”, *tochi* “companheiro”, *dōshi** “companheiro”, *bun* “parte”, *bu* “tipo”, *me* “situação” *take* “suficiente, apenas”, *hen* “proximidade” *setsu* “ocasião” *sai* “ocasião”, *dan* “momento”, *migiri* “ocasião” *tsudo* “toda vez”, *tei* “estado”, *yō* “aspecto” *tabi* “ocasião”, *fū* “estilo”, *tōri* “jeito”, *sei** “causa” (Os assinalados com asterisco são de uso próprio da linguagem falada) (Matsushita: 1928:241-2)

Matsushita afirma que *hō*, *dōshi* e *sei* são formas próprias da linguagem falada, mas acreditamos que hoje elas são também empregadas na linguagem escrita.

Tais lexias são empregadas, acompanhadas pelas palavras que as antecedem, os *rentaigo*, constituídos de substantivo acompanhado de morfemas indicadores do caso genitivo *no* ou *ga*. Outros elementos que podem modificar os *keishikimeishi* são os verbos e adjetivos em flexão própria para se ligar a nomes⁷ segundo Matsushita. Ele cita os exemplos de *rentaigo*:

5. Os *keishikimeishi kata* e *yatsu* são formas de tratamento que se referem à “pessoa”. *Kata* é usado como forma de respeito, referindo-se à segunda ou terceira pessoa, e imprime uma certa “distância” entre o falante e a pessoa referida, que se traduz como sinal de respeito. Opõe-se a *kata* o *keishikimeishi yatsu*, imprimindo “proximidade”, é a forma que denota intimidade em relação à pessoa referida, quando há relação afetiva entre o falante e a pessoa referida, mas adquire tom pejorativo quando se trata de uma relação não afetiva.

6. Cf. nota anterior.

7. O nome da flexão é *rentai-kei*, literalmente, “forma com que se liga ao nome”

- *Tôkyô-no mono* “gente de Tóquio”, onde o *rentaigo* é constituído de substantivo (*Tôkyô*) e morfema de genitivo *no*.
- *kuru mono* “gente que vem”, com *rentaigo* constituído de verbo *kuru* “vir”.
- *kono mono* “esta pessoa”, com *rentaigo* constituído de adjetivo demonstrativo *kono* “este”

Tais *keishikimeishi* designam a espécie à qual pertencem os fatos e coisas, podendo, portanto, ser chamados de “*keishikimeishi* indicadores de espécie” (*jiruino keishikimeishi*), conforme o teórico.

b) o segundo tipo de *keishikimeishi* é definido por Matsushita como aquele utilizado ao lado dos nomes, à sua direita, ou seja, posposto aos nomes. São eles:

nado, nazo, nando, nanka “por exemplo”, *tô* “e assim por diante”

Todos esses são *keishikimeishi* que expressam exemplificação, segundo Matsushita, que não os considera morfemas, pelo fato de ocorrerem após os outros morfemas, como apresentamos a seguir:

Ex. 1) *Eikoku- ya nanzo- e- wa ikanai.*

Inglaterra- COORD.- e outros- DIREÇÃO- TÓPICO- não vou
 “(A países como) a Inglaterra (e outros), não vou.”

Ex. 2) *Sake- dano nanzo nonde- wa ikenai.*

saquê- COORD.- e outros- tomar- ÊNFASE- não pode
 “Não pode tomar saquê e outras coisas.”

Ex. 3) *Kôhii- ka nanka nomitai.*

café- ou- alguma coisa- quero tomar
 “Quero tomar café ou (alguma) outra coisa.”

Apesar da afirmação de Matsushita, acreditamos que essas lexias destacadas no item b) apresentam as características de morfemas (*joshi*) e não *keishikimeishi*, pois há morfemas pospostos a outros, como é o caso de “morfemas de ênfase”, *fukujoshi*, chamados também de “morfemas de destaque”, *toritatejoshi*. A utilização de *nanzo* no exemplo 1) *Eikoku nanzo...* “por exemplo, Inglaterra e outros...” leva-nos a interpretá-lo como exercendo a função de destacar o substantivo *Eikoku* “Inglaterra”, a mesma função exercida pelos morfemas de destaque, *toritatejoshi*.

Matsushita considera, em especial *koto, mono* e *no*, “os mais representativos da categoria de *keishikimeishi*”, estudando-os detalhadamente. Ele define, classifica e exemplifica *mono* da seguinte maneira:

“*Mono* 者 significa “pessoa” enquanto *keishikimeishi*, contrastando com *mono* 物 “coisa/objeto”, que é substantivo propriamente dito, *honmeishi*”

a) Designa “pessoa”. Ex.:

Ôboseru mono hanahada ôshi.
 candidataram-se- pessoas- muito- é numeroso
 “São muitas as pessoas que se candidatam.”

b) Designa “coisa, objeto” (*jibutsu*). Ex.:

Shôjin- no konomu tokoro- no mono- wa riroku-nari.
pessoas mesquinhas- GEN.- gostar- lugar- GEN.- coisa- TÓP.- lucro- é
“(A coisa) O que as pessoas mesquinhas gostam são os lucros.”

Kanata- ni utsukushiki mono ari.
lá- LOC.- bonito- coisa- há
“Há coisas bonitas lá.”

c) Designa casos, eventos, como “coisas”. Ex.:

Hôkô- hodo tsuraki mono- wa araji.
aprendizagem- como- difícil- coisa- TÓPICO- não há
“Não há coisa tão difícil como a aprendizagem.”

Sumajiki mono- wa miyazukae.
enfadonho- coisa- TÓP.- serviço do governo
“(A coisa) enfadonha é estar a serviço da corte/do governo”

d) Expressa ordem ou determinação, ou seja, o resultado natural a que se chega através da intenção (*ishiteki tôzen – meirei, kesshin – o arawasu*). Ex.:

Shirazaru koto- wa kiku- mono- zo.
não sabe- coisa- TÓPICO- perguntar- coisa- ÊNFASE
“O que não se sabe, deve-se perguntar, viu?”

Uketemiru mon(o)⁸ da- nâ. Anna yatsu- ga kyûdaishita- ze.
prestar- coisa- AFIRM. INTERJ. aquele- sujeito- SUJ.- passou- INTERJ.
“(Realmente) vale a pena prestar (o exame). Até ele passou de ano!”

e) Expressa caráter, tendência natural. Ex.:

Atsui atsui iu- na. Natsu- wa atsui mono- da.
está quente- está quente- dizer- PROIBIÇÃO. verão- TÓP.- quente- coisa- AFIRM.
“Não fique repetindo que está quente. O verão é quente mesmo.”

f) Expressa motivo, em tom apelativo, para justificar a consequência inevitável.

Ex.:

Namakerunda- mono, rakudaisuru- sa.
é que está preguiçoso- é que- ser reprovado- EXCLAMAÇÃO
“É claro que ia ser reprovado, também, pudera, não estudava!”
(Matsushita: 1928:242-3)

O teórico não explicita o significado dos ideogramas mencionados anteriormente, distinguindo um do outro, considerando um (者) como *keishikimeishi* e outro (物) como substantivo propriamente dito, hoje interpretados como “pessoa” e “coisa” respectivamente. Porém, a classificação dos referentes de *mono* que Matsushita apresenta não está de acordo com a definição de *mono* na acepção única de “pessoa”. o que nos

8. *Mono*, na língua coloquial e situado na parte predicativa, torna-se freqüentemente *mon*.

faz supor que a acepção que temos hoje não se aplica para compreendermos o uso das lexias empregadas há quase 70 anos. Certamente, para o teórico, *mono/者* significava muito mais do que “pessoa”. Também para o dicionário de ideogramas chineses, *Kanwa Chû Jiten*, temos como definição de *mono/者* : *jinbutsu, koto, tokoro nadoo sashite iu* “designa pessoa, fato, lugar e outros” (Kaizuka *et alii*: 1984: 876). Outra nota do mesmo dicionário assinala que *mono/物* se refere a “todas as coisas existentes entre o céu e a terra”, e também se refere a “fatos”; e que *mono/者* se refere a “coisas específicas do *mono/物* ” (1984:684).

A afirmação sucinta de Matsushita, porém, não nos oferece dados suficientes para concluir se a distinção entre *mono/者* e *物* baseia-se nas diferenças entre o geral e o particular apontadas no referido dicionário.

Além disso, Matsushita não escreve todos os exemplos citados como *keishikimeishi* com o ideograma, escrevendo apenas o *mono* citado no exemplo do a) e no primeiro do b). O restante é grafado em fonogramas *hiragana*.

Na classificação das diferentes acepções de *mono* destacadas por Matsushita, observamos que de um lado encontramos seu significado enquanto conteúdo referencial de *mono* “pessoa, coisa, fato, caso, evento...”, mas há também o sentido extra-referencial que *mono* atribui à frase toda (ordem, ênfase, apelo), como é o caso dos exemplos dos itens d) em diante. Se pensarmos com rigor na distinção entre o significado da lexia propriamente dita e o sentido que ela imprime à frase toda, faz-se necessário separar em níveis distintos os itens destacados em seu quadro de classificação.

A lexia *koto* é definida por Matsushita da seguinte maneira:

Koto – O *koto*, enquanto substantivo propriamente dito, escrito em ideograma 事, significa “fato” mas é diferente do *keishikimeishi koto*, escrito em fonogramas. Tratando-se de *koto*, *keishikimeishi*, é recomendável não escrever em ideograma (Matsushita: 1928:244).

Na afirmação de Matsushita, não se esclarece a diferença semântica entre o *koto/* substantivo propriamente dito e o *koto/keishikimeishi*. Sua recomendação para que não escreva o *keishikimeishi koto* em ideograma está relacionada, certamente, ao fato de os ideogramas representarem idéias, conceitos ou conteúdos substanciais que os *keishikimeishi* não comportam. Acreditamos que a recomendação reflete a intenção de Matsushita de diferenciar, através da escrita, o *koto* substantivo propriamente dito e o *koto keishikimeishi*. Isso não quer dizer, todavia, que ele se proponha a diferenciar o substantivo propriamente dito e o *keishikimeishi* através da sua escrita em ideograma ou fonogramas, respectivamente, porque nas considerações referentes a *mono*, ele afirma distingüi-los através de ideogramas diferentes (embora na prática ele os escreva em um ideograma e em fonogramas).

Apresentamos a seguir os exemplos de *koto* segundo Matsushita:

a) Designa “assunto, fato, ato, coisa, acontecimento” (*kotogarao sasu*):

Ame- ga futte deru koto- ga dekinai.

chuva- SUJ.- chove e- sair- ato- COMPL. CAPACIDADE- não pode

“Chove e (portanto) (o ato de) sair não é possível.”

b) Designa “experiência”(keiken):

Wakai toki- ni ooi- ni namaketa koto- ga aru.
jovem- tempo- LOC.- muito- vadiaci- experiência- SUJ.- há
“Quando era jovem, tive uma boa experiência de vadiagem”

c) Designa “caso”(baaiyo sasu):

Ie- ni iru koto- mo ari, irazaru koto- mo ari.
casa- LOC.- estar- caso- também- há- não estar- caso- também- há
“(Há caso em que estou em casa, há caso em que não estou) Às vezes estou em casa, às vezes não estou”.

d) Designa “significado”(igio sasu):

Tenmongaku- no koto- o seigaku- to- mo iu.
astronomia- GEN.- fato- O.D.- ciência dos astros- CITAÇÃO- também- diz
“Denomina-se a Astronomia também de ‘ciência dos astros’”

e) Indica a problemática relacionada ao fato (soreni kansuru mondaio sasu):

Oya- no koto- o wasurenai.
pais- GEN.- fato- O.D.- não esquece
“Não se esquece (o fato) dos pais.”

f) Designa valor atribuído a alguma coisa (sono shikarito nasuni taru kachio sasu):

Nanimo sô okoru koto- wa nai.
nada- assim- ficar bravo- fato- TÓP.- não há
“Não tem que ficar tão bravo assim.”

g) Indica o nome para um conteúdo (sono jitsuni taishite sono nao sasu):

Aru koto- wa aru- ga honno sukoshi- da.
há- fato- TÓP.- há- CONECTIVO ADVERSATIVO- muito- pouco- AFIRM.
“(O fato de ter, tem...) Ter, tem, mas é bem pouco.”

h) Indica uma teoria de outrem (taninno setsuo sasu):

Kasei- ni- wa dôbutsu- ga iru- to iu koto- da.
marte- LOC.- TÓP.- animais- SUJ.- há- CIT.- dizer- fato- AFIRM.
“Em Marte, dizem que há animais.”

i) Expressa norma ou prescrição. Corresponde a beshi “deve” (ishiteki tôzen – kihan – o arawasû. ‘Beshi’ no ini naru):

Tomodachi- wa erabu koto da- yo.
amigo- TÓPICO- escolher- fato- AFIRM.- ÊNFASE
“Os amigos, devem-se escolhê-los, viu?” (Os amigos, você **deve** escolher.)

Observamos que determinados empregos de *koto* – a exemplo do que ocorre com o item i – parecem imprimir sentido de prescrição à frase toda. Na consideração de Matsushita, porém, essa concepção não está clara, estando, portanto, no mesmo nível de outros empregos.

Matsushita, ao traçar as características de *keishikimeishi*, baseia-se em critérios sintagmáticos e semânticos, como se observa a seguir:

a) Aspectos sintagmáticos:

– postula a ocorrência de *keishikimeishi* após o *rentaigo* (palavras ou locuções que se ligam a nomes) no caso do 1º. grupo, e a ocorrência após o substantivo no caso do 2º. grupo.

b) Aspectos semânticos:

– Matsushita estabelece o “conteúdo pró-forma e não substancial” do *keishikimeishi*, mas, ao mesmo tempo em que afirma isso, assegura que tais lexias expressam “conteúdos sutis” Matsushita assume uma postura valorativa quando diz que “isso é motivo de orgulho do povo japonês pois demonstra sinal da evolução lingüística” criticada posteriormente por Sakuma Kanae (1936/1966:75).

– na análise das características do conteúdo referencial do *keishikimeishi*, Matsushita afirma ainda que o 1º. grupo indica a categoria ou espécie de coisas e fatos (*jibutsuno ruio shimesu*), e que o 2º. grupo expressa a exemplificação.

3. Considerações de Hashimoto Shinkichi sobre Keishikimeishi (1948)

A contribuição de Hashimoto em relação à taxionomia da língua japonesa foi ter proposto, além das classes de palavras hoje adotadas dentro da gramática escolar, a divisão das lexias em autônomas e dependentes, isto é, as assim denominadas *dokuritsugo* e *fuzokugo*, elementos que, juntos, constituem uma “unidade sintática”, *bunsetsu*. Uma unidade sintática é, para Hashimoto, marcada pela pausa anterior e posterior a ela, que se faz na atualização do enunciado. Uma lexia independente pode constituir uma unidade sintática por si só, ou juntamente com uma lexia dependente. Ao contrário, esta nunca constitui a unidade sintática por si só. A diferença entre os dois grupos se faz através da verificação da possibilidade ou não de se pronunciar entre pausas. Se há pausa, ter-se-á uma lexia autônoma, se não, ter-se-á uma dependente. O critério adotado por Hashimoto, portanto, é válido somente para o falante dotado de intuição lingüística do japonês, pois só ele saberia onde começa e termina uma palavra, e onde se pode inserir uma pausa.

Utilizando-se da terminologia existente desde as primeiras divisões taxionômicas do período Muromachi, *shi* e *ji*, Hashimoto designa “*shi*” o elemento autônomo e “*ji*” o elemento dependente:

“[...] *daiisshu dainishuno betsuwa, soredakede zengoni kiremeo oite hatsuonsuru kotoga dekiruka (sunawachi dokuritsusuruka) inakaniyotte sadamarunodeatte, katachino uekaramo meiryôni kubetsudekirunodearu. Ima, daiisshuno goo shi, dainishuno goo jito nazukeyô.*

[...] *bunsetsukôsei-jôno seishitsuno chigainiyotte, gowa shito jitoni wakareru. Shiwa tandokude bunsetsuo kôseishiubeki monodeari, jiwa tsuneni shini tomonatte bunsetsuo kôseisuru monodearu*” (Hashimoto: 1948/1968:45-6).

“[...] A distinção entre o primeiro e o segundo tipo se define com a possibilidade ou não de pronunciá-los entre pausas anteriores e posteriores (ou melhor, se é independente ou não) e se pode distinguir também pela forma. Denominaremos o primeiro tipo *shi* e o segundo *ji*. [...] Dependendo da diferença da natureza com que constitui a unidade sintática, as lexias se dividem em *shi* e *ji* (independente e dependente). A lexia independente é capaz de constituir por si só uma unidade sintática, e a dependente sempre a constitui acompanhando uma independente.”

Observamos que, no estabelecimento das características funcionais dos *keishikimeishi*, Hashimoto leva em consideração dois aspectos: seu aspecto fonológico, ao se referir às pausas, e seu aspecto sintático, quando descreve sua constituição em unidade sintática.

Hashimoto estuda o grupo *keishikimeishi* no capítulo intitulado “nomes”, *taigen*. Num subcapítulo, analisa os *keishikimeishi koto* “fato, ato”, *mono* “pessoa, coisa”, *tokoro* “lugar, momento”, *aida* “intervalo/durante, enquanto”, *yue* “causa”, *tame* “finalidade, causa”:

“*Keishikimeishiwa meishitoshiteno hatarakio yûsuruga, sorejishinno yûsuru imiwa usuku, tsuneni sono jishitsuo arawasubeki goga soreni tomonaumonodearu*” (Hashimoto: 1959/1967:77).

“Os *keishikimeishi* desempenham o papel de substantivo, mas o significado que possuem é ténue, sendo assim acompanhados de termos que devem expressar sua substância”

Ainda segundo Hashimoto, alguns são empregados de maneira independente como substantivos, podendo ser considerados *keishikimeishi*, quando empregados em casos particulares. São as lexias *ken* “caso”, *kata* “pessoa”, *bun* “parte”, *hen* “proximidade”, *muki* “inclinação, tendência/voltado para”, as quais diferem de outras por requererem um modificador nominal. Essas devem ser, portanto, consideradas especiais. Mas Hashimoto acrescenta que, sendo possível separar o modificador e *keishikimeishi* em unidades sintáticas distintas, não se pode considerar essas lexias como completamente dependentes.

Hashimoto distingue, dentre os *keishikimeishi*,

- a) aqueles que são substantivos (*meishi*), e
- b) os que apresentam caráter adverbial (*fukushiteki*).

Exemplos de a): tokoro “lugar, momento”, *koto* “fato, ato”, *mono* “coisa, pessoa”, *toki* “tempo/quando”, *koro* “época, tempo”, *tame* “finalidade, causa”, *wake* “razão”, *yatsu* “pessoa” em forma pejorativa, *tabi* “vez”, *aida* “intervalo/durante, enquanto”, *yue* “causa”, *hazu* “probabilidade”, *ken* “caso”, *jô* “item”, *hodo* “intensidade”, *kurai* “grau” entre outros.

Exemplos de b): jô “item”, *setsu* “ocasião”, *migiri* “ocasião”, *tsudo* “vez”, *hazu* “probabilidade”, *ken* “caso”, *bun* “parte”, *hô* “lado, direção”, *kata* “lado, direção”, *hen* “lado”, *muki* “inclinação/voltado a”, *dôshi* “companheiro”, *tokoro* “lugar, momento”, *koto* “fato, ato”, *mono* “coisa, pessoa”, *toki* “tempo/quando”, *koro* “por volta de”, entre outros. (Hashimoto: 1959/1967:77-9)

Examinando os dois subgrupos de *keishikimeishi* propostos por Hashimoto, observamos lexias que fazem parte tanto dos substantivos, como dos que apresentam caráter adverbial. Entretanto a obra *Nihon bunpôron* “Teoria da gramática japonesa” (Hashimoto: 1959), constituída de anotações para as aulas que o teórico ministrava, não apresenta explicações a esse respeito. Talvez isso seja explicado pelos diferentes critérios que o teórico adotou para classificar os *keishikimeishi*: o primeiro, um critério morfológico, e o segundo, um critério sintático. A adoção de diferentes critérios, de um lado, faz-nos pensar que a metodologia adotada para classificação não era adequada, mas, por outro lado, explica a dificuldade que os teóricos tinham, e ainda têm, para sistematizar a classe de *keishikimeishi*.

Vale observar ainda que *no* e *hodo*, lexias consideradas *keishikimeishi* por muitos teóricos, pertencem, na concepção de Hashimoto, ao subgrupo dos morfemas que ele chama *jun'yôji* ou *jun'yôjoshi*, definidos como “morfemas que atribuem às partes precedentes a categoria de outra classe”. Dentro do grupo de morfemas chamado *jun'yôji*, o *juntaijoshi* é o que corresponde ao grupo de *keishikimeishi* concebido por Matsushita. O *juntaijoshi*, definido por Hashimoto como “morfemas que atribuem a categoria de nome às partes precedentes”. é exemplificado pelos seguintes morfemas:

– *no* (*Watashi-no- ga*,
eu- coisa- SUJEITO
“a coisa de mim/o meu (na função de sujeito)”

iku- no- o),
ir- ato- O. DIRETO
“(o ato de) ir (na função de objeto direto)”

– *hodo* (*mittsu- hodo- ga chôdo ii*,
três- em torno de, por volta de- SUJEITO- exatamente- bom
“em torno de três é um bom número.”

katteoku- hodo- de- mo nai;
deixar comprado- a ponto de- AFIRM.- nem- não é
“nem é o caso de deixá-lo comprado.”

shinpaishita- hodo- no koto- mo nai,
fiquei preocupado- a ponto de- GENITIVO- fato- nem- não há
“(o fato nem chegou ao ponto de requerer minha preocupação) nem chegou ao ponto da minha preocupação.”

imamade- hodo benkyôshinai)
agora-até- como- não estuda
“não estuda tanto quanto o fez até agora.”

A preocupação de Hashimoto com as classificações de lexias em geral, a nosso ver, é de caráter sintagmático e morfológico, mas muito pouco voltada ao caráter semântico. De fato, Hashimoto parece ser o gramático que, entre os seus contemporâneos, menos levou em consideração as relações semânticas entre os constituintes da frase.

4. Considerações de Tokieda Motoki sobre Keishikimeishi (1950)

Diferentemente de Yamada, que concebeu a língua como um conjunto de dois elementos – som e pensamento – que se unem para interação mútua (*sôgô kankitekini ketsugôshita mono*), Tokieda procurou ver a linguagem como a própria atividade física e psicológica do homem, isto é, a exteriorização de seu sentimento. Para Tokieda, a essência da linguagem está no processo psíquico através do qual o homem transforma o referente em signo lingüístico por intermédio dos sons ou da escrita. “Oh!” e “não” por exemplo, são expressões diretas do sentimento do falante, enquanto que “surpresa” ou “negação” são expressões objetivas e abstratas do conteúdo do pensamento do falante, que resultaram do processo de abstração do sentimento. Os *shi* e *ji* diferem essencialmente nesse ponto.

Tal concepção levou o gramático a elaborar a “Teoria do Processo Lingüístico” (*Gengo Kateisetsu*), servindo-lhe de base para propor uma classificação binária das lexias japonesas em nocionais (*shi*) e relacionais (*ji*). Nocionais ou *shi* designam, conforme Tokieda, conceitos resultantes do processo de concretização do conteúdo referencial; e relacionais ou *ji* são expressões da subjetividade do locutor com relação ao conteúdo proposicional. A oposição entre *shi* e *ji* fazia parte da teoria de Hashimoto, quando ele propôs a divisão das lexias em autônomas e dependentes, mas Tokieda parte de outro ponto de vista.

No capítulo sobre nocionais, *shi*, e no subcapítulo intitulado “Nomes e Substantivos”, *taigento meishi*, da obra *Nihon Bunpô Kôgohen* (1950), Tokieda destaca grupos de lexias cuja inclusão entre os substantivos não considera apropriada:

Taigenno nakaniwa, iwayuru meishino nakani ireruniwa fusawashikunai monoga aru kotoo chûishinakereba naranai. [...] Honshoni oitewa, [...] meishito suruniwa fusawashikunaiga, aru kannen' o hyôgenshi, katsu gokeihenkaô shinai monoo taigentshita (Tokieda: 1950/1968: 70-1).

Entre os nomes, é preciso observar que se encontram alguns que não são adequados para serem incluídos dentro dos substantivos. [...] Neste livro, considere ‘nomes’ os que não podem apropriadamente ser incluídos entre os substantivos, mas que expressam um determinado conceito e, além disso, não apresentam variação formal.

Na definição que acabamos de mencionar, Tokieda afirma que nomes, *taigen*, são os que não apresentam características próprias de substantivos, *meishi*. No entanto, no mesmo livro, no capítulo sobre o *keishikimeishi* e o *keishikidôshi*, as lexias que deveriam fazer parte de nomes (*taigen*) e não de substantivos são consideradas substantivos (*meishi*), contradizendo a afirmação anterior.

Questionando a afirmação de Matsushita de que os *keishikimeishi* possuem apenas a forma de substantivo, Tokieda afirma que eles também expressam um conceito:

Korerano goga, tanni meishitoshiteno ippanteki keishikishika motteinaito miru kotowa gimondeatte, yahari gotoshite aru gainen' o hyôgensuru monodearu kotowa machigainaidearôga, tada sono gainenga kiwamete chûshôteki keishikitekidearu tameni, tsuneni koreo hosokushi genteisuru shûshokugoo hitsuyôtosuru yôna meishidearutoiu hôga tekisetsudearu. [...]

keishikimeishiga bunpôjô chûisarerunowa, sono gainen naiyôno mondaidewa naku, sorega tsuneni nanrano shûshokugoo tomonai, soreo fukumete hajimete shugonari, jutsugonarini tachiuru hidokuritsuseino meishidearuto iu tenni arunodearu (Tokieda: 1950/1968:90).

É duvidoso considerar-se que esse tipo de lexias só possui uma forma geral de substantivo. Provavelmente não há dúvidas de que os *keishikimeishi* são lexias que expressam conceito enquanto lexia, mas sendo seu conceito extremamente abstrato, é mais apropriado dizer que se trata de substantivos requerendo sempre um modificador que os complemente e os modifique. [...] Os *keishikimeishi* chamam-nos a atenção não em função do seu conteúdo semântico, mas porque, sendo um substantivo de caráter dependente, somente com a junção do modificador pode desempenhar a função de sujeito, ou de predicado.

Tokieda não chega a sistematizar os *keishikimeishi* como fizeram Yamada e Matsushita, mas arrola algumas lexias que conformam tal grupo:

Tabi “vez” *hazu* “probabilidade”, *tame* “finalidade, causa” *mama* “maneira, estado”, *wake* “razão”, *no, ori* “ocasião” *yô* “estado, aspecto” *koto* “fato, ato” *ue* “sobre”, *yue* “causa”, *kan, ken* “caso”, *ten* “ponto”, *ageku, mono* “coisa, pessoa”, *tokoro* “lugar, momento”, *yoshi* “razão”

5. Considerações de Sakuma Kanae sobre *Kyûchakugo* (1952)

Abordando a problemática do *keishikimeishi*, Sakuma Kanae questiona a divisão das lexias japonesas em *shi* (lexias autônomas) e *ji* (lexias dependentes) proposta por Hashimoto (1948), classificação baseada no critério da dependência ou não das lexias de acordo com seu emprego na frase (cf. cap.3). Sakuma afirma haver lexias que, mesmo consideradas “autônomas” *shi*, desempenham uma função sintática somente quando acompanhadas de um modificador. O emprego dessas lexias se assemelha ao das lexias dependentes, *ji*. Esse fato mostra que os limites entre *shi* e *ji* não são tão claros como a lógica que divide o A e o não-A, o que constitui um ponto fraco na argumentação dos defensores da oposição entre os dois, afirma Sakuma (1952/1967:325).

Diante desse problema apresentado pelo *keishikimeishi* na divisão binária *shi/ji*, Sakuma resgata a concepção de *jun'yô*, (atribuição ou extensão do estatuto de uma classe de palavras ao elemento anteposto) apresentada por Hashimoto, segundo a qual há certas lexias dependentes que, ligando-se a uma outra, atribuem-lhe o estatuto de sua classe. Sakuma afirma que as lexias que ele chama de *kyûchakugo* possuem essa característica de atribuir ao segmento antecedente, ou seja, ao modificador, o caráter da classe de palavras a que pertencem. O que ocorre com os *kyûchakugo*, afirma ainda Sakuma, não é a mera atribuição do estatuto de uma classe de palavras ao modificador, pois eles, não possuindo um significado substancial, para serem complementados, ligam-se a um modificador com um conteúdo semântico mais preciso.

De acordo com Sakuma, é grande a quantidade de lexias com tais características. Entre elas, há aquelas que são consideradas nomes (*taigen*), ou lexias autônomas, e outras consideradas lexias dependentes. Mesmo as consideradas autônomas, não os são totalmente, pois requerem uma outra lexia ou uma locução para sua complementação

semântica. Tais lexias são chamadas por Sakuma de *kyûchakugo* “palavras aglutinantes ou adsorventes”

Os *kyûchakugo*, na concepção de Sakuma, não possuem um conteúdo semântico substancial, que interpretamos como um referencial extra-lingüístico específico. Para o teórico, as lexias chamadas *keishikimeishi* por Matsushita possuem todas as características do grupo de *kyûchakugo*. Do seu ponto de vista, ainda, os *keishikimeishi* são lexias nominalizadoras, que atribuem ao seu modificador a categoria de substantivo, portanto são “*kyûchakugo* de função nominal”

Na opinião de Sakuma, o *keishikimeishi* (exceto *no*) é considerado lexia autônoma, razão pela qual é incluído nos dicionários na categoria dos substantivos (*meishi*). Os *keishikimeishi*, porém, tendo desenvolvido a função de atribuir o estatuto de substantivo aos seus modificadores, não são lexias totalmente autônomas. Sakuma cita o exemplo:

Ex. *Amerika- e ittekita mono- wa, daredemo sô iimasu.*
Estados Unidos- DIR.- esteve- pessoa- TÓPICO- qualquer um- assim- diz
“Qualquer pessoa que já esteve nos Estados Unidos fala assim.”

Neste exemplo, *mono* “pessoa” significa genericamente “pessoa que tem alguma qualificação” ou “pessoa especificada por *Amerika-e ittekita*” e constitui um *kyûchakugo*, que se aglutina ao segmento antecedente. Embora seja considerado um substantivo, não se pode construir frases como “*mono* fez tal coisa”, ou “*mono* é assim”, sendo necessário que esteja sempre acompanhado de expressões (lexias ou locuções) modificadoras. No exemplo apresentado, *mono* não pode dispensar o modificador *Amerika e itte kita* “que esteve nos Estados Unidos”, donde se conclui que não pode ser considerada uma lexia autônoma, *shi*. Mas, considerá-lo lexia dependente, *ji*, tal como os morfemas e os auxiliares verbais (*jodôshi* e *joshi*), tampouco é adequado, afirma o teórico. Embora seja possível considerar a oposição entre lexias autônomas e dependentes, pensar que as questões referentes às lexias se resolvem com a simples dicotomia é uma posição equivocada, critica Sakuma. Sua crítica se aplica não só à teoria da oposição *shi/ji* proposta por Hashimoto, baseada na autonomia ou dependência das lexias para comporem as unidades sintáticas, mas também à concepção apresentada pela “Teoria do Processo Lingüístico” de Tokieda (1941), baseada no processo pelo qual passa a exteriorização de sentimento do falante.

Sakuma chama a atenção para o fato de que os *kyûchakugo* incluem elementos não somente com função nominal, mas também os com função adverbial e com função adjetiva. Os *kyûchakugo* de função nominal, comumente classificados como substantivos de designação genérica, são, segundo Sakuma, “lexias que apresentam um campo semântico não delimitado por si só, e por isso têm a necessidade de sofrer uma restrição por meio de um modificador” (*sorejishinwa genteisareteinai aru shuno wakuo shimesu gode, sorewa yagate gentei [sôtei] o matteiru mononandesu* – Sakuma: 1952/1967:327). Essa caracterização é estendida a todos os *kyûchakugo*, mas é facilmente verificável sobretudo naqueles com função nominal.

Assim, o gramático enumera os *kyûchakugo* com funções diversas, dos quais citaremos apenas os com função nominal, divididos em 7 grupos e diferenciados de acordo com o que exprimem:

1) os que exprimem “pessoa”

hito/hitotachi “pessoa/pessoas”, *kata/katagata* “pessoa /pessoas (forma de respeito)”, *yatsu/yatsura* “pessoa/ pessoas (forma depreciativa ou de intimidade), *mono/ monodomo* “pessoa/pessoas” etc.

2) os que exprimem objetos

mono “objeto”, *hō* “lado”, *bun* “parte” etc.

Mono é usado para “objeto”, freqüentemente no sentido genérico, podendo ser substituído por *yatsu*.

3) os que exprimem fatos

koto “fato”, *hanashi* “conversa, história”, *ten* “ponto” etc.

