

ESTUDOS JAPONESES

n. 26 - 2006

ISSN 1413-8298



ISSN 1413-8298

ESTUDOS JAPONESES

FFLCH / USP

Estudos Japoneses, São Paulo, n. 26, 2006

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitora: Profa. Dra. Suely Vilela

Vice-Reitor: Prof. Dr. Franco Maria Lajolo

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. Gabriel Cohn

Vice-Diretora: Profa. Dra. Sandra Margarida Nitri

DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS

Chefe: Prof. Dr. Mamede Mustafa Jarouche

Vice-chefe: Profa. Dra. Arlete Orlando Cavaliere

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES

Diretora: Profa. Dra. Junko Ota

Vice-Diretora: Profa. Dra. Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro

Conselho Editorial: Alexandre Ratsuo Uehara (Universidade Rio Branco)
Eliza Atsuko Tashiro (Unesp-Assis)
Elza Taeko Doi (Unicamp)
Erasmus d'Almeida Magalhães (DLCV-USP)
Geny Wakisaka (DLO-USP)
Junko Ota (DLO-USP)
Koichi Mori (DLO-USP)
Luiza Nana Yoshida (DLO-USP)
Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro (DLO-USP)
Masato Ninomiya (Direito-USP)
Sakae Murakami Giroux (Marc Bloch University, Strasbourg)
Shozo Motoyama (DH-USP)
Tae Suzuki (DLO-USP)

Comissão de Publicação: Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro
Luiza Nana Yoshida
Wataru Kikuchi

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: (0XX11) 3091-2426
Fax: (0XX11) 3091-2427
e-mail: cejap@usp.br
2006

Apoio e Patrocínio:
PROAP - CAPES

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

Edição Comemorativa

10 anos do Programa de Pós-Graduação
em Língua, Literatura e Cultura Japonesa

DLO – FFLCH – USP

(1996 – 2006)

SUMÁRIO

<i>Editorial</i>	07
<i>Peculiaridades das Pinturas Eróticas do Mundo Flutuante [shunga ukiyoe]</i> Monta Hayakawa	09
<i>Expressando-se na Língua do Antípoda: fantasia nipo-brasileira acerca da origem das línguas</i> Shuhei Hosokawa.....	25
<i>Gaikôgo: as palavras japonesas que se tornaram estrangeiras</i> Tatsuo Miyajima	49
<i>Os Dialetos e os Jovens</i> Makoto Kuno	59
<i>A Arte da Iluminação</i> Fernando Carlos Chamas	67
<i>A Presença da Midia na Socialização Contemporânea dos Jovens: o caso do animê como convite ao estudo da língua japonesa</i> Nancy Naomi Ueda Leiko Matsubara Morales	75
<i>Evolução do Auxiliar Verbal Tempo-Aspectual TA – da linguagem clássica à moderna</i> Shirlei Lica Hashimoto	97
<i>Pronomes Pessoais da Língua Japonesa moderna: um panorama das teorias clássicas</i> Wataru Kikuchi	111

EDITORIAL

O periódico *Estudos Japoneses* tem como objetivo a publicação de pesquisas sobre Língua, Literatura e Cultura Japonesa. Foi criado em 1979 pelo Centro de Estudos Japoneses, anexo ao Curso de Língua e Literatura Japonesa do Departamento de Lingüística e Línguas Orientais (atual Departamento de Letras Orientais) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Pioneira no gênero, pode ser considerada, ainda hoje, a única publicação especializada voltada para a divulgação de pesquisas e trabalhos acadêmicos sobre Estudos Japoneses, no Brasil.

A 26ª edição constitui um número especial em comemoração ao décimo ano de implantação do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo. A data foi lembrada na “Sessão Comemorativa – 10 Anos do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa”, durante a realização do XVII Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa - IV Congresso Internacional de Estudos Japoneses no Brasil realizado nos dias 31 de agosto e 01 de setembro de 2006, na Casa de Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo.

O número comemorativo reúne artigos de professores visitantes do Programa ou professores convidados do Japão e ex-pós-graduandos, alguns deles atuando hoje como docentes do Curso de Graduação em Língua e Literatura Japonesa da Universidade de São Paulo. Os temas tratados no presente número referem-se essencialmente aos Estudos Lingüísticos, Ensino da Língua e às Artes Visuais Japonesas.

Monta Hayakawa, Professor Doutor da International Research Center for Japanese Studies, Japão, e Fernando Carlos Chamas, ex-pós-graduando, apresentam-nos as faces contrastantes, erótica e sagrada, das Artes Visuais, respectivamente através das

pinturas eróticas, *shunga*, do período Edo e das esculturas budistas ou a arte da iluminação. A Língua Japonesa é abordada em seus diversos aspectos. Shuhei Hosokawa, Professor Doutor da International Research Center for Japanese Studies, trata da questão da busca da identidade lingüística de Rokurô Kôyama e sua “fantasia nipo-brasileira” acerca da origem da Língua Japonesa, estabelecendo sua relação com o Tupi. Através do enfoque lexicológico, Tatsuo Miyajima, membro honorário do Japanese Language National Institute e professor-visitante do Programa, em 2005, discute as questões do gaikôgo, ou seja, palavras japonesas que se tornaram empréstimos em outras línguas. Makoto Kumo, Professor Doutor da Kochi University, Japão, sob o viés sociolingüístico, trata do uso de dialetos na linguagem dos jovens japoneses. Shirlei Lica Hashimoto e Wataru Kikuchi, ex-pós-graduandos e atualmente docentes do Curso de Graduação em Língua e Literatura Japonesa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, apresentam, respectivamente, estudos morfológicos acerca da evolução do auxiliar verbal *Ta* e da sistematização teórica dos pronomes pessoais da Língua Japonesa. Finalmente, Leiko Matsubara Morales, também ex-pós-graduanda e docente do Curso de Graduação em Língua e Literatura Japonesa e Nancy Naomi Ueda, Bacharel em Relações Internacionais pelas Faculdades Integradas Rio Branco, tratam da relação entre a difusão do *anime* e do *mangá* japonês e o ensino da Língua Japonesa no Brasil.

Luiza Nana Yoshida

PECULIARIDADES DAS PINTURAS ERÓTICAS DO MUNDO FLUTUANTE [*SHUNGA UKIYOE*]

*Monta Hayakawa*¹

Como é sobejamente conhecido, no período Edo foi produzido um número surpreendente de pinturas eróticas, numa categoria nomeada *makura-e* [“pintura-travesseiro”]² do gênero ukiyoe. No Japão, antes da Segunda Guerra Mundial, sabe-se que eram numerosos os que, ao ouvirem falar de ukiyoe, ocorriam-lhes secretamente à mente as pinturas *makura-e*; também nos Estados Unidos, ao se referirem “pinturas do mundo flutuante” associava-se, como que num reflexo, o termo *shunga*, “pintura-primavera”. Também há três anos, no Museu Municipal de Arte de Helsinque, na Finlândia, quando fui convidado, juntamente com colegas japoneses, a participar da organização de uma ampla exposição de *shunga*, percebi a grande admiração que todos sentiam pelas características intrínsecas e extrínsecas que cercam tais imagens. A primeira impressão que recebi dos responsáveis de Helsinque, e também do Japão dessa época, foi a de que, ao se falar em *shunga*, não existia outro juízo senão o de que tais imagens não passavam de uma expressão direta e crua que, empregando um método expressivo delicado como o das estampas multicoloridas [*nishiki-e*, “pinturas-brocado”] ukiyoe, tratavam de cenas de sexo entre homens e mulheres. Também a minha

1. Professor doutor da International Research Center for Japanese Studies.
2. Nota do Tradutor: quando julgado conveniente ou necessário, o tradutor se utiliza do sinal [...] para inserir possibilidades de maior claridade no texto. Todas as notas são do tradutor.

pessoa, até ter a oportunidade de investigar um grande número de *shunga* e inquirir sobre seu sentido, defendia a mesma posição. Por isso, certamente não poderia haver outra forma de percepção como a anteriormente referida para pessoas que nunca tivessem tido oportunidade tal. Isso se deveu ao fato de que, em primeiro lugar, apesar de os *shunga* terem sido normalmente editados como álbuns [*kuminono*] de 12 estampas independentes e também os livros eróticos [*ehon* ou, posteriormente, *enpon*] terem sido publicados contendo dez a vinte desenhos em cada volume, entre as imagens amplamente acessíveis até o momento, apresentam-se somente na maior parte as mais refinadas e estimulantes. Por causa disso, neste artigo, mostrar-se-ão as principais peculiaridades dos temas e das formas de expressão da categoria *shunga* do gênero ukiyoe.

(1) *Sobre a Expressão do Corpo e a Representação dos Órgãos Sexuais*

Assim como, nos Estados Unidos, referir Utamaro tem o mesmo significado de, reconditamente, falar de pênis gigantescos, todos apontam a representação exagerada do órgão sexual masculino como característica primeira da expressão de *shunga*. Mas tal modo de desenhar grande o pênis nos desenhos que representam relações sexuais não se restringe ao gênero *shunga* ukiyoe, pois, segundo as palavras de um monge samurai, discípulo que chegou a se comparar ao mestre Toba Sôjô, que se encontram no rolo 11, “Pinturas e Desenhos” da Coletânea de Narrativas Setsuwa *Kokonchomonjû*³, do período Kamakura:

“Existem, desde muito antigamente, exímios exemplos de pinturas chamadas *osoku-zu* (*shunga*); tais imagens são de dimensões muito reduzidas, mas o que se desenha ali é muito grande, e faz pensar como poderiam existir na verdade. Se tivessem sido representadas do tamanho como são, não se tornariam dignas de nota, e, portanto, pode-se dizer que são fictícias [“coisas inventadas pelo desenho”]. Mesmo dentre as pinturas com que se diverte o pintor (Monge Toba Sôjô), são muitos os que o assim o têm.”

Assim, quanto às pinturas de amor sexual do período Heian, supõe-se que seguiam tal tradição já existente. Mesmo nos rolos de pintura erótica [*kôshoku*] do período Medieval ou nas pinturas eróticas do início do período Edo, não diferia o estilo de representação. Dessa forma, pode-se dizer que é uma tradição japonesa representar

3. Trata-se de uma coletânea de 20 rolos e 30 volumes, terminada em 1254 por Tachibana Narihida, que contém também muitas narrativas setsuwa (contos curtos de fundo moralizante com personagens baixos) de célebres antologias anteriores, como *Konjaku monogatarijû* ou *Ujishûi monogatarijû*, entre outras.

exageradamente os órgãos sexuais masculinos nas cenas de sexo. Entretanto, gostaria de chamar a atenção, quanto à representação do pênis, que é tão chamativo à primeira vista, de que não se deve menosprezar o fato de que tal método não se restringe apenas aos órgãos masculinos, pois o mesmo se pode afirmar quanto aos órgãos femininos (fig.1). Se pensarmos um pouco sobre o assunto, concluiremos pela obviedade, pois não se poderia existir uma cena de sexo na qual apenas o órgão masculino fosse representado maior. Em seguida, se fôssemos acrescentar mais alguma coisa, diríamos que ambos os órgãos que foram exageradamente representados no *shunga* ukiyoe, de modo geral, o foram aproximadamente seguindo a mesma proporção das faces femininas e masculinas.

Assim como apontava o monge samurai anteriormente referido, o engrandecimento de detalhes não se restringiu à representação do órgão masculino nas imagens *osoku-zu*: na arte japonesa, desde o período Heian, prosseguiu-se desenhando de forma maior que existem (ou mais minuciosamente do que o olho nu poderia revelar) determinadas secções que se queria enfatizar. Se analisadas sob a perspectiva linear ocidental racional, pode-se dizer que tal representação não é natural; entretanto, se formos ver do ponto de vista do interesse e do tamanho contidos no coração daquele que expressa tais partes atributivas, pode-se afirmar que, para o pintor, era uma técnica natural. Poder-se-ia, talvez, dizer tratar-se de um método de perspectiva psicológica. Ou seja, do ponto de vista de uma perspectiva psicológica, no *shunga*, é uma expressão mais natural desenhar os órgãos sexuais femininos e masculinos com proporções mais generosas do que as que são simplesmente visíveis.

Não é apenas a proporção a característica da representação dos órgãos sexuais nas pinturas eróticas. Pode-se também referir a minudência característica de sua representação (fig. 2). A representação do corpo humano no ukiyoe em geral enfatiza a expressividade facial e simplifica em apenas uma linha as outras partes externas da silhueta, mas, no *shunga*, os órgãos sexuais são desenhados com a mesma minudência em qualidade e temperamento das fisionomias. Um exemplo claro: admira-se a habilidade técnica do entalhador de ukiyoe de um modo especial em sua execução dos cabelos; pode-se afirmar que os entalhadores devotavam o mesmo fervor na expressividade conferida tanto aos intrincados penteados quanto aos pelos pubianos. Nos fins do período Edo, alocam-se no início dos livros eróticos, imagens chamadas *ôkubi-e*, close-ups de faces que servem de frontispícios, e, no fim, close-ups de órgãos sexuais da personagem antes representada, apodando-as *ôtsubi-e*⁴. A obra *Kachôjô Azuma Genji* [Genji do Leste: Impressão Poética de Flores-e-Pássaros], de Utagawa Kunisada é dos exemplos mais clássicos (figs. 3-1 e 3-2).

4. *Ôkubi-e*, literalmente significa “pintura de grande pescoço”, e *ôtsubi-e*, “pintura de grande abertura”, ou seja, os livros ou álbuns se iniciam com um grande busto de famosas cortesãs e terminam com suas vaginas em close-up.

O que aqui se acentua como importante, quanto à representação do corpo na pintura erótica ukiyoe, é que tanto as faces quanto os órgãos sexuais masculinos e femininos se encontram representados coordenadamente. Na série referida anteriormente, *Azuma Genji* de Kunisada, há uma imagem que se supõe tratar de um intercuro sexual em noite de verão de um casal nu em pelo, em moradia pobre geminada, representando-se de modo a saltar à vista tanto as faces quanto os órgãos, através de linhas de facho de luz da luminária que se encontra à cabeceira (fig.4). E, ainda, no álbum de 12 estampas soltas *Sode-no Maki* [Volume das Mangas de Quimono] de Torii Kiyonaga, considerada um obra-prima de *shunga* ukiyoe, a composição, grandiosa, segue o esguio e longo formato “pintura-pilar” [*hashira-e*], horizontal, distribuindo à direita e à esquerda faces e órgãos sexuais masculinos e femininos, abreviando com muito charme e sagacidade⁵ as partes restantes e expletivas dos corpos de ambos. Trata-se certamente de uma ênfase intencional, apenas e tão somente nas faces e nos órgãos do homem e da mulher que se amalgamam. Tal composição intencional não se restringe nos *shunga* desta série, mas também o mesmo pode ser percebido quando se aprecia a representação dos corpos de grande parte dos *shunga* ukiyoe.

Dessa forma, para mostrar de modo colateral as faces e os órgãos de homens e mulheres em ato sexual, os *shunga* ukiyoe tiveram de inventar uma composição não natural na representação de seus corpos. Mesmo quando observamos a quinta imagem da série *Utamakura* [Travesseiro de Poemas] (fig.5), de Kitagawa Utamaro, nota-se que aos corpos humanos seria impossível uma torção semelhante; também na sétima imagem (fig.6) da série *Fûryû Jûniki-no Eiga* [Glórias e Flores das 12 Elegantes e Eróticas Estações], de Isoda Koryûsai, é impossível distinguir claramente como seriam os pés de ambos. Diz-se que aparecem freqüentemente cenas de atos sexuais de corpos anormais no *shunga* ukiyoe; entretanto, não se trata de uma intenção definida do pintor em expressar tal condição física, mas pode-se pensar que tal padrão encontrado tenha se devido a um incentivo expressivo para mostrar de modo coordenado faces e órgãos masculinos e femininos de modo o mais aproximado à verdade das coisas, somente conseguida através de uma visão fixa inventada.