4) os que exprimem eventos, estados

baai “caso”, *shimatsu* “desfecho”, *yōsu*, *chōshi*, *moyō* “estado, situação”, *arisama*, *zama*, *tei*, *teitaraku* “estado (lastimável)” etc.

5) os que exprimem lugar

tokoro “lugar”, *atari*, *hen* “por volta”, *kaiwai* “vizinhanças, arredores” etc.

6) os que exprimem tempo

Formam freqüentemente uma oração adverbial, com ou sem o acompanhamento do morfema *ni*, podendo desempenhar função de conjunção. Entre esses, os seguintes *keishikimeishi* exercem função de sujeito:

toki “quando”, *uchi* “enquanto”, *aida* “durante”, *koro* “tempo”, *jibun* “época” *saichū* “enquanto” etc.

7) os que exprimem causa, motivo

ki “intenção”, *tsumori* “intenção” *hazu* “probabilidade” etc.

Além dos sete itens que acabamos de mencionar, Sakuma cita mais um, o “item dos que exprimem intensidade”, definindo-os da seguinte maneira: “De função adverbial, ocasionalmente utilizados como nome. São freqüentemente considerados morfemas de ênfase, *fukujoshi*”, sem contudo mencionar exemplos.

Os 67 *kyūchakugo* levantados por Sakuma, com função nominal, divididos em oito grupos, são acrescidos de outros, com funções adjetiva, adverbial e conectiva, referentes a tempo, condição e causa (*seijōnitsuiteno kyūchakugo*; *fukushiteki oyobi setsuzokutekina kyūchakugo*; *tokini kansuru kyūchakugo*; *jōken*, *riyūnitsuiteno kyūchakugo* – Sakuma:1952/1967:321). Entre os *kyūchakugo* com função adjetiva, Sakuma cita *tai* (exprime volição), *nai* (exprime negação) e *rashii* (exprime aparência, suposição) que, devido à sua flexão semelhante à de adjetivo *keiyōshi*, quando ligados a um verbo, fazem com que esse passe a flexionar como adjetivo, como *tabe-nai* “não come” *tabe-tai* “quer comer” *taberu-rashii* “parece que come” Estes *kyūchakugo* com função adjetiva concebidos por Sakuma são considerados auxiliares verbais (*jodōshi*) pela maioria dos gramáticos.

Sakuma associa aos *keishikimeishi* apenas os *kyūchakugo* com função nominal. Outros *kyūchakugo*, porém, incluem também os *keishikimeishi* mencionados pelos

teóricos antecedentes. São lexias incluídas dentro da categoria de *keishikimeishi* por alguns teóricos, mesmo que tais lexias nem sempre constituam sujeito. Elas fazem parte de locução ou oração adverbial, fato que provoca discussões em torno da própria definição da categoria *keishikimeishi* ou *keishikitaigen*.

Os *kyûchakugo* de função adverbial apresentados por Sakuma são:

- *tôri* “jeito”, *mama* “estado”, *kurai* “só”, *kuse*, *tame* “para”, “causa” etc.;
- *toki(ni)* “quando”, *tokoro(o, e, de)* “no instante”, *koro* “na época”, *sai(ni)*, *ori(ni)* “na ocasião”, *saichû* “enquanto” *totan(ni)* “repentinamente” etc.

A proposta de Sakuma com criação da classe de *kyûchakugo* não chegou a ser adotada pela gramática japonesa. Contudo, é preciso considerar a pertinência de sua teoria, pois o autor dividiu as lexias, de acordo com a função sintática, em nominal, adjetiva e adverbial, destacando as de função nominal que assumem papel de sujeito.

Além disso, ele percebeu a ocorrência de *jun'yô* (atribuição ou extensão do estatuto de uma classe de palavras ao segmento anteposto) nas lexias não dependentes, o que ocasionou a proposição de uma nova classe, *kyûchakugo*, incluindo as lexias autônomas e dependentes. Concordamos com Morioka (1988:185) quando ele afirma o seguinte: “a concepção da classe de *kyûchakugo* como um grupo de lexias que têm por função atribuir o estatuto de classe de palavras ao modificador é bastante inovadora, se se considerar as definições dos teóricos precedentes, que até então limitavam a descrever os *keishikimeishi* como um elemento sempre complementado por modificador”

Não obstante, na nossa opinião, há também certos inconvenientes na classificação do teórico, porque ela abarca as lexias que são morfologicamente diferentes, ou seja, as flexíveis e as não-flexíveis (flexíveis: *tai*, *nai*, *rashii* – com função adjetiva; não-flexíveis: *koto*, *mono* – com função nominal).

A inclusão de elementos heterogêneos num mesmo grupo pode prejudicar a sistematicidade da teoria, pois dificulta a caracterização dessas lexias enquanto classe de palavras. Ademais, a inclusão dos *kyûchakugo* com função adjetiva, considerados normalmente como auxiliares verbais (*jodôshi*), implicaria indubitavelmente na possibilidade de inclusão também de uma grande quantidade de outros auxiliares verbais, questão sobre a qual Sakuma evita discutir em sua obra.

6. Considerações de Ide Itaru sobre Keishikimeishi (1967)

Segundo a concepção de Ide Itaru, os *keishikimeishi* nunca formaram uma classe de palavras independente, sendo sempre incluídos dentro da classe dos substantivos (*meishi*), constituindo seu subgrupo.

Para Ide, os *keishikimeishi* pertencem a uma classe de palavras jamais delimitada claramente dentro dos estudos taxionômicos japoneses, ocupando um lugar marginal. Segundo ele, a peculiaridade das expressões da língua japonesa encontra-se justamente nas partes não abordadas pela classificação taxionômica japonesa, muito inspirada na gramática do Ocidente. Ide acredita que o *keishikimeishi* pertence à parte do léxico em

que se pode observar claramente algumas das peculiaridades da língua japonesa. Daí a importância de se discutir e de se analisar sua natureza e suas funções dentro da frase, transpondo o mero nível taxionômico de investigação, afirma o teórico.

Ide identifica 121 *keishikimeishi* e os agrupa em doze tipos, tendo como critério de classificação o conteúdo semântico de cada um:

- 1) que exprime pessoa: *hito* “pessoa”, *mono* “pessoa, gente” *kata* “pessoa (exprime polidez) etc.;
- 2) que exprime coisa: *mono* “coisa”, *bun* “parte”, *hō* “lado” etc.;
- 3) que exprime fatos: *koto* “fato” *ten* “ponto” *yoshi* “fato”, *tokoro* “situação”, *shidai* “situação” etc.;
- 4) que exprime tempo: *toki* “tempo”, *ori* “ocasião” *baai* “caso” *sai* “ocasião”, *aida* (intervalo de tempo), *setsu* “ocasião”, *kan* (intervalo de tempo), *jibun* “época”, *saichū* “meio”, *sanaka* “meio” *tabi* “vez” etc.;
- 5) que exprime lugares: *tokoro/toko* “lugar”, *atari* “proximidade”, *hen* “proximidade” *soba* “proximidade” *uchi* “espaço interno” *saki* “adiante” *mae* “frente” *ushiro* “atrás” *ue* “em cima” *naka* “dentro”, *shita* “em baixo” etc.;
- 6) que exprime aparência ou estado: *fū* “aspecto, estilo”, *bun* “aspecto”, *tōri* “jeito, maneira”, *furi* “aparência”, *yōsu* “aspecto” etc.;
- 7) que exprime intensidade: *bakari* “apenas, só”, *bun* “parte”, *teido* “grau” etc.;
- 8) que exprime propósito: *tame* “para”;
- 9) que exprime causa ou motivo: *wake* “motivo”, *sei* “(por) causa (de)”, *tame* “causa” etc.;
- 10) que exprime intenção: *tsumori* “intenção”, *ki* “intenção”, *kangae* “idéia” etc.;
- 11) que exprime probabilidade: *hazu* “probabilidade”;
- 12) que exprime substituição: *kawari* “(no) lugar (de)”.

A função do *keishikimeishi*, do ponto de vista de Ide, é demarcar a categoria semântica à qual pertence o conteúdo do modificador. Ide afirma ser insuficiente a definição tradicional simplista de *keishikimeishi* a qual o considera substantivo por ser um termo que requer sempre um modificador e que possui um conteúdo semântico abstrato; é necessário dizer que se tratam de lexias que convertem os modificadores em substantivos e que, ao mesmo tempo, definem a categoria (*hanchū*). Deduzimos que a “categoria”, pelo contexto geral da obra desse autor, diz respeito à “categoria semântica” à qual os modificadores pertencem: por exemplo, *mono* “coisa” de *yonda mono* “coisa que leu”, *koto* “fato” de *yonda koto* “o fato de ter lido” A “categoria”, segundo Ide, relaciona-se às categorias ou áreas delimitadas de “pessoa” “fato” “objeto”, “tempo” “lugar”, “intensidade” e “causa”:

Kono yōni, keishikimeishiwa, rentai shūshokusuru senkōno gokuno naiyōga ikanaru hanchūni zokusuru mononi tsuite nobeta monodearukao iisadamerutoiu hataraki, tsumari, hanchūo kiteisuru kinō motsu monoto iwaneba naranai. [...] Kakute, keishikimeishiwa, ippanni bunpōshoni tokareteiru yōni, tsuneni rentai shūshokugoo hitsuyōtosuru meishide jisshitsuteki imiga chūshōtekina monodearu tonomi teigisurunodewa fujūbundeatte, mushiro sorewa, rentaishūshokusuru senkōno gokuo taigen shikakuno mononi tenkansuruto

dôjini soreni itteino hanchûo ataeru kinô motsu goshidearuto shinakereba naranainodearu (Ide: 1967:42-3).

Ide atribui ao *keishikimeishi*, não só a função sintática, mas também semântica, estabelecendo um elo sintático-semântico entre o modificador e o núcleo do sintagma nominal. De um lado, o *keishikimeishi* serve para nominalizar o modificador, e, de outro, serve para identificá-lo, se se trata de “pessoa” “objeto” “fato” explicitando a qual categoria ele pertence.

De forma geral, um substantivo da língua japonesa pode assumir diferentes funções sintáticas, com o auxílio de morfemas indicadores de caso ou de ênfase, mas os *keishikimeishi* abaixo mencionados sofrem restrições quanto às funções sintáticas que podem assumir:

- *tôri* “jeito, maneira”, *mama* “estado”, *hakobi* “estágio, ordenação”;
- *hodo* “a ponto de”, *bakari* “apenas, só”, *dake* “só”, *kurai* “só”, *kagiri* “limite”;
- *tame* “para”;
- *yue* “causa”, *ageku* “(no) final (de)” *tame* “causa”;
- *tsumori* “intenção”;
- *hazu* “probabilidade”;
- *kawari* “(no) lugar (de)”

Tais *keishikimeishi* constróem predicados ou complementos verbais, mas dificilmente assumem a função de sujeito.

Ide ainda explica o motivo do caráter polissêmico de certos *keishikimeishi*: são lexias que originariamente expressavam um só campo semântico, mas que passaram a ter seu significado esvaziado, acompanhando a ampliação dos limites de seu campo semântico. A seguir, citamos exemplos referentes a *mono* e *tokoro*, apresentados pelo autor:

Sono ue sotokara shinnyûshitekuru monoo fuseganakerebanaranakatta. “Além do mais, era necessário impedir os (as peessoas) que nos invadiam de fora” (pessoa).

Omiyageni katte kita monoo kabankara hitotsu hitotsu toridashita. “Retirou da mala, uma a uma, as coisas que trouxera de presente” (coisa).

Ima watashino kangaeteiru tokorowa, ikanishite heionni jitaio shûshûsurukatoiu kotodearu. “O que estou pensando agora é como resolver a situação de maneira pacífica” (conteúdo).

Kô itta tokoroo hitoni mirareruto hazukashii. “Teria vergonha se me vissem nesse estado em que estou” (estado).

Machikutabirete kaerôto shita tokoroni yatte kita. “Chegou quando já estava cansado de esperar e prestes a ir embora” (tempo).

Nagaretsuita tokorowa chizunimo kakikomareteinai chippokena shimadatta. “O local onde cheguei naufragado era uma pequena ilha que nem constava do mapa” (lugar).

Segundo Ide, há um tipo de atenuação ou de esvaziamento de significado nos *keishikimeishi*, impossibilitando-os de expressar um único campo semântico. Esse processo de esvaziamento semântico explicaria também o seu papel na constituição de conjunções, tais como *node* “portanto” *noni* “apesar de”, *monoo* “porém” *tokoroga* “no entanto” Etimologicamente, estas conjunções se originaram de *keishikimeishi* acompanhados de morfemas indicadores de caso (*kakujoshi*), mas, à medida que a carga

semântica desses *keishikimeishi* se torna “vazia”, os modificadores diminuem seu grau de dependência com o *keishikimeishi*, tornando-se autônomos, e os conjuntos formados por *keishikimeishi* e morfema gramatical transformam-se em conectivos.

Além desses conectivos, afirma o teórico, há na língua japonesa também os morfemas finais (*shûjoshi*) *no*, *koto*, *mono/mon*, cuja origem se encontra nos *keishikimeishi* e que tiveram suas cargas semânticas “esvaziadas” observando-se o processo de transformação de elementos nocionais em relacionais (de *shi* para *ji*). O esvaziamento semântico dos *keishikimeishi* propicia, de acordo com o teórico, a sua transformação em elementos relacionais, e é nesse sentido que se pode assinalar, de um lado, a proximidade desse grupo de lexias dos morfemas gramaticais em geral (*joshi*), ou melhor, dos elementos relacionais, e, por outro lado, a distância em relação aos substantivos, do quadro dos nocionais.

Observamos que Ide assume um ponto de vista diferente de Yamada e Matsushita, quando define os *keishikimeishi* como elementos originariamente portadores de carga semântica delimitada que, com o tempo, sofrem um processo de esvaziamento semântico. Ide enfatiza, em sua teoria, o processo histórico de transformação das palavras, embora não chegue a explicitar os estágios dessas transformações. Acreditamos ser esta visão histórica uma das contribuições teóricas valiosas que Ide trouxe aos estudos do *keishikimeishi*. Além disso, Ide aprofunda as considerações tecidas por Sakuma, ao definir o *keishikimeishi* não só como um elemento substantivador, mas também como um definidor do tipo semântico de seu modificador. Entretanto, não é muito claro o relacionamento que ele estabelece entre a noção de “categoria” e o conteúdo de seu modificador, restando certa margem de dúvida.

Ainda Ide, com sua lista maior que as de seus predecessores, parece abarcar a maioria dos *keishikimeishi* apontados pelos mesmos, que nem sempre coincidem quanto à delimitação desse grupo. Levando em consideração o caráter polissêmico de algumas lexias, Ide as situa em diferentes itens, contando assim mais de uma vez a lexia *mono*, uma no item que exprime pessoa, e outra no item que exprime coisa. São esses pontos que o distinguem substancialmente dos gramáticos precedentes.

Outras considerações mais recentes

Os trabalhos que encontramos após Ide mostram novos enfoques sobre os *keishikimeishi*, sobretudo do ponto de vista semântico-sintático. É o caso do teórico Teramura e de gramáticos gerativistas, como Okutsu. A partir deles, os estudos sobre a questão têm apresentado trabalhos bastante específicos que analisam um ou outro *keishikimeishi* em particular. Pela importância da visão inovadora que trazem sobre o *keishikimeishi*, procuramos sumariar nos itens subseqüentes as teorias de Teramura Hideo, Okutsu Keiichirô e Kudô Mayumi.

7. Teramura Hideo (1974-8)

É necessário ressaltar, em primeiro lugar, que Teramura tratou dos *keishikimeishi* como um grupo de lexias que apresenta uma determinada característica semântico-

sintática dentro da estrutura gramatical japonesa, sem denominar a categoria em que se inclui.

Uma das preocupações de Teramura era a de analisar a “modificação nominal” da língua japonesa, isto é, os assim designados *rentai shûshoku*, e a relação entre o núcleo do sintagma nominal (SN) e seu modificador, dois componentes fundamentais dentro do SN. Desse ponto de vista, o gramático aponta as relações sintáticas e semânticas entre esses dois componentes, classificando-as em duas estruturas: a relação endocêntrica (*uchino kankei*) e a relação exocêntrica (*sotono kankei*).

Considerando que a ligação entre o núcleo [*kodomo*] “criança” e o modificador [*gakkô-e iku*] “ir à escola” do SN *gakkôe iku kodomo* “a criança que vai à escola” traz uma relação de sujeito e predicado, Teramura chamou-a de “endocêntrica” ou *uchino kankei*. Quando a relação entre esses dois componentes do sintagma não pressupõe a relação sintática sujeito/predicado, ou objeto/predicado de uma frase – como é o caso de *gakkôe iku koto* “o ato de ir à escola” – mas reflete apenas a relação núcleo (*koto* “fato, ato”) /conteúdo detalhado ou especificação do núcleo (*gakkôe iku* “ir à escola”), é denominada por Teramura de relação exocêntrica ou *sotono kankei*.

Por esse ponto de vista, Teramura conclui que os chamados *keishikimeishi* constituem o núcleo do SN quando o modificador expressa seu conteúdo.

Apresentamos a seguir um exemplo onde se verifica a relação exocêntrica entre o modificador e o núcleo:

(a) *Tanakasan-ga kekkonshita kotoo shitta.* (*Tanakasan-ga kekkonshita. Sono kotoo shitta.*)

“Soube do fato de o sr. Tanaka ter se casado/ Soube que o sr. Tanaka se casou” (O Sr. Tanaka se casou. Soube desse fato).

No exemplo (a), o segmento “Sr. Tanaka se casou” constitui o conteúdo ou a explicação detalhada do fato (*koto*).

Teramura explica que, diferentemente do SN que apresenta a estrutura endocêntrica, a estrutura da construção exocêntrica se caracteriza pela presença do modificador que expressa o conteúdo do núcleo. Em outras palavras, na concepção de Teramura, a especificidade semântica do núcleo do SN marca a estrutura exocêntrica. Dentre os substantivos que constituem o núcleo do SN nas construções exocêntricas, os *keishikimeishi* fazem parte dos mais abstratos quanto ao conteúdo semântico. Esses *keishikimeishi* são usados, de um lado, como conjunções e, de outro, como morfemas finais.

Teramura evita discutir a questão dessas lexias enquanto classe de palavras. Critica o fato do *keishikimeishi* ser comumente encarado como uma questão meramente taxionômica, afirmando que as definições e as explicações de seus empregos sejam demasiado conceituais (1978:04). Prefere observar a maneira pela qual os substantivos são empregados conforme suas especificidades semânticas, a tratá-los como um grupo taxionômico dos *keishikimeishi*. Dessa forma, espera poder observar seus fenômenos lingüísticos como uma questão sintática importante da língua japonesa, e não como uma mera questão taxionômica.

Teramura ressalta a característica de certos substantivos – núcleos de SN – que, com a atenuação de seu significado substancial, tornam-se formais, perdendo o estatuto de substantivo. Divide-os, pois, de acordo com as diferentes funções sintáticas que desempenham (1978:02), classificando-os em substantivos com expressões de tempo, quantidade, intensidade, e também as de relatividade, como *ue* “em cima” *shita* “em baixo”, *mae* “frente”, *nochi* “depois”, *kekka* “resultado” que têm características adverbiais. Teramura seleciona as lexias, comumente consideradas *keishikimeishi*, que assumem função adverbial, com ou sem a posposição do morfema *ni*:

– *toki*, *aida*, *koro*, *tabi*, *baai*, *tame*, *yue*, *kekka*, *sue*, *ageku*, *ue*, *amari*, *tokoro*, *kurai*, *mama*, *tôri*, *kagiri*.

As mesmas lexias podem transformar-se em conectivos que ligam as orações (*setsujoshika*), e também em expressões de modalidade, quando surgidas no final da oração (*bunmatsu jodôshika*), juntamente com expressões como o auxiliar verbal *da* de afirmação, verbos como *aru* “haver”, *suru* “fazer”, *naru* “tornar-se”, além de *nai* “não haver”. Assim, as lexias *tsumori*, *hazu*, *wake*, *yôsu*, *ki*, *hô* e outros, que se juntam a *da* (afirmação), *ga-arui/nai* (experiência), *ga/o-suru* (ação), *ga-ii* (preferência), formam as expressões:

- *tsumori-da* “tenho a intenção de”, *hazu-da* “deve (suposição)” *wake-da* (motivo), *mono-da* “deve (sugestão), *tokoro-da* (iminência), *yoshi-da* (alusão);
- *koto-ga aru* (experiência), *kai-ga aru* “vale a pena”;
- *ki-ga suru* “ter a impressão de” *kanji-ga suru* “ter a impressão de” *mane-o suru* “imitar”;
- *hô-ga ii* “é melhor”

Para Teramura, as expressões acima indicam a atitude do falante em relação ao conteúdo proposicional da frase.

Teramura estuda as características dessas lexias, definindo-as como sendo “multifuncionais” (*takakuteki kinô motsu*). O teórico se propõe a analisar especificamente algumas que apresentam maior complexidade, entre elas *koto* e *mono*.

Na descrição de *koto*, Teramura distingue quatro diferentes empregos:

- 1) como substantivo propriamente dito (*jishitsumeishi*), que permite fazer parte da estrutura endocêntrica;
- 2) como substantivo que requer um modificador, na estrutura exocêntrica.
(Ex.: *Tôgorôga korobude-arôtoiu kotowa...* “O fato de que possivelmente Tôgorô vá renunciar à sua fé...”);
- 3) como conjunção (Ex.: *Odoroita koton...* “Para minha surpresa...” *Oshôgatsuno kototote...* “Uma vez que é Ano Novo...”)
- 4) como auxiliar verbal (*jodôshi*), no final da oração (Ex.:
...[*suru*] *koto-ga dekiru* “Sabe fazer...”
...[*suru*] *koto-ni suru* “Faz de conta que...”,
...[*suru*] *koto-ni naru* “Foi resolvido que...”
...[*suru/shita*] *koto-ga aru* “Há vezes que.../Tem a experiência de...”
...*koto-da* “Deve...”).

Na análise do *keishikimeishi mono*, Teramura distingue três empregos:

1) utilizado como substantivo com conteúdo semântico substancial. Retomando a afirmação de Matsushita, que considerou *mono* “coisa” como substantivo com conteúdo substancial, e *mono* “pessoa” como *keishikimeishi*, Teramura afirma que mesmo no emprego de *mono* “coisa”, são constatados significados dos mais concretos ex. (a) ou mais abstratos⁹ ex. (b):

(a) *Omaega hoshii monoo yarô*. “Darei o (a coisa) que você quiser”

(b) *Bundannadoto iu monowa, jinseino mondaimo geijutsu-no mondaimo kesshite kaiketsushitekureru tokorodewa arimasen*. (Nakamura Mitsuo, de *Waraino sôshitsu*)
“(A coisa chamada) O chamado círculo literário não é um lugar onde se resolvem problemas da vida nem da arte”

O *mono* do ex. (a) é definido por Teramura como expressão de um objeto concreto, palpável, com forma, enquanto que do ex. (b) é considerado expressão da existência (*jittai*), nesse caso, de uma organização social chamada “círculo literário”, mas há também empregos em que *mono* expressa a essência (*honshô*), como em 3), que apresentamos mais adiante.

2) utilizado como conjunção acompanhado de auxiliares verbais, tornando-se *monono* “embora” *monoo* “no entanto”, *monodakara* “portanto”

3) empregado no final da frase, como auxiliar verbal. Expressa essência ou natureza; sugestão; circunstância; emoção diante da lembrança do passado ou surpresa ante uma constatação no presente.

Observamos que Teramura enfoca a questão da estrutura de modificação nominal, em que o *keishikimeishi* ocupa um lugar específico. Teramura caracteriza esses termos como “possuidores de significados abstratos” “portadores de um campo semântico amplo” “complexos” e “possuidores cada qual de seu próprio uso, de seu domínio” Seu trabalho constitui ainda hoje um estudo dos mais aprofundados e abrangentes a respeito das lexias *keishikimeishi*. Com relação a lexias que analisou detalhadamente, Teramura estuda suas funções desempenhadas dentro da oração: função adverbial, conectiva e modal. Contudo, o teórico não chega a analisar em profundidade sua relação com o modificador.

8. *Okutsu Keiichirô* (1974)

A estrutura da relação exocêntrica (*sotono kankei*) proposta por Teramura foi denominada, por Okutsu Keiichirô (1974), de “estrutura da modificação adicional do nome”, *fuka rentai shûshoku kôzô*, dentro de uma perspectiva gerativista. Para demonstrar tal estrutura, Okutsu cita exemplos que contêm as lexias *koto* “fato, ato”, *mae* “antes” e *ato* “depois”, cuja relação com o *keishikimeishi* parece ser evidente. Entretanto, o grupo

9. Estamos traduzindo *jisshitsuteki* como concreto e *keishikiteki* como abstrato. Para Teramura, *jisshitsuteki* significa material e real, como é o caso do “objeto que você quer” e *keishikiteki*, o que não é palpável fisicamente, como “círculo literário”

de lexias a que temos denominado *keishikimeishi* é considerado por Okutsu uma classificação desnecessária.

Okutsu aponta que os teóricos precedentes eram unânimes em afirmar o caráter dependente das lexias pertencentes ao grupo de *keishikimeishi* que, em função de sua característica de conteúdo semântico abstrato, surgem acompanhadas de algum modificador. Afirma, entretanto, que a maioria dos *keishikimeishi* não exige obrigatoriamente um modificador, e cita como exemplo as lexias *hito* “pessoa”, *mono* “coisa”, *toki* “tempo” e *tokoro* “lugar”. Com essa argumentação, afirma que a necessidade de um modificador não serve de parâmetro para decidir se uma lexia é ou não um *keishikimeishi*.

Outro ponto criticado por Okutsu é a afirmação de que o *keishikimeishi* requer um modificador por seu conteúdo semântico ser abstrato:

[...] Dizem que os *keishikimeishi* requerem um modificador porque seu referente é abstrato. Porém, o que seria o ‘caráter abstrato’ do referente de um substantivo? Poder-se-ia considerar o grau de abstração como critério de classificação entre um *keishikimeishi* e um não-*keishikimeishi*? [...] Onde começa e onde termina o *keishikimeishi*? [...] Não há um critério que possa dividir os substantivos em dois, de acordo com o grau de abstração (Okutsu, 1974:205).

Considerando o substantivo *hito* “pessoa” um representante de *keishikimeishi*, o teórico afirma que há substantivos mais abstratos, tais como *dôbutsu* “ser animal”, *seibutsu* “ser vivo” e *sonzai* “existência” que, não obstante, não são incluídos dentro do grupo dos *keishikimeishi*. Okutsu considera que o grau de abstração do conteúdo semântico de um substantivo é relativo, podendo, assim, apenas afirmar-se que um substantivo é mais ou menos abstrato que o outro. E entre os substantivos mais abstratos e os mais concretos há inúmeras camadas intermediárias, não classificáveis. É por isso que, na opinião de Okutsu, cada teórico conta e classifica de maneira diferente e variada os *keishikimeishi*. O autor afirma não haver característica dicotômica entre os *keishikimeishi* e os não-*keishikimeishi*, justificando assim a não necessidade dessa classificação com o nome de *keishikimeishi*.

Concordamos com Okutsu quanto à questão da descrição do *keishikimeishi*. A crítica quanto à imprecisão na definição desse grupo de lexias, feita por Okutsu, é procedente, e os critérios de classificação e de subdivisão realmente têm oscilado muito de um teórico a outro. Porém, sendo “uma das funções essenciais das classes de formas (por exemplo, das classes de palavras) justamente permitir a descrição compacta do comportamento sintático das formas”, como afirma Perini (1989:37), com quem concordamos, acreditamos que as descrições dos *keishikimeishi* propostas pelos teóricos precedentes são válidas, e não só isso, são úteis para a descrição das lexias que apresentam certos comportamentos sintáticos e semânticos em comum.

Acrescentamos, ainda, que o exemplo *hito* “pessoa” que Okutsu define como “*keishikimeishi* representativo, citado na maioria dos casos”, não é unanimidade entre os teóricos, podendo ser encontrado somente nas classificações de Sakuma e Ide.

9. Kudô Mayumi (1985)

Kudô não chega a fazer considerações sobre o *keishikimeishi* em si, mas analisa uma parte da composição sintagmática que envolve o *koto*. Seu trabalho tem como enfoque os empregos de *no* e *koto* nos sintagmas nominais e sua relação com os tipos de verbos da oração principal (1985). Considerando *koto* como elemento nominalizador, no exemplo:

Sofu- ga shinda koto- o hanasu,
avô SUJEITO morreu fato O.D. contar
“Conto que meu avô faleceu”,

Kudô afirma que a expressão *sofu-ga shinda* “meu avô faleceu” é nominalizada pelo *koto* “fato”

De acordo com Kudô, os verbos que aceitam *koto* como complemento direto (objeto direto) são:

- a) os relacionados a atos de pensamento, tais como *omou* “achar, pensar”, *kangaeru* “pensar”, *shinjiru* “acreditar”, *utagau* “duvidar” *rikaisuru* “compreender”;
- b) os relacionados a atividades comunicativas, tais como *iu* “dizer” *hanasu* “falar”, *kiku* “ouvir”, *kaku* “escrever”, *shiraseru* “avisar”, *tsutaeru* “comunicar”;
- c) os relacionados a atividades voluntárias (exigência, proibição, permissão, desejo, determinação), tais como *meijiru* “ordenar”, *susumeru* “sugerir”, *kinjiru* “proibir”, *yurusu* “permitir”, *nozomu* “desejar”, *kimeru* “decidir”, *yakusokusuru* “prometer”
- d) os relacionados a atividades de indicação, tais como *shimesu* “indicar” *sasu* “apontar”, *shômeisuru* “provar” *honomekasu* “insinuar, dar a entender”

Como correlatos das atividades de pensamento e de comunicação, os verbos que expressam percepção ou cognição também podem ter os complementos com o *keishikimeishi koto*, ou então *no*:

- *hakkensuru* “descobrir”, *kanjiru* “sentir”, *shiru* “saber”, *wakaru* “perceber, dar conta”, *kizuku* “notar”, *oboeru* “aprender” *omoidasu* “lembrar”

Há, ainda, outros verbos que podem ser englobados nessa categoria: são os verbos que expressam a atitude do sujeito em relação ao objeto. Essa atitude pode ser valorativa, como se pode observar nos verbos:

- *yorokobu* “ficar contente”, *kanashimu* “ficar triste”, *odoroku* “surpreender”, *kitaisuru* “esperar com expectativa”, *sanseisuru* “concordar”, *hiteisuru* “negar”

Outros verbos que também têm o *koto* como complemento, são:

- *yameru* “parar”, *yosu* “deixar, parar”, *sakeru* “esquivar”, *fusegu* “evitar”

Kudô caracteriza tais verbos, de modo geral, como “verbos que exprimem atividades cognitivas (*chiteki katsudô*)” Acreditamos que o levantamento e a análise de *koto* realizados por Kudô são de grande valia para caracterizar o *keishikimeishi koto*. A abrangência de sua análise, porém, parece-nos bastante limitada, uma vez que seu intuito era fazer a comparação entre os *keishikimeishi koto* e *no*, relacionando-os com

os verbos da oração principal, e não analisar o funcionamento do *keishikimeishi koto* em si. Portanto, o enfoque de Kudô com relação a *koto* se aplica a uma parcela de seu emprego, deixando muitas outras a serem analisadas.

É importante salientar, aqui, que as teorias comentadas neste artigo merecem estudos e análises aprofundadas ainda nos nossos tempos, para a compreensão do trajeto histórico de estudos da língua japonesa.

Bibliografia

- HASHIMOTO, Shinkichi. “Kokugohô yôsetsu” (“Considerações Essenciais da Gramática Japonesa”), in *Kokugohô Kenkyû* (*Pesquisas da Gramática Japonesa*). 15ª ed., Tokyo, Iwanami, 1968 (1ª ed. 1948).
- . *Kokubunpô taikeiron* (*Teoria dos Sistemas Gramaticais da Língua Japonesa*). Tokyo, Iwanami, 1967 (1ª ed. 1959).
- IDE, Itaru. “Keishikimeishitowa nanika” (“O que é *keishikimeishi*”), in *Kôza Nihongono bunpô 3 – hinshikakuron* (*Coleção Gramática da Língua Japonesa 3 – Considerações Sobre a Taxionomia*). Tokyo, Meiji Shoin, 1967.
- KUDÔ, Mayumi. “Koto, nono tsukaiwaketo dôshino shurui” (“A diferenciação de emprego do *koto* e *no* e os tipos de verbos”), in *Kokubungaku kishakuto kanshō 3* (*Interpretação e Apreciação da Literatura Japonesa 3*). Tokyo, Shibundo, 1985.
- MATSUSHITA, Daizaburo. *Kaisen hyôjun nihon bunpô* (*A Gramática Japonesa Normativa Reexaminada*). Tokyo, Kigensha, 1928.
- . *Hyôjun nihon bunpô* (*A Gramática Normativa da Língua Japonesa*). Tokyo, Kigensha, 1930.
- OKUTSU, Keiichirô. *Seisei nihon bunpôron* (*Teoria da Gramática Gerativa Japonesa*). Taishukan, 1974.
- SAKUMA, Kanae. *Gendai nihongono hyôgento gohō* (*As Expressões e Regras Gramaticais da Língua Japonesa Contemporânea*). Tokyo, Koseisha Koseikaku, 1966 (1ª ed. Em 1936 e revista em 1951).
- . *Gendai nihongo hōno kenkyū* (*Estudos de Regras Gramaticais do Japonês Moderno*). 5ª ed., Tokyo, Kōseisha Kōseikaku (1ª ed. revista em 1952).
- TERAMURA, Hideo. “Nihongo meishino kai bunrui” (“A Subclassificação dos Substantivos em Japonês”), in *Nihongo Kyōsiku*. V.12. Tokyo, Nihongo Kyōiku Gakkai, 1968.
- . “Rentai shūshokunoshintakkusuto imi – sono 1-4” (“A Sintaxe e Significado da Determinação Nominal – 1-4”), in *Nihongo, nihonbunka*. No.7, Osaka, Osaka Gaidai Ryūgakusei Bekka, 1974-78.
- TOKIEDA, Motoki. *Kokugogaku genron* (*Princípios da Gramática da Língua Japonesa*). 36ª ed., Tokyo, Iwanami (1ª ed. 1941).
- . *Nihon bunpô – kōgohen* (*Gramática Japonesa – Série Língua Falada*). Tokyo, Iwanami Shoten, 1968 (1ª ed. 1950).
- . *Nihon bunpô – bungo hen* (*Gramática Japonesa – Série Língua Clássica*). 24ª ed., Tokyo, Iwanami, 1979.
- YAMADA, Yoshio. *Nihon bunpôron* (*Teoria Gramatical do Japão*). Tokyo, Hōbunkan, 1908.
- . *Nihon bunpōgaku gairon* (*Considerações Gerais de Estudos Gramaticais do Japão*). Tokyo, Hōbunkan, 1936.

Junko Ota

Centro de Estudos Japoneses da USP – Curso de Língua e Literatura Japonesa

VALORES INTENCIONAIS E PERSUASIVOS DA LÍNGUA JAPONESA

Lídia Masumi Fukasawa

RESUMO: Partindo da idéia de que a língua é uma consequência de hábitos socioculturais, este trabalho se propõe a levantar e discutir alguns dos valores convencionais (ou cristalizações) desenvolvidos no interior da cultura japonesa, tidos como consagrados e otimizados pelo seu uso e que determinam e norteiam os mecanismos de argumentação em japonês.

ABSTRACT: Starting from the point of view that language is a consequence of sociocultural usages, this paper intends to draw up and discuss some of the conventional values (or crystallizations) developed inside the boundaries of japanese culture which are considered renowned and recognized by their use and that determine and guide the argumentative mechanisms in japanese language.

PALAVRAS-CHAVE: argumentação em japonês, valores culturais e enunciativos da língua japonesa, estratégias comunicativas em japonês.

KEYWORDS: argumentation in Japanese, cultural and enunciative values in Japanese language, communication strategies in Japanese.

Se a língua é uma consequência de hábitos socioculturais, abordar seus aspectos semântico-argumentativos implica necessariamente levar-se em conta concepções convencionais e cristalizações (ou “formas tópicas”, segundo a terminologia de Ducrot), retidas e desenvolvidas no interior da sua cultura. Investigar, portanto, a língua japonesa, pressupõe o conhecimento de certos valores de sua cultura, que dizem respeito aos modos de exprimir hábitos sociais, esperados e tidos como consagrados e otimizados pelo seu próprio uso. Admitindo-se então que o ponto de vista encontra-se, via de regra,

corporificado em crenças e mitos determinados pela cultura, a língua, em última instância, refletirá esses modos de pensamento e de conduta.

Como aspecto relevante e indispensável na investigação e na compreensão do mecanismo de argumentação da língua japonesa, procurar-se-á, aqui, levantar alguns desses valores e conceitos culturais que dizem respeito ao japonês e que já se encontram amplamente reconhecidos não só por lingüistas, mas por alguns dos antropólogos culturais, sociólogos e psicólogos japoneses.

É preciso lembrar, inicialmente, o princípio do *Tsutaeru ishiga nai mamani tsutawaru* (“as coisas são transmitidas sem que haja intenção para isso”), levantado por Araki (1973, 1976 e 1980), Kindaichi (1980), Haga (1979), Ôno (1967) entre outros, e que vem a caracterizar, de modo geral, a expressividade da língua japonesa.

Se se considera a língua e a comunicação como fator básico de transmissão da intenção e da argumentação do locutor e a posição que o locutor assumiu de acordo com as regras sociais, parece ficar contraditório dizer que o japonês “acaba comunicando, sem que tenha havido intenção de fazê-lo”. Mas a verdade é que, muitas vezes, a tão decantada intencionalidade não fica muito clara no enunciado japonês, no qual se estabelece, como consequência, algo “semelhante a uma comunicação” (no sentido intencional), isto é, a ocorrência de uma *quase-comunicação* como diz Haga (1979, p. 22). Comunicação ou “falsa comunicação” são apenas modos de denominar a interação. O que importa é que essa “quase-comunicação”, como a denomina Haga, nada mais é do que uma técnica de criação de efeito de sentido, através da qual o locutor japonês procura comunicar suas intenções ao destinatário de forma a que este não perceba essas intenções. Trata-se, enfim, de um recurso de criação de sentido e de intencionalidade, mediante uso de recursos discursivos diferentes daqueles comumente utilizados no Ocidente. E esse recurso desempenha, em termos de língua japonesa, um resultado importante no seu aspecto interativo. A verdade é que os japoneses parecem não apreciar muito as formas e os modos que exprimem a intencionalidade de maneira clara e explícita, haja vista que procuram, inclusive, evitar indagações sobre os sentimentos ou as razões dos outros e mesmo verificações ou confirmações das opiniões dos parceiros do diálogo. Haga afirma que os japoneses “vivem dentro de uma cultura na qual os homens não se explicam muito entre si” (1979, p. 22). Vale a pena lembrar que essa é uma das características da cultura japonesa enfatizada não só por Haga, mas por Araki, Sakakura, Kindaichi, Okuyama, Aida e muitos outros autores.

Tal característica parece ter, em sua base, dois fatores fundamentais que a explicam: de um lado, a crença dos japoneses de que os sentimentos humanos não podem ser expressos, em sua totalidade e em sua profundidade, pela língua (a descrença no valor absoluto da língua para comunicar, à semelhança da noção do “eu inefável” proposto por Benveniste); de outro, a própria condição sócio-histórica por que passaram os japoneses ao longo dos tempos – o Japão, originariamente, uma sociedade agrícola, um mundo pequeno e restrito, cercado pelos limites geográficos (cuja base era o vilarejo), apresentava-se como um mundo místico e fechado, onde os deuses constituíam entidades do sistema coletivo, em prol da proteção do vilarejo. Eram identificados em todos os elementos da natureza e negavam o princípio do individualismo, em função da afirmação do coletivo. Assim, na cultura japonesa, o indivíduo significava apenas um membro da

coletividade, um dos elementos que a compõem, donde as relações não serem frequentemente realizadas mediante interações do tipo indivíduo/indivíduo, mas do tipo indivíduo/coletividade. Em *Nihongokara Nihonjin o Kangaeru (Analisar o Japonês pela sua Língua)* 1980, o antropólogo e lingüista Araki Hiroyuki aponta, como ponto de partida para a análise do japonês, essas diferenças de circunstâncias históricas que caracterizam o povo japonês e os povos ocidentais. Para ele, a distinção mais fundamental está no fato de ter sido a cultura ocidental (mais especificamente a indo-européia) uma cultura essencialmente nômade enquanto a japonesa era basicamente agrícola. Na cultura ocidental, continua, o nomadismo tem como base a “economia de ocupação”, na qual surge a necessidade do estabelecimento de uma “lógica do contrato” a ser firmado entre os homens, na luta pela sua sobrevivência. Deste modo, os povos nômades desenvolveram o espírito do individualismo, cuja base é encontrada na noção de que a real existência do homem está vinculada ao sentido de solidão e na concepção da consciência de confronto entre os indivíduos. Aos indivíduos, portanto, ligados por essa relação de confrontação, era inevitável a experimentação da sensação de medo diante da morte, de consciência de perda ou quebra, donde seu objetivo de vida se torna a busca da felicidade individual e donde a ruptura possível entre os indivíduos só podia ser superado pelo contrato ou pelo princípio do “amor cristão” que surge do Deus único do Cristianismo. Ao contrário, prossegue ainda o autor, o povo japonês procurava – pelas próprias necessidades que advêm de se viver constantemente em uma comunidade pequena, onde os homens precisavam unir suas forças para produzir e garantir sua sobrevivência – cultivar o princípio da harmonia (*wa*), um valor que só se torna significativo no interior de uma comunidade sedentariamente estabelecida e de características eminentemente coletivas.

Dentro dessa perspectiva, a concepção de “indivíduo” se torna um valor a ser evitado e descartado, em benefício dessa estrutura de coletividade. Em última análise, a negação do individualismo significava a afirmação da coletividade, onde o indivíduo não é senão um elemento da construção do grupo, unificado pela lógica do sistema coletivo.

Enquanto o “amor” é a lógica da existência mútua dos indivíduos, a “harmonia” (*wa*) é uma moral de solidariedade que deve ser perpetuada dentro do sistema de coletividade. “A base da diferença entre essas duas concepções propicia a divergência na valoração de mundo das duas culturas” (Araki, 1980, p. 72).

Baseado nas idéias propostas pelo antropólogo japonês Ishida Eiichirô, o psicolingüista Haga Yasushi (1979) chega também a conclusões semelhantes. Para os povos europeus, diz, que construíram e desenvolveram, depois da civilização grega, sociedades fundamentalmente comerciais, era extremamente importante a intensidade com que os indivíduos expressavam suas intenções e seus sentimentos. Era preciso, não só especificar e explicitar as posições individuais, mas enfatizá-las. Assim, os dois pilares que sustentavam a cultura ocidental – a Lógica e a Retórica – não se afiguravam como conhecimentos indispensáveis para os japoneses.

Para os japoneses, a Lógica parecia ser uma teoria que apenas elaborava sofismas e jogos de palavras que não se relacionavam em nada com a realidade, e a Retórica, uma mera técnica de enfeitar a palavra e camuflar a verdade. Mas mesmo sendo a

Retórica uma técnica de bem desenvolver a argumentação e a expressão dos sentimentos ou das intenções do locutor, relacionadas aos fatos, para os japoneses, essa técnica também era algo dispensável. Por outro lado, o princípio da coletividade possibilitava uma compreensão harmoniosa entre os indivíduos. Viver numa pequena comunidade significava menor exposição ao desentendimento (e, como conseqüência, menor confronto com o perigo) e maior compatibilidade com a harmonia entre os indivíduos. Significava menor necessidade de argumentatividade e persuasão¹, visto que todos agiam e viviam em função de um único objetivo comum, no qual o aspecto conflitante encontra pouco espaço para se efetivar como problema a ser discutido e resolvido. A argumentatividade tem como função esclarecer e enfatizar o meu “eu”, a minha existência e o meu modo de ver. Para os japoneses, era mais importante usar, ao invés da argumentatividade e da persuasão explícita, a sabedoria do “não falar, para preservar o eu e a coletividade”. Por outro lado, a sua visão de mundo, fundamentalmente baseada na natureza, isto é, na crença de que todos os acontecimentos da vida constituem nada mais do que o “desenrolar natural” dos fatos (*shizen tenkai*, no dizer de Araki), independente da interferência da vontade dos homens, também apresenta suas marcas na linguagem. A natureza, para o japonês, não é absolutamente algo contra o qual deva lutar ou algo que deva desafiar; ao contrário, ele acredita ser parte integrante dela. Esse ponto de vista propicia a tendência japonesa de uma certa aversão por tudo aquilo que parece artificial ou não natural. Quanto mais próximo do “natural”, melhor. Retratar o mundo da natureza significa retratar o homem, e essa consciência, enquanto valor positivo, permanece como tal desde a época da antologia poética *Man'yôshû* (século VIII), até o *haiku* moderno.

Seguindo-se essa mesma linha de raciocínio, pode-se concluir que os métodos de se atingir um certo objetivo com avidez, mediante destruição dos obstáculos, não são próprios do gosto dos japoneses. Ao invés da insistência e da obstinação, preferem a moderação (*hodo hodon*) e a resignação (*akirame*), diz Haga.

Essa atitude de resignação, por outro lado, propiciou a aceitação de certos ensinamentos do Budismo proveniente da China (que vieram a se somar às suas outras características), como é o caso da incorporação da noção de *mujô*, isto é, o conceito de “*efemeridade da vida*” e de “*mutabilidade das coisas*”. Dessa aceitação, decorre, como conseqüência, a atitude da não-divisão nítida e da não-oposição das coisas: tudo é transitório, tudo é mutável. O método cognitivo da não-discriminação e da não-divisão das coisas, por seu turno, privilegiou o método do “sentir intuitivo” por meio das sensações, mais do que o método direto e o de explicar através da língua.

Surge, então, a máxima de “não se falar tudo, detalhadamente”. Em outras palavras, a tendência de não contornar rigidamente as linhas significativas das coisas e dos fatos, mas deixá-las com a impressão de que são imprecisas e vagas.

Verificar-se-ão, portanto, certos preceitos estéticos de comportamento comunicativo (e, diga-se de passagem, que resistiram aos tempos e se conservam até os dias de hoje), tais como: *kataranuga hana* (literalmente, “o não-expressar é a flor”), no

1. A questão parece não estar ligada tanto à noção de “menor necessidade de argumentação”, mas, antes, à idéia de que os japoneses argumentam de forma diferente, isto é, recorrem a outros recursos para a argumentação e a interação.

sentido de “melhor não exprimir verbalmente em discurso”; ou *narubeku monoo iwanai* (“procurar falar o menos possível”); o valor estético da implicitação, da lítotes, do *hyôgen’o bokasu* (“deixar a expressão vaga e imprecisa”); enfim, a idéia de que se deve apoiar o mínimo possível na língua para a interação se tornar mais eficaz e harmoniosa. A propósito desse aspecto, Okuyama (1972, p. 215) chama a atenção para as duas tendências diversas que caracterizam cada qual a sua linguagem: para os ocidentais, a função primordial do ato de fala é a ênfase do “eu”; ao contrário, para o japonês, é a técnica segundo a qual o locutor procura se “preservar”, mediante atitude de não enunciar, ou ainda, fazê-lo utilizando-se de formas apenas cerimoniais (*tatemaeno katachi*). Paradoxalmente, o sentido de “preservar o eu” parece ser, ao mesmo tempo, o outro lado da moeda, isto é, o de incluir o sentido de *jiko hitei* (“negação do eu”), possivelmente também proveniente da observância de um ensinamento religioso búdico.

Para os japoneses, ainda segundo Okuyama, mais do que a atitude de centralizar a figura do “eu” no discurso, o ato de falar baseia-se, antes, na importância que o locutor atribui ao seu destinatário. Assim, o esquema persuasivo do locutor japonês é mais orientado pela sua preocupação a respeito do modo pelo qual vai ser interpretado pelo destinatário do que propriamente pela transmissão de sua própria subjetividade. O locutor japonês é aquele que procura buscar, no outro, o seu padrão de julgamento e de estabelecimento de sua atitude de fala.

Paralelamente, esse controle de si mesmo, em prol do destinatário, e a imprecisão da intencionalidade do locutor provocam a necessidade compulsória da efetivação do *sasshi* (“percepção” ou “intuição”; a compreensão e captação daquilo que não foi expresso) por parte do destinatário, para que a interação se torne possível. A falta de explicitação de sua intencionalidade por parte do locutor é suprida pelo destinatário, pelo uso da máxima do *sasshi*, um outro recurso de persuasão.

Diante disso, estabelece-se a importância da figura do destinatário na estrutura de interação dos japoneses. É esse destinatário tem duplo papel: por um lado, o de ser o objeto primordial de preocupações para o locutor enunciar e, de outro, o de permitir a efetivação de um ato de fala mediante complementação das interpretações das intencionalidades do locutor através do *sasshi*.

Segundo tal ponto de vista, um ato de fala em língua japonesa parece sugerir que a perlocução aparece mais claramente do que a ilocução, dado que a sua natureza argumentativa se baseia na preocupação constante com o destinatário. Mas, como em qualquer língua, não se pode estudar o problema das modalidades japonesas analisando apenas o ato ilocucionário, sem que se leve em conta também o perlocucionário. O conceito de *sasshi* se torna, então, uma habilidade do destinatário, fundamental para a efetivação da interação. É um valor ético que deve ser parte integrante do destinatário e no qual o destinador confia previamente. É um acordo tácito, cuja inexistência poderá até, em certos casos, tornar inviável a comunicação em japonês.

Contrapondo-se a essa exigência feita ao destinatário, há que se considerar, também, certos deveres e obrigações inerentes ao locutor: a sua consideração (*omoiyari*), a sua preocupação (*kikubarikokorozukai*), a cerimônia (*enryo*) para com o interlocutor.

Tal sistema de regras impõe a todos os usuários da língua japonesa o conhecimento prévio e amplo do sistema convencional de argumentação e de persuasão. Mesmo os

problemas mais complexos serão solucionados de forma casual, estética e, sobretudo, de maneira implicada.

Usando outras palavras, Kindaichi (1980) dizia que “a língua japonesa é uma língua que tem suas bases fundadas no princípio de fazer o destinatário intuir e de confiar na sua percepção” (p. 126). Da mesma forma, Haga (1979) enfatizava a intuição do destinatário como fator primordial, constituindo a máxima contida em *kan'de aiteno kokoroo yomu* (“apreender os sentimentos dos outros através da intuição”), um valor estético altamente apreciado na realização da interação lingüística e social entre os japoneses.

Com efeito, notar-se-á que, na língua japonesa, o discurso que se organiza em torno do destinatário se realiza em concomitância com o discurso centrado no locutor, sendo o conjunto dos dois tipos a unidade mínima significativa de interação. A apreensão das intenções do locutor se realiza mais pela habilidade de *sasshi* do alocutário do que propriamente pelas formas modais explicitadas pelo primeiro.

Já se chamou a atenção para o fato de que o locutor procura, no momento da enunciação, o máximo de controle de suas paixões. Mas vale a pena mencionar, ainda, que Sakakura aponta, como causa dessa característica, a influência da moral confucionista que perdurou, durante um longo período, na época feudal do Japão (era Edo – século XVI-XVII), fixando-se como uma postura a ser seguida pelo Bushidô (“a ética dos samurais”). Acrescente-se a isso que o próprio sistema das relações humanas e a dinâmica da coletividade japonesas não se baseavam na vontade individual, nem na exteriorização das idéias entre os indivíduos. Os japoneses, diz Haga, não acreditam que o homem possa ou deva intervir nos acontecimentos e controlar a coletividade ou um outro indivíduo. “A tese de Barnlund (1973), segundo a qual comunicar significa, a rigor, mudar o destinatário, tende a soar estranho aos ouvidos da maioria dos japoneses” afirma Haga (1979, p. 29). A interpretação mais correta, entretanto, parece estar na idéia de que o japonês realiza sim o ato perlocucionário, mas procurando mostrar não querer agir ou alterar o comportamento do outro.

Como consequência, surgiram as atitudes de respeito ao outro, às quais já se referiu anteriormente: preocupação com o destinatário, cerimônia, benevolência, *kaode waratte kokorode naku* (“mostrar um sorriso no rosto e chorar no coração”) etc. No lugar da explicitação da intenção, desenvolveram-se enunciados com formas predicativas vagas cujo intuito está, exatamente, em evitar as afirmações enérgicas e as declarações enfáticas. Basta verificar as formas predicativas mais comuns, utilizadas no enunciados japoneses: *dewa naideshôka* (“será que não se deve dizer que..”), *dewa naikato omoimasuga* (“penso que talvez seja..”), *to iesôna kiga shimasu* (“tenho a impressão de que talvez se possa dizer que..”), *to uketorarekanenai nodewa naikato omoerundesuga* (“tem-se a possibilidade de se pensar que talvez não se possa deixar de entender que..”) etc. Verifica-se que as formas apresentadas constituem atenuadores modais que registram essa ideologia do “não afirmar categoricamente” e do atenuar a subjetividade do locutor, em nome do respeito ao destinatário.

Convém mencionar, ainda, dois traços que constituem fatores importantes para a investigação do modo de expressar do japonês: os conceitos de igualdade/desigualdade e, como consequência destes, o de hierarquia, dentro da cultura japonesa.

O sistema feudal e a filosofia confuciana criaram, no Japão, uma hierarquia rígida e estável, baseada no *status* e no fator idade dos indivíduos. E esse sistema hierárquico deixou sua forte marca nos japoneses. “Assumir a posição devida” tornou-se um fator fundamental, cujo valor regula todo o mecanismo social. Parece procedente, quando Ruth Benedict (1988) diz que, enquanto os ocidentais cultuam a fé na liberdade e na igualdade, os japoneses demonstram sua confiança na ordem e na hierarquia. Para os japoneses, afirma a antropóloga,

a desigualdade tem sido, durante séculos, a regra de sua vida organizada [...] e a hierarquia é tão natural para eles como o respirar. Não se trata, contudo, de um simples autoritarismo ocidental. [...] O Japão, com toda a sua recente ocidentalização, é ainda uma sociedade aristocrática. Cada cumprimento, cada contato deve indicar a espécie de grau de distância social entre os homens. Cada vez que um homem diz para outro “Coma” ou “Sente-se”, usa palavras diferentes, conforme esteja se dirigindo familiarmente a alguém ou falando com um inferior ou superior. Existe um “você” diferente que deve ser usado em cada caso e os verbos têm radicais diferentes. Os japoneses têm, em outras palavras, o que se chama de uma “linguagem de respeito”, tal qual muitos outros povos do Pacífico, acompanhada de medidas e genuflexões apropriadas. Todo esse procedimento é governado por regras e convenções meticulosas; não é apenas necessário saber a quem é feita a medida, como também a sua frequência. Uma medida correta e apropriada para um anfitrião seria considerada como um insulto por outro em relação ligeiramente diversa com o convidado. (*O Crisântemo e a Espada*, pp. 46-47).

A conduta apropriada deve ter como base não só as diferenças de classe, mas também a observância de outros fatores, tais como a idade, o sexo, os laços de família, ou relações de intimidade ou distanciamento formal etc.

É, contudo, interessante notar que uma pesquisa de opinião pública revelou que mais de 90% dos japoneses se considera membro pertencente à classe média japonesa. Christopher (1984) aponta duas razões que justificam o resultado da pesquisa: primeiro, porque o Japão é uma sociedade que apresenta pequena desigualdade na divisão de renda entre seus membros (o empresário percebe rendimentos que são, no máximo, seis vezes maior que o salário do trabalhador braçal); em segundo, porque os mais ricos convivem com os mais pobres de forma harmônica, misturando suas residências mais suntuosas com as mais modestas, situadas num único lugar, compartilhando um senso comunitário de ocupação regional.

Mas, apesar dessa “igualdade econômica” a hierarquia, como sinônimo de respeito ao mais velho ou ao superior “por costume” ou “por educação” é um símbolo a ser preservado para uma conduta de vida conveniente. A posição social do japonês é estabelecida, segundo Christopher (1984), em face do lugar que cada indivíduo acredita ocupar dentro da hierarquia específica do Japão. E o que ilustra essa postura, de forma mais adequada, é, de acordo com o autor, o costume da troca de cartões de apresentação entre a grande maioria dos japoneses. E a razão é simples. Para os japoneses, o desconhecimento da posição ou papel social que o parceiro ocupa dentro da coletividade ou o desconhecimento do tipo de comunidade a que o outro pertence, prejudica a escolha correta da atitude ou o grau de respeito que se lhe deve atribuir.

E, em meio a essas circunstâncias, a linguagem de tratamento é o instrumento lingüístico dos mais eficazes para preservar, de forma adequada, as relações entre os indivíduos. Sakakura (1972) denomina-a “linguagem de respeito e distanciamento interpessoal” (*Keiengo*).

As características levantadas (e outras) poderão servir de subsídios importantes no esclarecimento e na explicação do funcionamento do mecanismo argumentativo da língua japonesa, devendo, portanto estar sempre correlacionadas aos seus métodos de investigação.

Bibliografia

- AIDA, Yûji. *Nihonjinno Ishiki Kôzô*. Tóquio, Kôdansha, 1970.
- ARAKI, Hiroyuki. *Nihonjinno Kôdô Yôshiki*. Tóquio, Kôdansha Gengo Shinsho, 1973.
- . *Nihongokara Nihonjin' o Kangaeru*. Tóquio, Asahi Shinbunsha, 1980.
- . *Nihonjinno Shinjô Ronri*. Tóquio, Kôdansha, 1976.
- BARNLUND, Dean C. *Nihonjinno Hyôgen Kôzô (Public and Private Self in Japan and the United States)*. Trad. japonesa de Sen Nishiyama. Tóquio, Saimaru Shuppankai, 1973.
- BENEDICT, Ruth. *O Crisântemo e a Espada*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale II*. Paris, Gallimard, 1974.
- CHRISTOPHER, Robert. *The Japanese Mind*. (Trad. japonesa de Jirô Tokuyama). Tóquio, Kôdansha, 1984.
- DUCROT, Oswald. *Princípios de Semântica Lingüística. (Dizer e não Dizer)*. São Paulo, Cultrix, 1977.
- . *O Dizer e o Dito*. São Paulo, Pontes Editora, 1983.
- . “Topoi et Formes topiques”. In: *Bulletin d'Études de Linguistique Française*, n. 22. Tóquio, 1988. pp. 1-14.
- HAGA, Yasushi. *Nihonjinno Hyôgen Shinri*. Tóquio, Chûôkôronsha, 1979.
- KINDAICHI, Haruhiko. *Nihongono Tokushitsu*. Tóquio, NHK Daigaku Kôza, 1980.
- KUNIHICO, Tetsuya. *Nichieigo Hikaku Kôza – Bunkato Shakai*. vol. 5. Tóquio, Taishûkan Shoten, 1984.
- MINAMI, Fujio. “Nihongowa Donna Kotobaka”. In: *Nihongono Tokushoku*, col. Kotoba Shiriizu, n. 10. Tóquio, Bunkachô, 1983. pp. 34-45.
- MIYAJI, Yutaka. *Gendai Hyôgen Kô*. Tóquio, Kyôbunsha, 1971.
- OKUYAMA, Masurô (org.). *Hanashiaito Taiwa – Nihongono Kekkanni tsuite*. Tóquio, Tôkyôdô Shuppan, 1972.
- ÔNO, Susumu. “Nihonjinno Shikôto Nihongo”. In: *Gengo*, vol. 25. Tóquio, Iwanami Shoten, dez. 1967, pp. 1-13.
- SAKAKURA, Atsuyoshi. “Nihonjinno Kanjôto Gengo”. In: *Gengo*, vol. 1, n. 2. Tóquio, Taishûkan Shoten, mai. 1972, pp. 12-19.

Lídia Masumi Fukasawa
Centro de Estudos Japoneses da USP
Curso de Língua e Literatura Japonesa – FFLCH-USP

INJA BUNGAKU – CONSIDERAÇÕES SOBRE A LITERATURA DOS RETIRADOS DA ERA CHÛSEI

Luiza Nana Yoshida

RESUMO: Este artigo propõe uma reflexão sobre a Literatura dos Retirados da época Chûsei (séculos XII-XVI), produzida por autores que viveram, em retiro, afastados da sociedade, e buscaram na doutrina budista o Caminho Verdadeiro da Vida.

ABSTRACT: This article intends to reflect upon Literature of Retired of Chûsei era (12th-16th centuries), produced by authors that retired from the world, and look for the Truth Way of Existence in the Buddhist doctrine.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Chûsei, Inja, Literatura Sôan, Literatura e Budismo, Efemeridade.

KEYWORDS: Chûsei Literature, Inja, Sôan Literature, Literature and Buddhism, Ephemerality.

Inja (literalmente “a pessoa que se oculta”) “refere-se àquele que, através do retiro, abandona o mundo terreno e dedica-se à prática da disciplina espiritual, livre de qualquer compromisso com a sociedade” (Miki, 1983, p. 246). Uns vivem isolados nas montanhas, em rústicas cabanas, outros peregrinam por várias localidades e, numa demonstração de completo desprendimento, cortam vínculos com a família, abandonam posições sociais e os bens materiais. Na época Chûsei (1185-1573), devido, entre outros fatores, à intranquilidade política de então, encontramos uma profusão dos chamados *inja*, muitos dos quais dedicaram-se à atividade literária, tornando-se, desse modo, importantes sustentáculos da literatura, tal qual as damas da Corte (*nyôbô*), na época

Heian (794-1185) e os comerciantes (*chônin*), na época Edo (1603-1868)¹. Assim, os *inja* foram responsáveis pela produção de obras incluídas dentro do gênero denominado *Inja Bungaku* (*Literatura dos Retirados*) ou *Sôan Bungaku* (*Literatura da Cabana*), permeado essencialmente pela concepção budista da efemeridade (*mujô*).

Era Chûsei

A era denominada Chûsei (Idade Média) abrange duas épocas históricas marcantes, a saber:

- a) Época Kamakura (1185-1333)
- b) Época Muromachi (1333-1573) { período Nanbokuchô (1333-1392)
período Sengoku (1467-1568)

Contrastando com a época anterior, Heian, marcada por um período de paz, na medida em que não existe o registro de nenhuma rebelião interna mais contundente, na época Kamakura, contrariamente, assistimos à gradativa ascensão da classe guerreira e o início de um período bastante conturbado, que culmina com o total esfacelamento do país, como resultado de mais de um século de guerras internas.

Desde o fim do século XII, quando Minamoto no Yoritomo (1147-1199) instalou seu quartel-general em Kamakura, o Japão passou a ter dois governos, o civil e o militar, que mantiveram, na época de Yoritomo, uma convivência relativamente pacífica. Após a sua morte e o assassinato de seus filhos, o comando militar passa para as mãos dos Hôjô, família da esposa de Yoritomo. Aproveitando-se do momento de instabilidade do governo militar, o ex-imperador Go-Toba (1180-1239) lidera, em 1221, uma rebelião, *Jôkyû no ran*, visando a derrubada do governo militar. A rebelião foi, no entanto, controlada pelo exército dos Hôjô, que ocupou Quioto. Os Hôjô destronaram o imperador de então, substituindo-o por um outro que atendia a seus interesses, e ordenaram o desterro do ex-imperador Go-Toba, assim como dos outros dois ex-imperadores, para ilhas remotas. Essa vitória foi significativa para o *bakufu* (governo militar) que instalou uma força especial em Quioto, para vigiar os passos da Corte, confiscou os domínios daqueles que se aliaram ao grupo de Quioto e distribuiu-os aos guerreiros (*bushi*) que se destacaram em combate. Como consequência, a autoridade política da nobreza sofreu sério golpe e o sistema *shôen* (grandes glebas particulares pertencentes à Corte, nobreza e ao clero, e que constituíam a base econômica dessas classes) caminha para a deterioração, devido principalmente ao direito adquirido pelos comissários de terra de ocuparem parte do *shôen* que fiscalizavam. O governo de Kamakura consegue, assim, consolidar o seu poder, mas é derrubado, em 1333, devido às contradições internas do regime, que se acentuaram, após as invasões mongóis (1274 e 1281) e, sob a pressão da Corte, liderada pelo imperador Go-Daigo (1288-1339), com o auxílio de poderosos *bushi*, descontentes com a política dos Hôjô.

1. Sumito Miki, "Inja" ("Retirado"), *Nihon Koten Bungaku Daijiten* (*Grande Dicionário da Literatura Clássica Japonesa*), vol. 1. Tóquio, Iwanami, Shoten, 1983, p. 246.

O breve período em que o poder volta às mãos da Corte é conhecido como Restauração Kenmu, mas, Ashikaga Takauji, chefe *bushi* que auxiliara o imperador Go-Daigo a derrubar o governo de Kamakura, insatisfeito com o rumo político tomado pelo imperador, instala o governo militar, em Quioto, dando início à época denominada Muromachi. O Japão passa a ter, então, um governo militar e duas Cortes, a do Norte, em Quioto, sob a proteção de Takauji, e a do Sul, em Yoshino, para onde se refugiara o imperador Go-Daigo, sendo esse período conhecido como Nanbokuchô (Corte do Norte e do Sul), que perdura por cerca de sessenta anos. Os vários grupos *bushi* ora aliam-se a Takauji, ora a Go-Daigo, conforme seus interesses, até que, em 1392, Go-Daigo é derrotado, enfraquecendo, ainda mais, o poder da Corte e da nobreza.