Os órgãos masculinos e femininos são desenhados com uma acuidade de mesma qualidade e dimensões de igual proporção, mas parece-me que esse método representacional sugere que os pintores que os produziram foram atraídos para esse tipo de produção devido ao gosto dos habitantes da cidade de Edo, que assim compreendiam, de modo inconsciente, o amor sexual. Se pudermos interpretar as faces humanas como símbolos do mundo *omote* [o verso, a consciência, a ordem pública], e os órgãos sexuais como os de seu *ura* [o reverso, a inconsciência, a desordem], não se poderia dizer que o *shunga* ukiyoe representa o universo do amor sexual humano como uma unidade corpórea que amalgama ambas as expressões?⁶ Ou seja, essa pro-

5. O que aqui se traduz por “charme e sagacidade” é *iki*, conceito estético fundamental para as artes amorosas, artísticas e até mundanas (vestuário, alimentação, usos e costumes) do período.

6. Hayakawa utiliza a expressão *ura-omote ittai*, “verso-e-reverso: um só corpo”.

dução indicaria que o amor sexual dos homens não é apenas sua face *ura* [interna e íntima], nem tampouco apenas a sua face *omote* [externa e pública].

(2) *A Imagem e o Texto*

Na verdade, em quase todo o *shunga* ukiyoe há inserções de textos que registram diálogos dos personagens. Tais textos são chamados *kakiire* [“escrita-inserida”] e, dependendo da interpretação de tais inserções, torna-se possível compreender a situação colocada e a os sentimentos concretos dos personagens, o que não se apreenderia somente com a apreciação puramente visual de sua qualidade formal e seus planos pictóricos.

Tomemos por exemplo um desenho que se encontra no álbum *Kôshoku Zue Jûnikô* [Representações de Doze Senhores de Amantes do Amor], de Katsukawa Shuncho (fig.7). Levantando-se suposições apenas pela imagem, parece ser uma cena em que um homem em traje de banho, a quem agradam os jogos amorosos, encontra-se em confortável relaxamento enquanto uma cortesã ou assemelhada lhe serve saquê. Ainda, do lado de fora da redonda janela há uma representação de *hagi* [lespedeza versicolor], o que indica que a estação é o outono. Do ponto de vista do desenho, iríamos apenas até aí. Vamos, portanto, ler o texto, *kakiire*:

Homem: “Ah, sei não se é por causa da lua, mas nesta noite ’tá tão bão...”

Mulher: “Pra mim também, esta noite ’tá demais! Até ’tô a fim de chegar a umas cinco vezes.”

Homem: “Ei, vamos pegar um fôlego, que tal um golinho?”

Mulher: “Não fique aí só bebendo saquê, é um veneno pro corpo, viu?”

Homem: “Que saquê, que nada, veneno és tu!”

Das primeiras palavras do homem, compreende-se que se está na noite da “apreciação da lua” [*tsuki-mi*], portanto, é solstício de outono, décimo quinto dia do oitavo mês. E se formos levantar suposições pelo tratamento que se dão, em meio a brincadeiras leves e descompromissadas, poder-se-ia dizer tratar-se não de um relacionamento entre uma mulher profissional dos amores e seu cliente, mas de um casal muito íntimo. Se assim concluirmos, e observarmos melhor os lábios da mulher, percebe-se certamente uma linha mais espessa em sua base e reconheceremos os dentes pintados de preto, índice de mulher casada. Portanto, conclui-se que se trata de uma cena de marido e mulher que, em profunda intimidade, apreciam a lua enquanto descansam languidamente após o sexo. Nas imagens eróticas *shunga* aparecem de modo muito recorrente representações de cópulas entre maridos e mulheres como esta, de grande intimidade. Podemos dizer que inexistem tais representações na pornografia mais recente.

E, ainda, existe uma imagem (fig.8) no livro erótico [*ehon*: “livro-sedução”] de Katsushika Hokusai intitulado *Kinoe no Komatsu* [Jovens Pinheiros de Fertilidade],

que, à primeira vista, parece indicar uma cena em que mulher mais velha encontra-se a engajar amorosamente um rapaz mais jovem. Entretanto, ao lermos o texto *kakiire*, compreendemos não se tratar de uma cena assim tão banal.

Homem: “Mamãe, por favor, vai descansar hoje, depois da terceira vez. Amanhã de manhã, como sempre, te dou mais, como sempre.”

Mulher: “Ei, ei, esta criança sempre diz coisas ingratas. Depois de implorar aos budas e me tornar viúva, e quando pensava que não mais seria espezinhada pelos parentes, lembro-me do momento em que te encontrei, no templo dos Portais Preciosos. Ah, que beleza e meiguice, como se fosses um bebê, naquele tempo! No instante mesmo em que te vi, não queria nada mais, somente receber-te como filho adotivo, fiquei mais e mais desesperada, e enganei, afinal, o monge Lascívio e consegui que nos tornássemos mãe e filho e agora, que palavras são estas, tão insensíveis? Trate bem a tua única mamãezinha! Vê isto, vê, coloca até a raiz, *fufufu u fufufu usuusuu yoyo yoyo ah ah!*”

E seus lábios emitiam sons: “*tsuppa, tsuppa, chuuchuu, gobo gobo tsubo tsubo hicha hicha*”

Mulher: “Ah, ôô, que bom!, bom!, *yo, yo*, êta filho bão!, que obediente, *youu!*”

O rapaz, portanto, é filho adotivo provindo da posição de pajem⁷ de templo na casa dessa viúva mais idosa. Mesmo assim, a mulher é deveras audaciosa. Sente-se em suas palavras algo de intraduzível, de amedrontador. Dessa forma, nos textos inseridos nas imagens *shunga* ukiyoe, existe em todos os trechos uma efusão verdadeiramente expansiva do sexo nas mulheres comuns, que não são profissionais do amor. Pode-se constatar, mais uma vez, que tal categoria de expressão encontra-se ausente da pornografia dos tempos modernos.

E, indo um passo mais à frente, numa das estampas do álbum *Negai no Itoguchi* [O Despertar dos Desejos], de Kitagawa Utamaro, aparecem duas personagens escandalosas (fig.9):

Mulher: “Vê só, Kume, tua mulher é que é feliz. Comendo todos os dias de tal iguaria superior, assim tão gostoso, e ainda provando de tudo que gosta e adora..., ah! Sob que signo terá nascido ela? Que inveja! O meu marido, como bem sabes, tem cara ruim, temperamento ruim. E ainda, o ‘material essencial’ dele é pequeno, é fino, já não, já não agüento mais, ah, fudis, fudis, num güento mais!”

7. Os garotos que serviam em templos, *chigo*, são célebres por também prestarem serviços sexuais aos monges, que eram proibidos de se associarem com mulheres. Embora muitas narrativas existam desde o século XII, durante o período Edo tornam-se tópica predileta.

8. *Bobo*, em japonês, é termo chulo popular para nomear a vagina.

Homem: “Tudo bem, tudo bem, vou fazer de conta de que és uma esposa por imposição e, na medida do possível, vou fazer de tudo para não sujar a tua xoxinha⁸.”

Mulher: “Ah, ah, que bom, é bom mesmo!”

Homem: “Pra mim também, é bão, é muito bão!”

Quer dizer, trata-se de uma cena extra conjugal de uma mulher com um homem também casado. Enfatize-se, entretanto, que, quanto ao adultério de ambos, não se percebe sequer a mínima consciência de culpa. Ao invés disso, nota-se no modo de falar de ambos um ar escancarado e direto. Tal tratamento entre os dois, que normalmente é inimaginável, existe em proeminência no universo dos *rakugo*⁹ do período Edo, e por isso, se pensarmos nas expressões dele derivadas, soa como se possuíssem uma verdadeira realidade.

Se lermos os textos *kakiire* dessa forma, pode-se compreender o cenário e as relações concretas entre as personagens que aparecem, e também seus respectivos sentimentos. Mas dentre as pessoas que examinam apenas a forma visual, são numerosas as que estão convencidas de que quase todos os homens e mulheres que estão representados no *shunga* não passam de clientes que têm ligações com cortesãs ou de homens lascivos e suas parceiras de jogos sexuais. Mesmo que nos conformemos com a idéia de que os americanos assim compreendam as delicadas obras-primas e os cabelos japoneses das estampas multicoloridas, constatamos passar-se o mesmo entre numerosos japoneses. Entretanto, se persistimos em ler os textos, discriminamos múltiplos caminhos, posições sociais e situações: alargamos o espectro da idade desde a mais tenra até a velhice e percebemos que se trata, em noventa por cento dos casos, de combinações entre homens e mulheres de várias categorias dentre a população comum.

E, além disso, o que é muito importante, discernimos que tais modos e relações se manifestam através de muitos tipos e formas. É claro que, dentre elas, existem também cenas muito comuns no Extremo Oriente desde tempos antigos e modernos representando jogos amorosos de homens nas áreas-de-prazeres ou as seduções assertivas de lascivos homens amorosos, mas, em termos numéricos, a proporção de tais cenários é extremamente baixa. Os pintores *ukiyo-e*, ao invés de representarem cenas clichês como estas, competiam entre si para expressar, através de várias tendências, cenas de amor sexual que existissem no mundo em geral, ou que pudesse ser

9. *Rakugo*, “palavra decaída”, conhecida no período Edo como “*otoshi banashi*”, compõe-se de técnica de entretenimento na qual um “contador” se posta perante uma platéia e relata histórias cômicas. Caracteriza-se por se valer de interpretação dramática e imitação de falas variadas, com muitos trocadilhos de palavras e situações sociais, de expressividade local e popular. O gênero tem ressuscitado interesse nos teatros e programas de televisão ultimamente.

imaginável existirem. E assim, construíram uma verdadeira variedade estilística em relação ao variegado amor sexual.

(3) *Shunga* 春画 é *Warai-e* 笑絵 [pintura-riso], *Ehon* 艶本 [livro-sensualidade] é *Ehon* 笑本 [livro-riso]

Costuma-se chamar as estampas e pinturas *shunga* do período Edo, de modo geral, *warai-e* “pintura-riso” Registram-se através de ideogramas diferentes *ehon* 艶本 [“livro-sensualidade”], *ehon* 絵本 [“livro-encontro”], *ehon* 栄本 [“livro-florescimento”], *ehon* 笑本 [“livro-riso”], todos igualmente lidos da mesma forma. O primeiro é hoje lido como *enpon*, mas o ideograma *en* foi utilizado com o significado de caso amoroso de homem e mulher; o segundo, da mesma forma, é ideograma que associa o encontro entre homem e mulher. Quanto ao “livro-florescimento”, tal ideograma é utilizado desde o tempo da coletânea *Man'yôshû*, com o significado de botão em flor a desabrochar, lido à maneira japonesa, sendo originariamente o antigo termo “rir” Os japoneses da época da *Coletânea das Dez Mil Folhas*, *Man'yôshû*, parecem ter interpretado a aparência de uma flor em desabrochamento como a imagem dos lábios dessa flor, que estariam rindo. Feitas essas premissas, resume-se que as referidas formas grafadas diferentemente e lidas igualmente como *ehon* designavam um “livro-pintura” que contivesse *shunga*, um “livro-encontro” que tratasse de confluências de homens e mulheres por se tratar de um livro que levaria ao riso; enfim, um termo sofisticado que cobria toda essa gama semântica através da fonética. Tal aspecto nos leva a considerar que os habitantes da cidade de Edo relacionavam o sexo ao riso. Assim pensando, se formos ler mais uma vez os três textos inseridos *kakiire* apresentados anteriormente, esclarece-se que, em seu afluente subterrâneo corre, de fato, o veio do riso.

De fato, existem muitos exemplos claros nos textos *kakiire* que mostram ter consciência do riso. Em primeiro lugar, leiamos uma das imagens contidas na série *Fûryû Maneemon* [O Elegante Maneemon] de Suzuki Harunobu (fig. 10). Trata-se de uma cena do tipo folclórico em que, numa casa que se abre para um arrozal, um homem lascivo trajado de máscara amedrontadora encontra-se a iniciar o ato sexual por trás da moça.

Homem mascarado: “Delícia, delícia, sou o deus do corvo noturno do pequeno santuário¹⁰ de Inari. Se me concederdes vossa donzela, farei multiplicar os grãos em grande colheita nesta vossa plantação.”

Esposa camponesa: “Ai!, que medo!”

Marido camponês: “Oh, forma estranha de corvo noturno de dádivas! Concedo-vos não só minha esposa, como também a minha velha, e imploro-vos a mediação benfazeja da divindade Inari!”

10. *Massha* refere um santuário pequeno que em geral se agrega ao templo principal (*honsha*). Por associação, nas áreas-de-prazeres, o termo foi utilizado metaforicamente, uma pequena edificação que orbita em torno de uma maior, ou seja, o papel dos *taiko-mochi*, guias bajuladores e entretenedores.

Homem mascarado: “Ah, que bom, que bom! Amanhã também venho, *crau-crau!*”

[Assim dizendo, partiu o deus.]

Neste *kakiire* certamente existe um convite ao leitor para a gargalhada. O homem mascarado, quando diz “o deus do corvo noturno” [*yogarasu no kami*], faz um trocadilho fonético entre o “corvo noturno” [*yogarasu*] e o termo *yogarasu*, grafado com outro ideograma “achar bom, ficar satisfeito, alegrar-se” que não deixa de ter uma ressonância de prazer sexual. Finalmente, em “amanhã também venho, eu venho!” [*ashita mo kon kon*] nota-se um eco do gemido da raposa [*kon kon*], que é o deus dos grãos, Inari. E ainda há mais: como deixar de rir com as palavras ingênuas do marido agricultor, que, com os olhos ofuscados pela lavoura dos feixes de arroz, sem malícia, profere a frase “Concedo-vos também a minha velha”?

As pinturas de cenas de lavoura, como preces à fecundidade, ligavam-se naturalmente a imagens de tipo ancestrais nas quais, ao referirem sexo e riso, remontavam às lendas do deus Ama-no-uzume-no-mikoto, tratado no *Kojiki*¹¹ Também, em todos os cantos do Japão, desde muito antigamente, transmitem-se artes folclóricas humorísticas em festivais e eventos religiosos que louvam objetos que imitam genitálias masculinas e femininas como sendo divinos. Quer dizer, pode-se pensar que flui tal tradição na base da sensibilidade dos habitantes da cidade de Edo, os quais chamavam *shunga* de “pinturas-para-rir”, *warai-e*. Entretanto, pode-se também perceber que há uma diferença de qualidade, embora sutil, entre o fato de os habitantes de Edo chamarem-nas pinturas-primaveras e a percepção humana que ri do símbolo sexual das artes folclóricas e dos deuses que gargalham quando Ama-no-uzume-no-mikoto faz sua “aparição”

A seguir, veremos uma cena em que se representa como pano de fundo uma residência pobre, geminada, da Cidade Baixa de Edo, retirada de *Ehon Jinkôki* [Livro Ilustrado de Vigorosas Alegrias Amorosas], de Katsukawa Shunshô (fig.11):

Solilóquio do homem: “És tu que não sabias, até agora, que estavas doidinha por mim. Tu gostas de mim? Também te acho uma bonequinha. Como num tem ninguém, mi deixa lamber um pouco tua boca... Oh, oh, tua boca tem cheiro bão! Se é tua primeira vez, güenta firme! Vou colocar ele. Olha, olha, como?, que vulvinha mais umidinha... ouve o barulho: *shiku, shiku...*”

[E aí também, com certeza, estavam trepados dois ratos no membro superereto do homem.]

Rato branco: “Com a minha mão, dou cinco voltas. *Kii-kii-kii...*”

11. *Kojiki*, “Relato de Fatos Antigos”, é a obra em três volumes mais antiga que mescla história e lendas sobre o Japão, terminado de compilar no ano 712, escrito em chinês.

Rato preto: “Vem cá e dá uma olhada. `Tá saindo um líquido pegajoso, que escorrega!”

[Espiondo pela janela a situação, diz uma dona do cortiço:]

Primeira mulher: “Olha, olha, que coisa incrível! Seu Itogen parece estar tendo um sonho bem divertido. Que fala mais longa enquanto dorme!”

Segunda mulher: “Que coisa mais grande, né? Acho que tem o tamanho da coisa do Seu Kishirô...”

Solilóquio do homem: “Ah, quero ter uma mulher como a moça do vizinho! *Gou-gou!* Se for a moça da loja de queijo, melhor ainda! *Goukuu, fuufuu!*”

Exemplos como este com certeza pertencem ao universo dos *rakugo* de Edo. O público que apreciava sobremodo um riso como este, provocado pelas anedotas *rakugo*, não poderia deixar de se divertir com a alusão hilária que fazia de um homem chamado “Itogen” um perfeito idiota. Ao mesmo tempo, a idiotice de “Itogen” fazia inferir que, no interior de sua inconsciência, havia, na verdade, também incrustado o avesso de si próprio. Rindo do papel que “Itogen” interpreta, rimos de nós mesmos, reconditamente. Ao se examinar de modo geral as pinturas-primaveras de Edo, como se fossem uma grande pintura realizada em formato longo e contínuo, descobre-se vezes sem conta este “riso” à la *rakugo*. E, para aqueles que não conseguem rir de si mesmos, sinto que é como se não conseguissem compreender a verdade humana de que “o verso e o reverso habitam um mesmo corpo”

Para finalizar, examinemos uma imagem do rolo inicial do álbum de Katsushika Hokusai intitulado *Fukujusô* [Sob a Sombra de Flores Primaveris]. Se analisarmos apenas do ponto de vista da visualidade, poderíamos dizer tratar-se de um *shunga* na qual uma mãe faz dormir seu bebê; entretanto, se formos ler o texto, veremos tratar-se de uma cena em que esta rememora a relação sexual da noite anterior com o marido, ao mesmo tempo em que se dedica à costura (fig.12).

Mãe: “Fazem competições sobre a qualidade do pinto: primeiro, um pinto escuro; segundo, com uma cabeça esplêndida; terceiro, um pinto clarinho; quarto, um pinto curvadão; quinto, um pinto muito fermentado; sexto, grosso; sétimo, comprido; oito, fino; nono, torto; o décimo, com o formato de uma jarra... mas o do meu lá de casa tem de ser muito gostoso. É escurão, tem um cabeção, é grosso e, além disso, por mais que trabalhe, nunca se cansa. De fato é um pintão que junta todas as 32 qualidades! E isso também, graças à fé nos deuses e nos budas que tem desde a tenra idade. É verdade, quantas vezes será que fizemos ontem à noite? Ah, é só pensar nisso que fico com vontade de novo. Também hoje de noite, vamos fazer e fazer até a esbórnia!”

Homem: “Maninha, o meu também, quando fica grande, sabe?, faço também muito, como vocês dois ontem à noite, vou te mostrar, viu?”

Mãe: “Oras, oras, o que é isso?, este menino! Onde já se viu, *o-hohohohoho!*”

O diálogo mostra, novamente, uma expressão da franca alegria do sexo da mãe. Essa franqueza convida o leitor ao riso. De um lado, deixa-se expressar através de palavras tão precoces que é impossível imaginar terem elas teriam saído da boca de um bebê tão jovem. É uma tendência da pintura cômica tão típica da erótica de Hokusai. Também uma das características do *shunga* ukiyoe é o posicionamento casual de crianças em cenas do amor sexual, da forma mais natural, fazendo delas o veículo para o “riso”

Vimos, portanto, um painel geral das características do *shunga* ukiyoe. Seria pertinente dizer que, do ponto de vista do caráter de seus temas, é fortemente imanente uma tendência anti-literária, e daí poder-se dizer até anti-social; entretanto, o ataque violento à mensagem que traz o “riso” nessas pinturas, parece-me ser extremamente superficial. Se formos traduzir em termos de *ura* e *omote*, enquanto método leviano que convida o sorriso nos leitores, trata-se de um método o qual podemos rebaixar a uma figura popularizante se dissecamos a discriminação e os poderes sociais constituídos do *omote* [oficialidade]; e, sob essa interpretação, os temas das imagens-primaveras estão perfeitamente adequados. Quanto ao processo relativo ao intercurso sexual, tanto homens quanto mulheres também se utilizam de discriminações e posições sociais mundanas do *omote* [“mundo real”], mas em meio ao turbilhão das paixões da vida, não se preocupam de modo algum com a situação social, e qualquer um nessa situação sem dúvida haveria de negligenciar tudo. Enquanto figura humana que se tornou totalmente anulada, o ornamento retórico da auto-estima e do orgulho, para olhos estrangeiros aos da época, certamente parecem cômicos. No entanto, do ponto de vista da sátira ou do desnudamento de tais negatividades, não é possível compreender completamente o “riso” das pinturas-primaveras. Isso porque se deve acrescentar também que a maior parte dos personagens dessas imagens não se compõe de pessoas de alta posição na sociedade, mas em sua esmagadora maioria, de uma população anônima. Assim, o “riso” que é tendência do *shunga* absolutamente não se insere no tipo de “riso” de escárnio que se apraz em arrancar as máscaras dos fortes, mas em espiar o mundo do *ura* [oculto] que existe em todos nós, ou, pode-se talvez afirmar que se trata de um “riso de si mesmo” que habita em cada um de nós de modo secreto, como um delicado e secreto “riso quase revelado” Ou, em outras palavras, a razão de os habitantes da cidade de Edo rirem ao verem tais pinturas não se deveria à revelação das falhas alheias, mas à exposição de suas próprias figuras, cruas, das quais ainda se recordavam existirem dentro de si. O fato de os habitantes de Edo poderem rir tão à vontade enquanto apreciavam o *shunga*, certamente revela que eram capazes de rirem de si mesmos, sem nenhum mal-estar.

Nessas pinturas é expresso um universo de sexo que pressiona os mundos de *ura* e *omote*, mas, se formos apreciá-las como discorrido neste artigo, não seremos tomados pela sensação opressiva da força do mundo *omote* [de formalidades vazias]. A sensibilidade do “riso” tão valorizada no *shunga* ukiyoe se transmite espontaneamente aos que o apreciam, e não se deveria isto ao fato de que tal força tenha proporcionado um equilíbrio entre os interstícios de *ura* e *omote* [indivíduo e sociedade, interior e exterior, paixão e razão]?



Figura 1

Figura 2



Figura 3.1



Figura 3.2



Figura 4

Figura 5



Figura 6





Figura 7

Figura 8



Figura 9



Figura 11



Figura 12



DADOS DAS FIGURAS:

- Fig.1: Katsushika Hokusai, *Nami Chidori* 波千鳥 (Mil Pássaros sobre Ondas), número 9 de álbum de 12 estampas [nome atribuído pela imagem da capa].
- Fig.2: Keisai Eisen, *Jikkai no Zu* 十開之図 (Representação de Dez Aberturas), número 2 de álbum de 10 estampas [título que faz trocadilho entre “aberturas”, codinome ao órgão feminino e os 10 mundos que, segundo os ensinamentos budismos, compõem os universos dos entes à busca da iluminação].
- Fig.3-1: Utagawa Kunisada, *Kachô Yojô Azuma Genji* 花鳥余情吾妻源氏 (Genji do Leste, Impressão Poética de Pássaros-e-Flores), cólofão do terceiro volume de livro em 3 vols [*Kachô Yojô* refere obra comentada de *Narrativas de Genji*].
- Fig.3-2: Idem, última imagem do terceiro volume.
- Fig.4: Idem, número 5 do primeiro volume.
- Fig.5: Kitagawa Utamaro, *Utamakura* 歌枕 (Travesseiro de Poemas), número 5 de álbum de 12 estampas [*Utamakura* refere locais famosos de todos os rincões do Japão antigo que eram tópicas de poema; no período Edo, *makura*, “travesseiro”, adquire conotação erótica].
- Fig.6: Isoda Kôryûsai, *Fûryû Jûni-ki no Eiga* 風流十二季之栄花 (Glórias e Flores das 12 Elegantes e Eróticas Estações), número 7 de álbum de 12 estampas [O termo *fûryû*, “elegante” tem aqui conotação de “erótico”].
- Fig.7: Katsukawa Shunchô, *Kôshoku Zue Jûni-kô* 好色図会十二候 (Representações de Doze Senhores de Amantes do Amor), número 8 de álbum de 12 estampas.
- Fig.8: Katsushika Hokusai, *Kinoe no Komatsu* 喜能会之故真通 (Jovens Pinheiros da Fertilidade), número 3 do primeiro volume de livro em 3 vols [*Kinoe*, “uma das dez divisões antigas do ano” e “festividade de rogos de fertilidade *kinone*” é grafado como *kinoe*, “figura de atitude alegre”; *Komatsu*, “pinheiro jovem” é grafado como “verdadeiramente especialista nos caminhos dos prazeres”].
- Fig.9: Kitagawa Utamaro, *Negai no Itoguchi* 願ひの糸ぐち (O Despertar dos Desejos), número 7 de álbum de 12 estampas.
- Fig.10: Suzuki Harunobu, *Fûryû Enshoku Maneemon* 風流艶色真似ゑもん (Maneemon, o Amoroso Elegante), número 5 de álbum de 12 estampas.
- Fig.11: Katsukawa Shunshô, *Ehon Jinkôki* 会本腎強喜 (Livro Ilustrado de Vigorosas Alegrias Amorosas), número 4 do segundo volume de livro em 3 vols [*Jintôki*, “livro didático de matemática do período Edo”, é grafado com ideogramas *jinkô*, “forte no sexo” e *ki*, “alegria”].
- Fig.12: Katsushika Hokusai, *Fukujusô* 富久寿楚宇 (Sob a Sombra de Flores Primaveraes), número 1 de álbum de 12 estampas [*Fukujûsô*, “nome das primeiras flores primaveraes que ornamentam as festas de ano novo a desejar longa vida” aludindo ao período em que se editavam livros e estampas eróticas].

(Tradução e notas: Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro - FFLCH/USP)

EXPRESSANDO-SE NA LÍNGUA DO ANTÍPODA: FANTASIA NIPO-BRASILEIRA ACERCA DA ORIGEM DAS LÍNGUAS¹

Shuhei Hosokawa²

A língua tupi nunca foi objeto de estudos rigorosos no Brasil.
- Arthur Neiva, *Estudos da Língua Nacional*

Tupão, tupi
Não sei que mais
Já me esqueci de onde sou
- de “Brasileiro em Tóquio”, letra de Pedro Luís e A Parede

E imaginar uma língua significa imaginar uma forma de vida.
- Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*

1. Nota do Tradutor: O presente artigo foi primeiramente publicado em inglês no livro intitulado *Searching for Home Abroad – Japanese Brazilians and Transnationalism*, editado por Jeffrey Lesser, que é também autor da introdução e do primeiro texto, pela Duke University Press, Durham & London, em 2003, pp.21-46. Nota do Autor: Gostaria de agradecer ao Senhor Katsunori Wakisaka, genro de Kôyama, por ter-me fornecido informações pessoais importantes sobre o autor e suas publicações particulares.
2. Professor doutor da International Research Center for Japanese Studies.

A origem da língua é uma questão intimidadora para os lingüistas modernos. Isso não significa, entretanto, que tal problema tenha desaparecido de discussões contemporâneas; permanece ainda um tema comum em conhecidos estudos científicos. Isto é particularmente verdade no Japão, onde o discurso da origem da língua nacional é tão popular que “não se pode pegar, a esmo, um diário ou um semanário sem encontrar algum artigo (...) ‘anunciando’ a ‘descoberta’ de que a língua japonesa está geneticamente relacionada com este ou aquela língua, geralmente alguma cuja posição geográfica do Japão é tão remota quanto a probabilidade de que tenha algo a ver com os japoneses” (Miller, 1980, 18). A obsessão com as origens de que trata o lingüista Andrew Miller pode advir da influência decisiva de *nihongo* (língua japonesa) na identidade nacional japonesa – a nação é essencialmente monolíngüe e sua língua é utilizada em apenas um país. A popularidade do discurso das origens da língua japonesa certamente deriva da equação raça, território e língua entre a população japonesa.

Quando se busca as origens “perdidas” de uma língua, não se pode evitar adentrar nos domínios da imaginação mítica e utópica nascida da ideologia circunstancial de raça, nação, geografia, história, religião, literatura, e, é claro, língua. O crítico literário japonês Osamu Murai enfatiza as implicações expansionistas no discurso da origem da língua e da raça japonesas, que “mostram traços visíveis da invasão da Ásia pelo Japão moderno (...). O discurso sobre a sagrada e longínqua ‘origem do japonês’ desempenha um papel de acobertar a invasão e a dominação colonial do verdadeiro Japão (1993, 156). Para Murai, o interminável debate entre as hipóteses do “norte” (a de que os japoneses teriam vindo da Melanésia ou da Índia subcontinental) e do “sul” (a de que os japoneses vieram da Sibéria ou da Mongólia) nada mais é do que uma transposição epistemológica do eixo Leste-Oeste, um relacionamento que é historicamente mais duradouro e ideologicamente mais hierárquico. O eixo sul-norte “apaga o Outro” do Oeste para assegurar a identidade japonesa (ibid., 158; veja-se também Murai 1992). Em outras palavras, posicionando o sul e o norte como locais de origem, o nacionalismo japonês não apenas romantiza o antigo e o exótico como também justifica a integração política de Okinawa e Hokkaido, ilhas do sudeste e do nordeste que foram integradas como territórios pelo governo nos anos de 1870. Naturalmente, o discurso sobre a origem da língua japonesa assevera o eixo norte-sul, na medida em que “identificação de língua e raça” é assumida: o japoneses-ur teriam vindo com sua língua japonesa-ur (Miller, 1977, cap. 6).

Rokurô Kôyama, entretanto, defende que a língua japonesa e uma língua ameríndia aparentemente não relacionada, o tupi, teriam se originado de uma mesma fonte polinésia comum. Visto que Kôyama era um imigrante japonês no Brasil, a explicação para tal não é tão simples, já que as condições políticas, históricas e sociais que rodeiam a produção textual da teoria não foram as mesmas de outros estudos sobre a língua. O objetivo de Kôyama era singular: concentrou-se menos na origem da língua e da raça japonesas do que na mitificação da origem de uma minoria étnica ao autenticar a língua no interior da ideologia nacional brasileira. Isto torna seu trabalho distintivo

entre a literatura abundante sobre as origens da língua japonesa e sobre a tupinologia. De acordo com o lingüista de tupi, Wolf Dietrich, “Experiências no campo das línguas indo-européias têm mostrado que a reconstrução de uma única protolíngua é não só uma construção hipotética, como pode nunca ter sido uma realidade histórica (a990, 7-8n.2). Se isto for acurado, a “realidade mitológica” de Kôyama em procurar uma língua Proto-Tupi-Japonesa merece ser examinada.

Kôyama ficou obcecado com a língua indígena tupi em parte por causa do monolingüismo da tradição nativa japonesa. Falar apenas uma língua era, e é, comum no contexto da pátria japonesa, mas, com a imigração, os viajantes terminam por reconhecer seu isolamento lingüístico. Ser monolíngüe é admitir um contato/contrato unilateral: os imigrantes japoneses podiam falar, mas as sociedades fora do Japão não podiam escutá-los. Língua, assim como fisionomia, era determinante para a identidade étnica de um *issei* no Brasil. Se não fosse pela barreira da língua, um tipo de exílio lingüístico, Kôyama não teria necessitado do tupi. Portanto, o monolingüismo ao mesmo tempo restringiu e possibilitou sua vida e imaginação, e seus textos sugerem uma tensão existencial que o pressionava a redefinir sua identidade hifenada. Sua noção de língua tupi-japonesa proporcionou uma narrativa de origem e ancorou a posição duplamente marginalizada de sua comunidade tanto no Japão quanto no Brasil.

O modelo dominante da nação brasileira é a de miscigenação de três raças – de africanos, europeus e índios. Os tupis, parte de um grande grupo na parte centro-oeste do Brasil, foram quase que completamente dizimados pelos europeus durante o período colonial. Ironicamente, os tupis se tornaram um símbolo evocativo do nativismo brasileiro que se inicia no século XVI, quando a similaridade oral acidental de algumas palavras portuguesas e tupis foi interpretada pelos missionários como um sinal justificador para o catecismo (Geipel, 1993, 13). Mais recentemente tais noções reapareceram em canções pop contemporâneas como “Festa da Música” (Gabriel O Pensador) e “Tubitupy” (Lenine). O modelo Africano/Europeu/Tupi foi cuidadosamente confeccionado pelas elites brasileiras e prevalecia por longo tempo antes que os japoneses ali se estabelecessem, no início do século XX.