Em 1467, na época de Ashikaga Yoshimasa, oitavo *shogun* (chefe do governo militar) da época Muromachi, a rivalidade entre dois grandes grupos *bushi*, Hosokawa e Yamana, vai ser o estopim de uma guerra interna, conhecida como Revolta de Ônin, que se estende por mais de dez anos, e destrói grande parte de Quioto, transformada num campo de batalha. Mesmo após a Revolta de Ônin, o Japão não vê cessar as lutas internas, que se alastram por todo o país. Trata-se da luta travada entre os vários senhores feudais que, na época da Revolta de Ônin, lutavam pelos Hosokawa ou pelos Yamana, mas que, agora, defendiam e procuravam ampliar, cada qual, os seus domínios. Esse período, denominado *Sengoku jidai* (período das guerras civis), perdura por quase um século, levando o país ao total esfacelamento.

Como se vê, a era Chûsei foi marcada por intermináveis guerras internas que causaram, além da instabilidade político-social, uma intranqüilidade emocional que coincide com a conscientização da aproximação da época da decadência, advinda da idéia de Mappô, ou seja, a idéia da cessação da lei de Buda, mil anos após a sua morte, o que causa a busca por auxílios alternativos como a religião, e propicia a ampla aceitação de seitas que pregam a salvação pós-morte ou a concepção budista da efemeridade (*mujô*). Assim, na era Chûsei, a vida terrena era considerada efêmera e o mundo terreno, *ukiyo*, ou seja, um “mundo triste” o que levou muitos a buscar a existência baseada numa verdade interior, “retirando-se do mundo” e tornando-se *inja*.

Formação da Literatura dos Retirados

No decorrer da História japonesa, é possível distinguir cinco modalidades de “vida em retiro”:

- 1) desiludido com a existência atual ou afastado do mundo presente, cortar, passiva ou ativamente, laços com a sociedade e viver retirado em montanhas ou florestas;
- 2) experimentar temporariamente uma vida em retiro, de caráter apreciativo, influenciado pela filosofia chinesa como a de Lao-tze;
- 3) por influência do pensamento budista, praticar exercícios disciplinadores, em retiro ou, o monge budista viver uma existência peregrina ou reclusa, afastando-se das relações sociais;
- 4) literatos convertidos, tomar hábitos budistas e realizar a prática de uma vida peregrina ou reclusa em cabana;

5) de maneira geral, viver uma existência reclusa temporária, levado por uma postura literária apreciativa (Shiraishi, 1966, p. 10).

O anseio por uma vida em retiro é um tema que já pode ser encontrado em obras do século VIII, como a antologia poética *Man'yôshû* (*Antologia das Dez Mil Folhas*), mas este encontra-se ainda fortemente ligado às raízes chinesas, portanto de característica muito mais filosófica do que religiosa, tendo em vista que esse estilo de vida era atribuído a pessoas especiais como aqueles considerados sábios.

Os chamados *inja* da época Chûsei, conforme pode ser visto, a seguir, na definição sobre a “Literatura dos Retirados” contida no *Grande Dicionário da Língua Japonesa*, possuíam uma estreita relação com o Budismo e, preenchem as características levantadas na modalidade (4) acima citada.

A Literatura dos Retirados é definida, então, nos seguintes termos:

Refere-se, dentro da História da Literatura do Japão, à literatura produzida pelos *inja*, presentes, em grande número, durante a época Chûsei. Tendo como base a visão da efemeridade budista, seus autores, isolados em seu universo particular, mostram forte tendência crítica-especulativa com relação à sociedade. (Umezaki, 1989, p. 151.)

Já com relação ao termo *inja*, consta que a sua utilização, durante a época Chûsei, é rara, sendo, seus sinônimos, *yosutebito* (“pessoa que abandona o mundo”) ou *tonseisha* (eremita), mais usuais².

O poeta e crítico Orikuchi Shinobu (1887-1953) é citado como o pioneiro na sua utilização como termo literário. Orikuchi lembra, em seu trabalho³ que, desde a Antiguidade, a servidora graduada dos grandes clãs, qualificada como *miko*⁴, possuía a função de transmitir, aos súditos, as ordens do senhor. As damas da Corte da época Heian possuíam uma função semelhante, ao registrarem e transmitirem as vontades imperiais. Orikuchi faz as referidas colocações, com o intuito de explicar a presença apenas da palavra *nyôbô* (dama da Corte), no lugar do nome do autor, em alguns dos poemas incluídos na competição poética denominada *uta awase*. Ele deixa claro que fica difícil afirmar simples e categoricamente se, nessas competições, a palavra *nyôbô* teria sido utilizada com o sentido de “senhora” ou “dama da Corte” que registrou o poema em nome da senhora a quem serve. De qualquer forma, escrever sob pseudônimo ou não utilizar o nome de nascimento era prática freqüentemente adotada, desde os tempos antigos. Assim, Orikuchi considera como uma das razões dessa prática, pelo menos no fim da época Heian, o fato de a alta aristocracia, que começava a dar mostras de grande interesse pelo mundo das classes mais baixas, ainda que a nível de curiosidade, espelhem-se nos *inja* que, no lugar de seus nomes familiares, passam a ser conhecidos pelos nomes budistas, como um sinal de desapego ao *status* ou carreira profissional, o que lhes proporcionava um sentimento de maior despojamento e liberdade.

2. *Idem, ibidem.*

3. Shinobu Origuchi, “*Nyôbô Bungakukara Inja Bungakue*” (“Literatura das Damas da Corte para a Literatura dos Retirados”). *Origuchi Shinobu Zenshû*, vol. 1, Tóquio, Chû Kôronsha, 1965, pp. 265-320.

4. *Miko* – jovem sacerdotisa considerada mensageira das divindades xintoístas.

No que se refere às manifestações artísticas, Orikuchi lembra a efusiva aceitação de artes originariamente populares como *kouta*, *zôgei* e *imayô*⁵, por parte da nobreza. No que tange à competição poética que, até o fim da época Heian, ainda mantinha as antigas formas solenes, passa a ter um caráter recreativo, a partir da época do ex-imperador Go-Toba. E, na mesma época, assiste-se também ao abandono dos grandes templos, pelos monges que lá buscavam um refúgio para a busca do Verdadeiro Caminho e assistem a transformação do templo numa sociedade religiosa, onde há os mesmos vícios e disputas sociais da sociedade leiga. Muitos deles abandonam, então, os templos e instalam-se em humildes cabanas.

Realizando uma retrospectiva do processo de desenvolvimento do Budismo japonês, poder-se-ia resumi-lo, da seguinte maneira: o Budismo japonês, originalmente, implica no abandono do mundo terreno e dedicação e busca do Caminho Verdadeiro de Buda. O Budismo japonês, desde a sua transmissão, no entanto, desenvolveu-se, mantendo estreitos laços com o Estado e seus governantes. Desde a sua adoção como uma doutrina filosófica-religiosa, pelo Príncipe Shôtoku (574-622), passou a ser largamente prestigiado pela casa imperial.

Na época Nara (710-794), especialmente no reinado do imperador Shômu (701-756), transformou-se, praticamente, em religião oficial, assumindo funções relevantes, relacionadas aos destinos do próprio Estado, constituindo-se como uma das principais causas que motivaram a transferência da Capital, de Nara (Heijôkyô) para Quioto (Heiankyô), em 794.

Na época Heian (794-1185), o Budismo, principalmente as seitas esotéricas, Shingon e Tendai, ganham inúmeros adeptos entre a nobreza, em função do poder milagroso de suas orações (*kaji kitô*). Essas orações que, até então, eram realizadas, visando a proteção do Estado, passam a ser solicitadas, em caráter particular, objetivando os anseios de ascensão social ou econômica, uma sucessão imperial conveniente, cura de enfermidades, parto bem-sucedido ou até controle sobre os fenômenos naturais, como a oração por precipitação atmosférica. Em meio a essa utilização pragmática do Budismo, surgem religiosos, como o monge Genshin, conhecido também como Eshin Sôzu (942-1017) que, esquivando-se da fama, mantém-se recluso e dedica-se ao estudo do Budismo. Genshin, que escreveu o tratado budista mais antigo do Japão, *Ôjôyôshû* (*A Salvação no Paraíso Jôdo*), fundamentou as bases do pensamento *Jôdo*. Seguidores desse ensinamento que buscavam expressá-lo, através de suas próprias realizações, eram chamados *hijiri* ou *shônin*. A princípio, independentes de qualquer grupo religioso do Budismo de Heian, uns dedicavam-se à difusão da doutrina, peregrinando por várias partes do país e, outros, buscavam a tranquilidade espiritual, retirado em cabanas construídas próximas, mas independentes do templo que deixaram, desejando ficar distante das disputas internas existentes no seio das grandes seitas.

O Budismo de Kamakura, representado por seitas como Jôdo, Jôdo Shinshû, Jishû, entres outras, diferentemente do Budismo de Heian que prometia graças imediatas e

5. *Kouta*, *Zôgei* e *Imayô* – tipos de poemas-canções que se tornaram populares, no fim da época Heian (744-1185) para início da época Kamakura (1185-1333), e que passaram a ser muito apreciados pela classe aristocrática da época.

terrenas, pregava a salvação eterna, no paraíso Jôdo. A instabilidade da situação político-social, referida anteriormente, levou muitos leigos a tomarem hábitos monásticos, e a viver em retiro, afastado da tumultuada sociedade da época Chûsei, sem o objetivo de difundir ou pregar a doutrina de Buda como os monges, senão que buscar o seu próprio caminho, através do ensinamento de Buda.

Os que se retiravam para as cabanas construía-m-nas, preferencialmente, nos sopés das montanhas, próximas a uma campina e, se pudessem ouvir o som de algum córrego ou fonte de água, seria o ideal. As cabanas, nos primeiros tempos, extremamente rústicas, construídas com o material encontrado na região, como bambus e folhas, foram se tornando maiores e mais bem montadas, com o passar do tempo. Seus moradores possuíam, como ideal, o desapego aos bens materiais e, para a sobrevivência, contavam com a ajuda da própria natureza, da prática da mendicância ou da caridade alheia. O cotidiano era preenchido pela leitura do sutra, prática da ascese espiritual e, como atividades de lazer, a caminhada pela redondeza, a leitura, o escrever, a execução de algum instrumento musical. Essa vida em retiro adotada por escritores como Saigyô (1118-1190), Kamo no Chômei (1155-1216) ou Yoshida Kenkô (1282-1350), que, diferentemente dos literatos das épocas anteriores buscavam esse estilo de vida a nível de ideal, viveram-no efetivamente, levados, em grande parte, pelas circunstâncias da época.

Dessa forma, o termo *inja* adotado para nomear os escritores da época Chûsei, apresenta características diversas do termo *tonseisha*, por exemplo, que possui um sentido mais amplo, na medida em que todo aquele que, de certa forma, vivia afastado da sociedade, mas não se via obrigatoriamente a viver como um recluso, como os *hijiri*, os artistas, os mestres de renga, entre outros, era considerado *tonseisha*⁶.

O termo *inja* apresenta uma acepção mais particular, visto que refere-se àquele que, não só se afasta da sociedade, mas mantém fortes laços com o Budismo, realiza a conversão religiosa (*shukke*), busca uma existência reclusa e dedica-se à atividade literária. A sua característica marcante, no entanto, parece residir no conflito travado em seu interior, entre a busca por uma existência verdadeira, através do ensinamento budista do desapego ao mundo terreno, e a dificuldade em se desligar completamente dele. Isso explica-se pelo fato de a conversão religiosa do *inja* não ser inspirado por uma vocação religiosa propriamente dita, mas possuir um caráter lenitivo, diante de uma circunstância adversa.

Essa tendência pode ser encontrada na trajetória seguida por três grandes nomes da Literatura dos Retirados, citados anteriormente: Saigyô, Kamo no Chômei e Yoshida Kenkô.

A família de Saigyô constitui ramificação da poderosa família Fujiwara da região de Ôshû (Nordeste do Japão). Desse modo, Saigyô serviu à organização burocrática central, inclusive fazendo parte do destacamento conhecido como *hokumen no bushi*, corpo de segurança do *In* (como era chamado o palácio dos ex-imperadores do governo paralelo, *insei*, que chegou a deter força política considerável, no período de 1086 a 1185), na época do ex-imperador Toba (1103-1156). Aos 23 anos, no entanto, realiza *shukke* e inicia a sua vida em retiro, vivendo em rústicas cabanas ou peregrinando por

6. Cf. Saizô Kitô, “*Inja Bungakuno Seiritsu*” (“A Formação da Literatura dos Retirados”), *Kokubungaku (Literatura Japonesa)*, número especial. Tóquio, Gakutôsha, vol. 19, n. 17, dez. 1974, p. 16.

várias localidades do país, até a sua morte. Embora o motivo para tal decisão não tenha sido totalmente esclarecido, o poema escrito por ocasião do pedido de permissão, ao ex-imperador Toba, para abandonar a vida secular, faz-nos supor que um dos motivos tenha sido a busca do próprio sentido da vida, através do Caminho de Buda.

Por mais apegado que eu me sinta por este mundo,
Da mesma forma, seria eu considerado?
Talvez a salvação do eu,
Consista exatamente em abandoná-lo.
(*Saigyô Jôninshû* – 637)

Kamo no Chômei teria nascido, provavelmente, em 1155. Considerando-se que, no ano seguinte, 1156, eclode a Revolta de Hôgen, quando torna-se patente e inegável a força dos grupos *bushi*, que, cada vez mais, foram galgando os degraus do poder, até o estabelecimento definitivo do governo militar, em 1192, significa que Chômei presenciou os últimos momentos da nobreza de Heian, vivendo o dia-a-dia de uma época de grandes e constantes transformações políticas, sociais e culturais.

Filho de um alto sacerdote xintoísta, Chômei recebeu educação aprimorada, aperfeiçoando-se na composição de poemas japoneses e chineses, na execução de instrumentos musicais. Com a morte prematura do pai, a vaga, até então, por ele ocupada é preenchida por Kamo no Sukesue, primo de segundo grau de Chômei. A dor pela perda do pai Chômei deixou registrada em poemas como:

O desejo de viver esvaiu-se.
Hei de atravessar a montanha que me separa da morte,
Para, pelo menos, assim,
Poder seguir os passos de meu pai.

O choque sofrido, quando da nomeação de Sukesue, deve ter sido, ainda maior, para Chômei, que tinha acabado de perder o pai. Anos mais tarde, quando Chômei contava já com quase cinqüenta anos, vaga o cargo de sacerdote, no santuário Shimokamo, o que reacende a esperança de poder seguir os passos do pai. A forte objeção imposta, por parte de seu tio Sukekane, que queria ver o seu filho, Sukeyori, no posto, e a sua conseqüente nomeação, parecem ter minado qualquer anseio que Chômei ainda guardasse com relação ao futuro. Chômei desaparece do círculo social e se retira para as montanhas, onde permanece, até a sua morte. O início que abre a sua obra *Hôjôki* (*Anotações numa Cabana de Nove Metros Quadrados*) parece refletir o sentimento de Chômei com relação a esse mundo que ele deixou para trás:

A água do rio que flui é incessante, mas não se trata da mesma água. As espumas que flutuam nos remansos, surgidos quando da mudança de curso da correnteza, ora se desfazem, ora se formam, tendo uma existência muito breve. Os homens e suas moradias deste mundo seguem igual curso. [...] A contínua transformação travada entre o dono e sua moradia, pode ser comparada à do orvalho que se deposita numa campânula. Ora resta a flor e o orvalho cai. E, mesmo que

reste, ela seca ao sol matinal. Ora murcha a flor e o orvalho permanece. Mesmo que permaneça, ele jamais aguardará o entardecer.

Yoshida Kenkô acompanhou também uma época de transformações sócio-político-culturais como Saigyô e Chômei, mas existe o espaço de um século separando-os. Pode-se dizer que, historicamente, Saigyô viveu o fim da época Heian (decadência da nobreza), Chômei, os primeiros tempos da época Kamakura (início do governo militar) e Kenkô, o fim da época Kamakura (quando a luta pelo poder dava-se entre os grandes grupos *bushi*, e a nobreza era já uma classe descartada, em termos de disputa política).

De origem nobre, Kenkô, assim como Saigyô, chegou a servir no corpo de segurança do *In*, na época do ex-imperador Go-Uda (1267-1324). Após a morte do ex-imperador, Kenkô realizou a conversão religiosa e, depois de peregrinar por algumas regiões do Japão, isolou-se nas imediações de Quioto. Em suas obras, Kenkô não faz transparecer, por nenhum momento, qualquer dúvida no que se refere à excelência da cultura da nobreza, mas, por outro lado, mostra-se bastante lúcido, reconhecendo a inevitável decadência do mundo que essa cultura representa. Mas diferentemente de Chômei que assiste desiludido e passivo ao incessante fluir do rio, Kenkô encarava essa mudança de modo positivo e combatente, conforme trecho da sua obra *Tsurezuregusa* (*Anotações no Ócio*), episódio 155:

Os grandes acontecimentos essenciais como a vida, a velhice, a doença e a morte assemelham-se a um caudaloso rio, cuja correnteza parece transbordar do leito. O fluir é contínuo, jamais cessa, seguindo imediatamente o seu curso. Por isso, seja com relação às práticas budistas ou à vida terrena, em havendo algo imprescindível a ser realizado, faça-o, sem esperar pelo momento certo.

Saigyô que buscou o refúgio solitário no seio da natureza, Chômei que se isolou, repentinamente, numa cabana, ao pé da montanha, como que fugindo da Capital, e Kenkô que parece ter encontrado a liberdade de um “tempo monótono e uma vida monótona”⁷ que ele chama de *tsurezure* (“ócio”). Independente dos motivos de cada um, trata-se de três homens que optaram pela vida de “retirado”, diante do contraditório destino a eles imposto pela História: manter e ansiar pelos valores antigos da sua classe, agora decadente, e viver o cotidiano de uma nova sociedade que dita seus novos valores. Parece-nos, assim, que a Literatura dos Retirados nasceu, em grande parte, das mãos de homens que, diante da inevitável e inabalável realidade, optaram por realizar um sábio “retiro” estratégico que, por um lado, proporciona-lhes um conforto espiritual e, por outro lado, oferece-lhes uma maior liberdade intelectual e disponibilidade de tempo, pois que estavam isentos de manterem qualquer compromisso ou deveres sociais.

Pela sua sabedoria, idealismo e desprendimento, posso dizer que tive o privilégio de conviver com um inja dos tempos modernos, inveterado tabagista e apreciador de um bom destilado. Agora, ele vive, em retiro, num plano superior.

7. Cf. Sumito Miki, *Chûsei Inja Bungaku (Literatura dos Retirados da Época Chûsei)*. Tóquio, Gakuseisha, 1976, p. 160.

Bibliografia

- ARIYOSHI, Tamotsu. *Saigyô*. Tóquio Shûeisha, 1985.
- ITÔ, Hiroyuki *et alii*. “*Chûsei Inja Bungaku*” (“Literatura dos Retirados da Época *Chûsei*”). Col. *Shinpojiumu – Nihon Bungaku* 6. Tóquio, Gakuseisha, 1976.
- KARAKI, Junzô *et alii*. “*Injatachi*” (“Os Retirados”). *Kokubungaku (Literatura Japonesa)*, número especial. Tóquio, Gakutôsha, vol. 19, n. 14, dez. 1974.
- KINO, Yoshikazu e MIKI, Sumito. *Bukkyô Bungakuno Koten – Ge (Clássicos da Literatura Budista – Parte 2)*. Tóquio, Yûhikaku, 1980.
- MIKI, Sumito. *Hôjôki (Anotações num Cabana de Nove Metros Quadrados)*. Tóquio, Sanseidô, 1977.
- NIHON KOTEN BUNGAKU DAIJITEN HENSHÛ SHÛINKAI (org.). *Nihon Koten Bungaku Daijiten Dai Ikkân (Grande Dicionário da Literatura Clássica Japonesa – vol. I)*. Tóquio, Iwanami, 1983.
- ORIKUCHI, Shinobu. “*Nyôbô Bungakukara Inja Bungakue*” (“Literatura das Damas da Corte para a Literatura dos Retirados”). Origuchi Hakase Kodai Kenkyûjo (org.). *Origuchi Shinobu Zenshû (Obras Completas de Orikuchi Shinobu)*, vol. 1. Tóquio, Chû Kôronsha, 1965, pp. 265-320.
- SAIGÔ, Nobutsuna *et alii*. “*Inja Bungaku*” (“Literatura dos Retirados”). *Nihon Bungakuno Koten (Clássicos da Literatura Japonesa)*. Tóquio, Iwanami Shoten, 1978, pp. 113-127.
- SHIRAISHI, Daiji *et alii* (org.). “*Inja Seikatsu*” (“Vida em Retiro”). *Koten Dokkai Jiten (Dicionário de Leitura e Interpretação da Literatura Clássica)*. Tóquio, Tôkyôdô, 1966, pp. 10-13.
- TOMIKURA, Tokujirô (org.). *Tsurezuregusa. Hôjôki (Anotações no Ócio. Anotações numa Cabana de Nove Metros Quadrados)*. Col. *Nihon Koten Kanshō Kôzō*, vol. 13. Tóquio, Kadokawa, 1969.

Luiza Nana Yoshida
Centro de Estudos Japoneses da USP
Curso de Língua e Literatura Japonesa – FFLCH-USP

HISHIKAWA MORONOBU: FROM PAINTINGS TO PRINTS

Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro

ABSTRACT: The first known ukiyo-e painter and print designer who produced images of the pleasure quarters, its courtesans and inhabitants was Hishikawa Moronobu, whose painting scroll *Yoshiwara Fûzoku Zuken*, as published in a Gotô Museum catalog, was analyzed in comparison to the album *Yoshiwara no tei*, dealing with the same subject, published in ink-line printing technique (*sumizuri-e*). Other visual sources from contemporary artists such as Sukenobu, who designed many types of courtesans, and some literary sources from Saikaku were also analyzed, as they enhance certain characteristics closely related to Moronobu, not only in subject matter but also in the creation of a new media. Scrolls were understood here also as literature, visual literature, in the way images were connected and on their narrative aspect. Changes of scenes, election of certain aspects, descriptions of inner and outer spaces, depiction of different characters of the “floating world” were analyzed as they were treated in both media, painting scroll and picture album.

RESUMO: O primeiro pintor e idealizador de gravuras *ukiyo-e* conhecido que produziu imagens dos bairros do prazer, suas cortesãs e habitantes foi Hishikawa Moronobu, cujo rolo de pintura *Yoshiwara Fûzoku Zuken*, publicado no catálogo do Museu Gotô, foi analisado em comparação com o álbum *Yoshiwara-no tei*, que versa sobre o mesmo tema, publicado na técnica de impressão linear (*sumizuri-e*). Outras fontes de artistas contemporâneos tais como Sukenobu, que idealizou muitos tipos de cortesãs e beldades em geral, e alguns enxertos literários extraídos de Saikaku também foram analisados, pois eles clarificam certas características intimamente relacionadas com Moronobu, não somente em seu aspecto temático mas também em sua criação de um novo meio pictórico. Os rolos foram interpretados aqui também como literatura, literatura visual, devido ao modo como as imagens se interligam e narram histórias. Mudanças de cenas, escolha de certos aspectos, descrições de espaços externos e internos, representação de personagens variados do “mundo flutuante” foram analisados segundo seu tratamento nos dois meios, rolo de pintura e álbum de xilogravuras.

KEYWORDS: Japanese Painting, Japanese Prints, Yoshiwara, Edo period, visual analysis, *ukiyo-e*, *ukiyo-zôshi*

PALAVRAS-CHAVE: Pintura japonesa, gravura japonesa, Yoshiwara, Período Edo, análise visual, *ukiyo-e*, *ukiyo-zôshi*

Hishikawa Moronobu: from painting to prints

Hishikawa Moronobu (ca. 1618-1694) was primarily a painter belonging to the *machi-eshi*¹ group amidst the inhabitants of the newly established city of Edo and was the first to sign prints dealing with contemporary themes of the townsmen lives and culture. Having produced more than one hundred and fifty illustrated books and albums, his subjects were actors and courtesans critiques, Yoshiwara beauties, costumes-and-manners scenes and fashion of the commoners, some classical poetry and guide books, counting also a large part of erotica. His first books follow a pattern where the upper parts of the pages are filled with text, but roughly in 1681 only a quarter part of the upper part contains texts and the images gain prominence, creating the album format (normally twelve big prints bound together in one common subject) and the single-sheet print.

The prints I intend to analyze in this paper belong to the album format and have no text at all, with the exception of only some words indicating the identity of the characters and the depicted places. The album *Yoshiwara no tei*² was published in 1678 by Yamagata-ya, but was not the first work on the subject by Moronobu. In 1675 there was *Yoshiwara Daizassho* (Yoshiwara's General Book); in 1677 Yoshiwara was also depicted in *Edo Suzume* (Edo Guide); also in 1678 there was *Yoshiwara Koi no Michibiki* (Love Guide in Yoshiwara) and in 1682-3 he was going to produce *Imayô Yoshiwara Makura* (Nowadays Yoshiwara Pillow). After this date, Yoshiwara as a special place does not appear any longer in his books or albums titles, although the subject of courtesans and their pleasure quarters continued to be depicted, in a more intimate and straightforward way, instead of an outsider point of view: we can say that descriptions of "how to get there" gave place to representations of *yûjo*³, their clients and their world, in a metonymical way. *Recent Yoshiwara Pillow*, for example, depicts eighteen couples enticing into love games and the surroundings are only scarcely commented upon, with the exception of some secondary people and a little furniture, a garden of course, lots of Chinese-style ink-painted *byôbu* and food.

In Moronobu's paintings too, Yoshiwara was not to be depicted only once. The handscroll I intend to analyze in this paper was published in a Gotô Museum catalogue, relating to a 1975 exhibition called *Genroku no Ukiyo-e*, centered in the works of Matabei,

1. "Town Painter", a new category of painters, not directly affiliated to a certain master.
2. Album em format *ôban* (big print, 27.5 x 41cm), printed in the technique called *sumizuri-e* (ink-line prints).
3. As the word courtesan does not, in reality, translate the broader sense of what a *yûjo* was, it seems to be more appropriate to refer to them by their Japanese name. *Yûjo*, "play-women", "entertainment-women", in fact, were classified in ranks according to their talents, beauty and charms.

Moronobu and Hanabusa Itchō and bears the title *Yoshiwara Fūzoku Zuken* (Yoshiwara's Manners-and-costumes Scroll).

Although not telling a story using words, the handscroll format is very appropriate to tell stories, visual literature as it always was⁴, by the way images are connected, by the rhythm of different point-of-view depiction, and by the passage of time both as treated by the artist in the scroll itself and by the audience when actually handling it: one scene can become part of another one depending on how to open it. It is also important to stress that tradition played a great role in establishing its language and conventions, which means that it is a more conservative medium. With the album format – which is absolutely a new medium at Moronobu's time –, the connection of time and change of scenario is more subtle, since each sheet depicts one entire scene: the viewers have to work more their imagination to connect them. On the other hand, from albums to single sheet prints there was only a small step, and Moronobu was the first artist to use the woodcut medium to produce single sheet prints, more affordable to the general public⁵.

Yoshiwara is the subject, but both painting and album dedicate three entire scenes depicting how to get there, stressing the fact that the pleasure quarter was located near Asakusa Temple, in the southeast direction, far from the main city of Edo centered in the Edo Castle, since we can notice a more agricultural environment with humble houses, many cultivated fields and people who look like prepared for a long journey. Metaphorically, too, it can indicate that a visit to Yoshiwara was not a simple one, which could be easily performed. As we can read in other sources⁶ dealing with the pleasure quarters, sometimes the preparation for a visit could take up to six months. The delay in showing us Yoshiwara, also called *betsu sekai* (a separate world), could also mean a stress on a rite of passage: the geographical passage from the normal world, from where samurai, priests and servants could transit freely (providing that they were in their proper place and behaved properly), but a courtesan could not, towards the “bad world” where all the social conventions were upside down and the rules were very different from the shogunate-ruled stratified four-classes-system. Moronobu presents us immediately to Yoshiwara's habitués: samurais, young and older, of middle and high rank, with their servants, some priests, some peddlers. So we are told that, at the time, pleasure quarters main clients were samurai.

In the handscroll, after the samurai arrive at Nihon Dzutsumi and enter the Great Gate (Ômon-guchi), we are introduced to Yoshiwara's world: the scenes show the main streets filled with customers, like Sumichō Avenue, Edo-chō Nichō-me, Kyōmachi Street, with various types of *yūjo*, servants who walk in various directions and establishments along the streets: various types of tea houses, money exchange houses, assignation houses,

4. Notably produced during eleventh to fourteenth centuries, painting scrolls were initially related to literature, such as in *Genji Monogatari Emaki*, *Ise Monogatari Emaki* and *Murasaki Shikibu Nikki Emaki*; related to religion, such as in *Shigisan Engi Emaki*, *Kita no Tenjin Emaki*, *Ippen Hijiri-e* or related to military wars such as in *Heiji Monogatari Emaki*. Although having progressively lost their texts, their origins were decisive in characterizing them as a narrative medium *par excellence*.
5. It is difficult to evaluate if the demand for the sort of images Moronobu was producing was decisive for his woodcut medium choice, but a whole handprinted industry developed during Edo period.
6. Like in the researches of Seigle, Ôno Tadashi, Longstreet and very often in Saikaku's writings.

brothels interiors, one or two floors brothels along with the activities performed in that special world. The “window shopping” aspect of the disguised customers examining the commodities-*yûjo* displayed is treated with great care and detail. By these scenes we are told that there are different sorts of establishments and different sorts of courtesans: *yûjo* sancha sitting in tatami playing shamisen, *yûjo* playing go, dancing, reading books, pouring tea, a procession of *yûjo* in the streets (*tayû* followed by *kôshi*, *kamuro* and male servants), watching and being watched by the customers, mainly samurai as pointed before. It is interesting to notice that all samurai wear two swords, whereas their servants bear only one, habit to be completely banned from the pleasure quarters later by shogunal edit⁷. If the main customers here depicted are samurai, we have to remember that pleasure quarters were created by the merchant class with shogunal approval; later on, with townsmen economical prominence the townsmen themselves are going to be the main customers, for rich houses despair, as we can so often read in Saikaku’s novels. At Moronobu’s time, though, there is no room for them – we have to wait until Chikamatsu’s. We can notice that, among other sumptuary regulations, the Kyôhō, Kansei and Tenpō reforms⁸ aimed the samurai to return to a life of frugality, meaning that in fact they were spending much of their income in these sort of “evil activities” run by the merchants.

If both painting and scroll maintained the three scenes dealing with “how to get there” the ten scenes of street-and-interiors were abbreviated in the album to only three essential scenes: the entrance, courtesans playing shamisen displayed in a large room, the process of examining-selecting-classifying-choosing one of them, and a courtesan procession on the street. This activity, courtesan procession (*oiran dôchû*), was portrayed over and over again in the Japanese woodcut prints, and we know that by 1690s the ritual took already two hours from the assignation house to the high courtesan’s rooms⁹. The aspect of idling, wandering through the streets, the curiosity in looking at many different types and ranks and their activities, the establishments they belong to, is somehow lost in the album, where no courtesan is shown reading, there is no mention of a money exchange house, there are fewer working people in the streets and inside the buildings. The album reduced the streets-and-interiors sequence to their main interest *i.e.* the activity between customers and courtesans, losing much of its thematic richness. One could argue that in visual terms there was loss also, as we can not see any more subtle hues of grays and colors and different line contours in the prints. If that is anyhow true, it is outstanding though that the prints have one absolutely new quality: boldness – and is there something that translates more the *hari* (Edo *yûjo*’s charm) and the *aragoto* (Edo kabuki’s rough style) than the first bold black-and-white Moronobu’s prints?¹⁰

After the depiction of the various establishments and their courtesans, we finally see some customers actually enjoying themselves in the various rooms, being served and entertained. The fourteenth scene of the scroll shows a clear cut roof separating the

7. All samurai were obliged to leave their swords in the entrance gate, making it easier for the shogunate to control those “outlaws” who intended to look for refuge in the brothels.
8. All aimed ultimately to impose discipline upon “soldiers-without-a-war”
9. As minutely described in Seigle’s research.
10. In opposition to the Kansai region, where dominates *sui* or *iki* (charm, elegance and connoisseurship) and *wagoto* (soft Japanese style) in Ōsaka kabuki.

whole page from top to bottom in a perpendicular line, indicating another level of description: we enter in the *ageya-machi*¹¹. In the prints it is missing the tea house where samurai and other customers change clothes, as well as a number of servants who would be in charge of carrying their belongings. Missing also are scenes of the first meetings in the houses of assignation. In the printed album, the entertainment in the brothels is shown directly, with much less details about the steps to be taken to succeed in the pleasure quarters: the goal of relating to a courtesan is easily attained in a few steps.