A preocupação de Kôyama era sobre como “recém-chegados” como os imigrantes japoneses se tornariam uma parte legítima da nação brasileira. Convencido da importância da etimologia, articulou uma dupla identidade através de uma interação intrincada entre as identidades *nacional* japonesa e *étnica* nipo-brasileira, construindo da autocategorização dual de ser tanto japonês quanto brasileiro ao estabelecer os povos indígenas como brasileiros e japoneses, como ancestrais nacionais e étnicos.³

3. A noção de “étnico” é difícil de ser compreendida pelos japoneses, pois para eles a palavra *minzoku* é designada para significar tanto “nação” quanto “unidade étnica”, mesmo em textos acadêmicos (Tanaka, 1999, 175-76). Essa tradução polissêmica da palavra *minzoku* pelos intelectuais do período Meiji na metade do século XIX pode refletir as circunstâncias nacionalistas em que a etnologia, a antropologia e os estudos folclóricos foram estabelecidos. A dualidade das categorias “nacional” e “étnico” é também discutida em Hosokawa, 1999.

O Tupi e Eu

Rokurô Kôyama (1886, Kumamoto – 1976, São Paulo) imigrou ao Brasil em 1908, como um dos quatro intérpretes (ele havia estudado espanhol) a bordo do *Kasato Maru*, o primeiro navio que trouxe imigrantes japoneses ao Brasil. Era conhecido como o “pai do jornalismo nikkei” por ter sido responsável por um jornal mimeografado no *Kasato Maru*. Em 1921, estabeleceu um jornal chamado *Seishû Shinpô* (*Semanário de São Paulo*) em Bauru, uma pequena cidade no estado de São Paulo. O jornal continuou até 1941, quando o governo proibiu a publicação de periódicos em línguas estrangeiras. Em 1935, Kôyama mudou-se para a cidade de São Paulo, capital do estado, liderou um círculo amador de escritores de haiku, e publicou três antologias privadas depois da II Guerra Mundial.

De acordo com suas memórias póstumas, Kôyama se tornou interessado no “povo primitivo que parece[ia] com os japoneses” em seu segundo dia no Brasil, quando um outro intérprete, que estivera no Brasil por vários anos, tentou sossegar seus compatriotas ansiosos no trem vindos do porto, contando-lhes de modo jocoso sobre uma tribo estranha de nativos brasileiros chamados Tupi. Kôyama, pensando se aqueles “primitivos” falariam a língua japonesa, teve uma visão de um homem nu acororado numa enorme rocha ao longo da estrada de ferro. Aquele momento dramático o levou a querer tanto a viver no Brasil quanto a estudar a cultura tupi (Kôyama, 1976, 435-40). Se ficcional ou não, tal proximidade com uma tribo imaginada influenciou seus três livros acerca dos tupis: *O Léxico Tupi* (1951) e *Investigação sobre o Significado-Sentido de Cada Sílabo na Composição da Língua Verbal Humana Através do Significado Original da Língua Tupi Nhem* (1970, vol. 1; 1973, vol. 2).

O ponto de partida de Kôyama em transformar o japonês em tupi foi a semelhança física entre os dois povos. “As feições dos nativos tupi-guaranis são exatamente as mesmas que as nossas, que somos japoneses. Desde a primeira vez que os vi, não pude esquecê-los. Quanto mais olho para eles, mais encontro semelhanças. Quando nos encontramos e nos relacionamos, sorrimos uns aos outros mais pacificamente do que para os europeus. Será que os japoneses e os tupi-guaranis originariamente vieram da mesma semente polinésia? Será que nos encontramos de novo após quatrocentos anos? Será que a língua dos nativos tupi-guaranis era a mesma que a dos japoneses antigos?” (1951, 1).⁴ Nessa passagem a fantasia de Kôyama cruza espaços geográficos e históricos. O tupi, uma raça irmã do Japão, esperou pela vinda da família de longe, e os japoneses então chegavam à terra de seus irmãos. Tal *empatia* é crucial para esta história imaginária. A distância espacial entre os remotos asiáticos e a arcaica população indígena é justaposta à temporal. O fato de que a definição de *tupi* é “ancestral”

4. Todas as traduções são do autor. [N. do T.: Hosokawa traduz para o inglês as citações aqui incluídas.]

convenceu Kôyama da relação mitológica entre as duas raças. Kôyama também traduziu *tupi* como “pai supremo” em *O Léxico Tupi*, tornando assim o caminho associativo entre os japoneses e os tupis mais suave. Baseando-se no respeito tupi pelos ancestrais, como se evidencia por sua auto-identificação, ele habilmente associa-a com o sistema de crença folclórica dos japoneses em venerar a ancestralidade que forma a base do xintoísmo, a religião nacional japonesa.

Imaginação Léxica: Toponímia e Romantismo Tardio

O primeiro trabalho tupi de Kôyama, *O Léxico Tupi*, contém aproximadamente 2.500 palavras⁵. Embora Kôyama não torne explícito seu critério para a seleção, muitos dos verbetes estão relacionados com a natureza; uma centena de minerais, noventa plantas, setenta relativas à água, cinquenta peixes, cinquenta animais, quarenta insetos, quarenta relativas à floresta. Kôyama, como aqueles autores listados na bibliografia de seu *Léxico*, tende a enfatizar a natureza na vida dos tupis. Sua equação entre primitivismo e natureza pressupõe uma equação paralela entre civilização e cultura. Kôyama também inclui um número relativamente grande de topônimos (pelo menos cinquenta). *Bauru*, o nome da cidade onde viveu por dez anos, significa “rio barrento”. Ao relacionar um lugar singular (Bauru) com um significado mais geral (rio barrento), ele usou a geografia brasileira sob uma compreensão tupi para desvelar, por assim dizer, um Brasil virtual cujo passado pré-datava a “descoberta” de Cabral em mil anos. Tais topônimos eram designados para encorajar os falantes de japonês, leitores de *O Léxico Tupi*, a ver a terra que eles habitavam como lhes sendo familiar. De

5. Kôyama consultou as seguintes referências (Kôyama, 1951, 3-4): Padre Antonio Ruiz de Montoya, *Vocabulario y Arte y Tesoro: Guarany (ou Tupi) – Español* (1639); Plinio Ayrosa, *Primeiras Noções de Tupy* (1933); Baptista de Castro, *Vocabulario Tupy-Guarany* (1936); Theodoro Sampaio, *O Tupi na Geographia Nacional*; *Diccionario Gurany-Castellano* (1901); P. H. Cuash [P. Antonio Guasch], *Diccionario Castellano-Guaraní y Guarani-Castellano* [sem data]; Affonso Antônio de Freitas, “Os Guayanas de Piratininga”, *Etnografia Paulista* (1910); Alfredo d’Éscagnole [Afonso de Escragnolle] Taunay, *Os Índios Caingangs: Monographia* [sem data]; Angionet [Angyone] Costa (1934), *Introdução à Arqueologia Brasileira: Etnografia e História*, Biblioteca Pedagógica Brasileira, Editora Brasileira, séries 5, vol. 34; Paul Rivet, *As Origens [sic] do Homem Americano*, Instituto Progresso Editorial. Entre essas dez referências, pude consultar somente cinco (Ayrosa, Sampaio, Guasch, Costa e a edição francesa original de Rivet). Embora eu admita que minha reconstrução da tupinologia de Kôyama seja muito incompleta, a contribuição dos livros que não pude consultar deve ser significativa. Entre todos os verbetes no *O Léxico Tupi* derivam ou das *Primeiras Noções de Tupi* de P. Ayrosa ou de *O Tupi na Geographia Nacional* de Theodoro Sampaio. A informação de dois dicionários de guarani-castelhano não consultados deve ter sido minimamente incorporada no trabalho de Kôyama como o dicionário de Guasch. “Os Guayanas de Piratininga” de Affonso Antônio de Freitas não deve ter sido incorporado no texto de Kôyama, pelo que considere de sua discussão sobre o mesmo tema encontrada em seu *Vocabulário Nheengatú* (1936, 43-44). Sobre a filologia tupi, veja-se também Ayrosa, 1967, e Chermont de Miranda, 1946. Kôyama usou “tupi” e “tupi-guarani” como sinônimos. Tupi não é uma língua, mas uma variante do guarani, uma língua nativa do Paraguai.

acordo com uma das referências primárias de Kôyama, *O Tupí na Geographia Nacional* de Theodoro Sampaio, “Em tupi, os nomes dos locais são usualmente frases completas que traduzem uma idéia, um episódio, uma feição característica dos lugares aos quais se aplicam; eles são, enfim, verdadeiras definições de um meio local” (1928, ii). Para Sampaio, a inteligibilidade comum dos topônimos desde o tempo em que o tupi era falado no estado de São Paulo (por volta dos séculos XVII e XVIII) estava tão perdida que eles haviam se tornado “verdadeiros enigmas” Reconstrução semântica de nomes de lugares “fossilizados ou cruelmente adulterados” – através de técnicas que incluíam ortografia e ortoepia – constituía-se, portanto, como uma “salvação de um monumento histórico” (ibid., xxxiv).

Tal visão histórica de como recuperar o passado através do conhecimento de topônimos significativos conferiu certa legitimidade à história do território presentemente chamado Brasil. Sampaio e outros tupinólogos de início do século XX viam as línguas ameríndias como evidência histórica da transação entre nativos (que ofereciam o significado-sonoro) e colonizadores (que a imortalizaram através do sistema gráfico). O povo tupi estava quase extinto no Brasil de Sampaio (e de Kôyama), mas sua cultura ainda estava presente, sobrevivendo na forma de nomenclatura. Essa é a razão pela qual os tupinologistas privilegiavam lexicografia e filologia mais que a morfologia e a fonologia⁶. Está claro que Kôyama fazia parte dessa tradição intelectual quando ele aponta “Embora hoje em dia no Brasil muitos poucos falem tupi ou guarani, com exceção dos primitivos puros, a língua tupi vive nos nomes das cidades, das vilas, em todos os locais nos estados brasileiros. Tupi [a língua] vive em todos os locais em um terço dos nomes das estações de trem no Brasil. Tupi vive em nomes de locais, na vida diária dos brasileiros, nos nomes das coisas, de animal de plantas, de montanhas, rios e campos. Tupi vive especialmente de modo belo, doce e brilhante nos nomes das mulheres brasileiras” (1951, 14). O conhecimento e a imagem que Kôyama tinha do tupi era do tipo romântico tardio – ele adotou o conceito do “bom selvagem”, comum entre os tupinólogos, que é contemporaneamente rejeitado pelos etnólogos. Os autores românticos brasileiros no século XIX não eram mais missionários e viajantes que tinham contato direto com os povos indígenas, mas antes “historiadores” que citavam os escritos daqueles pioneiros e, mais importantemente, tinham como meta “alimentar o espírito do nacionalismo” (discurso de Francisco Adolpho de Varnhagen em 1840, apud Haberly 1983, 17) através da autenticação de uma cultura nativa quase extinta. Nas palavras de Plínio Ayrosa, “Toda palavra ou frase tupi tem uma tradução forçosamente espontânea, clara, fácil e lógica [numa língua civilizada como a portuguesa]. Se não é imediatamente compreendida, é porque a palavra foi adulterada pelo uso após séculos ou está mal-escrita” (1933, 99).

O romantismo é constitutivo do nacionalismo, uma posição tomada por Theodoro Sampaio, outro autor significativo para Kôyama. “Quero ver o amor dos brasileiros pelo

6. Uma exceção interessante foi Mário de Andrade, para quem a nasalização do português no Brasil foi uma influência do tupi (1991).

passado de sua terra e o desejo de conhecer e demonstrar estima por aquilo que eles herdaram dos primitivos habitantes, os donos do país (...). Isto é sentimento nacionalista (...). É possível que a raça americana, embora derrotada, não perca tudo. Se no sangue dos descendentes a dosagem diminui até ser extinta, a memória dos habitantes primitivos não será perdida enquanto os nomes de lugares sobreviverem onde a civilização mostra seu triunfo” (Sampaio, 1928, i-ii). Este tipo de visão nostálgica, que ignora os sacrifícios sangrentos feitos pelos “habitantes primitivos” conduz à redução da cultura indígena a um índice para uma “geografia nacional” Acusando certos autores jesuítas de sugerir que o tupi e seus inimigos são geneticamente equivalentes, Sampaio distingue o bom selvagem do selvagem ignóbil: “Histórica e etnograficamente, o tupi é um grupo étnico, que fala uma língua na América do Sul, e é um grupo que não deve ser confundido com outros muito diferentes, nem com línguas diferentes comumente chamadas tapuias. O nome tupi pode ser, deste ponto de vista, um *nome nacional*. Isto jamais será verdade em relação aos tapuias. Os tupis foram uma grande nação com sua língua própria. Este não é o caso dos tapuias, que não são nem nação, nem língua (ibid., ix.; grifo meu).

Nessas citações, a idéia do bom selvagem tem realmente uma concepção romântica de nação (uma língua, uma cultura). Tupi, reconhecido como um grupo nacional, torna-se o nome-campeão para os nativos brasileiros. A nacionalização do selvagem é um conceito romântico do nacionalismo brasileiro (veja-se também Freitas, 1936, 32-37, 52-57; Burns, 1968, caps. 3-6).

Pastoral sob Pressão Étnica

Seria de alguma valia situar o trabalho de Kôyama nesta tradição romântica? Certamente existem diferenças importantes entre os autores brasileiros e os jornalistas japoneses. Para os primeiros, a questão tupi centra-se em como os povos indígenas podem contribuir para a construção de uma identidade nacional entre a mistura heterogênea do povo brasileiro por meio de uma conversão do passado histórico em um mito autenticado. Os tupis são “aglutinantes” em termos de ideologia porque se tornaram um cimento invisível, um denominador comum para aquilo que os brasileiros pensam sobre seu passado nacional.

Kôyama, ao contrário, apela para os tupis em termos de uma legitimidade racial e cultural dos japoneses como parte da nação brasileira. “Tornar-se brasileiro” não é fácil para pessoas de fisionomias asiáticas, mesmo num país entusiasta da democracia racial⁷ Kôyama celebra a igualdade racial do Brasil como se tal afirmação fosse um

7. Os sociólogos em sua maior parte duvidam mais que afirmam a igualdade racial brasileira (veja-se Andrews, 1991; Bastide e Fernandes, 1959; Fernandes, 1972; Fontaine, 1985; Hellwig, 1992; Skidmore, 1973; Winant, 1994). Problemas “raciais” no Brasil são predominantemente conceituados entre os espectros de brancos e negros. Os grupos indígenas e asiáticos são postos sob uma categoria diferente: fricção étnica (Lesser, 1999, 10-11).

passaporte para os imigrantes se tornarem cidadãos brasileiros. Se os tupis eram reconhecidos como constituintes da nação brasileira, sua raça irmã a princípio se tornaria verdadeiramente brasileira. O que está em jogo é o laço imaginário com os japoneses que se evidencia pela aparência física e se certifica pela compatibilidade lingüística. Entre as muitas virtudes da cultura tupi, admirava especialmente sua “sociedade verdadeiramente comunitária e coletiva” (Kôyama, 1951, 8). Aprender a língua de tal tribo pacífica envolveu um aprendizado sobre sua nobre alma. Assim imaginou ele sua vida idílica: “Os nativos acordavam cedo todas as manhãs. A primeira coisa que faziam era se banharem num riacho próximo. Depois do café da manhã iam trabalhar: na roça, pesca, caça, e provendo de alimentos a sociedade tribal. As mulheres trabalhavam em casa. De noite, o povo se juntava ao redor de uma fogueira. Era costume que os mais velhos da oca [casa ou lar, em tupi] contar [histórias] aos homens jovens que tomavam conta do fogo” (ibid., 8). Esta passagem baseia-se em idéias de *Introdução à Arqueologia Brasileira* de Angyone Costa (1934, 255), mas Kôyama acrescentou duas invenções: a ocupação exclusiva das mulheres em trabalhos domésticos e a reunião familiar em volta da fogueira a contar histórias. Estas duas alterações da ilustração de Costa evocam a vida idealizada dos imigrantes japoneses em fronteiras selvagens. Na época em que *O Léxico Tupi* foi publicado, em 1951, muitos japoneses viviam em cidades e subúrbios longínquos das fronteiras. A vida de fronteira que Kôyama representou, então, evidencia nostalgia.