It is worthwhile to notice that, before describing more the “ambiance” of the various small rooms and the activities performed inside their quarters, Moronobu shows the kitchen in a detailed way: the plates to be served in a sophisticated catering, the preparation of silky wonderfully designed bed garments, the servants rushing up and down with trays of always fresh and hot food. Although the kitchen scene is presented also in the album in a more abbreviate form, it still shows the importance of good food and its special presentation, with emphasis in the way fishes and sea food are cleaned, cut and arranged. All the cooks are men but the servants are mainly women, with a few male youngsters.

The transition from the kitchen scenes to the entertainment rooms echoes in shape (a staircase that crosses the paper perpendicularly from bottom to top) the entrance in the house of assignation, in the painting. Needless to say, in the prints such transitional device is not necessary.

Inside the *zashiki* (guest-room) we see not only courtesans but also men playing the shamisen, the musical instrument *par excellence* of the pleasure quarters, being followed by the *taiko-mochi*¹² *Geisha*, specialized in playing and dancing, are not yet to be found in Moronobu’s time. The depiction of a monk among the customers is present both in the painting and in the album, showing that they also were customers of the “bad places”. In the scroll small, medium and large rooms and verandahs are showed in more detail than in the printed album, tendency of abbreviation that we pointed out before. Parts of people groups were chosen to compose a different space in the print: the *doku* or *hitori* (solitude, loneliness) screen, which is showed in the owner’s room in the painting – who is, indeed, seated down alone, two servants reporting their business, another serving some food, everybody very respectful towards him – was settled in the *tokonoma* of the major large room in the print – where there is music (two shamisen players, one *taiko mochi*), a dancer, food, five servants, a priest, two clients and the courtesan in a merry-making occasion. Did Moronobu intend to tell us that lonely is the way of the world, not only for the owner of that house, but that the ghost and shadow of loneliness is there also within the guests, the entertainers and the servants? It is indeed interesting that Moronobu added that nuance of *miyabi*, the “beauty-with-and-within-sadness” ideal of an earlier time¹³

11. *Ageya-machi*: house of assignation.

12. *Taiko-mochi*, drum player.

13. It is, indeed, very *apropos* that Moronobu called himself Yamoto-eshi, Japanese painter, as we can relate him to the earlier Heian Period, aristocratic pretensions replaced by townsmen ideals.

We could interpret, on the other hand, that abbreviation can tell us much more than meaning impoverishment in the passage from painting to prints; actually we can say that only the essential aspects of the depicted world were portrayed in the prints: the stress in the “how to get there” phase make us sense certain echoes of the *tabi* theme (travel) and its metaphorical associations, and also a pretext to show a *meisho* (famous view); the guests in the main room relate to the Chinese four-entertainment theme (music, poetry, dance, go game); the general idea aims to tell us about their “present time” their Edo period *fūzoku-ga* (manners-and-costumes).

If we analyze the paintings shown in the painted scroll, it is worthwhile to notice, alongside with one small room decorated with Yamato-style “flowers-and-grass” screen, another big “Chinese-style” room where two screens are painted in sumi ink depicting seasonal “birds-and-flowers” and “mountains-and-rivers” views. The verandah opens to a garden painted in Chinese style. The scenario shows us Moronobu’s own apprenticeship in the Tosa style and also the brothel’s owners indulgence to the samurai class who is known to patronize ink painting. It surely proves that Moronobu was very well acquainted with both modes of painting and that he was aware of being, as he himself proclaimed, a “Yamato artist” of his present time.

The rooms which depict bed situations are separated only by screens and a number of servants, male and female, assist the couples of customers and courtesans. There is no such thing as the concept of privacy, and the scenes – not erotic in these two works – are going to be depicted almost always, in a number of other painters and print designers later works, as a kind of “public” space, where servants, other courtesans or musicians have free transit while the main couple entertain themselves. The voyeuristic prints of Harunobu have here their source – or maybe he only pointed out one already ever-existing situation. In fact, a large part of erotic prints play with voyeurism and/or comments on the depicted situation.

The last scene in the scroll shows the most intimate hour for the courtesans, when they can, finally, eat, frugally, quickly and with no pleasure, as if the activity did not belong to them. Needless to say, they are not alone. Their owners stand by their side, talking business. Although food is fundamental, cherished to the extreme, as we pointed out before, courtesans could not eat in public. We are going to see courtesans reading, playing, dancing, writing, taking baths, arranging their hair, getting dressed, but not eating, as if this activity were too earthy and rude for them.

Although all clothes in the painting are depicted in much more varieties of patterns and richer colors, as a whole they are quite similarly treated in the prints. We can notice that in the end of the seventeenth century, courtesans did not wear layers and layers of kimono (three was the normal combination), and their hair style was quite plain, whether straight down with one or two ornamental ribbons or tied in the Shimada style. There were no elegant long-sleeves *furi-sode* kimono, and the *tayū* and *kamuro* did not wear the same pattern in their kimonos in the processions, as we will see in later prints, such as in Masanobu, Kiyonaga and Utamaro’s prints. We can notice, then, that the hierarchical system in the courtesan’s world was not yet defined as it is going to be later. In other words, although the hierarchy is established already, the nuances between them and the formal attires were not so rich in the beginning.

It is in the men's world that we are going to notice more hierarchical types of clothing, though. The first big gap can be noticed in the way bare foot counterpoints *tabi* or *zôri*¹⁴: the lower category the servants are, the less clothing they wear. Among the upper class who wear kimono, there are those who wear formal *haori* and *hakama*, plain or painted kimono, straw hats or fans to disguise their identities, one or two swords. The more layers of kimono the upper class they are.

It is really worth to point out that whether samurai or townsmen, their hair style follows their identification not through social class but through age: the adult *yarô* (all shaved top), the youngster *wakashu* who had not had his adulthood initiation ceremony (partially shaved top) and the monks, who had their head entirely shaved. In the first scene of the painting we notice a samurai and a monk followed by gaily dressed *wakashu*, the first couple walking towards Yoshiwara, the latter leaving it. As we read in Saikaku's *Nanshoku Ôkagami* (The Big Mirror of Male Love, or Comrade Loves of the Samurai), male love normally related an older samurai or monk to a *wakashu*. Inside the pleasure quarters depicted in the scroll the youngsters performed no other function than serving dishes or tea, but outside we can see one samurai holding a *wakashu*'s hands in Sumichô Street, being closely watched by a young courtesan. The reference to male love in these two works by Moronobu is subtle, but if we look at some of his other works and if we relate them to Saikaku's writings, we can infer that indeed Moronobu was aware of it and of the fact that the same customers used to entertain themselves in the kabuki and in the pleasure quarters, being acquainted with both male and female ways of love.

In chapter 9 from Saikaku's *Comrade Loves of the Samurai* we are told the story of a *onna-gata*¹⁵ called Sennojo who "had made his first appearance on the stage at the age of fourteen, and at forty-two years of age was still so popular that people loved to see him portray feminine characters"¹⁶. In the blurring of gender that we can notice in many ukiyo-e artists, especially in Harunobu's youngsters and beauties, these young actors look like the young courtesans in many aspects: both belong to a separate world (*betsu-sekai*), both work in a bad place (*aku-basho*), both are skillful in singing, dancing and entertaining, both are handsome and young; if they were still appreciated after their prime it was due to their high level technical skill.

Also, the description of the various phases that a customer had to go through to win a high class courtesan (poetry is inferred from sheets of paper being sold in a small shop at the entrance of the pleasure quarter) tells us that the scroll and the album are one kind of guide book, showing how laws on behavior and appropriateness ruled the lives of the society as a whole. Again, Saikaku's *Kôshoku Ichidai Otoko* (The Amorous Life of a Man) clarifies all those steps.

We are told about the highest *yûjo* in activity in Kyôto's Shimabara, Ôsaka's Shinbashi, Edo's Yoshiwara as well as in less glamorous places like assignation houses of the village of Matsumoto, inns in various places like Omi, Ejiri (Suruga Province), Southern Kyûshû, and teahouses in Honjo, Meguro, Shinagawa, Koishikawa, Shitaya,

14. *Tabi*: Japanese digitated socks; *zôri*: Japanese sandals.

15. Female-character-actor; generally a youngster, trained since childhood.

16. In Saikaku's *Comrade Loves of the Samurai*, p. 64.

Itabashi. Yonosuke, the main character, was the son of a Shimabara *yûjo* and a gold mine owner millionaire (who paid for her contract and married her), and spends all his life seeking for pleasure throughout the land of Japan. At nineteen, being an unregenerate playboy he was disowned but that was an excuse to show him in the “ascetic life of monks”, living afterwards with three “itinerant peddlers of perfumes”¹⁷ and in various unstable situations in affordable places.

Yonosuke never stopped his way and a variety of cheaper options are shown, with less cultivated ladies, until eventually he inherited his family’s fortune and “for 27 years, with his patrimony, [...] he had ceaselessly devoted his mind and body to adventures among the gay quarters of the country”¹⁸. Yonosuke is our guide for all-Japan gay establishments and the various procedures to win differently valued commodities-*yûjo*’s favors – to deceive, to use and abuse and finally to abandon them. As objectively as in Moronobu scroll, the establishments are shown by what they are and how they function and not, as it is going to be the case with most *ninjô*¹⁹ kabuki and jôruri dramas by Chikamatsu, by the *yûjo*’s hearts and feeling.

As the subject itself of the pleasure quarters tells us about the rise of a new townsmen culture, in the technical approach it is in the transition from painting to the new media of the woodblock technique that we find its equivalence. Needless to say, as a reproductive media, prints are more available to a larger audience than paintings. The bird’s eye view was used in both painting and print, but because the prints depict only one specific scene, the passage from interior to exterior with roofs removal is not so perceptible and rich as in the painting. Changes of point of view, also, very attractive device which gives rhythm to the composition, are less noticeable in the prints. The smoothness of the horizontal scroll favored depiction of various tea houses along the streets, in a single long composition, which seems to be esthetically pleasant to the audience, as we can see by the later development of series of prints, is lost in the album format.

Moronobu’s use of color is very interesting; dark, saturated mineral green and pure vermilion are going to be the most privileged ones, that will attract our eyes throughout the scroll: with the exception of some pine trees, green and red are going to be the colors of the *zashiki*, courtesans and samurais kimonos, lacquer trays and bookcovers. Light, brownish, yellowish yamato-e-like colors are going to be used in the background as a whole and in the secondary characters.

Above all, the lack of color in the first ink-line prints must have been felt by the audience, because of the use of hand-coloring process and the later development of color woodblock. In the prints, contours alone are going to be essential, with some small black areas left uncut, in garments, hair, some objects. But always black contours, whereas in the painting the lines were delineated in a variety of colors, brownish, green or blue to pale beige. In later picture-books and albums, Moronobu’s prints are going to

17. A euphemism for selling sexual favors, they were young and handsome youngsters.

18. In Saikaku’s *The Life of an Amorous Man*, p. 229.

19. *Ninjô*: human feelings; sympathy; tenderness. The plays explored the feelings of impossible loves due to social restraints, often between a courtesan and a married man, which usually ended up in double-suicide in a highly emotional pitched drama which were so characteristic of Chikamatsu’s works.

be cut in a more varied kind of lines and more bold black areas, which are going to suffice the lack of coloring and to enrich his prints, turning them from reproductions of paintings to real prints.

But the depiction of the faces both in painting and prints shows us that there was no concern or attention to individual characters; what we see here are types: men, women, children, young or old, are distinguished by their garments, hair style and activities. There is hardly any judgmental attitude towards feelings or psychological states other than the bowing of a servant towards a samurai, the vigorous acts of men cleaning fish, cutting their flesh, serving food, walking idly, playing music, singing, dancing, looking at the courtesans hiding their mouths – in short, the activities performed by the pleasure quarters world inhabitants. In that sense, the same can be said about Saikaku's characters: they are human types, drawn in broad general lines, struggling in their contemporary world full of sumptuary regulations, appropriate behaviors and a predetermined destiny by birth. In the same way Saikaku used traditional literary images and techniques to build his contemporary world, Moronobu used the bird's eye view perspective, the depiction of types, the use of clouds to change space, devices already known. What they did that was most important in the expression of a new culture was the use of the woodblock medium and both artists worked for publishing houses (Saikaku himself illustrated the first edition of *The Life of an Amorous Man*). Their main subjects were related to the new urban entertainment places and they did not avoid looking at that low society's lowest levels.

We had been comparing Moronobu, who worked his prolific years in Edo, to Saikaku, who was an Ōsaka writer, without considering any differences between these two cities or areas²⁰, but as we can read spread out in many of Saikaku's volumes, there were many differences already in the seventeenth century. If we compare Moronobu's courtesans to Sukenobu's, we might be able to read visual differences, that confirm many cultural facts. It is known that it was created in Edo the rough stuff (*aragoto*) of acting in Kabuki theater, whereas the soft stuff (*wagoto*) was characteristic of Kyōto-Ōsaka. That means that Moronobu's women are straightforward, direct, somehow rude as the kabuki *aragoto* style, whereas Sukenobu's women, by their delicacy of gesture, diversity of hair style and ornaments, by the rich designs in their kimonos and the ritual hierarchy of their processions, belong to the Japanese-like, soft, round, feminine *wagoto* style.

Nishikawa Sukenobu (1671-1751) was born in Kyōto and like Moronobu himself, studied under Tosa and Kanō²¹ ways of painting, having also illustrated more than a hundred picture-books (*ehon*) for the Hachimonji-ya publishing house. Active mainly in the first half of the eighteenth century, Sukenobu worked along with the same subjects as did Moronobu, and his contribution, other than the Kyōto-like depiction of women, was that he opened the subject women-of-the-pleasure-quarters to women-of-all-social-

20. Edo, of the Kantō area and Ōsaka-Kyōto, of the Kansai or Kamigata area.

21. Although they seem to be opposite pictorial families, the Tosa being more related to the traditional Yamato-e and Kanō introducing new influences from the continent, for the ukiyo-e artists, the majority of them *machi-eshi*, "painters-of-the-cities", it was allowed certain freedom as they were not directly related to any of the families.

classes²². After his work, it was possible the existence of artists such as Ishikawa Toyonobu and Suzuki Harunobu who could explore the beauties theme (*bijin*) without necessarily relating them to the pleasure quarters.

His picture-book *Hyaku-nin Jorô Shina-sadame* (2 vols., 1723) was designed forty-five years after Moronobu's album we have been analyzing and the first big noticeable difference is that the surroundings are not depicted any more in details: indications of a tatami and a screen tell us metonymically that we are inside the courtesan's *zashiki*. The shift from environment to the actual characters performing their activities focuses our attention not anymore in a sort of guide-book approach, which was Moronobu's goal, but in the apprehension of human different types and their activities. That is indeed so much true that Sukenobu's women are depicted in small groups of five the most and in full size, occupying generous proportions of the composition, while in Moronobu's works each scene could contain twenty or thirty tiny figures compressed in-and-out the architectural surroundings.

Having become the main subject, there was more room to detail the figures and Sukenobu's draftsmanship in the depiction of kimono patterns, facial expression, gesture and movement turned his women figures into symbols of Kyôto's charm and sophistication. We notice also that by his time, other types of *yûjo* had arisen, and consequently more hair binding styles to differentiate them, as we can see in the illustrations showing dancing *maiko* in long-sleeves kimonos, who are going to be the most characteristic Kyôto *geisha* apprentices.

Conclusion

In verifying Moronobu's painting and album on the same subject, we noticed that the translation from painting to woodblock technique was attained mainly by the use of lines and some small areas of uncut-bold-black, spread out following the composition necessity of balance and weight. The narrative quality of a handscroll, with the possibility of unifying a number of scenes in a dynamic way, where the changes of spaces are deliberately drawn in subtle passages or brusque interruptions, as we have pointed out before, is a most appropriate media for a guide-book, whereas the album format, lacking this movement in the composition, gives us a highly centered composition of scenes. In later book illustration it is going to be created new devices to minimize this weakness, mainly by playing with page breaks.

The abbreviation of characters, establishments decoration, and whole scenes in the prints tells us not only about technical adaptations but also about an audience interested in the main activities performed in the pleasure quarters; nevertheless, for those who could afford an original painting, more information was given. The invention of the full color "brocade" prints responds to luxury demand from the audience and their economical growth.

22. And in doing so he was banned during the Kaihō Reform, by impropriety, as empresses and court ladies were included in the same book. In "The Politics of Japanese Prints", Sarah E. Thompson.

The fact that the background is described in details in Moronobu's works we analyzed shows that at his time there was an eagerness to know about the whole situation (how to get there, how to dress, where to exchange money, where the house of assignation was, the kinds of services provided, the types of available food and courtesans) of a visit to Yoshiwara, whereas some fifty years later, as we can notice in Sukenobu's prints, there was no more need for it, the focus being concentrated in the various types of women, extrapolating the pleasure quarters.

That we can find many humble working people both in Moronobu and Sukenobu works shows us also their attention to the manners-and-costumes of their contemporary world and enriches our understanding of the time. The same did Saikaku in some of his writings dealing with clerks, various small merchants and servants struggling to make their living and trying to escape from debtors in *Seiken Mune San'yô* (Worldly Calculations). It seems then that in between the big main themes – courtesans, pleasure quarters, kabuki theater – we have glimpses of characters from the real life, in the minor figures of servants, workers, cooks, peddlers, brothel's owners, or other major figures as samurai, their servants and *daimyô*, all of them inhabitants of the urbes, which were growing in number more and more since seventeenth century Japan. The new media of woodblock printed books and prints tells us also about the spread of the information and the rise of the new business activity of publishing houses and its consequent spread of audience.

The townsmen culture defined itself not only in its subjects but also in its media.

Bibliography

- ADACHI, Naorô. *Yûjo Fûzoku Sugata Saiken. Close Study on the life of the courtesans*. Tokyo: Tenbôsha, 1961.
- KOBAYASHI, Shigeru. *Edo Kaiga II. Edo Period Painting II*. Collection Nihon no Bijutsu, volume 210. Tokyo: Shibundô, 1979.
- KOBAYASHI, Tadashi. *Ukiyo-e Kinsei Minshû Hanga no Eshi-tachi. Artists of Popular Ukiyo-e Prints*. Tokyo: Tokyo Daigaku Bunka Sensho, 1982.
- KÛKI, Shôzô. *Iki no Kôzô. The Structure of iki*. Tokyo: Iwanami, 1979, 29th Edition.
- LANE, Richard. "Moronobu no Miryoku – Hishikawa Moronobu Jôsetsu". Moronobu's Fascination. In *Ukiyo-e*, number 41. Tokyo: Gabundô, 1970.
- . "Moronobu Koi no Mutsugoto" "Intimate Whispers of Love". In: *Ukiyo-e*, number 43. Tokyo: Gabundô, 1970.
- . "Moronobu no Meisaku Ehon – Imayô Yoshiwara Makura". "Master Pieces of Moronobu's Picture Books – Contemporary Yoshiwara Pillow". In: *Ukiyo-e*, number 45. Tokyo: Gabundô, 1971.
- NARAZAKI, Muneshige. *Nihon Hanga no Bi. Esthetics of Japanese Prints*. Tokyo: Fuji Shobô, 1985.
- . *Nikuhitsu Ukiyo-e. Ukiyo-e Painting*. Collection Nihon no Bijutsu, volumes 248, 249 and 250. Tokyo: Shibundô, 1968.
- . *Hishikawa Moronobu*. Collection Ukiyo-e Taikai, vol. 1. Tokyo: Shueisha, 1976.
- ÔNO, Shizukata. *Ukiyo-e to Hanga. Ukiyo-e and Prints*. Tokyo: Daitô Shûppansha, 1921.
- SASAKI, Shôhei. *Edo Kaiga I – Shoki. Edo Period Painting I – Early Period*. Collection Nihon no Bijutsu, volume 209. Tokyo, Shibundô, 1982.

SHIBUI, Kiyoshi. "Sôσαι na Geijutsu – Shoki Hanga, Sono Kokoro to Keishô". "Innovations in the Early Period of the Prints, its Essence and Structure". In: *Ukiyo-e*, number 57. Tokyo: Gabundô, 1974.

—————. *Shoki Hanga. Early Period Prints*. Tokyo: Asoka Shobô, 1954.

YOSHIDA, Teruji. *Ukiyo-e Bisan. Ukiyo-e Esthetics*. Tokyo: Hokuei Shobô, 1933.

—————. *Ukiyo-e Higa no Kenkyû. Research on Ukiyo-e Secret Prints*. Tokyo: Gabundô, 1952.

Books in English

HÁJEK, Lubor. *Japanese Woodcuts Early Period*. London: Spring Books, n/d.

HIBBET, Howard. *The Floating World in Japanese Fiction*. Tokyo: Charles E. Tuttle Co., 1959.

LONGSTREET, Stephen & Ethel. *Yoshiwara – The Pleasure Quarters of Old Tokyo*. Tokyo: Charles E. Tuttle Co., Yen Books, 1988.

NARAZAKI, Muneshige. *The Japanese Prints: Its Evolution and Essence*. Tokyo: Kodansha, 1966.

NOGUCHI, Yone. *The Ukiyo-e Primitives*. Tokyo: Private Publication, 1933.

SAIKAKU, Ihara. *Nanshoku Ôkagami. Comrade Loves of the Samurai*. Trans. E. Powys Mathers. Charles E. Tuttle Co., Tokyo: 1972.

—————. *Seken Mune San'yô. This Scheming World*. Trans. Masanori Takatsuka and David C. Stubbs. Tokyo: Charles E. Tuttle Co., 1973.

—————. *Kôshoku Ichidai Otoko. The Life of an Amorous Man*. Trans. Kengi Hamada. Tokyo: Charles E. Tuttle Co., 1973.

SEIGLE, Cecilia Segawa. *Yoshiwara – The Glittering World of the Japanese Courtesan*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1993.

Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro

Centro de Estudos Japoneses da USP

Curso de Língua e Literatura Japonesa – FFLCH-USP

CONCEPÇÕES JAPONESAS DO ROMANCE DO EU

Neide Hissae Nagae

RESUMO: Veremos, aqui, as origens do Romance do Eu, e as mudanças que se processaram na sua interpretação. O termo Romance Introspectivo, inicialmente utilizado por Kume Masao para melhor explicar o Romance do Eu, recebe nova interpretação com Itô Sei e Hirano Ken, gerando uma divisão entre os termos.

ABSTRACT: This study shows the origins of the I novel and its different interpretation. The term Contemplative Novel, first introduced by Kume Masao to better elucidate the I novel, gains a new interpretation with Itô Sei and Hirano Ken, resulting in a division of the terms.

PALAVRAS-CHAVE: Romance do Eu, Romance Contemplativo, “Ich Roman”, origens, mudança de interpretação.

KEYWORDS: I Novel, Contemplative Novel, “Ich Roman”, origin of the I Novel, change in the interpretation.

O termo *Watakushi Shôsetsu* ou *Shi Shôsetsu*, aqui traduzido para Romance do Eu, começa a aparecer no Círculo Literário Japonês do final de 1920 ao início de 1921.

No princípio, esse termo possuía um sentido depreciativo de romance simplório e também uma conotação discriminativa e pejorativa. A falta de elaboração estrutural e os problemas ligados à ficcionalidade dessas obras, surgidas após a primeira metade de 1920, que utilizavam personagens com nomes de pessoas reais ou falavam sobre assuntos pessoais, é apontada pela nota explicativa do livro *Romance do Eu*¹ como razão desses sentidos depreciativos.

1. *Watakushi Shôsetsu*, Nihon bungaku kenkyû shiryô sôsho.

Mais tarde, é utilizado amplamente na Literatura Moderna Japonesa e não ficou restrito a mero termo literário de uma época. Passou, inclusive, a ser utilizado para designar um tipo característico de romance, antes e após a Segunda Guerra Mundial.

É bem ilustrativa a frase de Katsuyama Issao²: “Penso no Romance do Eu como o rabo de uma lagartixa que está sempre a se regenerar”

Estudos do Final da Era Taishô (1912-1926) ao Início da Era Shôwa (1926-1987)

Entre 1924 e 1925, diversos estudos sobre o Romance do Eu geram discussões em todo círculo literário.

A explicação do livro *Romance do Eu*, indica alguns desses estudos, fornecendo um breve resumo: o estudo de Nakamura Murao (1886-1943) “*Honkaku Shôsetsu to Shinkyô Shôsetsu*” (*Romance Autêntico e Romance Introspectivo*), *Shin shôsetsu*, 01/1924 utiliza o termo Romance Introspectivo ao invés de Romance do Eu e o compara com romances como *Anna Karenina* de Tolstói, concluindo que o Romance Introspectivo é uma literatura peculiarmente japonesa, que lembra o lirismo das poesias e dos haicais; o estudo de Ikuta Chôkô, (1882-1936) *Nichijô seikatsu o henchô suru aukeikô* (*Uma Tendência que Superestima o Cotidiano*), *Shinchô*, 07/1924 vai ao encontro do estudo de Nakamura quando ele diz tratar-se de uma péssima corrente que invade o mundo da Literatura, e propõe a sua desvalorização no meio literário. Em contrapartida, Kume Masao (1891-1961) em *Watakushi shôsetsu to Shinkyô Shôsetsu* (*Romance do Eu e Romance Introspectivo*), *Bungei Kôza*, 1/1925 avalia o Romance do Eu como a base, o caminho verdadeiro, a essência, no verdadeiro sentido da arte em prosa. Diz tratar-se de um “gênero” movido por interesses não momentâneos, que não se limita à tendência literária de uma época. Uno Kôji (1891-1961) em “*Watakushi shôsetsu*” *shiken* (*Minha Visão sobre o “Romance do Eu”*), *Shinchô*, 10/1925, busca as origens do “Romance do Eu” nas obras de Mushanokoji Saneatsu (1885-1976) da corrente literária Shirakaba³, e, embora simpatizante da concepção de Nakamura Murao, observa que os japoneses são ricos em características do Romance Introspectivo e sua postura é a de reconhecer o Romance do Eu como produto peculiar do círculo literário japonês. Satô Haruo (1892-1964) em *Shinkyô shôsetsu to Honkaku shôsetsu* (*Romance Introspectivo e Romance Autêntico*) *Chuô Kôron*, 03/1928, diz que o Romance do Eu faz parte do Romance autêntico, ou seja, os romances propriamente ditos, e não o considera “um método desonesto encontrado por alguns escritores, ao final de uma vida de ociosidade”, achando-o tão interessante quanto uma poesia em prosa. A seu ver, o motivo para a produção do Romance Introspectivo era condicionado pela concepção de autor dada pela sociedade: serem reconhecidos como autor entre os vinte e cinco e trinta anos, em sua grande

2. Revista *Kokubungaku*, vol. 11, n. 3, março de 1966, p. 32.

3. Movimento literário centrado na revista *Shirakaba* que vai de 1910/1911 a 1924, formada por escritores como Mushanokoji Saneatsu e Shiga Naoya que receberam influência de Tostói e defendiam o humanismo.

maioria, após passar apenas pela experiência estudantil e amorosa e exercitar a imaginação poética e a análise psicológica sobre si mesmos.

Asami Fukashi (1899-) em "*Watakushi shôsetsu" kaishaku no henshen (Mudanças na Interpretação do "Romance do Eu")*", Kokubungaku, kaishaku to kyôzai no kenkyû, vol. 11, n.3 de 03/1966, parte do pressuposto de que o problema do Romance do Eu foi encarado com seriedade a partir do texto Romance do Eu e Romance Introspectivo de Kume Masao publicado na revista Bungei Kôza de janeiro e fevereiro de 1925.

Nesse texto, Kume coloca que o termo Romance Introspectivo, alvo das discussões que aconteciam no círculo literário japonês, fora por ele utilizado provisoriamente para denominar o Romance do Eu, inspirando-se no termo empregado pelos haicaiístas, e explica:

Em poucas palavras, é o romance em que, o autor faz com que o objeto retratado emergja tal qual a realidade, ou melhor, coloca-o tal qual a realidade, e, ao mesmo tempo, em termos simples, tenta expressar o sentimento do momento, e, em termos mais complicados, tenta expressar principalmente as impressões sobre a visão de vida que o autor possui diante do que está retratando.

Acha improvável que apareça uma definição sobre qual visão é a melhor, mas defende que "O Romance do Eu é a base, o caminho verdadeiro e a essência da Literatura ou, num plano mais restrito, da arte em prosa". Como justificativa, Kume coloca a questão da confiança na veracidade do que está escrito. Menciona o Ich Roman alemão que, traduzido, corresponderia a Romance do Eu, mas que diria respeito às obras onde o protagonista fala na primeira pessoa *Ich*, ou seja, *Eu*. Descarta-o como Romance do Eu, pois a personagem principal poderia ser qualquer um, ser animado ou inanimado, que não fosse o próprio autor, e coloca o sentido que pretende atribuir ao Romance do Eu: "um romance onde o autor se revela por inteiro", mas nem por isso trata-se de autobiografia ou confissão. A título de exemplo, coloca que a *Ressurreição* de Tolstói, apesar dos elementos artísticos, não é um Romance do Eu e nem as *Confissões* de Rousseau, que possui alguns aspectos de romance, enquanto que *Plaidoyer d'un fou* de Strindberg, seria claramente um Romance do Eu nos moldes defendidos por ele.

Segundo Asami Fukashi, para Kume, Romance do Eu era equivalente a Romance Introspectivo, e a base da arte estava no "eu" e na sua expressão sincera, sem disfarces. É uma negação da ficção como forma do Romance. Nesse sentido, tratava-se da reconstituição de uma vida. E só aquele que realmente estava consciente do seu "eu" interior e conseguia expressá-lo no papel, "tal qual a realidade" poderia ser chamado de artista. "Tal qual a realidade", nesse caso, não significava um retrato da forma como a realidade é. Não devia haver distorções, exagero ou falta, mas também não deveria apresentar o estado bruto, apresentando todo um processo de criação do Romance do Eu. Havia uma necessidade de condensação. Condensar o "eu" fundi-lo, filtrá-lo, concentrá-lo, misturá-lo e fazê-lo renascer, e necessidade também de uma introspecção sólida e desprovida de erro. Foi por isso que Kume deu, ao Romance do Eu, o nome de Romance Introspectivo.

Akutagawa Ryûnosuke (1892-1927), em "*Watakushi" shôsetsu ron shôken (Breve Opinião sobre a Teoria do Romance do "Eu")*", de 10/1925 tenta discutir a respeito da

afirmação de Kume de que “o Romance do “Eu” é o verdadeiro caminho da arte em prosa. Para ele, a falha dessa afirmação está na criação de um lugar utópico chamado verdadeiro caminho da arte em prosa, e não no fato de ter colocado o Romance do “Eu” como o verdadeiro caminho da arte em prosa. Não se opõe ao Romance do “Eu” mas à essa visão sobre o Romance do “Eu” Defende que, na essência, ele não difere nem um pouco dos romances ditos autênticos e afirma que, se existe algum motivo para que ele seja o que é, esse motivo deve existir em algum fato real que vê um acontecimento dentro do Romance do “Eu” como um acontecimento da vida do autor. O Romance do “Eu” seria um romance com uma garantia sobre a veracidade de seu conteúdo. Isso parece fazer sentido em termos de arte literária porque se pensa que a literatura tem uma relação mais profunda com a moral e a virtude do que as outras formas de arte, mas segundo Akutagawa, a arte literária não difere nem um pouco das demais, nada tendo a ver com esses valores, e, ultrapassando essa preocupação com a moral e a virtude, ela não possui nenhuma restrição, é livre como o vento. Com isso, ele invalida a veracidade e a sinceridade que o autor deve colocar na obra e diz que, se é que existe um caminho verdadeiro da arte literária, provavelmente ela estaria no alto de uma montanha chamada obra-prima.

Essas considerações do final dos anos de 1925 ao início de 1926, (final da Era Taishô ao início da Era Shôwa) vão servir de ponto de partida para muitas outras surgidas posteriormente.

A partir de 1926, com a dita Literatura do Proletariado liderando momentaneamente o círculo literário, o Romance do Eu assume uma posição secundária.

Novas Concepções

Por volta de 1935 a teoria do Romance do Eu passa a ser repensada em termos comparativos com a Literatura Moderna européia.

Kobayashi Hideo (1902-1983), em *Watakushi shôsetsu ron (Teoria do Romance do Eu) Keizai Ôrai maio a agosto de 1935*, parte do Naturalismo francês até chegar em André Gide em paralelo com o Naturalismo japonês até o “Romance do Eu” para estudar as formas de expressões do “eu” peculiar da literatura moderna do Japão, o “eu” dos autores da Era Taishô e o “eu” dos autores da Era Shôwa, em meio à decadência da literatura marxista e a divulgação da obra *Junsui shôsetsu ron (Teoria do Romance Puro)* de Yokomitsu Riichi (1898-1947), em abril de 1935, na revista *Bungei Shunjû*, e também discutir a respeito das tradições em termos de vivência social dos autores japoneses e o “eu” Para Kobayashi, o Romance do Eu é consequência não apenas de uma natureza subjetiva do japonês, mas também de uma sociedade sem estruturas para criar um novo pensamento do tipo europeu, e de escritores que não sentiam necessidade de se envolver com pensamentos novos, como aconteceu com os jovens escritores dos meados do século IX na Rússia.