A idealização da vida tupi por Kôyama o levou a omitir de *O Léxico Tupi* uma prática que todos os outros autores que haviam estudado a vida indígena brasileira incluíram desde o século XVI: a antropofagia. Embora esteja claramente mencionada pelos autores que consultou (Ayrosa, 1933, 22; Costa, 1934, 264), Kôyama relutou em repassar tal informação a seus leitores. Evidentemente, um “léxico” enquanto uma forma textual não necessita de precisão etnográfica, mas negligenciar tal prática notória pode indicar a ênfase não intencional de Kôyama em uma imagem bucólica dos tupis. Em resumo, ele tomou da tupinologia apenas o que se relaciona com a visão nostálgica de uma selvageria tupi a fim de consolidar a afinidade entre os tupis e os imigrantes japoneses nas fronteiras.

É provável que a imagem comunal em *O Léxico Tupi* esteve profundamente relacionada a questões que envolviam a população de imigrantes japoneses em fins dos anos 1940, mais do que com a simples adoção do clichê do bom selvagem. Os anos imediatamente após a II Guerra Mundial no Brasil foram de conflitos comunais entre os que acreditavam na vitória do Japão na guerra do Pacífico (*kachigumi*, ou “vitoristas”) e os que reconheciam sua derrota (*makegumi*, ou “derrotistas”). Seu antagonismo alcançou o pico em 1946 e 1947, quando mais de vinte *makegumi* foram assassinados pela facção militantes dos *kachigumi*.

Tal conflito aterrorizador e seu trauma “étnico” resultante foram críticos para a transformação da identidade. A expressão “imigrados japoneses no exterior” se tornou sinônimo de “nipo-brasileiros” porque a confusão envolveu praticamente todos os imigrantes e suas famílias no Brasil. Os imigrantes japoneses começaram a pensar

menos em retornar ao Japão e mais em tomar residência permanente no Brasil. Começaram a se definir como ancestrais de cidadãos brasileiros ao invés de imigrantes japoneses. Os esforços pós-guerra para a assimilação começaram com a mudança na auto-atribuição étnica como nipo-brasileiros. Essa auto-categorização hifenada foi também chamada *koronia*, tomada de empréstimo da palavra portuguesa *colônia*, que integrou a fala dos imigrantes pelos fins dos anos 1940. O uso do termo em língua portuguesa indica o início de uma nova identidade assimilativa da geração de falantes do japonês.

Tal situação pós-guerra da comunidade de brasileiros de origem japonesa coincidiu com a conceituação e a finalização de *O Léxico Tupi*. Kôyama, um simpatizante do makegumi e um dos primeiros imigrantes a clamar pelo direito de residência permanente no Brasil, preocupava-se com o impacto de circunstâncias sociopolíticas na comunidade brasileira de origem japonesa, e tal envolvimento subjaz em suas generosas intenções no prefácio de seu léxico: “Se as pessoas entenderem, falarem e ouvirem sua língua nativa, terão *sentimento poético e senso de humor*, e conseqüentemente seus corações se atenuarão. Publiquei, assim, este livro, especialmente para os nipo-brasileiros” (5, grifo meu). *O Léxico Tupi*, pois, não é simplesmente diletantismo; é um convite para acalmar tensão étnica e para unir os japoneses no Brasil através de “sentimento poético e senso de humor”

Da Gramática à Intuição

As páginas finais de *O Léxico Tupi* tratam de uma gramática concisa. Embora esta parte inclua irrelevâncias do ponto de vista lingüístico (por exemplo, Kôyama, apoiando-se principalmente no trabalho de Ayrosa, menciona partes da fala em português, tais como artigo, como sendo ausentes tanto do idioma japonês quanto do tupi), é importante em termos de aprofundar fantasias lingüísticas.

A única contribuição original de Kôyama na gramática encontra-se em sua associação de palavras compostas com a composição de ideogramas japoneses (e chineses). Com o neologismo *kongengo*, ele identifica “palavras-originárias-em-radicaís”: vários mono ou dissílabos básicos que designam elementos como água, pedra, pessoa e animal (sobre substantivos compostos, veja-se Ayrosa, 1933, 45-45; Sampaio, 1928, 1920, 137-38). Por exemplo, *ita* (pedra) + *oca* (casa) = *itaoca* (caverna); *pira* (peixe) + *juba* (ouro) = *pirajuba* (peixe dourado).

Muitos ideogramas japoneses têm construções semânticas similares que se baseiam na combinação dos elementos da esquerda (*hen*) e da direita (*tsukuri*). Por exemplo, um *hen* que designa a “pessoa” + um *tsukuri* que designa um “senhor” = morar. A estrutura da letra para “morar”, então, implica que morar ou habitar significa ser uma pessoa-senhorio no espaço ocupado. Poder-se-ia comparar esta exegese gramatológica de ideogramas sino-japoneses a palavras compostas em línguas européias. Como os *hen* referem elementos como seres humanos, árvores, peixe, terra, e água, Kôyama concluiu que “o tupi expressa pelos sons o que os *hen* dos ideogramas japoneses designam [de palavras-originárias-em-radicaís]” (Kôyama, 1951, 121). *Hen* em si

mesmo não é pronunciado. Portanto, palavras-originárias-em-radicais, ou sons sem forma gráfica, podem ser vistas como complementarias ao *hen*, ou gráfica sem sons. Kôyama desta forma demonstrou certa afinidade lingüística entre duas línguas aparentemente incomensuráveis.

Este passo gigante de uma língua não letrada ao grafismo do antípoda implicou para Kôyama que os japoneses e os tupis talvez tivessem percebido o mundo de modos similares. Sua convicção foi reforçada por um número de palavras tupis cujos sons ele acreditava corresponder à semântica e/ou fonética japonesa: *tori* (“uma espécie de pássaro” em tupi e “pássaro” em japonês); e *ura* (“verme” em tupi, e “avesso” ou “águas rasas” em japonês). Até alguns topônimos japoneses parecem ter sentido em tupi: *Tiba* (Chiba) significa “zona” em tupi, enquanto *Kamakura* (uma capital medieval) pode referir *kamarua* em tupi (peito exposto). Neste caso, não havia nenhuma relação entre os significados das palavras em tupi e em japonês. Ao contrário, Kôyama se impressionou com o fato de que alguns arranjos fonéticos em tupi soavam como japonês. Este ensaio demonstrará que, enquanto se aprofundava em seu estudo de tupi, Kôyama se convenceu da causalidade, não da coincidência, entre a fonética tupi e a semântica japonesa. “Traduzindo a língua indígena tupi através do português para o japonês, descobri muitas palavras tupis cujos sons e significados são exatamente os mesmos que em japonês (...), imagino que quando se fizer um estudo comparativo das palavras antigas do tupi e do japonês que ainda sobrevivem em dialetos locais, certamente descobriremos muitas palavras polinésias” (Kôyama, 1951, 135).

A pesar de tais conexões, Kôyama nunca se sentiu completamente satisfeito com *O Léxico Tupi*, pois dependeu de livros em português e, como resultado, deixou de demonstrar uma relação imediata do tupi com o japonês: “As duas línguas se assemelham intimamente. *Mesmo assim é difícil concluir que os índios e os japoneses se parecem lingüisticamente tanto quanto o são fisicamente*” (ibid., I; grifo meu). A tarefa de toda a vida de Kôyama foi revelar uma semelhança lingüística entre as duas línguas que devesse, por sua vez, comprovar aquela mais óbvia, fisionômica. A demonstração de uma ligação biológica e lingüística com o povo indígena, portanto, legitimaria tanto a presença japonesa no território brasileiro quanto sua inclusão na *nação* brasileira. Uma posição tal não era aceita amplamente já que a aparência “oriental” dos imigrantes japoneses e seus descendentes há muito traíam seus esforços de assimilação com a sociedade dominante brasileira, porque “fisionomia em geral permite uma categorização instantânea” (Lesser, 1999, 169; veja-se também 15, 108). O rótulo social *japonês* lhes era dado pela sociedade brasileira, não era escolhido pelos imigrantes ou seus descendentes. Assim, uma fisionomia com “preço fixo” se tornou negociável no sentido em que criava uma âncora visível para se tornar brasileiro. Levados pela convicção de que povos similares falam em línguas similares, Kôyama tentou encontrar uma correspondência lexical *ipsis litteris* entre as duas línguas.

Momento de Epifania

Vinte anos depois da publicação de *O Léxico Tupi*, Kôyama tomou uma atitude muito mais desafiadora em relação à lingüística moderna, que tratava, assim acreditava ele, apenas de explicações mecânicas. “Quanto à lingüística e gramática japonesa, sou completamente ignorante e diletante. Sou também um completo estrangeiro da lingüística ocidental e das leis fonéticas e não tenho nenhuma sensibilidade para elas” (Kôyama, 1970, 4). Seu uso de *nhem* (“língua” em tupi) em seu novo trabalho – que teve o mistificador título *Investigação do Sentido-Significado de Cada Sílabo na Composição da Língua Humana Verbal através do Significado Original da Língua Tupi Nhem* – em oposição ao uso do *tupi-go* (“língua tupi” em japonês) no *O Léxico Tupi*, mostra seu ponto de vista propositadamente “êmico” Qual foi seu método alternativo?

“Meu método assim se explica. Não classifico [as palavras] como substantivos, pronomes, verbos, verbos auxiliares, advérbios, etc. A lingüística e a fonologia ocidental não existiam dez mil anos atrás [quando o tupi era usado], e creio que a lingüística japonesa foi criada apenas há duzentos anos, através da imitação ocidentalizada. Qual o sentido em comparar a língua não-letrada *nhem* e o japonês de acordo com tais leis [lingüísticas]? Pretendo analisar *nhem* sem nenhuma aplicação de qualquer lei lingüística ocidental. Não me apoio em gramáticas portuguesas ou em qualquer pesquisa. Inicio minha pesquisa tomando as palavras que compartilham de mesmos sons e significados em *nhem* e japonês.” (Kôyama, 1970, 4)

Fechem os livros, aconselha ele, para ouvir os sons de *nhem* e sentir a correspondência básica entre som e sentido. *Nhem* é a mesma língua que seus ancestrais falavam em sua vida de caça e coleta, há milhares de anos. Existe uma combinação de som e significado que subjaz no japonês contemporâneo. Em termos simples, a arqueologia de Kôyama presume que: (1) existiam povos Ur-Japonês-Tupi na Polinésia; (1) milhares de anos atrás eles se mudaram para o Japão e para o Brasil; e (3) os que se mudaram para o Japão se tornaram letrados e civilizados e esqueceram-se de sua língua original, enquanto os que migraram ao Brasil mantiveram sua cultura original. Várias teorias de tais migrações humanas de larga escala eram parte dos primeiros esforços da antropologia natural para descobrir o eterno enigma da origem do homo sapiens. Um dos livros na biblioteca de Kôyama confirma a teoria Tupi-Polinésia: “O Pacífico nunca foi um obstáculo [para o fluxo humano], mas foi, ao contrário, um laço entre a Ásia e a Oceania e o Novo Mundo (...). O Novo Mundo foi desde a era pré-histórica um centro de convergência de raças e povos” (Rivet 1957, 173). A Polinésia é, assim, colocada como um berço dos tupis e dos japoneses pela tupinologia de Kôyama (veja-se Yaguello, 1991, 22).

Entretanto, como Kôyama teria se convencido de tal conexão polinésia? O momento da revelação veio quando começou a questionar porque *iko* (vamos!) em tupi

significava o mesmo em japonês. O dicionário tupi-japonês diz que *i* em tupi significa “água” ou “pequeno”, enquanto *ko* designa “aqui”, “bater”, “pisar forte”, “esmagar”, “abrigar”, “crescer”, “manter”, “nutrição aos sedentos” Combinando dois significados de *i* e nove de *ko* resulta em dezoito possíveis significados de *iko*: água-aqui, bater em água, pisar forte na água, crescer água, manter água. A inspiração corria no corpo de Kôyama.

“Estava perdido [sobre o que pensar sobre o significado de *iko*]. É um sentido-pelo-som [*onkan*, neologismo de Kôyama] advindo de tal sentimento de necessidade [na vida diária]? De repente, percebi o significado de *iko* [vamos!] pela primeira vez, pois a palavra lembrava-me de minha própria vida na floresta virgem como um pioneiro: tive sede enquanto cortava árvores e fui para uma longínqua fonte no fundo de uma ravina. Uma sede tremenda antes de beber água e uma satisfação após bebê-la. “Ah, isto é língua, esta é uma língua-som [*ongo*, neologismo de Kôyama] que os seres humanos falam.” *Iko, iko, iko, iko, iko, iko!* Gritei sozinho, *iko, iko!* Se os seres humanos falam uma língua-som, *cada som guarda significado* [grifo meu]. Devo pesquisar e percebê-lo. Meu sangue todo ficou quente como se olhos cegos houvessem visto a luz.” (1970, 9-10)

Este episódio lembra a experiência *w-a-t-e-r* de Helen Keller, na medida em que ambos transmitem um momento de revelação na qual o laço imediato entre som, significado e referente é reconhecido através de um choque sensorio inesperado. Mark Freeman interpreta o conhecido episódio de Keller como uma descoberta do “significado do *significado* mesmo” “De sensações sem palavras emergiu um pensamento genuíno” (Freeman, 1993, 56). Deste ponto em diante, a pequena Helen inferiu que tudo – não somente água – tinha um nome, e, mais importante, que todo nome tem escrita e som. “A aquisição da língua, ela percebeu, envolvia significativamente mais do que meramente nomes a uma palavra já significativa. Ao invés disso (...) a língua verdadeiramente criou um mundo” (ibid., 56). Freeman vê no episódio *w-a-t-e-r* de Helen o nascimento dramático de si mesmo por meio da descoberta de um mundo cheio de significados construído pela língua. Se Helen compreende de *w-a-t-e-r* a correspondência entre grafismo, som e referente, Kôyama extrapola de *i-ko* o escopo inteiro da correspondência léxica entre as duas línguas.

Pondo de lado a aparência, entretanto, uma diferença básica existe entre os dois episódios de revelação: a descoberta de Kôyama não se baseou na apreensão imediata de dados sensorios, mas numa lembrança tardia dela. Seu momento há muito esquecido numa densa floresta tornou-se retrospectivamente iluminado como um clarão crucial de “transformar-se em tupi” e assegurou-lhe uma ligação entre sua existência pessoal e um milênio de história anterior. Como *ele* sentiu, sensibilizou-se e atribuir sentido foi vital ao modo de construção de *seu* universo tupi. Reflexão e rememoração são concomitantes para ele. Ao escrever sobre tupi, não

pretendia investigar o Outro; era antes um ato de escritura de sua própria história de um ponto de vista ancestral. Seu uso freqüente de cunhar estranhas expressões – “pesquisar-perceber” (*kenkyû-kansei*) e “significado-sensibilidade” (*imi-kansei*) – permitiram a Kôyama enfatizar a prioridade dos sentidos sobre a razão, da intuição sobre a lógica. Seu procedimento pode, portanto, ser compreendido como “ciência afetiva”

Kôyama defendia que seu conhecimento de *nhem* baseava-se em “cinquenta anos de vida pioneira em florestas primitivas e vida colonial” (1970, 3). É verdade que passou cinquenta anos no Brasil, mas viveu principalmente em cidades. Exagerando, se não inteiramente perjurando, seu passado autobiográfico como um pioneiro, ele inventa uma imagem de si mesmo designada a marcar uma afinidade irrefutável com os povos primitivos. É possível que Kôyama, inclusive, nunca tenha se encontrado com um índio, já que suas memórias não mencionam nenhuma ocasião tal.

Da Coincidência à Correspondência

Como é possível conectar estas duas línguas aparentemente incomensuráveis? Como o exemplo de *iko* demonstra, Kôyama foi capaz de associar, através do processo de tradução indireta (do tupi ao japonês através do português), uma sílaba japonesa com uma variedade de significados. Usou tal polissemia a fim de tornar densa a rede semântica, dedicando a maior parte de *Investigação, volume 1* a uma correspondência em forma de “dicionário” do tupi e do japonês. Mostrou que cada fonema japonês *significa* em tupi, pressupondo uma correspondência fonética correlativa entre as duas línguas, sem considerar qualquer desvio possível na transliteração de uma língua não-letrada para o português e depois ao japonês. Estava consciente de prováveis corrupções na transliteração alfabética pelos portugueses, que tenderam a julgar a partir de sua predisposição natural e a confundir /f/ e /h/, /j/ e /y/, etc. Pensava que os lingüistas japoneses, devido à sua afinidade racial com os tupis, talvez tivessem sido mais precisos que os portugueses em detectar e analisar o tupi falado (Kôyama, 1951, 15). Já que os livros portugueses eram as únicas fontes para dados lingüísticos encontráveis, Kôyama foi impossibilitado de descartar tais informações. Kôyama nunca confiou na lingüística ocidental, mas não pôde abandoná-la; ao invés disso, ele *abusou* dela. As linhas gerais do português funcionaram como um tipo de grade através da qual ele decifraria o código tupi-japonês. Em casos onde a literatura portuguesa não indicava explicitamente o significado tupi de certa sílaba japonesa, ele o inferia de outros exemplos usando a mesma sílaba.

Um exemplo do procedimento criptográfico de Kôyama para inventar significados de sílabas ocorre como se segue. Para estabelecer o significado de *ho*, ausente em livros portugueses (provavelmente porque o português não tem o *h* aspirado), Kôyama primeiro coletou várias palavras tupis contendo *ho-* (*ho-e*, *ho-i-to*, *ho-o-u*), depois os sobrepôs, substraiu o resíduo (*-e*, *-i-to* e *-o-u*), e inferiu o denominador comum de *ho*.

Este método de decifração foi facilitado por sua crença de que “cada som guarda em si significado”, que lhe permitiram “cortar e colar” palavras aglutinantes a fim de adaptá-las à semântica japonesa⁸.

A transcrição em ideogramas intensifica a polivalência de cada fonema porque usualmente ele representa mais de um significado. Além disso, um ideograma pode referir vários sons, enquanto um som pode ser escrito por vários ideogramas. Homônimos e sinônimos nas duas línguas também contribuíram para um número expansivo de combinações possíveis de sons e significados. Uma vez que a tabela de correspondência monossilábica foi estabelecida, tornou-se relativamente simples expandi-la para tabelas de di e trissílabas. O problema de Kôyama não era mais encontrar um significado, mas escolher aquele que seria mais apropriado. Já que a noção de corrupção fonética havia causado debates entre os tupinólogos brasileiros acerca das influências do português na pronúncia e transliteração do tupi, Kôyama, conscientemente ou não, estabeleceu uma regra *ad hoc* de possibilidade de intercâmbios fonéticos.

O Tupi como uma Língua Ur

Servindo-se do método analisado na seção anterior, Kôyama interpretou centenas de palavras em seu segundo livro de tupi, *Investigação, Volume 1*. Kôyama poderia ter aplicado este método para qualquer palavra existente, mas ele não o fez. Suas escolhas léxicas iluminam sua ideologia étnica e lingüística. Não importa quão escorregadia sua lógica possa parecer, suas escolhas foram sempre consistentes e coerentes. Excluiu sistematicamente palavras relacionadas, por exemplo, à civilização moderna e à sexualidade, e privilegiou topônimos, nomes próprios, e termos de história do Japão antigo (Kôyama, 1970, 125-39). Para Kôyama, a língua tupi compreendia o passado e a natureza.

Kôyama interpretou *Kashiwara*, o nome da cidade que entroniza o fundador mitológico do império japonês, da seguinte forma: *Kashiwara* = *Koshiara* (“passado” em tupi) = *ko* (sustentar, crescer) + *shi* (luz) + *ara* (sol). Tal leitura, portanto, corresponde a *Amaterasu*, a deidade japonesa do sol. Pelas mesmas evidências Kôyama reconstruiu o Japão arqueológico de acordo com o palimpsesto tupi: *Jômon* (a mais antiga civilização conhecida no Japão) = *Ji* (junto) + *yo* (descendentes) + *mo* (fazer) + *mu*

8. Uma das regras da etimologia tupi para Theodoro Sampaio era “decompor o vocábulo etimologicamente restaurado por seus elementos aglutinados, sempre facilmente destacáveis, e colocá-los, dessa forma, em condição de serem traduzidos” (1928, 129). Este era exatamente o método de Kôyama, embora uma etimologia “cortar e colar” seja comum na lingüística fantástica. Assim como a maior parte dos filólogos comparativos de seu tempo, Sampaio achava que as línguas aglutinantes, como o tupi, eram menos evoluídas do que as flexionadas, como o português.

(cooperação); *Yamato* (o primeiro reinado histórico conhecido) = *Ya* (frutos) + *ma* (local) + *to* (buraco, dobra). A lista continua⁹.

A reinterpretação do Japão antigo por Kôyama encontra-se em harmonia com uma natureza exuberante e um povo generoso. Sua exegese não confronta igualmente uma língua com outra, mas submete a fala do antípoda de acordo com sua língua nativa. “É extremamente fácil”, nota Marina Yaguello, “para um falante, ao inventar uma língua, criar seu vocabulário aplicando princípios neologísticos, mas é extremamente difícil escapar das convenções sintáticas de sua língua nativa” (1991, 98). O japonês foi, assim, o ponto de partida natural, e o destino final, de sua lingüística.

Para Kôyama, a relação entre o tupi e o japonês não era recíproca: as palavras japonesas podiam ser decifradas através da matriz tupi, mas tal não ocorria no caso inverso. Em outras palavras, o tupi proporcionava uma dimensão “paleo-semântica” que tinha sido acobertada por um milênio no processo de evolução (ou corrupção) lingüística do japonês. Se tupi é japonês-ur, então pode ser possivelmente mãe de todas as outras línguas? Para examinar esta possibilidade, Kôyama estendeu o método palimpsesto para os topônimos não-tupis do Brasil: Brasil = *Burajiru* = *bura* (cheio) + *jiru* (juntar, ter, afundar, engolir); Paulista = *Paurisuta* + *pa* (pena) + *u* (solo) + *ri* (sobra, flutuação) + *su* (mudar) + *ta* (fogo, lenha).

O atlas tupi cobria o mundo todo e seus heróis, incluindo México, Andes, Mississipi, Kennedy, Sahara, Babilônia, Cleópatra, Roma, Platão, Cristóvão Colombo, Madagascar, Indonésia, Vietnã, e a Polinésia. Depois que esse topônimos foram estabelecidos, Kôyama compara a exegese de nomes comuns em chinês, coreano, ainu, malaio, sírio, português e inglês (*Investigação, Volume 1*) e francês, espanhol, italiano, alemão, russo e hebraico (*Investigação, Volume 2*). Obviamente, os nomes e as palavras com os quais trabalha estão filtrados através da transliteração japonesa. Um exemplo – *water* – pode ser suficiente para se compreender este método: *Mizu* (em japonês) = *mi* (pouco, poucos, corpo, topo) + *zu* (cair); *Aguwa* (em português) = *a* (lugar, coisa, pessoa) + *gu* (certeza) + *wa* (engolir, redondo); *Wa-a-ta-a* (“water”, em inglês) = *wa* (algo para beber) + *a* (expansão, cortar, atirar) + *ta* (fogo) + *a* (cortar, atirar). E assim prossegue.

9. A tendência de associar o tupi com um grande passado pode ser encontrada em artigos de outros japoneses que podem ter se inspirado em O Léxico Tupi. Por exemplo, Tadao Oka dá muitos exemplos (“Tupi-go to Man’yô Kotoba” [A Língua Tupi e o Léxico Man’yô], Paulista Shinbun, 10 de junho de 1959). Para ele, Shikishima (antigo nome apologético para o Japão) consistia de “shi (luz) + ki (descendente) + shima (brilho)”. Em outras palavras, o Japão é celebrado já desde seus primórdios como “país de descendentes brilhantes”. Certamente Oka e Kôyama se conheciam, e provavelmente foi o último que apontou a releitura de *Man’yôshû* (língua man’yô) em tupi. (Publicado no século VIII, *Man’yôshû* foi a primeira coleção poética conhecida do Japão). Kôyama também interpretou um poema do *Man’yôshû* em *Investigação, Volume 1* (137). Yoshio Ikeda, por sua vez, decifra as línguas do Egito antigo e de Okinawa de acordo com O Léxico Tupi (“Nazo no Tupi-go” [A Misteriosa Língua Tupi], Agosto-Novembro 1976, Paulista Shinbun), enquanto um artigo anônimo aplica uma grade tupi aos dialetos japoneses (Nippaku Mainiti Shinbun, 26 de fevereiro de 1963). É provável que a morte de Kôyama tenha desintegrado o interesse no tupi entre os glossófilos amadores.

Kôyama articulou as combinações fonéticas de cada linguagem sem se preocupar com entonação, acento, e outras características (dessemantização), e depois os escreveu sob a forma japonesa. Esta “japonização” foi seguida por uma “tupinização”, uma alocação de significado(s) da língua tupi obtido(s) através da semântica monossilábica para cada sílaba. Ao assim proceder, Kôyama inventou um sistema impecável de tradução: Língua X – transliteração japonesa – decifrador tupi-português – tradução para o japonês. Na medida em que nenhuma palavra era intraduzível, pois poderia ser transliterada em japonês, Kôyama não *interpretou* a composição semântica de palavras não-japonesas. Por exemplo, demonstrou como *Wa-a-ta-a* (water) pode ser reconstruído semanticamente, mas não explicita a seus leitores as implicações que subjazem “alguma coisa para beber + cortar/jogar + fogo + cortar/jogar”

Mas como operações fonéticas poderiam ser efetuadas se Kôyama tentasse compreender tupi (e outras línguas) sem a mediação escrita? Por vinte anos ele “pesquisou e sentiu” tupi uma hora por dia com sua secretária, e a língua existiu apenas em combinações valorizáveis de som e significado. Em outras palavras, Kôyama usou “matéria prima” para estimular fantasia lingüística, abrindo uma caixa secreta de tesouros para um simbolismo sonoro sob medida. Sua cunhagem do termo *ongo* (som-língua) revelou seu foco no som e sua separação da relação convencional entre som e significado. Enquanto Kôyama dizia a seus leitores pouco sobre o significado de sua “etimologia universal”, é certo que não estava consciente de que suas preocupações estavam mudando, partindo do enfoque da origem da língua japonesa para o das línguas mais gerais.

Simbolismo Sonoro e Hipótese Monogenética

Do ponto de vista lingüístico, esta mudança significou muito mais do que Kôyama havia pensado. Seu ponto de partido, *O Léxico Tupi*, consiste em um processo ortodoxo de tradução lexical: transferência semântica de palavras de um sistema lingüístico para outro. Pressupõe dois (ou três) sistemas lingüísticos distintos que podem ser relacionados através da transparência de correspondência semântica (ou pelo menos de aproximação). Essa relação entre o significado e o significante dentro de cada sistema e entre sistemas é tido como arbitrário de acordo com os lingüistas modernos.

Investigação, Volume 1 pressupõe uma hipótese totalmente diferente: embora a relação entre o significado e o significante dentro de cada sistema seja arbitrário, aquela entre sistemas é inegavelmente motivada (não arbitrária). A língua, na visão de Kôyama, é mimética e congruente assim como sinestésica. Sua epifania *iko* é exemplar porque ele encontra essas duas sílabas em congruência com o sentido da sede em sua memória. Ele admite o princípio da analogia e da mimese fonética no proto-japonês-tupi. Se o processo de tradução ortodoxa se ancora na suposta identidade semântica de lexemas diferentes (unidades léxicas), o palimpsesto que Kôyama coloca identifica fonemas similares (unidades fonéticas), designando significados diferentes em línguas diferentes. É apenas uma decisão de qual enfatizar – significado ou som – que faz a diferença. O que interessa em *Investigação, Volume 1* é a congruência não entre o significado e o

significante em japonês ou em tupi mas, antes, a congruência entre os significados nessas duas línguas. Enquanto identifica uma unidade semântica com uma fonética, Kôyama admite uma expressão motivada de substância fonética e nega a articulação dupla enfatizada pela lingüística estrutural. Sua idéia se aproxima do simbolismo sonoro: o significado é percebido de modo intrínseco no som (Dogana, 1983, 58; veja-se também Todorov, 1972). Diferente do simbolismo sonoro num sistema monolingüístico, que em geral busca afinidade entre o som lingüístico e a natureza das coisas que ele denota (p.e., onomatopéia, percepção colorística, ou expressão emotiva de vogais e consoantes), Kôyama aplica-a a uma interlingüística na qual a relação entre o significado e o significante em sua língua materna é tomada como inquestionavelmente *natural*, enquanto tal relação em línguas estrangeiras é suscetível de uma construção fantástica. Kôyama localiza no japonês e no tupi o “resíduo de uma forma expressiva arcaica” (Dogana, 1983, 288).

Quando ele extrapola o princípio de congruência e analogia para outras línguas, alude a uma hipótese monogenética ou a idéia de “derivação de todas as línguas a partir de apenas uma língua-mãe” (Eco, 1994, 71). Através da história intelectual européia, de acordo com Eco, certas línguas santificadas foram colocadas repetidamente como as matrizes das outras línguas. O hebreu e o sânscrito não eram candidatos mais verossímeis do que o celta ou o basco (veja-se Bergheaud, 1985; Yaguello, 1991, 21; Sarmiento, 1985). A questão da origem sempre se manteve dependente da imaginação mítico-política. Por exemplo, Francisco Adolfo de Varnhagen (1876), historiador oficial do Brasil após a independência, explorou a inovadora teoria de que o tupi e todas as línguas antigas haviam derivado do turan, uma tribo às margens do Nilo. A implicação política de tal surpreendente teoria resultava em que os índios brasileiros não mais seriam criaturas primitivas, mas descendentes de uma civilização clássica¹⁰.

10. É intrigante comparar Kôyama e Varnhagen em termos da teoria monogenética do tupi. O último descobriu as palavras em tupi rha, ioh e siu, designados igualmente no Egito antigo como o sol, a lua e as estrelas, respectivamente (Varnhagen, 1876, 27-28, 137-38). A deidade maior dos tupis, Tupã, deus do trovão, mantém em si mesmo uma ressonância com o egípcio To-Pan (Pan do país). Este “Pan” pode ser também chamado “Khen”, o que corresponde a Júpiter, deus do trovão (ibid., 62-63). De acordo com Varnhagen, os tupis emigraram do Egito durante os séculos V e VI a.C. Configurando-se como a mais antiga das migrações, eles viajaram aos mais longínquos lugares, até ao sul do Brasil. Como resultado, o tupi contém as mais antigas línguas como as grega, assíria, fenícia, e assim por diante. Ainda, Varnhagen encontrou correspondência lexical com o mongol, o tártaro, o basco, o árabe, o húngaro, o malaio e algumas outras línguas. A similaridade com a abordagem de Kôyama é óbvia. Curiosamente, Varnhagen nunca concordou com a conexão tupi com as línguas da Europa ocidental. Sua filologia comparada enfatiza culturas exóticas e/ou antigas. Varnhagen também analisou a significação do tupi como “ancestral” em detalhes (ibid., 4), segundo o qual o tupi é o exótico Adam, originário do Egito. Varnhagen tinha a teoria de que a influência lingüística era concomitante com a conquista; na extensão em que o império egípcio (turaniano) aumentou, sua língua afetou as semíticas. O conhecimento de Varnhagen sobre o antigo Egito tomou claramente como empréstimo o orientalismo pós-napoleônico. (Sobre o impacto da teoria turaninana da identidade cultural árabe-brasileira, veja-se Lesser, 1999, 43). A língua tupi foi também tema de filologia comparada por Lucien Adam, um intelectual francês de fim-de-século (1968 [1896]), que implica num interesse intermitente nos povos indígenas brasileiros na França desde Jean de Léry.