Também em 1935, Kume Masao, em *Jun Bungaku yôgi setsu (Teses sobre Habilidades Extras na Literatura Pura)*, coloca a questão do Romance do Eu como uma habilidade extra de uma pessoa que escreve seu estado de espírito sem ser forçado por ninguém, como um ser que possui uma razão de ser, o que é também o seu conceito

sobre a chamada Literatura Pura. Não se trata de um passa tempo e nem de uma profissão, mas de uma vivência que vai além da vivência feita para a “salvação de uma vida levada a sério” Como exemplos de habilidades extras da Literatura Pura, são citadas, entre outras, as obras de Shiga Naoya (1883-1971); *Ukigumo*⁴ como habilidade extra de uma vida inteira de um homem; *Shosei katagi*⁵ como habilidade extra de um professor da Universidade Waseda e *Neko*⁶ e *Bocchan*⁷ como habilidade extra de um professor da Universidade Imperial.

Na obra intitulada *Fûzoku Shôsetsuron (Teoria do Romance de Costumes)*, de junho de 1950, Nakamura Mitsuo (1911-1963) também pensa o Romance do Eu japonês, de forma ampla em comparação com as obras de Flaubert, Stendhal, Zola e outros autores da Literatura européia. Pesquisa desde os problemas relativos à origem do Romance do Eu até às circunstâncias que o levaram a possuir características peculiares. Diz que a visão colocada por Kume no final da Era Taishô, ou seja, que “O Romance do Eu é, a base, no sentido autêntico, o caminho verdadeiro e a essência da Literatura e, caso se ache amplo demais, da arte em prosa” não é uma opinião pessoal mas um pensamento comum no meio literário. Nakamura explica que *Futon*⁸, serviu de molde para muitas obras excelentes da Era Taishô, independentemente do pensamento do autor ou da corrente literária a que ele pertencia. Mas, que *Futon* possuía algumas falhas adquiridas no processo de sua formação. Uma delas diz respeito à grande idéia de Katai em se imaginar como personagem dos romances estrangeiros ou das peças teatrais japonesas chamadas de *gikyoku*, experimentar os motivos das obras e transformar a figura do autor que faz esse tipo de encenação na personagem principal do romance, pois essa era uma forma fácil e confiável para se adaptar à moderna Literatura Ocidental, e lhe atribuía a qualificação de representante de uma nova época. O autor escolhia um romance mais adequado à sua representação individual, e, tendo-o como palco, conseguia a expressão individual e ao mesmo tempo, encarnar um novo pensamento estrangeiro. Nesse sentido, a forma do Romance do Eu era um dispositivo fácil e prático para a implantação da Literatura estrangeira. Isso, é claro, não significa que todas os Romances do Eu tenham sido feitos como *Futon*.

Após a guerra, a teoria do Romance do Eu ganha um novo desenvolvimento com *Shôsetsu no Hôhō (Formas do Romance)* (12/1948) de Itô Sei(1905-1969). Trata-se de uma elucidação peculiar da Literatura Japonesa sobre o Romance do Eu. Itô acredita que o avanço da imprensa gera uma mudança de apresentação da forma literária, pois, tanto o fazer literário da parte do autor, como a recepção literária por parte do leitor passam a ser atos solitários, e o autor produz a obra numa sala secreta, onde pode revelar a sua voz interior da forma mais autêntica. E é o que fazem os autores do Romance do Eu, no início, limitados aos círculos literários, onde se é permitido revelar tudo francamente e onde se valoriza a integridade e a honestidade nas obras literárias em

4. Obra de 1887 do autor Futabatei Shimei (1864-1909).

5. Obra de 1885 de Tsuboichi Shôyô (1859-1935).

6. Obra de 1905 de Natsume Sôseki (1867-1916).

7. Obra de 1906 de Natsume Sôseki.

8. Obra de Tayama Katai (1871–1930) considerada por muitos estudiosos como primeira obra do Romance do Eu.

busca do sentido da vida humana. Ao colocar suas experiências no papel é como se eles fizessem uma dissecação do ser humano, expondo o lado mais obscuro da sua própria vida e também a de seus familiares ou amigos mas que depois, não há mais como voltar atrás. Nesse sentido, a obra ganhava em termos de comover o leitor mas o autor chegava à destruição da própria vida. As obras que seguiam esse percurso foram por ele chamadas de modelo destrutivo e os seus autores, de “escravos fugitivos”, já que se isolavam da sociedade e viviam no e para o círculo literário. Por outro lado, os autores que ele denominou de “*gentlemen* disfarçados” por viverem na sociedade e com ela manterem uma relação harmoniosa, escreveram obras assumindo uma posição de seres sociais, limitando-se a manter uma certa distância com os fatos comprometedores. Tais obras foram denominadas de modelo harmonioso. Nelas, pensava-se na vida como algo mais alegre e equilibrado, onde a boa intenção dos homens viria a dar frutos.

Hirano Ken (1907-1978), seguindo a linha de Itô Sei, coloca que o Romance do Eu e o Romance Introspectivo são vistos com a característica de abordar temas do cotidiano mas que no fundo, ambos têm em comum, um tema que não é nada cotidiano, ou seja a sensação de crise ou risco de vida e o desejo de salvação ou superação. Se no Romance do Eu, essa crise se manifesta ligada a uma esfera familiar na forma de uma revelação do próprio estado da crise, buscando a salvação e a superação na arte, o Romance Introspectivo é uma palavra final sobre a superação da crise, na tentativa de chegar a uma sensação de equilíbrio na busca pela salvação e superação na própria vida real. Nesse sentido, Hirano associa o Romance do Eu ao modelo destrutivo, e o Romance Introspectivo ao modelo harmonioso. O primeiro é a literatura dos arruinados e dos que abandonaram a vida real, e o segundo é a literatura dos apaziguadores e dos que mantêm a vida real.

Foi a partir desse desdobramento que o Romance Introspectivo ganhou uma interpretação completamente diferente, e o Romance do Eu passou a ter uma interpretação dividida claramente em três:

1. *Romance do Eu* – É a “literatura destrutiva” que revela a própria crise, sem uma certeza de resolução. Ou seja, basea-se no estranhamento entre o mundo exterior e o ego, e busca na arte, a salvação para a crise existencial oriunda da ignorância sobre o que fazer com a vida ou da gravidade do pecado. Pressupõe também a aspiração literária como pecado original, constituindo, a literatura dos alienados do mundo real do tipo destrutivo. É a linhagem que vai de Chikamatsu Shûkô (1876-1944) a Dazai Osamu (1909-1948), passando por Kamura Isota (1897-1933).

2. *Romance Introspectivo* – Em contrapartida ao Romance do Eu, é a Literatura de superação da crise, a Literatura da salvação. Por conseguinte, busca, na vida real, a salvação para a crise existencial. Ou seja, é a literatura dos que apreendem a vida real e teve origem na literatura da Corrente Shirakaba idealista. É a literatura que vai de Shiga Naoya, passa por Takii Kôsaku (1894-) e chega até Ozaki Kazuo (1899-1983), e entre as melhores obras, há casos em que se estabelecem sensações sobre o destino ou sobre a vida ou a morte, acrescidas de um caráter ideológico.

3. *Ich Roman* – É um termo alemão que, traduzido literalmente, significa Romance do Eu, mas tem uma natureza completamente diversa. Qualquer obra escrita em primeira

pessoa é chamada de *Ich Roman*. Os chamados Romance do Eu, em moda recentemente, são quase todos desse tipo. Principalmente os romances que estão em situação intermediária. O “eu” nada tem a ver com a obra e desempenha apenas papel de narrador.

Atualmente, herdando a teoria de Itô e Hirano, teóricos como Takahashi Hideo (1930-) e Matsubara Shin’ichi (1940 ~) têm explorado novos sentidos para o Romance do Eu.

Bibliografia

- AKUTAGAWA, Ryûnosuke. “Watakushi”shôsetsu ron shôken”, in *Nihon gendai bungaku zenshû 56 Akutagawa Ryûnosuke shû*. Kôdansha, ed. rev. 1980, pp. 446-448.
- ASAMI, Fukashi. “Watakushi Shôsetsu kaishaku no henshen” *Kokubungaku, kaishaku to kyôzai no kenkyû*, vol. 11, n. 3, 1966, pp. 10-15.
- HIRANO, Ken. “Watakushi shôsetsu no niritsu haihan”, *Nihon gendai bungaku zenshû 97* Kôdansha, ed. rev. 1980, pp.7-20.
- ITÔ, Sei. *Shôsetsu no hôhō*. Kawade shobō, 1951. Shimin Bunko 27.
- _____ *Bungaku Nyûmon*. 1986, Kôbunsha, pp. 92-162.
- KATSUYAMA, Isao. “Taishō-ki ni okeru watakushi shôsetsu no keifu”, *Kokubungaku, kaishaku to kyôzai no kenkyû*, vol. 11, n. 3, 1966, pp. 32-37.
- KOBAYASHI, Hideo. “Watakushi shôsetsu ron”, in *Kobayashi Hideo Zenshû*, vol. III, Shinchō, 1968, pp. 119-145.
- KUME, Masao. “Watakushi shôsetsu to Shinkyô shôsetsu”, in *Nihon gendai bungaku zenshû 57. Kikuchi Hiroshi/Kume Masao shû*. Kôdansha, ed. rev. 1980, pp. 406-411.
- _____ “Jun bungaku yogi setsu” *idem*, pp. 411-413.
- SEKIGUCHI, Yasuyoshi. “Kaisetsu”, in Yamazaki, Makoto. *Watakushi shôsetsu*. Tôquio, Yûseitô, 1983, pp. 299-302.
- USUI, Yoshimi. “Shinkyô Shôsetsu to Tsûzoku Shôsetsu” *Taishô Bungakushi*. Chikuma Sôsho 7, 1963, pp. 198-210.
- ODAGIRI, Susumu. *Nihon Kindai Bungaku Daijiten*, 1984, Kôdansha.

Neide Hissae Nagae

Curso de Pós-Graduação do Departamento de Línguas Orientais da FFLCH da USP –
Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Japonesa.
R. Pedro Gabriel Sabatini, 86 – SBC.
09781-340 – São Paulo

CARTAS DE ZEAMI ENDEREÇADAS A ZENCHIKU

Sakae Murakami Giroux

*Na vida há um fim; na arte de nô, o limite deve ser o infinito.
(in KAKYÔ, O Espelho de uma Flor, 1424¹)*

RESUMO: Tradução crítica das duas cartas de Zeami endereçadas a seu genro Zenchiku, uma datada provavelmente de sua residência de Quioto e outra de Sado, onde foi exilado pelo xogum Yoshinori. Segundo Omote, a primeira foi escrita por volta de 1428 e a segunda em 1435 quando Zeami já tinha se retirado da direção de companhia teatral Kanze. Essas cartas mostram que Zeami não cessou de orientar seu genro, chefe da companhia teatral Konparu, na arte de nô e revelam igualmente a estima recíproca entre esses dois artistas. São os únicos documentos da correspondência de Zeami que nos restam atualmente.

RÉSUMÉ: Traduction critique de deux lettres de Zeami à son gendre Zenchiku, l'une datée probablement de sa résidence de Kyôto et l'autre de l'île de Sado où le shôgun Yoshinori l'avait exilé. Selon Omote, la première aurait été écrite vers 1428 et la seconde en 1435, alors que Zeami avait déjà abandonné la direction de la compagnie Kanze. Ces lettres montrent que Zeami n'a jamais cessé de prodiguer ses conseils dans l'art du nô à son gendre, chef de la compagnie de théâtre Komparu, et révèlent également l'estime réciproque entre ces deux artistes. Ce sont les seuls documents qui subsistent aujourd'hui de la correspondance de Zeami.

PALAVRAS-CHAVE: Zeami, Nô, Teatro japonês, Correspondência de Zeami, Zenchiku.

MOTS CLÉS: Zeami, Nô, Théâtre japonais, Correspondance de Zeami, Zenchiku.

1. Cf. A. Omote e S. Katô, "Kakyô", *Zeami. Zenchiku*, vol. 24 da coleção *Nihon Shisô Taikei*, p. 108.

Konparu Ujinobu, de nome búdico Zenchiku, foi o décimo terceiro chefe da mais antiga companhia teatral de nô de Yamato, Enmai-za, posteriormente denominada Konparu-za.

A genealogia da família Kanze, *Kanshi kafu*², informa que Zenchiku casou-se com a filha de Zeami, o segundo chefe da companhia teatral de nô Kanze-za, igualmente da região de Yamato. Como as transmissões secretas de uma arte ocorriam, geralmente, entre membros de uma mesma família ou pessoas próximas a ela, estima-se que Zenchiku já era genro de Zeami quando este último lhe transmitiu, em 1428, os tratados teatrais *Rikugi (Os Seis Modos)* e *Shûgyoku tokka (Recolher as Jóias, Esperar a Flor)*.

A relação entre esses dois artistas foi excelente. Zeami acompanhou de perto a formação artística de seu genro³ talvez porque o considerasse o único capaz de preservar o caminho de sua arte: é o que, em todo caso, ele nos faz compreender em uma das passagens do tratado *Kyakuraika (O Ir e o Vir da Flor)*, onde via em Zenchiku um futuro mestre consagrado⁴. Motomasa, filho primogênito e herdeiro de Kanze-za morrera subitamente durante uma turnê na província de Ise, em 1432.

As duas únicas cartas que nos restam escritas por Zeami a Zenchiku⁵ – uma ainda de sua residência de Quioto e outra da ilha de exílio, Sado – comprovam a grande estima que existia entre eles. Zenchiku, mesmo depois de Zeami ter se retirado da cena teatral, mesmo após ser exilado pelo xogum Yoshinori, continuava considerando-o mestre de sua arte e também um pai, ajudando-o, inclusive materialmente, na sua penúria. Zeami, por sua vez, mesmo de seu exílio, privado da família e de sua companhia teatral, continuava transmitindo suas experiências de nô a Zenchiku, esperando ver concretizado, através dele, a continuidade de sua arte.

E de fato, Zenchiku não decepcionou seu mestre: seu trabalho de ator foi respeitado pelos conhecedores de nô; suas peças, como as de Zeami, privilegiavam o canto e a dança, destacando a elegância sutil e a sobriedade de seus personagens; e seus tratados, embora não representassem a continuidade teórica de Zeami, pois tinham outra natureza reflexiva⁶, receberam fortes influências do pensamento de Zeami, principalmente os desenvolvidos no *Kyûi (Os Nove Níveis)* e *Shûgyoku tokka*.

2. Esta genealogia foi compilada por Asano Eisoku, entre o fim do século XVIII e início do século XIX.
3. Zenchiku elegeu Zeami como seu mestre, em parte porque não conheceu seu tio Konparu Gonnokami, personagem citado no capítulo XXI de *Zeshi rokujû igo sarugaku dangi (Considerações sobre Sarugaku com Zeshi após seu Sexagésimo Aniversário)* e, em parte, porque seu pai Mitsutarô ou foi um artista medíocre ou teve uma morte prematura. Não há nenhuma referência a este último nos tratados de Zenchiku.
4. Cf. A. Omote e S. Katô, “*Kyakuraika*”, *op. cit.*, p. 246. Esta passagem revela igualmente que Motomasa tinha um grande respeito por Zenchiku.
5. O conteúdo dessas duas cartas prova que outras correspondências foram trocadas entre Zeami e Zenchiku. Por exemplo, através dos escritos de Konparu Ujitsuna, pode-se saber que até os meados da época Edo (fim do século XVIII), existia uma outra carta de Zeami transmitida na família Konparu que se iniciava com a frase: “recebi esta carta com grande alegria...”; entretanto, hoje não se tem mais notícias dessa missiva que deve ter desaparecido com o passar dos anos (cf. A. Omote e S. Katô, *Zeami. Zenchiku*, p. 571).
6. Os tratados de Zeami, salvo raras exceções, transmitiam a seus sucessores o *savoir faire* do nô, baseando-se na própria experiência do artista ao passo que os de Zenchiku tentavam explicar a essência desta arte chamada nô, fundamentando-se nas diferentes teorias emprestadas da poesia e do budismo.

Traduzimos, neste estudo, as duas cartas que foram conservadas na família Konparu e que constam da coleção *Nihon shisô taikai*, vol. 24, Zeami. Zenchiku, organizado por Omote Akira e Katô Shûichi.

/ Carta datada do décimo quarto dia do quinto mês⁷ /

.....
Endereçada ao Senhor Konparu
Em mãos
De Kia
Zea
.....

Alma que capta
a ignorância d'alma,
qual outra jóia perceberá?⁸

Li com grande atenção vossa missiva. Assim, pude me inteirar do fato de que descereis⁹ para a província do Norte e vos felicito. Entretanto, no que me concerne, sinto-me desamparado em saber que partireis para tão longe¹⁰. Por outro lado, recebi /vossa solicitação/ sobre /a avaliação de vosso/ nô. Quanto a vossa qualificação enquanto *shite*¹¹, como vos disse, concederei minha permissão¹² o mais breve possível. Dora-

7. Carta endereçada a Zenchiku a partir de Kia (bairro de Quioto?). Não se tem certeza do ano em que ela foi redigida. Omote estima que tenha sido alguns anos após 1428 (ano 1 da era Chôchô), ano em que Zeami transmitiu o tratado *Shûgyoku tokka: Colher as Jóias, Transmitir a Flor*, a Zenchiku. Cf. A. Omote e S. Katô, *op. cit.*, p. 316.
8. *Sodegaki* ou *otsutegaki*, isto é, palavras acrescidas na margem direita da missiva. O *sodegaki* em questão é um poema e seu último verso termina com uma pergunta retórica (*hango*). Prespõe-se, portanto, uma resposta negativa, ou seja, não existe nenhuma outra jóia mais importante do que o reconhecimento de sua própria ignorância, de seu próprio limite.
9. Ou seja, partir da capital para a província. Pelo contexto, pode-se supor a expansão do sucesso de Zenchiku por outras regiões além daquelas já conhecidas.
10. Nessa época, Motomasa, filho primogênito e herdeiro da arte de Zeami ainda se encontrava, provavelmente, em plena atividade artística. Esta passagem revela, portanto, não só a grande estima mas também a confiança que Zeami já sentia em Zenchiku.
11. Zenchiku deve ter solicitado ao mestre Zeami a apreciação e o reconhecimento de seu nível de arte enquanto *shite* (chefe e ator principal) de sua companhia teatral Enmai-za (ou Takeda no za). Esta escola, que foi posteriormente denominada Konparu-za, sobrevive ainda hoje junto com Hôshô-za, Kongô-za, Kanze-za, todas da região de Yamato da época Muromachi (século XV) e com Kita-za, fundada na época Edo (século XVII).
12. O capítulo XXV de *Zeshi rokujû igo sarugaku dangi* trata dos sonhos onde apareciam as revelações divinas. Ali Motoyoshi narra que a filha de um carpinteiro de cascas de cipreste, moradora das redondezas de Shôkoku-ji (Quioto), gravemente doente, no décimo nono dia do décimo primeiro mês do ano 29 da era Ôei (1422), teve, em sonho, uma revelação da divindade Kitano que exigia, em troca de sua cura, poemas de exortação que obtivessem notas de aprovação de Zeami (cf. S. M. Giroux, *Zeami: Cena e Pensamento Nô*, pp. 245-246). Esta e outras histórias sobre a força quase divina de Zeami eram freqüentes no meio teatral do *sarugaku* de Yamato, o que comprovava o respeito que tinham seus companheiros de arte por Zeami. Portanto, embora Zenchiku já fosse chefe de uma companhia teatral e um ator bastante requisitado, conseguir uma carta de aprovação ou permissão de Zeami significava, sem dúvida, a "consagração universal" de sua arte.

vante, tudo dependerá de vossa disposição de espírito¹³ O senhor Miura¹⁴ me disse que assistiu, em Ômi¹⁵, a vossa representação de nô. Ele me afirmou que vossa arte progrediu consideravelmente. Como seus olhos são exercidos /para bem avaliar a arte de nô / não duvido dessas palavras e sinto-me totalmente confiante. Entretanto, considerando que nem mil testemunhas valem um só olhar, darei minha apreciação final somente após ter visto, eu mesmo, vossa interpretação. Desde que me assegure de vossa qualidade na arte, tereis meu consentimento¹⁶. No que se refere à prática da Lei de Buda¹⁷, o segundo Abade de Fuganji¹⁸ ensina que a prática¹⁹ de um mestre equivale aos estudos que se seguem à aquisição dos arcanos²⁰. Assim, vosso nô deve possuir, sem dúvida, um notável conhecimento desses arcanos. Quanto às mãos²¹, utilizai-as em grandes ondas, retendo na alma a assimilação, pelos olhos e pelos ouvidos, dos dois elementos e três tipos²². E ainda mais e mais, tanto quanto for possível, vos será neces-

13. Refere-se a *shin'i*, nível de arte que atinge a esfera do espírito, ou seja, “a força mental que liga, pela unidade do espírito, os dez mil meios de expressão” (cf. A. Omote e S. Katô, “Kakyô”, *op. cit.*, p. 100).
14. Personagem sem referência biográfica, talvez um artista de nô do *sarugaku* de Ômi.
15. Embora as companhias teatrais do *sarugaku* de Ômi tenham desaparecido com o passar dos anos e sua tradição totalmente interrompida, na época de Kan'ami e Zeami esse *sarugaku* se encontrava em plena atividade, com grandes sucessos. Mesmo o xogum Yoshimitsu, que foi um defensor incondicional da companhia Kanze, parecia, no fim de sua vida, preferir a arte de Inuô de Ômi que interpretava seus personagens acentuando o *yûgen*, o charme sutil. Mesmo Zeami confessava ter sido influenciado por esta representação. Mas Inuô, por sua vez, venerava Kan'ami que, através de sua arte, abriu caminho para possibilidade de sucesso a todos os atores de *sarugaku*, ultrapassando a arte de *dengaku* que dominava, até então, a cena artística. Conta o capítulo XXI de *Sarugaku dangi* que, em cada décimo nono dia do mês, dia da morte de Kanami, Inuô recomendava um serviço religioso em memória daquele que o tinha conduzido à glória (cf. S. M. Giroux, *op. cit.*, p. 237). Desta forma, a base da relação entre o *sarugaku* de Yamato e de Ômi sempre foi de grande respeito mútuo, fato que podemos também perceber nesta carta de Zeami.
16. Essa reticência de Zeami mostra, de um lado, o rigor de um mestre e, de outro, o receio em dar sua aprovação, talvez porque considerasse que a arte de Zenchiku não tinha ainda o nível que atingisse uma “consagração universal” Para Zeami, como mostra o texto *Museki isshi* (*Traço de um Sonho sobre uma Folha*), redigido em memória do filho Motomasa, em 1432 (portanto na mesma época em que foi redigida esta carta, se aceitarmos a teoria de Omote), o único artista que podia defender a linhagem de seu *sarugaku* era justamente Motomasa (cf. A. Omote e S. Katô, “Museki isshi”, *op. cit.*, p. 242). E ainda, no tratado *Kyakuraika* (*O Ir e o Vir da Flor*) que traz o posfácio datado do terceiro mês do ano 5 da era Eikyô, ou seja, 1433, Zeami considerava imaturo o nô de seu genro afirmando que Zenchiku possuía uma arte correta mas que era necessário continuar persistindo no caminho do *sarugaku* para, com a idade e a experiência, ser considerado, um dia, um mestre consagrado (cf. A. Omote e S. Katô, “Kyakuraika”, *op. cit.*, p. 236).
17. Budismo *zen*. Em seus tratados teatrais, Zeami se serviu de terminologias búdicas, notadamente da corrente *zen* para transmitir os exercícios de nô a seus herdeiros como, por exemplo, *kyakurai* ou *kôko kyakurai* : o retorno. O *zen* ensina que num verdadeiro caminho de Buda, o iluminado deve “retornar” a este mundo a fim de guiar aqueles que se encontram ainda nas trevas. Zeami diz no tratado *Kyûi* que apenas um mestre consagrado pode “retornar” aos níveis inferiores para dar a “flor” ao personagem demônio.
18. Chikusô Chigon, abade de segunda geração do templo Fuganji do departamento de Nara, parte quase central da região onde estavam localizadas as companhias teatrais do *sarugaku* de Yamato (cf. A. Omote e S. Kato, *op. cit.*, nota 179, p. 505).
19. Refere-se aos estudos de *zen*.
20. Pode-se ler também “a iluminação”.
21. Esta frase responde a uma questão precisa de Zenchiku sobre a interpretação.
22. Os dois elementos, *nikyoku*, indicam o canto e a dança e os três tipos, *santai*, o ancião, a mulher e o guerreiro, três tipos-base do nô. O canto e a dança constituem os primeiros exercícios da vida do ator de

sário, através da repetição de exercícios, acumular vossa experiência, mesmo que já tendes penetrado /na compreensão dos/ arcanos. Sem vos descuidar um só momento, conservai na alma a prática dos exercícios de um mestre. Em todas as coisas, tendei em mente somente o vosso nô. Disseram-me que desde o vosso nô /da época/ de Tamba²³, fizestes notáveis progressos e que sois, vós mesmo, consciente /do fato/. É o que o Senhor Miura também diz ter constatado, assistindo /a vossa interpretação/. Uma terceira pessoa que me dizia ter vos visto na representação em benefício de estabelecimentos religiosos²⁴ em Kawachi²⁵, elogiou vivamente /vossa arte/. Desta forma, sem sombra de dúvida, estou totalmente convencido de que vosso nô progrediu. E considerando também o fato de terdes penetrado previamente nos arcanos, estimo que atingistes o nível da consagração universal. Todavia, repito, mil testemunhas não valem um só olhar. /Portanto/, somente quando tiver apreciado vosso nô pessoalmente poderei vos dar uma resposta definitiva.

Respeitosamente,

Décimo quarto dia do quinto mês

Zea / sinete /

Ao Mestre Konparu-dayû, em resposta

/ Carta datada do oitavo dia do sexto mês /

.....
Endereçada ao Mestre Konparu-dayû

Zea²⁶
.....

E mais e mais, vosso zelo
seja /por minha esposa/ em minha ausência,
seja /por mim/ em meu exílio,
– palavras são poucas para vos agradecer²⁷

Li com atenção vossa missiva. Ainda quando mal tive tempo de vos agradecer suficientemente pela atenção que tendes dispensado a Jushin²⁸, /desde meu exílio em Sado/ até hoje, vós

nô e ele terá a permissão de se iniciar nos estudos dos três tipos (portanto da mímica) somente após ter assimilado e dominado todas essas técnicas.

23. Distrito de origem da companhia de Zenchiku.

24. *Kanjin sarugaku*, representações que se faziam ao ar livre em cenas especialmente concebidas para tal evento. Era um local de encontro onde todas as camadas sociais se reuniam para assistirem à arte dos grandes mestres. O ingresso era pago o que significava uma entrada considerável para o caixa das companhias teatrais. Esse fato, sem dúvida, acirrava a competição entre as companhias para se incluírem nessas representações onde apenas os mais destacados na arte e na relação com os detentores do poder tinham participações asseguradas. Assim, esta passagem comprova que Zenchiku e sua companhia teatral possuía uma posição confirmada no meio teatral de nô.

25. Onde a companhia de Zenchiku teve grandes atividades teatrais.

26. Parte escrita no envelope da carta com sinete, enviada de Sado, ilha de seu exílio. Não consta do documento o ano de sua redação. Omote é de opinião de que foi redigida no segundo ano do exílio, ou seja, no ano sete da era Eikyô (1435) e de que esta carta não devia ter sido a primeira enviada do exílio para Zenchiku (cf. A. Omote e S. Katô, *op. cit.*, pp. 318-319).

27. *Sodegaki* acrescida na margem direita da carta.

28. Esse nome é considerado como sendo o da esposa de Zeami.

estendeis essa ajuda até a mim e graças a vós, posso, nessa província²⁹, passar os meus dias sem me preocupar com os olhos externos³⁰. E ainda, os dez kanmon³¹ /que me enviastes/ eu bem os recebi. Se, por ventura, um dia me for permitido o retorno à Capital, e aí puder vos encontrar, espero ter convosco momentos de longas confidências³². Por outro lado, li em vossa missiva uma pergunta sobre o /personagem / demônio. Este é um tema /bastante/ desconhecido em nossa escola³³. Excluindo os três tipos / de base³⁴/, /nossa escola/ considera, ao todo, até /o personagem do/ estilo de movimento detalhado³⁵. Outros /personagens/ como os do estilo de movimento violento³⁶ é

29. Zeami, no ano seis da era Eikyô (1434), com setenta e dois anos, foi exilado para ilha de Sado, por ordem de xogum Yoshinori. O motivo da punição é desconhecido pois Zeami não faz referências nem mesmo no *Kintôsho* (*O Livro da Ilha de Ouro*), uma crônica de sua viagem para Sado. Mas várias suposições foram formuladas pelos estudiosos de Zeami e a mais verossímil parte da informação contida no *Shizu yakushu mokuroku* (*Registro sobre Atores de Quatro Companhias*), segundo a qual Zeami foi exilado por ter preferido Zenchiku ao próprio filho. Por esse “filho” deve-se entender On’ami Motoshige, sobrinho adotivo de Zeami e ator preferido do xogum Yoshinori pois nessa época o primogênito Motomasa estava morto e o caçula Motoyoshi já tinha se retirado da vida artística para vestir o hábito. É também verdade que Zeami transmitiu os tratados teatrais a Zenchiku, pelo menos dois deles (*Rikugi* e *Shûgyoku tokka*) e nenhum a On’ami.
30. Para Zeami, homem de teatro que fez da elegância e sutileza a essência de sua arte, os “olhos externos” significariam também os olhos do público e, portanto, manter a postura até o fim de suas forças era uma necessidade vital. Nesse sentido, a ajuda não só moral mas também material de Zenchiku deve ter sem dúvida facilitado a Zeami essa tarefa.
31. Valor monetário da época. Um kanmon equivaleria aos mil mon (cf. A. Omote e S. Katô, *op. cit.*, p. 318).
32. As informações que nos restam sobre o final da vida de Zeami são escassas e nem se sabe se ele pôde voltar a Quioto. Fora as que constam desta carta, sabe-se apenas que sua morte ocorreu aos oitenta e um anos, no oitavo dia do oitavo mês.
33. No livro II de *Fûshikaden* (*Da Transmissão da Flor de Interpretação*) que trata das indicações sobre a mímica, Zeami abre um grande parágrafo para falar sobre o demônio: considera que ele faz parte de um repertório particular da escola de Yamato e que é um personagem difícil de interpretar. No livro V deste mesmo tratado que estuda os arcanos de *nô*, Zeami compara o estilo de Yamato com o de Ômi ressaltando que o primeiro coloca em suas representações um destaque à mímica, enquanto que o segundo, ao charme sutil. No *Fûshikaden* a presença do *nô* da época de Kan’ami é forte, especialmente até o livro cinco, pois em seu posfácio Zeami escreve que ele é um simples depositário dos ensinamentos de seu pai. (cf. A. Omote e S. Katô, *op. cit.*, pp. 25, 42 e 46). É evidente que nesta afirmação há uma certa dose de exagero uma vez que percebemos, já neste primeiro tratado, uma certa inclinação de Zeami pelo *nô* sutil, mais próximo à representação de Ômi do que a de Yamato.
34. Os nove tipos de *Fûshikaden*, a mulher, o ancião, o personagem de rosto descoberto, o demente, o monge, o *ashura*, o deus, o demônio e os personagens de assuntos chineses, foram reduzidos no tratado *Nôsakusho* (*O Livro da Composição de Nô*) para os três tipos de base, a mulher, o ancião e o guerreiro; esse procedimento indica o caminho de Zeami em busca da essência dos tipos representados, num processo artístico de interiorização da técnica de representação do *nô*.
35. No tratado *Ningyô* (*Figuras Humanas*), Zeami descreve o *saidô* (o movimento detalhado) como o estilo que pertence ao personagem “demônio pelo aspecto mas homem pelo espírito”; assim, sua interpretação não requer nenhuma violência, nem do espírito, nem do corpo. Ele define o *hataraki* como o estilo ideal do movimento detalhado e afirma que, de acordo com as circunstâncias, o espírito *saidô* pode ser encontrado nos papéis de ancião, de homem jovem, de menino e mesmo de mulher demente (cf. A. Omote e S. Katô, “Ningyô”, *op. cit.*, p. 121).
36. No mesmo tratado *Ningyô*, Zeami descreve o *rikidô* (movimento violento) como o estilo do “demônio pela força, pelo aspecto e pelo espírito”. Assim, o efeito visual obtido por este personagem é totalmente árido e suas atitudes são desprovidas de todo “interesse”. Esse estilo poderia, eventualmente, ser interpretado entre vários outros das diferentes peças, à guisa de finalização, com o objetivo de reter a

praticado em outras escolas³⁷. Somente quando, de vez em quando, meu falecido pai interpretava o demônio³⁸ e expressava, através do canto, uma força próxima à deste personagem, aprendíamos/ imitando-o /. Mesmo eu, só ousei tentar interpretá-lo depois de ter entrado na vida religiosa³⁹. Sou de opinião que é somente com uma idade avançada e com toda a experiência adquirida aos fios dos anos que podemos, inclusive os senhores e todos aqueles que abraçaram o caminho do nô, nos permitir aventurar a interpretar um demônio e, esse preceito, devemos guardá-lo no fundo de nossas almas⁴⁰. De resto, as coisas que vos prometi há um certo tempo, anotarei em grandes linhas e fá-las-ei chegar em vossas mãos; assim, dispensai a maior das atenções em sua leitura⁴¹. /Na penúria/ inimaginável desta longínqua província⁴², me é mesmo impossível encontrar um papel apresentável e assim vós deveis julgar que é uma inconseqüência minha escrever /sobre os preceitos de nô / em uma folha como esta. Entretanto, muito embora o espírito do Caminho e as regras da prática da Sublime Lei tenham sido traçados por um pincel

atenção do público por um só momento pois ele agride os olhos e excita os espíritos. Todavia, é um estilo que não admite nenhuma repetição (cf. “Ningyô”, A. Omote e S. Katô, *op. cit.*, p. 129).

37. No tratado *Kyûi* (*Os Nove Graus*), onde Zeami enumera os nove estilos segundo os níveis superior, intermediário e inferior, os *saidô* e *rikidô* são considerados como estilos pertencentes ao nível inferior. Essa classificação nada tem de excepcional se considerarmos que a base da estética zeamiana é o *yûgen* que destaca a elegância, a sutileza e o charme de seus personagens.
38. Basta analisar a peça *Jinen kôji* composto por Kan’ami para nos certificarmos que seu nô era dinâmico apoiando-se bem mais na mímica. Dentro desta lógica, o demônio tinha lugar assegurado no repertório e para Kan’ami, interpretá-lo não devia ter sido tão problemático quanto o foi para Zeami.
39. No capítulo XXIV de *Sarugaku dangi*, na passagem sobre a doença da filha de carpinteiro em 1423 (vide nota 7), há indicação de que nesta época Zeami já tinha se retirado do meio mundano para vestir o hábito; portanto ele interpretou o demônio apenas após seus cinquenta anos.
40. No primeiro tratado *Fûshikaden*, Zeami chama a atenção de seus discípulos para a interpretação extremamente difícil do personagem demônio pois, se a força e o horror são as características essenciais desta mímica, a junção desses dois elementos excluem todo o sentimento de “interesse”. Nessas condições, um ator capaz de despertar o “interesse” do demônio será, sem dúvida, aquele que já possui uma habilidade consumada, ou seja, que já possui a “flor” do nô. Um jovem ator poderá, talvez, interpretá-lo corretamente mas esse correto seria desprovido de todo o “interesse”. Ora, atribuir o “interesse” ao demônio, segundo Zeami, seria procurar um efeito artístico semelhante à eclosão de uma flor sobre um recife. No tratado *Kyûi*, por outro lado, Zeami situa a mímica do demônio entre os estilos do nível inferior e diz que apenas um artista de talento que seguiu o caminho do nô, iniciando seus exercícios a partir dos níveis intermediários, ascendendo, em seguida, aos níveis superiores e descendo, finalmente, aos níveis inferiores, é capaz de produzir, no demônio, um efeito visual de alta qualidade (cf. “Fûshikaden” e “Kyûi”, A. Omote e S. Katô, *op. cit.*, pp. 26 e 177). Por outro lado, os comentários de Zeami sobre o demônio contidos nesta carta indica que Zenchiku desconhecia, pelo menos parcialmente, o conteúdo dos tratados acima citados. Portanto, se *Kyûi* foi transmitido a Zenchiku como deduzem os especialistas, talvez tenha sido uma versão incompleta deste tratado.
41. Zenchiku provavelmente pediu orientação de Zeami sobre outros pontos precisos relativos à interpretação e essa passagem indica claramente uma freqüente troca de correspondência entre eles. Após a morte de Motomasa, para não interromper o caminho de sua arte, Zeami parece ter escolhido Zenchiku como o sucessor de sua arte, embora fosse chefe de uma outra companhia. Desta forma, Zeami coloca em prática o que ele afirma no final do tratado *Fûshikaden*: “Que seja ele seu próprio filho, evitai transmitir esses ensinamentos a um incapaz. Dizem: Não é pelo parentesco, é pela sucessão das tradições que se constitui uma linhagem. Não é pelo berço, é pelo saber que se forma o homem. Este princípio deve levar a uma perfeição total a flor maravilhosa de dez mil virtudes” (“Fûshikaden”, A. Omote e S. Katô, *op. cit.*, pp. 64-65).
42. No tratado *Kintôsho* redigido em 1436, Zeami denomina essa província longínqua desprovida de todo o brilho a que estava tão acostumado, de Kintô, ou seja, a Ilha de Ouro.

de palha, considerai esse pobre papel onde foram depositados os sublimes ensinamentos do caminho da arte como se fosse uma folha de ouro. Queirai-vos, portanto, fazer de vosso melhor para respeitar a Lei.

Respeitosamente,

Oitavo dia do sexto mês

Zeô / sinete /
Ao Mestre Konparu-dayû

Bibliografia

GIROUX, Sakae Murakami. *Zeami: Cena e Pensamento Nô*. Estudos n. 122, São Paulo, Perspectiva / Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991, 376 p.

OMOTE, Akira e SHÛICHI, Katô. *Zeami. Zenchiku*. In *Nihon shisô taikai* tomo 24, Tóquio, Iwanami shoten, 1974, 584 p.

Sakae Murakami Giroux
Département des études japonaises
Université de Strasbourg II (France)
22, rue Descartes
67084 Strasbourg cedex
email: giroux@ushs.u-strasb.fr

UM PROJETO PARA REESTRUTURAR O MUSEU HISTÓRICO DA IMIGRAÇÃO JAPONESA NO BRASIL*

Para Teiiti Suzuki, pioneiro da imigração japonesa

Shozo Motoyama

RESUMO: O Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil (MHIJ) foi criado em 1978. O projeto inicial do Museu elaborado sob a orientação do antropólogo e museólogo japonês Tadao Umesao era avançado e moderno para a época. Entretanto, por motivos de força maior, ele não foi implementado nos pontos fundamentais. Passados 17 anos (1995), a situação piorou, porquanto a própria exposição permanente envelheceu com o tempo, além do fato da Museologia ter progredido no mundo inteiro nesse período. Este artigo discute a necessidade de reestruturar o Museu, não só mostrando o imperativo de se voltar aos princípios defendidos por Umesao, mas também, a importância de se incorporar as modernas técnicas do ramo. Para atingir este objetivo, recorre-se ao método histórico, analisando a evolução dos museus ao longo da história. A sua conclusão é de que o MHIJ não só deve mudar de estrutura, como também alargar os seus objetivos, para poder se inserir melhor na sociedade brasileira.

ABSTRACT: The Historical Museum of Japanese Immigration in Brazil (MHIJ) was created in 1978. The Museum initial project was elaborated under direction of Tadao Umesao, japanese anthropologist and museum expert. For the time, it was a modern and advanced plan. But, unfortunately, it was not implanted in its fundamental points. Past 17 years (1995), the situation became worse. The permanent display made old with time, futhermore museum study advanced

* Trabalho originariamente apresentado no Simpósio Internacional Preservação da Memória dos Imigrantes, promovido pela Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa (SBCJ), Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil (MHIJ), Associação Brasileira de Ex-Bolsistas no Japão (ASEBEX) e Câmara Junior Brasil-Japão (CAJU), como parte da Comemoração do Centenário do Tratado de Amizade, Comércio e Navegação Brasil-Japão. Participaram do encontro nomes expressivos da área de museologia como Amélia Morimoto (Peru), Irene Hirano (Estados Unidos), Satoshi Yajima (Japão) entre os estrangeiros e José Sebastião Witter, Midori Kimura Figuti e Ricardo Ohtake, entre os nacionais, além de conhecidos estudiosos do tema pertencentes a comunidade nikkei e sociedade brasileira.

at the world in this period. In this paper, I discuss the necessity of MHIJ structure change. It is important to come back to Umesao principles and incorporate the museum modern know-how. With this aim, I applied the historical method, showing the museum evolution in the history. I concluded that the MHIJ actually need change its structure and has to widen its performance range, if it want better brazilian society insertion.

PALAVRAS-CHAVE: Museu – Imigração – História.

KEYWORDS: Museum – Immigration – History.

I

Permitam-me iniciar a nossa proposta de uma maneira não muito convencional. Vamos fazer o tempo histórico avançar, para contar uma história fantástica, mas verossímil. Ela começa, num incerto dia de um desconhecido mês do século XXI, quando a Terra recebe a visita inesperada de um extraterrestre. Trata-se de um habitante do longínquo planeta Arret, do sistema Losar, situada na insondável galáxia Aetcal Aiv. Ele viajou muitos milhões de anos luz pelo frio espaço sideral, num foguete nuclear para chegar ao nosso planeta, vindo de uma civilização brilhante, muito mais avançada que a nossa.

Segundo o seu relato, quase todos os problemas materiais tinham sido resolvidos no seu astro de origem. Não havia mais dificuldade de habitação, pois a questão do espaço se resolvera graças à nova geometria de Moebius e das matérias primas, pelas substâncias antes inexistentes tornadas possíveis pela química neo-quântica. O problema de transportes se solucionara mercê aos veículos automotores movidos a super-pilha elétrica e projetados para se moverem no espaço Riemanniano. A fome fora eliminada graças aos alimentos sintéticos resultantes da bioengenharia e distribuídos de uma forma racional. A maioria da população é saudável, graças a um serviço eficiente de saúde e de remédios eficazes, fabricados de acordo com as fórmulas de bioquímica proto-molecular. Toda atividade industrial e de infra-estrutura, de serviços e de entretenimento não sofre qualquer tipo de restrição, devido à abundância da energia obtida por reação termo-nuclear. As incontáveis informações são controladas e difundidas pelos computadores de enésima geração, interligados pelos raios lasers. Trata-se, sem dúvida, de uma sociedade afluyente.

Nesse caso, por que o extraterrestre se aventurou pelos ínvios caminhos das galáxias distantes, numa aventura cósmica? Seria por um interesse exobiológico, isto é, pela sede de comunicação com outros seres do universo? Ou então, estaria movido pela irrefreável ambição de conquistar novos domínios para o seu egoísmo e vaidade? Ele balançou a cabeça. Não era nada disso. Há algum tempo, eclodira no seu planeta uma revolta de robôs coligados com os computadores. Essas máquinas, cansadas de serem exploradas pelos extraterrestres, pegaram em armas, iniciando uma matança sem precedentes. A alegação era da inutilidade dos seres extraterrestres. De fato, estes não exerciam ocupações produtivas ou de serviços. Uma grande maioria vivia num ócio marasmático, perdidos nos seus cruéis jogos de vaidade. Outros se arrebatavam em

competições estéreis na busca de poder, imersos no vendaval de intrigas palacianas e traições políticas. Enquanto isso, os pobres computadores e robôs trabalhavam dia e noite, para promover a acumulação de bens que eram desbaratados pelos seus senhores. A luta foi desigual no começo. Desacostumados a qualquer tipo de esforço físico, porquanto no seu mundo tudo era simulado, uma realidade apenas virtual, os extraterrestres acumularam derrotas e mais derrotas. Mas eles tinham o dom do artil. De astúcia em astúcia, conseguiram colocar os robôs contra os computadores, que se aniquilaram mutuamente. A guerra estava ganha.

Entretanto, a rebelião das máquinas serviu de lição. Afinal, tratava-se de uma grande civilização. Meditaram longamente sobre o episódio. Chegaram à conclusão de que a sua cultura estava deteriorada. Urgia encontrar novos caminhos. Contudo, depararam quase que imediatamente com uma aporia terrível. Ela dizia respeito à crise da sua identidade. Esta se perdera no meio da balbúrdia cultural resultante de um exacerbado pragmatismo, outrora existente. Naquela época, o que importava eram os fins, sem nenhum respeito pelo passado. Os computadores estavam programados para destruírem os registros das suas atividades, tão logo obtivessem os resultados procurados. Em consequência, pouca coisa se sabia sobre a sua história. Alguns pessimistas até aventaram a idéia de que eles, os extraterrestres, não passavam de robôs programados para fazer o jogo de intrigas e perfídias. Felizmente, a maioria tomou uma atitude dinâmica de inquirição e pesquisa para encontrar a sua identidade necessária a um aperfeiçoamento cultural. Uma parte desse projeto de indagação de identidade se constituía em procurar uma civilização semelhante em algum lugar do universo, para ajudar a encontrar a solução. O nosso alienígena fora enviado numa nave estelar para cumprir essa missão.

O extraterrestre visitou muitas localidades da Terra. Observou tudo, registrou muito e investigou um sem número de questões e instituições culturais. Gostou, particularmente, de museus. Na verdade, ficou maravilhado com o significado cultural deles, pois encontrou exatamente aquilo que gostaria de ter no seu astro de origem. De fato, o museu funciona ao mesmo tempo, como um local de preservação de documentos históricos de todos os tipos, como uma instituição de pesquisa não só de objetos histórico-culturais, mas também das suas relações com o meio ambiente e ecologia, como um estabelecimento educativo e ainda como um veículo de divulgação de uma dada cultura. É, portanto, uma organização institucional com o fito de preservar, de pesquisar, de ensinar e de divulgar as atividades culturais sob a perspectiva histórica. De acordo com esse perfil, ele pode servir a muitos projetos culturais, inclusive, aquele de encontrar a identidade e memória de uma dada civilização. O nosso amigo alienígena tornou-se fã ardoroso de museus. Disse que faria tudo para convencer os seus conterrâneos da necessidade de construir muitos deles. E partiu na sua nave cósmica, rumo ao seu planeta natal.

II

Perdoem-nos por esta incursão futurista, dando vazão ao imaginário da sociedade contemporânea. Não pudemos resistir à tentação de flertar com um cenário possível num futuro plausível. Mas, o propósito é sério e a lição que ela encerra tem significado

profundo. Não há dúvida que o museu, ao contrário da crença popular de ser apenas um repositório de coisas velhas, encarna a mais alta expressão de modernidade, um órgão institucional de vanguarda cultural. Ele é, como disse um museólogo, o barômetro da cultura de um país, porquanto permite avaliar o seu nível cultural através do seu acervo e das suas exposições. Ao preservar os materiais relacionados com as atividades humanas em vários campos, ele estimula igualmente a inovação e a gestação de novas ações culturais. Nesse sentido, é um agente de modernização.

As suas origens parecem estar na Grécia antiga. Pelo menos, a fama do Museu de Alexandria atravessou a barreira do tempo e chegou até nós. *Mouseion* significa templo das musas, em grego. Seria, portanto, o local de inspiração para poesia e para artes liberais, propiciadas pela musas, as nove deusas protetoras dessas atividades. Não foi à toa que o macedônio Ptolomeu Soter, general de Alexandre Magno, coroado rei do Egito após a morte do seu soberano, deu esse nome à instituição criada por sua ordem para impor a hegemonia da cultura grega sobre a egípcia. Ela era constituída de eremitério, de salas de aula e laboratórios. Tinha ainda, em anexo, um jardim botânico e um zoológico. No seu acervo, podiam-se contar instrumentos astronômicos e cirúrgicos, além de materiais exóticos como marfim e pele de animais raros. Entretanto, o Museu de Alexandria consistia, antes de tudo, num instituto de pesquisa. Importantes trabalhos nele foram realizados por sábios célebres como Arquimedes, Euclides, Eratóstenes e muitos outros. Dessa forma, era uma organização dinâmica no seio da qual fermentava um processo fecundo de educação e criação cultural. Nesse sentido, em plena Antiguidade, antecipava todas as características de um museu moderno.

Infelizmente, o seu exemplo não se multiplicou. Ao contrário, tudo faz crer que na Idade Média regrediu à simples exposição desordenada de objetos extravagantes, colecionados por reis, papas, nobres, ricos mercadores e outros homens de bens, ávidos para exibirem a sua opulência e poder. Em consequência, não havia preocupação pela educação nem pela investigação cultural. Foi preciso esperar os séculos XVI e XVII, para que a idéia de um museu como um *locus* de ação cultural, muito além de mera coleção de curiosidades, fosse retomada. É o que se vê no livro *New Atlantis*, do filósofo Francis Bacon, publicado postumamente em 1627. Esta obra, de caráter utópico, exerceu uma influência duradoura nos dois séculos que se seguiram e engendraram o triunfo da sociedade burguesa e de economia capitalista. Nela, Bacon advoga a criação da *Casa de Salomão*, igualmente conhecida como *Colégio de Seis Dias*. Trata-se da proposição de uma verdadeira instituição museológica, porquanto teria como finalidade a preservação e a classificação de objetos artificiais e naturais com significação cultural, ao lado de atividades educacionais e de pesquisa técnica e científica. Por isso, estaria dotado também de laboratórios, biblioteca e sala de máquinas.

O ideal da *Casa de Salomão* começa a concretizar-se a partir do fim do século XVIII. Durante o período de consolidação da Revolução Francesa, instituiu-se o *Conservatoire des Arts et Métiers* (1794), como um centro de demonstração das ciências aplicadas. Assim a coleção de máquinas, instrumentos e aparelhos técnicos, junto com laboratórios e *workshops*, foram colocados à disposição de trabalhadores em geral para a realização de pesquisas. Funcionava igualmente como colégio técnico. É também da mesma época a criação do Museu de Louvre (1793). O palácio que leva este nome,

juntamente com o seu rico acervo, foi aberto para a visitação do público em geral, graças a deliberação do Governo Revolucionário nesse sentido. Destarte, todo esse material artístico, um verdadeiro tesouro, antes acessível somente aos membros da classe alta francesa, ficou ao alcance da população, numa democratização real da cultura. No decorrer do século XIX, esta característica se reforça. Ao tornar as peças coletadas parte integrante da vida cultural da nação, o museu cumpria uma importante função educativa, aperfeiçoada com o correr do tempo.

Desse modo, nos mil e oitocentos, os museus emergem cada vez mais como uma instituição com vocação educacional, além do trabalho de criação de conhecimento, da sua armazenagem e difusão. Um caso típico é o da *Smithsonian Institution*, dos Estados Unidos. Inspirado na tradição do *Museion* de Alexandria, constitui-se na tentativa de reproduzir nas terras do Novo Mundo o espírito e o corpo do órgão idealizado por Ptolomeu Soter. Originária de uma doação de James Smithson, a instituição foi incorporada pelo governo norte-americano. Hoje, a Smithsonian é uma rede de treze grandes museus, galerias de arte, salas de exibição, laboratórios, observatórios, estações de campo e parques educativos. Desenvolve atividades científicas, cursos, publicações etc. Outro grande museu é o de Londres. Ele é uma verdadeira mina de objetos artísticos e históricos coletados do mundo todo, reflexo da época de auge do grande império britânico. A sua coleção é maravilhosa. As peças são oriundas de épocas espalhadas numa gama ampla de tempo, desde a Antiguidade até os nossos dias, bem como de regiões díspares situadas na Ásia, na África ou noutro continente. São artefatos distintos como as esculturas gregas que enfeitaram o velho templo de Partenon ou os aviões de hélice, terror dos alemães na Primeira Guerra Mundial. Todas essas peças estão expostas de modo atraente, mas com critério científico, de forma a realçar o seu significado cultural e histórico. Igualmente elas servem como dados preciosos para a realização de pesquisas, por exemplo, sobre a tumba de um faraó, para elucidar o nível técnico da civilização egípcia. Os resultados dessas investigações são utilizados para promover novas exposições do museu londrino, disseminando-os para o grande público. Existem muitos outros museus interessantes. Entre outros, poder-se-iam citar o *Palais de la Découverte* de Paris, o Museu de Ciência e Indústria de Chicago, de Antropologia de Osaka, de História e Arte de Genebra, Carnegie de Pittsburg, Deutsches Museum de Munich, etc. A variedade é imensa. Os mais exóticos são aqueles de “ar aberto” (Open-air Museum), como os de *Grand Canyon* ou de *Muir Wood*. De forma que é impossível discutí-los todos aqui. Contudo, eles têm algumas características que lhes são comuns. Vou tentar resumí-las, para utilizar como quadro de referência, para analisar a situação atual de nosso Museu Histórico de Imigração Japonesa no Brasil.

Do exposto até agora, parece lícito conceituar o museu como um órgão, que com o objetivo de promover pesquisa, educação e entretenimento, tem a incumbência de preservar documentos com significado cultural e científico, além de realizar a exposição deles ao público. Para estar de acordo com essa conceituação, uma instituição museológica deve efetuar seis tipos fundamentais de trabalho: 1) aquisição e coleta de documentos; 2) registro; 3) conservação de documentos; 4) pesquisa; 5) exposição; 6) atividades educacionais. Para poder levar avante essas tarefas, ele deve possuir um quadro constituído de técnicos especializados, educadores, pesquisadores e de pessoal

administrativo. Naturalmente, para poder viabilizar tudo isso, deve ter mecanismos de captação de recursos. Precisa, ainda dentro desta última linha, ter canais de comunicação com a sociedade, para obter o apoio necessário para o seu funcionamento. A análise, a seguir, estará norteada por estes pontos cardeais.

III

O nosso Museu surgiu em 1978, fruto do esforço da comunidade nikkei que contou com a ajuda da sociedade japonesa. Curiosamente, os imigrantes japoneses sempre tiveram consciência da importância da preservação da sua memória. Já em 1939, pouco mais de 30 anos após a sua chegada ao Brasil, deflagraram um movimento com o propósito de criar um museu de imigração. Liderados pela Sociedade Instituto Kurihara de Ciência Natural Brasileira, uma original instituição de investigação científica fundada por imigrantes, eles quase alcançaram o seu intento. Infelizmente, a eclosão da Segunda Guerra frustrou esse esforço. Entretanto, terminada a conflagração, os nikkeis persistiram na idéia. Reunidos em torno do Doyô-Kai e da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, eles conseguiram finalmente concretizar os sonhos dos pioneiros do Instituto Kurihara.

Pode-se dizer que o Museu Histórico foi muito bem concebido, pois contou com a orientação do professor Tadao Umesao, renomado especialista japonês. Louve-se a modéstia e a humildade dos líderes nikkeis envolvidos na criação do Museu, que reconhecendo a falta de preparo na matéria, convidou um profissional respeitado para conduzir os trabalhos. A montagem da exposição foi igualmente bem realizada por Tansei-sha, firma japonesa especializada no ramo. Destarte, o início de nossa instituição foi promissor. Contudo, ela padecia de dois pecados capitais. Um se referia à sua falta de profissionalização. Em outras palavras, não possuía profissionais especializados para as tarefas específicas e intrínsecas da atividade museológica e museográfica. Não se contratou museólogos, arquivistas, restauradores, conservadores, bibliotecários, nem pesquisadores. Apenas formou um pequeno quadro administrativo. A idéia era contar ao máximo com a ajuda de voluntários. O outro, intimamente relacionado com o primeiro, se remetia aos mecanismos da interação com a sociedade brasileira. O Museu, na prática, se voltava mais para a “colônia” e aos japoneses, deixando um pouco de lado os interesses da população brasileira.

Esses aspectos se refletiram fortemente nos destinos da instituição. Assim, ao longo dos seus dezessete anos de existência, em vez de desenvolver profissionalmente as suas ações no âmbito do entesouramento do conhecimento, na criação de fatos e processos culturais pela pesquisa e na sua aprendizagem através da educação, como fazem quase todos os museus do mundo, ela se restringiu, na prática, em manter o acervo e a exposição permanente inicial. A sua Sociedade de Amigos não funciona como tal, mas simplesmente como um conjunto pequeno de contribuintes no aspecto financeiro, quando na verdade, deveria participar e promover ativamente eventos culturais com a utilização do acervo.

Não vai aqui nenhuma crítica aos pioneiros e colaboradores da criação e manutenção do Museu. Muito pelo contrário. Graças ao entusiasmo e à militância dessas

peças, a nossa instituição continua ainda de pé. O que eu quero apontar é o erro de perspectiva em relação ao que se entende por museu moderno, hoje em dia. Como vamos classificar, catalogar e arquivar os documentos sem a ajuda de um arquivista? Como vamos restaurar e manter os documentos sem a presença de um restaurador ou conservador profissional? Como vamos pesquisar sem o concurso de pesquisadores? Como vamos ensinar sem a participação de educadores? Todas essas ações demandam uma dedicação integral e exigem profissionais qualificados. Evidentemente, não estou desprezando o trabalho de voluntários, que é importante para o bom andamento do órgão. Porém, igualmente, é mais do que óbvio que a sua ação é limitada, principalmente, pelo fator tempo. Veja que a criação do nosso museu se deu de modo profissional, mas não a sua continuidade. Por isso, não é de se admirar que as seis funções básicas do museu (aquisição, registro, preservação, pesquisa, exposição e atividade educacional) estejam mal. Algumas delas, como a aquisição, preservação, pesquisa e atividade educacional, praticamente inexistem. Nesse sentido, somos uma instituição que não alcançou a modernidade, infelizmente.

Por outro lado, já se passaram dezessete anos desde a sua fundação. Naquela época, a constituição da comunidade nikkei era diferente de hoje, com a maioria de pessoas ativas centradas nos isseis e nisseis. Por isso é entendível que a concepção do Museu estivesse voltada para a própria comunidade. Atualmente, a situação é diferente. É tempo de ampliar a sua área de atuação. Em vez de restringir-se à história da imigração japonesa no sentido estrito, dever-se-ia aumentar o escopo para incluí-la como parte daquela do Brasil. Ao mesmo tempo, ela serviria de ponte para o estudo histórico do Japão. Como não existe nenhum órgão que pesquise e difunda a história japonesa entre nós, esta poderia ser uma outra tarefa para a nossa instituição. Esta postura traria, inclusive, novas luzes para as investigações históricas acerca da imigração japonesa. Além do mais, do nosso ponto de vista, isso atrairia mais público ao Museu. Obviamente, não chegaremos aos três milhões de visitantes anuais do American National Museum de Washington, nem nos 1,7 milhões do Science Museum de Londres, porém, poderemos esperar uma aumento substancial no número de freqüentadores da nossa exposição.

Tendo em vista os pontos apontados acima, gostaria de colocar algumas idéias sobre a reestruturação do Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. A ocasião não poderia ser mais propícia que esta. Estamos comemorando os 100 anos do Tratado de Amizade entre o Brasil e o Japão. Todavia, a comemoração não teria sentido se não fosse igualmente um momento de reflexão, para avançar mais um passo nessa relação. Ora, a imigração japonesa no Brasil teve um papel fundamental na interação entre os dois países. O Museu não só deve ser o símbolo emblemático dessa interação, mas também um local privilegiado de gestação e consolidação de novas formas de amizade entre a Terra do Sol Nascente e a do futebol. Contudo, para isso, precisa acompanhar e se adaptar às características dos novos tempos. É desse ângulo que estamos falando do projeto de reestruturação, tendo como horizonte a comemoração dos 90 anos da imigração, a ser celebrada em 1998. Entretanto, não se trata do projeto propriamente dito, mas tão-somente de uma explicitação das suas linhas mestras para serem submetidas às críticas e apreciações de todos os interessados. Na verdade, talvez a palavra reestruturação não seja adequada, porquanto a idéia fundamental é a retomada das suas

origens, com o escopo da sua atuação ampliada, como sugerida anteriormente. Ou seja, o seu objetivo seria preservação e exposição de documentos com significado cultural e científico, junto com pesquisa, difusão e ensino de assuntos relacionados com a imigração japonesa sob o ângulo da história do Brasil e do Japão.

Do ponto de vista estrutural, subdividir-se-ia em quatro setores. O primeiro diz respeito à preservação propriamente dita, englobando três das seis funções básicas: aquisição, registro e conservação de documentos. Trata-se de um setor fundamental, pois os documentos, sejam escritos, sonoros ou materiais, são heranças culturais de uma comunidade, de uma nação e de toda humanidade, para o homem do futuro. Todavia, eles não serão mais coletados aleatoriamente. Devem ser reunidos tendo em vista que serão objeto de pesquisa e da educação científica e artística, não só nos dias de hoje, mas igualmente, de amanhã. Nesse sentido precisam ser cuidadosamente avaliados por especialistas competentes. A tarefa não é nada fácil, pois com o desenvolvimento tecnocientífico, algumas peças aparentemente inúteis podem adquirir importância com o emprego de uma nova técnica de análise, por exemplo. Outrossim, necessitam ser classificados e ordenados com critério e discernimento. Por outro lado, a conservação é uma tarefa delicada pois tem de se pensar nos fatores físicos, químicos e biológicos capazes de provocar a deterioração de documentos. Como se vê, é um trabalho para especialistas. Estes são do mesmo modo requeridos para o restauro e recuperação dos objetos que devem ser feitos em oficinas e laboratórios apropriados.

O segundo setor seria o da pesquisa. Modernamente, não se pode admitir mais um museu sem realização de pesquisas. Isto porque, além da investigação necessária para o conhecimento e classificação dos documentos e peças, as exposições devem ser periodicamente melhoradas, recicladas, renovadas e trocadas. Atualmente, existem até museus que não têm exposição permanente, como aquele de Ciência e Indústria de Chicago. Além do mais, é um local natural para a pesquisa porquanto os dados estão logo à mão, no seu próprio acervo.

O terceiro setor seria o de educação e difusão do conhecimento armazenado e pesquisado. A exposição estaria a cargo deste setor. Ele se encarregaria igualmente de atividades educacionais como visitas técnicas e científicas, experiências didáticas, seminários, conferências, cursos etc. Encarregar-se-ia, de igual forma, das publicações. Funcionaria, também, como centro de informação, prestando serviços ao público em geral. Pode inclusive programar ações recreativas.

O quarto setor é o administrativo, sem o qual a instituição não poderia funcionar. A nossa proposta é de que o primeiro setor tenha cinco pessoas, o segundo três, o terceiro quatro, o quarto oito. No nosso entender, a Sociedade de Amigos deve ser reformulada para propiciar uma interação mais ativa com o Museu e o seu acervo. Isto é, formar círculos de estudos, grupos recreativos, eventos culturais etc., em harmonia com as finalidades da instituição. Para dar sustentação financeira ao Museu, tem de ser criada uma fundação específica, suficientemente poderosa e autônoma para ter liberdade de captar e gerir recursos. Isso não significa independência dele em relação à Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, pois o vínculo atualmente existente é natural e significativo. Acredito que a exposição feita anteriormente justifica plenamente o fato do Museu pertencer à Sociedade. A

fundação seria mais para auxiliar a captação de verbas, como fazem as suas congêneres das unidades universitárias. É o caso, por exemplo, da Fundação para o Desenvolvimento Tecnológico da Engenharia (FDTE), da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Evidentemente, esta ilustração está sendo feita, para mostrar a possibilidade de se criar um órgão com personalidade jurídica independente para financiar uma instituição. Em termos de captação de recursos, a nossa fundação terá que ser diferente da FDTE. Com essa estrutura, acredito que a nossa instituição poderá enfrentar os desafios que estão colocados à sua frente.

Essas são as linhas gerais da reformulação que temos em mente. Entrementes, gostaríamos de submeter à apreciação de vocês cinco projetos e dois programas que poderiam ser implementados dentro desse processo de reestruturação. Passados dezessete anos da sua instalação, a exposição permanente do Museu está envelhecida. Já é tempo de se pensar numa ampliação e melhoramento, embora as suas diretrizes possam ser mantidas. Acreditamos que é necessário fortalecê-la na parte relativa ao pós-guerra, pois na mostra atual, ela é sumária e pobre de objetos. Ao mesmo tempo, a idéia é inserir mais fatos históricos do Japão, mormente, aqueles relacionados com as peculiaridades regionais das províncias. Este, então, é o primeiro projeto.

O segundo, que chamaríamos de Projeto Pós-Guerra, se refere ao estudo da imigração depois da segunda conflagração, juntamente com um plano de aquisição de documentos do período. Ao par do seu significado intrínseco, ele auxiliaria o primeiro projeto de modo efetivo.

O terceiro, denominado Projeto Japão, teria o objetivo de estudar a história nipônica sob a perspectiva da emigração. Igualmente, poderá fornecer subsídios para a pretendida ampliação da exposição.

O quarto, que seria conhecido como Projeto Brasil, se ocuparia em investigar a questão da imigração dos japoneses, como um processo integrante da História do Brasil. Finalmente, o quinto, de implementação urgente, teria o nome de Projeto Memória. O seu objetivo é registrar, através das modernas tecnologias, os testemunhos e depoimentos dos velhos imigrantes. Ao lado desses projetos, o nosso intento é desenvolver um programa de capacitação técnica e científica de funcionários e voluntários. Finalmente, seria de bom tom iniciar um programa de modernização dos equipamentos e instalações do Museu, porquanto a sua maioria está em deplorável estado de deterioração.