Para Kôyama, o tupi representou tanto o ur-japonês quanto o ur-brasileiro. O tupi permitiu que os japoneses no Brasil celebrassem o mito da miscigenação racial pacífica, fortificando assim uma brasilianidade autêntica dos japoneses, um grupo excluído do mito de fundação. Enquanto *O Léxico Tupi* tinha a intenção implícita de estabelecer pazes dentro de uma comunidade dividida – dirigia-se textualmente a um grupo intra-étnico – as *Investigações* são explicitamente concebidas para afirmar o mito racial brasileiro. A referência ao tupi foi, para o poeta cego, uma “ficção de fundação” (Sommer, 1991) que aceitava um grupo minoritário. Esta ficção não tinha como objetivo construir uma nova contra-narrativa que subvertesse potencialmente a narrativa da sociedade dominante, mas antes, participava da ordem hegemônica. Não tinha por objetivo uma separação étnica, mas uma integração social. A admiração notável de Kôyama pela democracia racial no Brasil é evidente no parágrafo final de *Investigação, Volume 2*: “No meio do século XIX, uma língua universal, esperanto, inventado por Zamenhof na Europa, tornou-se popular. Mas parece-me que é o Brasil (ao invés do Esperanto) que está percebendo a idéia universal da igualdade dos seres humanos porque esse país não discrimina nenhum imigrante, de nenhum lugar do mundo. Suponho que em alguns séculos as línguas étnicas de todo o mundo reconhecerão o um-som-um-significado-próprio da língua-som tupi, como investigados nos livros portugueses” (35). Para Kôyama, seria apenas quando todos os povos do mundo “sentissem” o simbolismo sonoro tupi oculto em todas as línguas, que se tornariam capazes de se comunicarem entre si. Como os tupis do passado, o mundo se tornaria verdadeiramente pacífico.

Conclusão: Lingüística Fantástica e a Construção da Identidade

A origem das línguas, muito depois de seu exílio dos jardins da Lingüística, ainda encanta numerosos cientistas populares. Tais teorias, entretanto, encontram um lugar legítimo em “lingüísticas fantásticas” ou “todos os discursos e todas as práticas que a constituição gradual de uma disciplina oficial marginalizou e algumas vezes até excluiu do campo científico” (Auroux et al., 1985, 11). Com a exceção de duas questões das mais abnegadas – a origem da língua e a língua universal -, glossolalia, lapsos, língua não comunicativa, e língua ficcional encontram-se entre os objetos privilegiados desta disciplina. O que se observa não repousa num valor-verdade objetivo, mas na singularidade do autor (ibid., 18). Encontra-se condicionado pela história, ou mais precisamente, pelas margens da história. O que se encontra na lingüística fantástica não é negligência ou abandono da ciência moderna, mas seu abuso e deturpação¹¹

A lingüística fantástica ignora a ortodoxia da lingüística. Eles “recusam a linearidade do significado, confundem os eixos paradigmático e sintagmático, articu-

11. Sobre a busca “não-fantástica” (científica) pela origem da língua, veja-se Lamb e Mitchell, 1991; Miller, 1971; Ruhlen, 1994.

lam a língua de uma única maneira, atribuem ao significado exegeses infinitas, etc.” e tendem a conectar a língua imaginária a “elementos extrínsecos tais como localização, sexo ou gênio dos povos” (Aroux et al., 1985, 23). A tarefa da lingüística fantástica é localizar os glossófilos no amplo contexto do conhecimento, questionando como e por que eles fracassaram na construção de autênticos objetos da lingüística moderna. Por estarem fora de lugar eles iluminam os limites do discurso científico, borrando e ultrapassando as fronteiras entre ciência e fantasia. Mesmo que a imaginação lingüística muitas vezes refira o passado (mito da origem da língua) ou o futuro (utopia de uma língua universal), as questões levantadas indicam condições críticas de suas línguas atuais. Todas essas características operam claramente nas análises de Kôyama.

Kôyama negligenciava a lingüística moderna, mas, ao mesmo tempo, suas idéias estavam profundamente embasadas nas condições históricas nas quais viveu. Construiu um labirinto cheio de confusão entre lógica e intuição, assunção e fato, memória pessoal e descrição objetiva. Seus textos não são tanto ciência degenerada quanto são uma narrativa enraizada em experiência pessoal e sentimento coletivo. A semelhança física entre os tupis e os japoneses era apenas um sinal visível, já que Kôyama tentou demonstrar como a afinidade lingüística era prova de sua contraparte genética. Regras *ad hoc* foram acrescentadas quando os resultados contradiziam o fantasma da prioridade absoluta. Tais invenções narrativas pretendiam salvar a fantasia geralmente oculta, como se opera nos contos folclóricos. Assim, a busca de significado dos nomes de Kôyama assemelha-se mais com a etimologia folclórica do que com a lingüística. Atribuindo significação tupi a várias palavras de várias línguas, ele *nomeou* o mundo, observando-o com olhos dos tupis, ouvindo a língua com ouvidos dos tupis, e sentindo o mundo como os tupis o “sentiam” Assim fazendo, tentou quebrar os limites da língua e os limites do mundo vivido.

A incomensurabilidade da língua é naturalmente recíproca, mas influencia de modo desigual as vidas de anfitriões e convidados. A profissão inicial de Kôyama como intérprete o tornou agudamente cômico da posição estrangeira de sua língua nativa em seu segundo lar. Reconhecer sua língua nativa como estrangeira é sentir sua língua presa. Uma maneira de escapar da prisão da língua é “dominar” a língua do outro, mas um outro modo mais radical de fazê-lo (pelo menos em termos ideológicos) é insistir que mesmo os brasileiros que falam português, monolíngües como os imigrantes, estão aprisionados, a menos que notem que nenhuma língua se encontra igualmente distante da língua-ur do tupi.

Essa incomensurabilidade das duas línguas sofreu um curto-circuito pela invenção e intervenção de um “terceiro espaço”, um espaço arcaico que permitiu qualquer investimento semântico, qualquer referência imaginária, qualquer fantasia surreal. Este espaço, concebido como tupi por Kôyama, é vazio o suficiente para ser preenchido com significados arbitrários e interpretações, já que se encontra já pleno de simbolismo nacional e clichês exóticos.

Kôyama estava procurando por uma narrativa que redimisse a marginalidade patente de sua comunidade com respeito à demografia, cultura e língua. Não ignorava

a posição subalterna de sua língua nativa no Brasil e a influência limitada de seu trabalho. Publicar um trabalho em japonês no Brasil não poderia ajudar, mas continha a “dupla articulação” da fricção nacional/étnica. Desvelando a língua nativa, a geração *issei* ansiava pela origem perdida que havia inequivocamente resistido ao monolingüismo do Brasil. Kôyama não alterou a incompatibilidade das duas línguas nem a visão dos brasileiros sobre os japoneses. Mesmo assim, seus escritos não foram inexpressivos. Ao contrário, Kôyama tentou se tornar brasileiro através do uso estratégico da imaginação mítica e da semelhança física. Longe de ser uma excentricidade de um recluso cego ou um absurdo lingüístico, seu universo tupi-nipo-brasileiro articula condições sociopolíticas, afetivas e ideológicas da comunidade nikkei. É “fantasia verdadeira” imersa na consciência mítico-histórica de um grupo de minorias.

Bibliografia

- ADAM, Lucien. 1968 [1896]. *Matériaux pour Servir à l'Etablissement d'une Grammaire Comparé des Dialectes de la Famille Tupi* [Material para Servir ao Estabelecimento de uma Gramática Comparada dos Dialetos da Família Tupi]. Paris: J. Maisonneuve.
- ANDRADE, Mário de. 1991. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte, Brazil: Villa Rica.
- ANDREWS, George Reid. 1991. *Blacks and Whites in São Paulo, Brazil 1888-1988* [Pretos e Brancos em São Paulo, Brasil, 1888-1988]. Madison: University of Wisconsin Press.
- AUROUX, Sylvain, CHEVALIER, Jean-Claude, JACQUES-CHAQUI, Nicole & MARCHELLO-NIZIA, Christine. 1985. *La Linguistique Fantastique* [A Lingüística Fantástica]. Paris: Clims-Denoël.
- AYROSA, Plínio. 1933. *Primeiras Noções de Tupi*. São Paulo: Centro do Professorado Paulista.
- _____. 1967. *Estudos Tupinológicos*. São Paulo: Instituto de Estudos brasileiros.
- BASTIGE, Roger & FERNANDES, Florestan. 1959. *Branços e Negros em São Paulo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- BERGHEAUD, Patrice. 1985. Le Mirage Celtique: Antiquaires et Linguistes en Grande-Bretagne au XVIIIe Siècle [A Miragem Céltica: Antiquários e Lingüistas na Grã-Bretanha no Século XVIII]. In *La Linguistique Fantastique* [A Lingüística Fantástica], editado por Sylvain Auroux et al., 51-60. Paris: Clims-Denoël.
- BURNS, E. Bradford. 1968. *Nationalism in Brazil: A Historical Survey* [Nacionalismo no Brasil: Uma Visão Histórica]. New York: Frederick A. Praeger.
- CHERMONT DE MIRANDA, Vicente. 1946. *Estudos sôbre o Nhêngatú*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- COSTA, Angyone. *Introdução à Arqueologia Brasileira: Etnografia e História*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

- DIETRICH, Wolf. 1990. *More Evidence for an Internal Classification of Tupi-Guarani Languages* [Mais Evidências para uma Classificação Interna das Línguas Tupi-Guarani]. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- DOGANA, Fernando. 1983. *Suono e Senso: Fondamenti Teorici ed Empirici del Simbolismo Fonético* [Som e Sentido: Fundamentos Teóricos e Empíricos do Simbolismo Fonético]. Milan: Franco Angeli.
- ECO, Umberto. 1994. *La Búsqueda de la Lengua Perfecta* [A Busca da Língua Perfeita]. Barcelona: Crítica.
- FERNANDES, Florestan. 1972. *O Negro no Mundo dos Brancos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro.
- FONTAINE, Pierre-Michel, ed. 1985. *Race, Class, and Power in Brazil* [Raça, Classe e Poder no Brasil]. Los Angeles: Center for Afro-American Studies, University of California.
- FREEMAN, Mark. 1993. *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative* [Reescrevendo-se a Si-mesmo: História, Memória, Narrativa]. London: Routledge.
- FREITAS, Affonso Antônio de. 1936. *Vocabulário Nheengatú*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- GEIPEL, John. 1993. Brazil's Unforked Tongue [Línguas Não-Derivadas do Brasil] *History Today* [História Hoje] 43: 11-14.
- GUASCH, Padre Antonio. 1961. *Diccionario Castellano-Guarani y Guarani-Castellano*. Seville: Ediciones Loyola.
- HABERLY, David T. 1983. *Three Sad Races: Racial Identity and National Consciousness in Brazilian Literature* [Três Tristes Raças: Identidade Racial e Consciência Nacional na Literatura Brasileira]. Cambridge: Cambridge University Press.
- HELLWIG, David J., ed. 1992. *African-American Reflections on Brazil's Racial Paradise* [Reflexões Afro-Americanas no Paraíso Racial do Brasil]. Filadélfia: Temple University Press.
- HOSOKAWA, Shuhei. 1999. Nationalizing Chô-Chô-San: The Signification of "Butterfly Singers" in a Japanese-Brazilian Community [Nacionalizando Chôchô-san: A Significação das "Cantoras Borboletas" numa Comunidade Nipo-Brasileira]. *Japanese Studies* [Estudos Japoneses] 19, no. 3: 253-68.
- KÔYAMA, Rokurô. 1951. *Tupi Tango Shû* [O Léxico Tupi]. São Paulo: Teikoku Shoin.
- _____. 1970. *Tupi Ongu Niemu no Gogen Imide Jinrui Ongu Kôsei Ichion Ichion o Imi Kansei Kenkyû* [Investigação de Significado-Sentido de Cada sílaba na Composição da Língua Verbal Humana Através do Significado Original da Língua Tupi Nhem], vol. 1. São Paulo: edição particular.
- _____. 1973. *Tupi Ongu Niemu no Gogen Imide Jinrui Ongu Kôsei Ichion Ichion o Imi Kansei Kenkyû* [Investigação de Significado-Sentido de Cada Sílaba na Composição da Língua Verbal Humana Através do Significado Original da Língua Tupi Nhem], vol. 2. São Paulo: edição particular.
- _____. 1976. *Kôyama Rokurô Kaisôroku* [Memórias de Rokurô Kôyama]. São Paulo: Centro de Estudos Nipo-Brasileiros.

- LAMB, Sydney M. & MITCHELL, E. Douglas, eds. 1991. *Sprung from Some Common Source: Investigations into the Prehistory of Languages* [Provindos da Mesma Fonte: Investigações sobre a Pré-História das Línguas]. Palo Alto, Califórnia: Stanford University Press.
- LESSER, Jeffrey. 1999. *Negotiating National Identity: Immigrants, Minorities, and the Struggle for Ethnicity in Brazil* [Negociando a Identidade Nacional: Imigrantes, Minorias e a Luta pela Etnicidade no Brasil]. Durham, N.C.: Duke University Press.
- LUÍS, Pedro & A PAREDE. 1999. "Brasileiro em Tóquio." *É Tudo Real*. WPCR-10445.
- MILLER, Roy Andrew. 1971. *Japanese and the Other Altaic Languages* [O Japonês e Outras Línguas Altaicas]. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. 1977. *The Japanese Language in Contemporary Japan: Some Sociolinguistic Observations* [A Língua Japonesa no Japão Contemporâneo: Algumas Observações Sociolingüísticas]. Washington, D.C.: Hoover Institution.
- _____. 1980. *Origins of the Japanese Language: Lectures in Japan during the Academic Year 1977* [Origens da Língua Japonesa: Palestras no Japão no Ano Acadêmico de 1977]. Seattle: University of Washington Press.
- MURAI, Osamu. 1992. *Nantô Ideology no Hassei* [O Nascimento da Ideologia das Ilhas do Sul]. Tokyo: Fukutake Shoten.
- _____. 1993. Kigen to Seifuku [Origens e Conquista]. *Hihyô Kûkan II*: 156-61.
- NEIVA, Arthur. 1940. *Estudos da Lingua Nacional*, São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- RIVET, Paul. 1957. *Les Origines de l'Homme Américain* [As Origens do Homem Americano]. Paris: Gallimard.
- RUHLEN, Merritt. 1994. *The Origin of Language: Tracing the Evolution of the Mother Tongue* [A Origem da Língua: Traçando a Evolução da Língua Materna]. New York: John Wiley and Sons.
- SAMPAIO, Theodoro. 1928. *O Tupi na Geographia Nacional*. Bahia: Secção Graphica da Escola de Aprendizes Artífices.
- SARMIENTO, Ramon. 1985. Le Basque et la Racine du Savoir [O Basco e a Razão do Saber]. In *La Linguistique Fantastique* [A Lingüística Fantástica], editado por Sylvain Aurox et al., 61-73. Paris: Clims-Denoël.
- SKIDMORE, Thomas E. 1993 [1973]. *Black into White: Race and Nationality in Brazilian Thought* [Preto no Branco: Raça e Nacionalidade no Pensamento Brasileiro]. Durham, N.C.: Duke University Press.
- SOMMER, Doris. 1991. *Foundational Fictions: The Nacional Romances of Latin America* [Ficções de Fundação: O Romance Nacional da América Latina]. Berkeley: University of California Press.
- TANAKA, Katsuhiko. 1991. *Gengo Kara Mita Minzoku to Kokka* [Etnicidade e Nação sob o Prisma da Língua]. Tokyo: Iwanami.