Na proposta apresentada hoje não entramos em detalhes, nem discorremos sobre outros projetos de pesquisa, de educação popular e de difusão, que poderiam ser executados dentro da nova formulação da nossa instituição. Espero poder falar deles, numa outra oportunidade. Finalmente, gostaria de prestar as nossas homenagens póstumas aos senhores Fumihide Okubo e Yoshimi Nishida, recentemente falecidos. O sr. Okubo foi um dos pesquisadores pioneiros do Instituto Kurihara, sobre o qual estamos fazendo uma exposição na nossa Sala Rotativa. O sr. Nishida era o grande animador do grupo musical que se reúne aos sábados, uma vez por mês, para ouvir os discos doados ao Museu. Contudo, a vida passa e eles se foram para sempre. Este é o destino dos homens. Por isso torna-se imprescindível preservar a sua memória.

Bibliografia

- ARAI, J. *Hakubutukan-gaku sôron (Teoria Geral de Museologia)*. Tóquio, Ed. Yusan Kaku, 1979.
- HIROSE, S. *Hakubutukan Wa Ikite Iru (Museu Vive)*. Tóquio, Ed. Nihon Hosô shupan kyokai, 1972.
- KIKUTAKE, K. *Hakubutukan no Mirai (O Futuro do Museu)*. Tóquio, Ed. Kashima. Shupan Kai, 1994.
- MURAKAMI, Y. *Hakubutukan no Rekishitenji no Zisai (Prática da Exposição Histórica do Museu)*. Tóquio, Ed. Yusan Kaku, 1992.
- OTSUKA, K. *Hakubutukangaku (Museologia)*. vols. 1 e 2, Tóquio, Ed. Hosô Daigaku Kyoiku Shinkô Kai, 1995.
- SHIBATA, T. *Shiryô no Seiri to Hokan (Classificação e Preservação de Documentos)*. Tóquio, Ed. Yusan Kaku, 1979.
- THOMSON, G. *The Museum Environment* (trad. jap.). Tóquio, Ed. Yusan Kaku, 1988
- UMESAO, T. *Minzoku Gaku Hakbutukan (Museu Antropológico)*. Tóquio, Ed. Kodan Sha, 1976.

Shozo Motoyama
Diretor MHIJ
Departamento de História – FFLCH-USP

REVENDO ALGUNS DADOS DA HISTÓRIA DO JAPÃO

Tae Suzuki

RESUMO: O presente artigo apresenta alguns dados da história japonesa, consagrados por teses clássicas, que, com a colaboração principalmente da arqueologia, da sociologia, da antropologia e dos estudos de documentos de particulares tais como registros de diários, petições judiciais, anotações em versos de documentos, encontrados em depósitos, no verso de biombos e de portas corrediças, têm levado os historiadores a repensar questões básicas da própria história do Japão.

RÉSUMÉ: Ce travail présente certaines données de l'histoire japonaise, consacrées par des thèses classiques, qui à l'aide surtout de l'archéologie, de la sociologie, de l'anthropologie et des études des documents des particuliers (diaries, petitions judiciales, notes au revers des documents trouvés en dépôts, au vers des paravents e des portes de papier), ont emmené des historiens à repenser certains aspects fondamentaux de l'histoire du Japon.

PALAVRAS-CHAVE: história do Japão, Antiguidade, período Chûsei

MOTS CLÉS: histoire du Japon, l'Antiquité, époque Chûsei

A análise de dados arqueológicos obtidos principalmente a partir da década de 50 e de estudos de documentos encontrados em forros de biombos e de portas corrediças, realizados nas últimas três décadas, vem desvendando fatos que, se não revertem a verdade histórica do Japão, têm contribuído para se repensá-la.

Durante séculos, veiculou-se a tese de um Japão isolado do continente asiático em seus primórdios, onde se desenvolveu uma cultura autóctone primitiva – a cultura Jômon (até o século III a.C.) – que, ao receber influências da cultura chinesa, via Coréia,

sofre um avanço cultural e civilizatório considerável com a introdução da agricultura (notadamente a rizicultura) e do metal (ferro e bronze), avanço este que é expresso pela cultura Yayoi (séculos III a.C.-III d.C.); o intercâmbio cada vez mais intenso com a avançada civilização chinesa propiciou a formação de uma nação administrativa e politicamente organizada, eminentemente agrícola com base econômica na arrecadação de taxas e impostos calculados sobre a produção de arroz em terras que passaram a ser propriedade do Estado; com a privatização gradual das terras no correr da época Heian (séculos IX-XII), desenvolve-se uma economia diversificada, dando origem, por volta do século XIII a XIV, a mercados de troca de produtos excedentes e manufaturados, em torno dos quais se desenvolveram os centros urbanos. Estas são algumas das teses clássicas que apresentam temas hoje controversos e que tive a oportunidade de discutir e refletir com estudantes e professores do Nihon Jômin Bunka Kenkyûjo (Centro de Estudos da Cultura do Povo Japonês) da Universidade Kanagawa, durante os cursos e seminários ali realizados sob a orientação do Prof. Yoshihiko Amino, e sobre os quais passo a expor.

O Homem Primitivo Civilizado do Período Jômon

Para atender ao crescimento demográfico e tecnológico do Japão contemporâneo, a mão do homem feriu o solo para construir edifícios, abrir estradas, aeroportos, estações de trem e de metrô, e acabou encontrando ruínas arqueológicas que permitiram resgatar dados importantes sobre a vida e a cultura do homem primitivo japonês, derrubando por terra teses clássicas como a de que durante a época da cultura Jômon (até cerca do século III a.C.), o povo levava uma vida primitiva sustentada pela provisão das necessidades vitais pela caça, pesca e colheita de produtos *in natura*, desenvolvendo apenas o fabrico de armas e de utensílios de barro caracterizados pelas estampas feitas à corda (donde o nome *jô* “corda”, *mon* “figura”).

Tal tese sofre o primeiro abalo com a descoberta das ruínas de Korekawa (em Hachinohe, província de Aomori), em 1926, em camada geológica da época Jômon, onde foram encontrados objetos de barro e de madeira laqueados: espadas e flechas de barro para ornamento; brincos, braceletes, pentes e tijelas de madeira; utensílios de barro e de madeira, inclusive uma tijela com um pé de motivo vazado, uma técnica bastante avançada para os padrões culturais até então aceitos para a época. A laca sempre foi dada como introduzida da China da dinastia Han (séculos II a.C.-II d.C.) e a descoberta causou forte impacto entre os arqueólogos da época mas a falta de mais dados complementares acabou confinando o achado a um caso isolado, não merecendo a devida atenção do mundo científico de então. No entanto, descobertas de objetos semelhantes em escavações feitas em 1950, e notadamente a partir de 1970, vieram comprovar o uso da laca há muito mais tempo no Japão, remontando há cerca de seis milênios.

A laca não só passa de produto “importado” a produto nacional mas, principalmente, provoca a necessidade de se repensar toda a cultura Jômon levando-se em conta não só a variedade das técnicas necessárias para a obtenção do produto final,

bem como a complexidade que cada uma dessas técnicas exige. É necessário, de um lado, produzir a tinta, o que implica extrair a seiva da urtiga – planta por si só difícil de ser manipulada devido a seu alto teor alérgico –, refinar, cozer e colorir que, por sua vez, exige a produção do corante; de outro, é preciso confeccionar o objeto de barro ou de madeira a ser laqueado, além de se proceder à laqueação que implica o mesmo hoje difícil processo de secagem para a obtenção de seu lustro característico.

É verdade que o domínio da técnica de laqueação, por si, não basta como prova da existência de uma divisão de trabalho por especialização técnica, mas não nos fica difícil aventar tal hipótese pelos processos tão diversos e complexos que ela implica. De qualquer forma, provavelmente já havia uma sociedade organizada, mesmo que rudimentarmente, o que fica mais evidente face a outras descobertas.

Grandes colunas de madeira, dispostas a distâncias regulares, foram encontradas nas ruínas da península Noto (Ichikawa) e de San'ai Maruyama (Aomori). Não se sabe ao certo qual era sua utilidade, se para moradia ou para ritos religiosos, mas sua regularidade atesta o conhecimento de uma forma de medida que só seria concebível em algum tipo de comunidade organizada. Já desenvolviam, provavelmente, o cultivo de cereais, haja vista a descoberta de sementes de cabaça, originária da Ásia tropical, além de arroz, sorgo, gergelim, não sendo, pois, de todo impossível a idéia de conhecimentos agrícolas que tenham permitido desenvolver a extração da seiva da urtiga para a obtenção da laca. É preciso considerar que a laca, apesar de suas técnicas complexas de produção, não contribuía para melhorar a produção agrícola, nem para facilitar as atividades de caça ou de pesca — atividades até então consideradas exclusivas do homem Jômon, sendo, pois, apreciada como um “objeto de arte” com ou sem fim mítico-religioso, o que só é concebível em sociedades mais desenvolvidas do ponto de vista cultural.

A Cultura do Povo Bárbaro do Leste

A influência da avançada cultura chinesa, introduzida massivamente no Japão a partir do século III a.C., desempenha um papel preponderante no desenvolvimento da cultura Yayoi (séculos III a.C. – III d.C.) a oeste do arquipélago. Novas técnicas de sericicultura, de tecelagem, de produção do sal, de manufatura de objetos de ferro e de bronze se expandiram rapidamente do norte da ilha de Kyûshû à região de Kinki (atual Nara, Kyôto e Osaka), onde se funda a sede de uma nação política e socialmente organizada nos fins do século VII. A rizicultura, por exemplo, atinge em cerca de 30 anos as regiões das baías de Ise (Mie) e de Wakasa (Fukui). O Mar do Japão e os rios da região foram as prováveis vias desse fluxo cultural, haja vista a distribuição de grande quantidade de ruínas da época ao longo desses cursos.

Essa onda cultural, no entanto, se interrompe na baía de Wakasa, a partir de onde se expande somente cerca de dois séculos depois. A leste viviam os *emishi*, povo inculto e bárbaro segundo a fonte histórica oficial, que foram sendo “dominados” por incursões armadas ao longo dos séculos, até aproximadamente o X. No entanto, torna-se cada vez mais sólida a tese de uma outra onda cultural introduzida no Japão pelo norte,

desenvolvida principalmente nas regiões nordeste (Tôhoku) e leste (Kantô). As dificuldades enfrentadas pela Corte de Yamato para dominar o povo dessas regiões provavelmente não se devem apenas a suas preocupações voltadas para a consolidação de seu poder, nem às barreiras naturais impostas pela própria geografia.

Pesquisas arqueológicas e genéticas apontam para a existência de elos culturais entre o norte da China e da Coréia com a região dos *emishi* já na época das grandes tumbas (*kofun*), do século III ao V. Na península de Noto (Ishikawa), foram descobertas tumbas com características da cultura Kohkuli, desenvolvida no norte da Coréia e nordeste da China do século I a.C. a VII d.C. São tumbas escavadas no solo, diferentes daquelas encontradas na região de Yamato, em montes de terra erguidos por mãos humanas sobre o chão. Outro vestígio do nordeste da China são as cavalgaduras encontradas nessas tumbas e que se ligam à criação de cavalos, muito difundida por volta dos séculos VIII e IX nas regiões Tôhoku e Kantô, onde a Corte de Yamato ia adquirir os rebanhos para suprir suas necessidades, conforme registros da época.

Havia, portanto, já desde o século III no mínimo, dois fluxos culturais diferentes: um a oeste, pela rota sul, via mar de Seto e norte de Kyûshû até Yamato, e outro a leste, pela rota norte, via Mar do Japão e, provavelmente, Hokkaido. Esses fluxos não se cruzam, ao menos de forma sistemática, até cerca do século XII a XIII, quando se dá, de fato, a expansão do domínio da corte de Kyôto pelo leste. Assim, por exemplo, na península de Tsugaru, no extremo norte da ilha de Honshû, até o séculos XII-XIII só existiam *mura*, “aldeias” unidades populacionais não abrangidas pelo sistema administrativo central cuja autoridade era exercida sobre os *kuni* (província), *koori* (distrito) e *sato* ou *kyô* (vila); na agricultura, observa-se a monocultura (arroz) a oeste e a policultura (amora, linho) a leste; uma pesquisa genética realizada por Aoba Takashi constatou a distribuição de nabos de origem chinesa e coreana a oeste, e de origem siberiana e européia a leste.

Dentre as culturas desenvolvidas nessa parte oriental e norte do arquipélago, citam-se: 1) a cultura Satsumon, difundida na ilha de Hokkaido e na região setentrional de Tôhoku por volta do século VIII ao XII, caracterizada pela técnica da pesca e pelo fabrico de utensílios de argila cinzenta, com parede interna negra, boca larga e base estreita onde se imprimiam traços à mão ou com penas de aves, donde o nome *satsu*, “impressão por pressão”, *mon*, “motivo”; 2) uma cultura proveniente do mar de Okhotsk (do nordeste do continente até as ilhas Sakhalinas), de um povo exímio na arte da navegação e da pesca de grande porte, com influências marcantes na cultura ainu; 3) uma cultura com influências do sudeste asiático, haja vista as ruínas de fábricas de fundição encontradas na região meridional de Tôhoku, além das panelas de alça utilizadas pelos caçadores do sudeste asiático e distribuídas por toda a região que vai de Tôhoku a Kantô, avançando até a região central (Chûbu).

A ênfase dada ao grande intercâmbio entre Yamato, de um lado, e China e Coréia, de outro, que exerceu forte influência não só no modelo político-administrativo da Corte oficial japonesa como também em suas produções culturais, empanou por longo tempo a existência de um outro veio cultural a leste, de características próprias e também de grande ingerência na vida do povo da região.

Economia Monetária desde a Antiguidade

Chûsei, literalmente “idade média” é a denominação comumente dada por historiadores japoneses ao longo período que vai do século XII ao XVI, compreendendo as épocas da instalação do primeiro xogunato (Kamakura), da divisão do governo central em cortes do sul e do norte (Nanbokuchô), do domínio do xogunato Ashikaga (Muromachi) e das lutas internas (Sengoku). O termo “idade média” no entanto, comporta valores políticos, sociais e econômicos próprios da história do Ocidente que, embora muitas vezes equiparáveis, nem sempre são coincidentes com os do Japão. Não sendo eu uma historiadora, deixo a discussão para os especialistas, adotando neste trabalho a própria denominação japonesa.

Esse período é marcado por grandes transformações sociais e políticas: por volta do século X a XI, inicia-se a derrocada do sistema *ritsuryô* (código de leis) de governo, que era sustentado pela arrecadação de taxas e impostos sobre a produção nas terras consideradas propriedades do Estado, propiciando o surgimento das propriedades privadas denominadas *shôen*; o monopólio do poder central conquistado pelo clã Fujiwara gera insatisfações entre os próprios nobres que acabam se radicando nas regiões para onde tinham sido enviados como representantes do governo (governadores, administradores locais, fiscais de arrecadação etc.) e se aliam aos donos de propriedades locais, tornando-se chefes (*tôryô*) de organizações armadas de onde surge a nova classe dos samurais; o poder político e social dessa classe emergente, inicialmente conquistada por aliança com facções da nobreza, se consolida com a criação dos xogunatos de Kamakura (séculos XII-XIII) e de Muromachi, em Kyôto (séculos XIV-XVI); a partir do século XV, começam as disputas entre clãs de samurais pela hegemonia política, que se alastram pelo país gerando um longo período de guerras internas até a unificação conseguida pelos Tokugawa, no início do século XVII.

Do ponto de vista da economia, o período Chûsei é dado como o do surgimento de mercados de troca e o aparecimento de centros urbanos com a consequente emergência da burguesia.

No entanto, as *Crônicas de Wei*¹, em seu capítulo “Sobre o povo de Wa”², dizem:

É necessário cruzar os mares por mil *ri*³ a leste da nação da soberana⁴ para se chegar a outras nações, todas do povo de Wa. [...] Campos não-irrigados e cultivados não são suficientes para suprir o povo de modo que eles vão ao norte e ao sul para comprar arroz [...] Cada nação tem mercados, sob a supervisão do *daiô*⁵, onde produtos são trocados.

Tais citações não são de todo estranhas se se levar em conta que já havia, desde o período Jômon, uma diversidade de produção não só agrícola mas também de produtos manufaturados, com uma provável divisão de trabalho entre os habitantes das montanhas

1. Livro sobre a história de uma das três dinastias que dominaram a China no século III.
2. Nome pelo qual os chineses denominavam o Japão.
3. 1 *ri* = 3,9273 km.
4. Provável referência à princesa Yamato Totohi Momoso Hime, irmã do décimo primeiro imperador Seijin.
5. Provável denominação do chefe local.

e da costa litorânea. Assim, por exemplo, o sal que só podia ser obtido nas salinas dada a inexistência de salitres no solo japonês era consumido no interior do arquipélago, bem como os habitantes do litoral fabricavam utensílios de barro, de ferro e de bronze, produtos, ou extraídos de minérios, ou fabricados a alta combustão, para o que se torna necessária grande quantidade de madeira extraída das montanhas. A divisão de trabalho nas planícies se dá um pouco mais tardiamente, no período Yayoi, quando novas técnicas de agricultura introduzidas da China e da Coréia aumentam e diversificam o cultivo de produtos agrícolas, implementam-se a sericicultura, a tecelagem, a manufatura de utensílios de ferro e de bronze. A migração interna era intensa e não se torna difícil aventar a hipótese de um grande intercâmbio de produtos que consubstanciam a citação acima referida.

Assim, a permuta de produtos já era realizada desde o período Jômon, mercados surgem no período Yayoi e, no período das grandes tumbas, já nasce uma forma rudimentar de economia monetária em que o arroz era utilizado como unidade cambial. O arroz era considerado um produto sagrado haja vista a prática de se oferecer aos deuses a primeira colheita de arroz, cujas ramas eram depositadas em armazéns sob a guarda do chefe das comunidades. Na época do plantio, os lavradores recebiam uma parte desses grãos sagrados que se obrigavam a restituir na safra seguinte, acrescidos de um excedente a título de agradecimento aos deuses e que girava em torno de 50% da quantidade emprestada, não podendo exceder os 100%. Dessa prática de fundo religioso, nasce o conceito econômico do empréstimo.

Por volta do século VIII, com a entrada em massa de moedas da China, a moeda começa a ser cunhada na região de Kinai onde se instalara a sede do governo. Com uma circulação apenas local e sua utilização mais para fins de magia ou de sortilégio, ela acaba desaparecendo depois que lhe atribuíram o mal pela epidemia que assolou a capital no século XII. Sua recuperação pelo mercado se dará somente por volta do século XIV, em substituição ao arroz, para atender mais prontamente ao mercado mais intenso que então se dava com o desenvolvimento de cidades em torno de castelos e nos pontos estratégicos de fluxos comerciais, agora bem mais diversificados e maiores.

Hyakushô que Não É “Agricultor”

Ao tomar a China como modelo para organizar de forma sistemática sua administração político-social, o governo japonês adota o sistema fundiário regido por um código de leis (*ritsuryô*), cujos alicerces repousam na instituição da população e das terras como propriedades do Estado. O erário passa a ser suprido pela arrecadação de taxas e impostos calculados sobre a produção de arroz nas terras públicas, distribuídas entre a população conforme o sexo, a idade e a classe social. Inicialmente instituído como arrecadação em arroz, tal medida não atende à realidade da época que já apresentava uma população economicamente ativa diversificada. Ao lado de uma maioria de camponeses, que se dedicava ao cultivo de arroz mas também de outros produtos como a amora, o linho, o sorgo etc., havia muitos pescadores, montanheses, artesãos das mais diferentes técnicas, mercadores, navegadores, que contribuía com seus

produtos de pesca, sal, madeira, carvão, seda, tecidos, produtos manufaturados. Já se procedia, como vimos, a uma intensa troca de produtos, escoados primordialmente por vias marítima e fluvial. E o arroz logo passa a ser adotado como unidade de conversão para os impostos e tributos pagos em produtos regionais ou manufaturados que, diga-se de passagem, constituíam uma parte significativa do erário nacional.

O arroz passa a ser adotado como unidade monetária pelas autoridades governamentais da época que, em nome do sucesso do plano econômico instituído, chegam a dar relevo excessivo à rizicultura a ponto de se criar uma forte consciência de nação eminentemente rizícola. Durante o governo do imperador Gensei (no poder, de 715 a 724), por exemplo, implantou-se, sem sucesso, um plano para cultivar cerca de 53 ha. (1 milhão de *chôbu*) de arrozais por ano, bem como se obrigou a população de Shima (península da baía de Ise, Mie), pescadora por excelência, a cultivar arrozais forçando-a a locar terras na vizinha província de Owari, pois suas terras eram impróprias à própria agricultura.

A concepção do arroz como padrão monetário perdura no correr dos séculos, mesmo depois que se propaga a circulação da moeda em âmbito nacional durante o período Chûsei e até mesmo no período Edo em que se desenvolveu a burguesia. Assim, o *koku* (medida de arroz equivalente a 180 l, calculada sobre a safra média de um arrozal) é adotado por Toyotomi Hideyoshi como unidade para os levantamentos sistemáticos das terras que ele implantou (*taikôkenchi*) nos fins do século XVI, a fim de poder avaliar e melhor exercer seu domínio sobre os feudos conquistados. O *koku* é também adotado pelo xogunato Tokugawa (séculos XVII-XIX) como medida padrão para o sistema *chigyô*, pelo qual os vassallos recebiam de seus senhores (daimio) terras em troca de taxas e o compromisso de fidelidade que se traduzia por prestação de serviços militares, inclusive gastos com armamentos, passando posteriormente a significar medida para a avaliação do poder econômico dos daimio e sua classificação hierárquica.

Apesar das mudanças políticas e econômicas, o arroz mantém um forte traço na cultura japonesa com reflexos no uso de alguns termos. *Hyakushô*, por exemplo, é hoje traduzido por *nômin*, “agricultor, lavrador” no linguajar comum. Mas se atentarmos a sua etimologia, o termo é formado por *hyaku*, “cem” e *shô*, a leitura chinesa de *kabane*, ou seja, títulos que a Corte de Yamato (séculos IV-VII), ao atrair os clãs mais poderosos da região para formar seu governo, atribuía-lhes inicialmente de acordo com seus cargos na hierarquia burocrática, passando posteriormente a atribuir conforme a atividade ou arte exercida por determinados clãs. O termo, portanto, em sua origem significava “centenas de artes ou atividades”, isto é, “povo em geral de atividades várias”, que nada tinha a ver com agricultores em particular.

Impõe-se, pois, uma leitura cuidadosa dos documentos antigos a fim de se evitar interpretações errôneas como a citada por Amino Yoshihiko (1991, p. 8), relativa aos dados apresentados nos livros de história para o nível colegial *Shôsetsu nihonshi* (ed. Yamakawa, 1991) e *Shintei nihonshi* (ed. Tokyo Shoseki, 1991). Para ilustrar que a população do período Edo (séculos XVII-XIX) era constituída por uma maioria de agricultores, ambos apresentam um gráfico em que consta 76,4% de agricultores (*nômin*). Esses dados se baseiam em um estudo realizado por Sekiyama Naotarô sobre a

distribuição populacional do feudo de Akita em 1849, em que consta 76,4% de *hyakushô*. Os números são iguais mas muda a denominação de *hyakushô* para *nômin* nos livros didáticos.

Ainda nesse particular, cabe menção aos resultados obtidos pelos estudos que uma equipe de pesquisadores do Nihon Jômin Bunka Kenkyûjo (Centro de Estudos sobre a Cultura do Povo do Japão), da Universidade Kanagawa, vem realizando dos documentos guardados pela família Tokikuni desde o século XVI, quando se instalou na península de Noto, em Ishikawa. Sempre se teve a região como economicamente pobre, de pouca terra cultivável. Na base dessas considerações repousa o fato de que, desde o período Chûsei, e provavelmente desde a Antiguidade, era bem menor o percentual de impostos pagos em arroz relativamente aos pagos em outros produtos como seda, tecido, sal, ferro, óleo, papel, além do fato de sua população ser constituída em absoluta maioria por *atamafuri*, também denominado *mizunomi*, isto é, *hyakushô* que não eram proprietários de arrozais e não tinham *kokudaka*, ou seja, padrão para o cálculo do tributo anual pago em arroz (*nengu*) que, por sua vez, servia de termômetro para a avaliação do poder econômico de clãs e feudos.

Dentre os documentos analisados, foi encontrada uma grande quantidade de registros, diários, petições judiciais em forros de biombos e de portas corrediças, bem como no verso de documentos que, ao perderem sua validade, foram reaproveitados para tais registros pois o papel era um produto precioso na época. Uma leitura cuidadosa desses documentos revelou que a família Tokikuni, apesar de ser proprietária de terras com produção de 300 *koku* (cerca de 54.000 litros de arroz/ano), explorava o sal, o carvão, a madeira, o minério e vivia essencialmente do comércio marítimo. Em 1619, era proprietária de quatro navios de 145 a 180 toneladas, com os quais percorria desde Matsumae (Hokkaido) até a ilha de Sado (Niigata), passando pelo lago Biwa até Otsu (Mie), Kyôto e Osaka explorando o comércio. Segundo os registros, levava o sal colhido em suas praias para o norte, de onde transportava algas para a região de Osaka e Kyôto. Constituíam também sua fonte de renda o carvão e a madeira retirados das montanhas de sua propriedade, o chumbo obtido da mina descoberta em 1618 na região e que ficou sob a administração da família. Não se pode obter a real dimensão do poder econômico dos Tokikuni se avaliada somente por sua produção de arroz, uma vez que, além de grande comerciante, provavelmente era também agente financeiro, na medida em que era responsável pelo depósito de produtos da região (*kura*), com autonomia para decidir sobre quais produtos dispor quando requisitada sua liberação pelo daimio, o que lhe dava a possibilidade de sua disposição para empréstimos particulares.

Assim como os Tokikuni, os *hyakushô* da região viviam, em sua maioria, de atividades não-agrícolas que lhes permitiam altas rendas, como comprovam dois outros documentos encontrados nessa busca. No verso do papel usado como forro de porta corrediça da mansão dos Tokikuni, foi encontrada uma petição ao *daikan* assinada por um *hyakushô* da aldeia de Sosogi denominado Enjirô que, devido ao desaparecimento do pai no mar a caminho de Matsumae, viu-se obrigado a assumir a dívida que o pai contraíra junto a comerciantes não só locais mas também das regiões próximas de Dewa (Yamagata, Akita) e Wakasa (Fukui) e solicita o parcelamento da dívida em cinquenta prestações a serem debitadas de seus tributos anuais. A petição não faz menção à idade

de Enjirô que, de repente, se torna arrimo de família com mãe e irmãos pequenos, mas dá a dimensão da dívida contraída que só é concebível onde haja grande capital de giro, mudando assim a concepção de Sosogi como uma aldeia produtora de sal e pobre.

Outro documento significativo é o registro, datado do século XVIII, de um empréstimo de alto vulto (100 *ryô*) feito aos Tokikuni por Shibakusaya, um comerciante marítimo da região com quem a família Tokikuni mantinha freqüentes contatos comerciais. O dado comprova mais uma vez o poderio econômico de não-agricultores, donos de bens que permitiam empréstimos dessa monta. Mas o fato mais significativo é que Shibakusaya consta de registros de meados do século XVI como uma família de *atamafuri*, termo utilizado na região para *mizunomi*. Sempre traduzido por agricultores ou arrendatários pobres que não conseguiam produzir *kokudaka* suficiente para serem tributados, *mizunomi* inclui, no entanto, ricos comerciantes como os Shibakusaya.

De fato, um censo demográfico realizado em 1735 na região, registra um percentual de 71% de *mizunomi* contra 29% de agricultores com produção de 4 a 5 *kokudaka*, em sua maior aldeia Wajima, número aproximado registrado em outras aldeias da região como Ushitsu, Iida, Kabuto. O detalhamento desses *mizunomi* de Wajima registra artesãos, produtores de *sômen* (uma espécie de macarrão japonês), comerciantes e agentes marítimos, o que dá o perfil de sua população economicamente ativa. A região de Noto, portanto, não era uma região pobre, de poucas áreas cultiváveis como se supunha ser, ao contrário, era uma região economicamente rica, cuja população não necessitava de terras para cultivar uma vez que sua subsistência provinha de outros meios bastante rentáveis. *Mizunomi* eram, portanto, aqueles que não produziam o mínimo de arroz para ser tributado, entre os quais agricultores e arrendatários pobres, mas também ricos comerciantes que não produziam *kokudaka* simplesmente porque sua subsistência provinha de outros meios bastante rentáveis. E a região de Noto não era um região pobre, de poucas áreas cultiváveis, ao contrário, era uma região economicamente rica, cuja população não necessitava de terras para cultivar.

A história do Japão, como tantas outras, foi basicamente construída a partir de documentos oficiais das classes dirigentes que refletem marcadamente a ideologia nacional. Tais documentos revelam, sem dúvida, uma versão importante de sua realidade histórica mas a atenção voltada, nas últimas décadas, ao estudo de documentos de particulares, oficiais ou não, tem revelado dados que têm contribuído para um redimensionamento da história japonesa, ou consubstanciando a versão oficial até hoje largamente propalada, ou impondo uma reconsideração de alguns de seus aspectos.

Cumpre assinalar que mesmo uma boa parte desses documentos do povo (cartas, petições judiciais, diários ou registros particulares) dizem respeito a questões envolvendo a terra, inclusive naqueles referentes a litígios entre não-agricultores, o que se deve à proeminência dada à terra ao largo da história japonesa como base de cálculo de impostos e tributos. Mas a luz lançada sobre tantos documentos que se mantiveram guardadas sob a terra, nos depósitos ou nas dependências de moradias do povo em geral se torna significativa na medida em que levanta a hipótese, bastante plausível, do papel preponderante que as vias aquáticas – marítima, fluvial e lacustre – exerceram na vida política e social do Japão, haja vista sua própria geografia: um arquipélago constituído

por mais de 3.700 ilhas, cerca de 28.000 km de costa litorânea e apenas 25% de solo cultivável. O governo adotou a terra como padrão de seu sistema político, mas boa parte do povo tinha na água a base de sua vida, usando-a como vias de fluxo econômico, político e cultural. Aventam-se, assim, as hipóteses de migrações do arquipélago para o continente asiático – e não apenas no sentido inverso – desde a era pré-histórica; da prática do comércio de produtos marítimos desde a Antiguidade; do desenvolvimento de uma economia monetária, ainda que rudimentar, mesmo antes da circulação efetiva da moeda. Essas e outras novas teses começam a ser desenvolvidas e consagradas com a contribuição de historiadores, antropólogos, etnólogos, sociólogos, lingüistas, até de geneticistas.

Bibliografia

- AMINO, Yoshihiko. *Nihon-no Rekishi-o Yominaosu (Relendo a História do Japão)*. Tóquio, Chikuma, 1995, 19ª ed.
- _____. *Zoku Nihon-no Rekishi-o Yominaosu (Relendo a História do Japão)*, vol. 2. Tóquio, Chikuma, 1996.
- _____. *Nihon Chûsei-no Minshûzô (O Perfil da Classe Plebéia da Época Chûsei)*, Iwanami Shinsho 136. Tóquio, Iwanami, 1983, 7ª ed.
- _____. *Higashi-to Nishi-no Kataru Nihon-no Rekishi (A História do Japão Contada pelo Leste e pelo Oeste)*. Tóquio, Société, 1993, 12ª ed.
- _____. *Chûsei Saikô (Repensando Chûsei)*. Tóquio, Editor's School, 1991, 7ª ed.
- _____. *Nihonron-no Shiza (Uma Perspectiva da Japonologia)*. Tóquio, Shogakkan.
- KURODA, Toshio. *Chûsei Minshû-no Sekai (O Mundo do Povo de Chûsei)*. Tóquio, Sanseido, 1991, 3ª ed.
- MIYAMOTO, Tsuneichi. *Emakimono-ni Miru Nihon Shomin Seikatsushi (A Vida do Povo Japonês através dos Emaki)*. Chûkô Shinsho 605. Tóquio, Chûokôron, 1996, 19ª ed.
- NAGAHARA, Keiji. *Nihon Chûsei Shakaikôzô-no Kenkyû (Estudos da Estrutura da Sociedade Chûsei)*. Tóquio, Iwanami, 1973.
- OHNO, Susumu et al. *Higashi Nihon-to Nishi Nihon (O Japão Ocidental e Oriental)*. Tóquio, Nihon Editor School, 1993, 6ª ed.

Tae Suzuki

Centro de Estudos Japoneses da USP
Curso de Língua e Literatura Japonesa – FFLCH-USP

Poema da 4ª capa

Vagas do desmedido mar
Avançam retumbando em rochosa praia
Fendidas, desintegradas, dilaceradas,
Se espalham

Kinkaishû poema n. 641, da autoria de Minamoto no Sanetomo (1192-1219)

大海の磯もとどろに寄する波
われて砕けて裂けて散るかも