- TODOROV, Tzvetan. 1972. Le Sens des Sons [O Significado dos Sons]. *Poétique* II: 273-308.
- VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. 1876. *L'origine Touranienne dès Américains Tupis-Caribes et dès Anciens Egyptiens Mondré Principalement par La Philologie Comparée: Et Notice d'une Emigration em Amérique Effectuée à Travers l'Atlantique Plusieurs Siècles avant notre Ere* [A Origem turiana dos tupis e caribenhos americanos e os antigos egípcios mostrada principalmente pela Filologia Comparada: e notícias de um imigrante na América através do Atlântico muitos séculos antes de nossa era]. Viena: Librairie I. et R. de Faesy and Frick.
- WINANT, Howard. 1994. *Racial Conditions: Politics, Theory, Comparision* [Condições Raciais: Política, Teoria, Comparação]. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, 1997. *Philosophical Investigations* [Investigações Filosóficas]. Trad. G. E. M. Anscombe. Oxford: Blackwell, I, §19.
- YAGUELLO, Marina, 1991. *Lunatic Lovers of Language: Imaginary Languages and Their Inventors* [Amantes Lunáticos das Línguas: Línguas Imaginárias e Seus Inventores]. London: Athlone Press.

(Tradução: Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro - FFLCH/USP)

GAIKÔGO: AS PALAVRAS JAPONESAS QUE SE TORNARAM ESTRANGEIRAS

Tatsuo Miyajima¹

1. *Definição de Gaikôgo*

Os estrangeirismos de origem ocidental (*gairaigo*) ocupam um espaço importante dentro da língua japonesa, onde aumentam a cada ano nos últimos tempos. A divisão do léxico japonês em três grupos, ou seja, de origem japonesa, chinesa e ocidental (*wago*, *kango* e *gairaigo*, respectivamente), é natural na língua japonesa, mas não é apropriada para outras línguas. Tanto no inglês quanto no chinês, a classificação mais corrente é a de nomes próprios e estrangeirismos. *Gairaigo*, na língua japonesa, refere-se a palavras de origem européia, e trata-se de empréstimos ou um tipo de estrangeirismos no sentido amplo. Sendo assim, *Gairaigo*, no sentido amplo, inclui o *Kango*:

Gairaigo - estrangeirismos no sentido amplo = empréstimos:

- *Kango* - estrangeirismos provenientes da língua chinesa

- *Gairaigo* estrangeirismos no sentido estrito = estrangeirismos de línguas ocidentais

1. Atualmente membro honorário do Japanese Language National Institute (Kokuritsu Kokugo Kenkyûjo), foi professor visitante junto ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 2005.

O termo *shakuyô* (empréstimo) é usado também no sentido monetário ou relativo a bens, mas o ato não implica redução de um lado por causa dos empréstimos ao outro, e nem há necessidade de devoluções. O empréstimo financeiro dos Estados Unidos para o Japão deve ser devolvido, mas os empréstimos lexicais (*shakuyôgo*), não.

Já o termo *Gaikôgo* é usado de forma restrita, mesmo entre os estudiosos da língua japonesa. É Miwa (1970) quem o usou pela primeira vez, ao afirmar: “No texto que se segue, gostaria de usar o termo *Gaikôgo* ‘as palavras que vão para fora’, em contraposição ao *Gairaigo*, ‘as que vêm de fora’”

Gaikôgo é justamente o oposto do fato que ocorre com *Gairaigo*. A palavra *table*, do inglês, tornou-se *têburu*, fazendo parte do grupo de *Gairaigo* da língua japonesa. Por outro lado, a palavra japonesa *tsunami* “maremoto”, tornou-se *Gaikôgo*, uma vez que passou a fazer parte do vocabulário do inglês. Os *Gaikôgo*, portanto, são palavras japonesas que se tornaram empréstimos em outras línguas. Neste artigo, passo a tecer considerações sobre as palavras de origem japonesa que se tornaram empréstimos, passando a fazer parte do vocabulário, especificamente, do inglês e do chinês.

2. *Gaikôgo*: estrangeirismos japoneses na língua inglesa

A língua inglesa é, nos dias de hoje, a que mais “exporta” suas palavras como empréstimos para as outras línguas do mundo todo. Não somente as línguas japonesa e coreana, mas também a alemã e a francesa têm buscado soluções para os empréstimos de origem inglesa, que aumentam progressivamente. Entretanto, historicamente, após a Idade Média, o inglês, que pertence ao grupo das línguas germânicas, importou em quantidade maciça o léxico das línguas francesa e latina, de línguas românicas. Nesse ponto, assemelha-se às palavras chinesas na língua japonesa, mas em grau muito superior (cf. Bradley, 1982).

Ao compararmos os dicionários, *Shinsen Kokugo Jiten*, de língua japonesa, e *Understanding English*, de inglesa, temos a seguinte proporção de verbetes, divididos conforme a origem:

Shinsen Kokugo Jiten		Understanding English	
(aproximadamente 87.000 verbetes)		(aproximadamente 140.000 verbetes)	
De origem japonesa:	33,8 %	De origem própria:	14,0 %
De origem chinesa:	49,1 %	De origem latina:	36,0 %
De origem ocidental:	8,8 %	De origem francesa:	21,0 %
De origem mista:	8,4 %	De origem grega:	4,5 %
		Outros:	24,5 %

As palavras japonesas tiveram seu emprego como empréstimos na Europa no mesmo período em que houve a introdução de estrangeirismos de origem ocidental no Japão. Os jesuítas portugueses e espanhóis que chegaram ao Japão trouxeram as palavras como *pan* “pão” e *kasutera* “pão-de-ló”, mas ao mesmo tempo, para apresentação de costumes japoneses aos seus respectivos países, adotaram os nomes em japonês que designavam objetos e fatos próprios do Japão. As palavras japonesas adotadas no inglês, na primeira fase, também tiveram como intermediário o português e o espanhol. A seguir, citaremos os verbetes de origem japonesa, incorporados no dicionário *The Oxford English Dictionary*, em ordem cronológica crescente do ano da inserção. Apresentamos primeiramente o ano da inserção do verbete no referido dicionário, seguido do verbete em questão, da palavra em japonês escrita em ideogramas ou fonogramas, da leitura atual em japonês, e finalmente sua tradução ou explicação em português²:

- 1588, bonze [坊主] bôzu, bonzo
- 1613, katana [刀] katana, espada
- 1614, tatami [畳] tatami, tatame
- 1616, kobang [小判] koban, moeda antiga de ouro ou prata, em formato oval
- 1616, mochi [餅] mochi, bolo de arroz do tipo *moti*
- 1616, samisen [三味線] shamisen, instrumento musical tradicional de três cordas
- 1620, tai [鯛] tai, pargo
- 1677, moxa [もぐさ] mogusa, moxabustão
- 1679, soya [しょうゆ] shôyu, molho de soja
- 1727, Shinto [神道] shintô, xintoísmo
- 1727, kaki [柿] kaki, caqui
- 1727, kana [仮名] kana, silabário japonês
- 1727, katsuo [鰹] katsuo, bonito (peixe)
- 1727, koi [鯉] koi, carpa
- 1727, kuruma [車] kuruma, carruagem
- 1727, matsuri [祭り] matsuri, festival
- 1727, mikado [帝] mikado, imperador
- 1727, samurai [侍] samurai, guerreiro
- 1727, satori [悟り] satori, iluminação espiritual
- 1727, shoyu [しょうゆ] shôyu, molho de soja
- 1727, tokonoma [床の間] tokonoma, espaço sagrado na sala de uma casa japonesa
- 1727, torii [鳥居] torii, portal xintoísta
- 1727, urushi [うるし] urushi, laca japonesa
- 1727, zen [禅] zen, Zen Budismo
- 1795, koto [琴] koto, cítara japonesa

2. Traduções e explicações do tradutor.

- 1822, habutai [羽二重] habutae, seda branca, tecida com fios de seda crua de forma especial
- 1822, yukata [浴衣] yukata, quimono informal de algodão para uso no verão
- 1857, tycoon [大君] taikun, nome usado para se referir ao xogum, pelos estrangeiros, no período Edo
- 1874, jinrikisha [人力車] jinrikisha, riquixá
- 1875, shippo [七宝] shippô, cloisonné
- 1877, shiitake [椎茸] shiitake, cogumelo shiitake
- 1877, tanka [短歌] tanka, poema curto de 5 versos com 5, 7, 5, 7, 7 sílabas, respectivamente
- 1879, ukiyo-ye [浮世絵] ukiyoe, pintura de xilogravura japonesa
- 1880, happi [法被] happi, um tipo de capa, sem mangas, inicialmente usada pelos monges
- 1887, rikisha [力車] rikisha, riquixá
- 1889, judo [柔道] jûdô, arte marcial judo
- 1890, miai [見合い] miai, encontro arranjado para fins de casamento
- 1893, gagaku [雅楽] gagaku, música tradicional e clássica da corte
- 1898, bushido [武士道] bushidô, conjunto de conduta dos samurais
- 1902, haiku [俳句] haiku, haicai, poema curto de 3 versos, com 5, 7 e 5 sílabas, respectivamente
- 1915, shimosite [下瀬火薬] shimosekayaku, pólvora Shimose
- 1920, narikin [成金] narikin, novo rico
- 1920, sukiyaki [すきやき] sukiyaki, cozido de carnes, cebolinhas e outros legumes
- 1921, kendo [剣道] kendô, arte marcial de espada
- 1922, origami [折り紙] origami, dobraduras de papel
- 1937, zaibatsu [財閥] zaibatsu, conglomerado industrial
- 1943, nisei [二世] nisei, filho de pais japoneses, nascido na América
- 1947, tenko [点呼] tenko, chamada para verificar presença
- 1953, pachinko [パチンコ] pachinco, jogos eletrônicos como de caça-níqueis
- 1955, karate [空手] karate, arte marcial caratê
- 1958, emakimono [絵巻物] emakimono, rolos com desenhos
- 1959, kokeshi [こけし] kokeshi, bonecos tradicionais de madeira
- 1964, ninja [忍者] ninja, espiões do senhor feudal
- 1967, shiatsu [指圧] shiatsu, massagem com os dedos
- 1968, shinkansen [新幹線] shinkansen, trem-bala
- 1968, zaikai [財界] zaikai, círculo econômico, círculo financeiro
- 1970, kogai [公害] kôgai, poluição
- 1970, shabu-shabu [しゃぶしゃぶ] shabu-shabu, prato com carne em fatias finas e verduras, cozidas mergulhadas em caldo quente, acompanhadas de molhos e especiarias

- 1970, teppan-yaki [鉄板焼き] teppan-yaki, carne ou frutos do mar e verduras preparados na chapa
 1971, sokaiya [総会屋] sôkaiya, membro de uma corporação extorsionária, que participa das assembléias de acionistas
 1972, ramen [ラーメン] râmen, macarrão ensopado, tipo chinês
 1976, shosha [商社] shôsha, firma
 1979, karaoke [カラオケ] karaoke, karaokê

Dentre os verbetes citados, destaca-se a introdução considerável dos mesmos em 1727, ano da edição de *Nihonshi* “The History of Japan” de Kämpfer³, onde eram citadas as palavras japonesas em abundância, para retratar a realidade própria do país.

Sobre os verbetes de origem japonesa que estão dentro da língua inglesa no período relativamente recente (1963-1987), Algeo (1997) tem mostrado o quadro seguinte, em que os números representam a proporção de cada grupo dentre os estrangeirismos, cuja ordem se baseia na média de quatro fontes:

	(1)	(2)	(3)	(4)	ordem
French	31,4	17,5	21,2	12,0	1º
Spanish	6,6	10,8	6,1	12,7	2º
Russian	3,4	5,4	2,1	24,1	3º
Japanese	7,9	9,3	6,3	9,0	4º

- (1)The Barnhart Dictionary of New English since 1963 (1973)
 (2)The Second Barnhart Dictionary of New English(1980)
 (3)The 1981 addenda to Webster’s Third New International Dictionary, Unabridged
 (4)The Barnhart Dictionary Companion Index(1987)

Seguem-se, abaixo da língua japonesa, posicionada em 4º Lugar, 5º língua africana, 6º italiano, 7º alemão, 8º grego, 9º latim, 10º iídiche, 11º árabe, 12º chinês, chegando até 29º esquimó, que são omitidos neste trabalho. Algeo afirma que, se a proporção anormal de palavras russas na fonte (4) for corrigida, o russo passaria a ocupar a 12ª. posição após árabe e chinês. Assim sendo, o japonês ocuparia a 3ª. posição, após francês e espanhol. Se levarmos em consideração o peso do francês, tradicional, e a quantidade expressiva dos falantes de espanhol nos Estados Unidos, esse é um fato que merece atenção.

3. N. do T. Engelbert Kämpfer (1651-1716). Médico alemão, viajante, tornou-se médico da Companhia das Índias Orientais e chegou a Nagasaki, Japão, em 1690, e visita a então capital Edo em 1691 e 92. Tendo como assistente um tradutor japonês, estuda a política, sociedade, costumes, indústria, fauna, flora e minerais do Japão. Sua obra *Nihonshi*, em versão inglesa, foi publicada postumamente, em 1727.

Entretanto, ainda que a inserção do japonês na língua inglesa esteja alicerçada no registro de verbetes nos dicionários comuns do inglês, sendo este um critério adequado, há casos de alteração semântica, mesmo com a manutenção da forma. A palavra *hibachi*(braseiro) nos Estados Unidos e Canadá apresenta até sua forma no plural, *hibachis*, mas refere-se à chapa de ferro para preparar barbacoas.

Ainda, apresentam-se problemas também quanto ao grau de compreensão de tais palavras. Segundo Long (1997), *sushi* é um vocábulo conhecido pela maioria das pessoas, mas quase 80 % das mesmas acreditam tratar-se de *sashimi*, enquanto apenas 20 % sabem o que é *sashimi*, deixando dúvidas quanto à capacidade de distinguirem *sushi* e *sashimi*. Também *ninja* é bastante conhecido, mas muitos pensam tratar-se de guerreiro japonês. Dizem que *zen* e *shintô*, *bonsai*(cultivo de árvores em miniatura) e *banzai*(Viva!) também são freqüentemente confundidos. Sendo assim, seriam possíveis, entre os americanos, frases como: “No *sushi* de ontem, havia arroz, mas no de hoje não há” ou “Durante a guerra, os soldados japoneses avançavam gritando: ‘*Bonsai!*’”

3. *Gaikôgo: estrangeirismos japoneses na língua chinesa*

No Japão antes da era Moderna, o texto formal era escrito em chinês(*kanbun*). Utilizando-se dos recursos de *okurigana* e *kaeriten*⁴, os japoneses de então liam-no em japonês, mas o texto formal, escrito em chinês arcaico, era também passível de leitura pelos chineses e coreanos, como os *Anacletos* de Confúcio e *Shiki*, de Shiba Sen. Um intelectual japonês do período Edo lia livremente os textos chineses arcaicos tal como um chinês, usando o método de *kanbunkundoku*, próprio do Japão, e ainda escrevia com facilidade nessa língua.

Os japoneses, no processo de absorção da cultura moderna do Ocidente, não somente introduziu os estrangeirismos, mas também criaram novas palavras ao estilo chinês(*kango*) para transmitir seu significado. É natural que nesse processo houvesse muitas tentativas de criação lexical, como se podem ver nos exemplos abaixo mencionados. Antes de chegar aos nomes utilizados hoje, como *terebi*, para televisão, e *minshu shugi*, para democracia, foram criados inúmeros itens lexicais, listados em respectivas colunas abaixo, com ano da criação e tradução literal:

4. N.de T. Okurigana eram as partes flexionáveis por exemplo de verbos, escritas em silabários, e kaeriten eram sinais que indicavam a inversão de ordem sintática, uma vez que a ordem da língua chinesa diferia da japonesa. Ambos os recursos eram utilizados pelos japoneses para auxiliar na leitura de textos chineses, leitura esta chamada de kanbunkundoku “leitura japonesa de textos chineses”

テレビ <i>terebi</i> “televisão”	民主主義 <i>minshu shugi</i> “democracia”
1930 電視 <i>denshi</i> “imagem elétrica”	1862 共和政治 <i>kyôwa seiji</i> “regime republicano”
1931 電気透視 <i>denki tôshi</i> “imagem transparente elétrica”	1873 民政 <i>minsei</i> “governo do povo”
1931 無線電視 <i>musen denshi</i> “imagem elétrica sem fio”	1885 民主政治 <i>minshu seiji</i> “regime democrático”
1931 電望 <i>denbô</i> “imagem elétrica à distância”	1892 民治政体 <i>minji seitai</i> “sistema de governo do povo”
1931 無線遠視 <i>musen ensi</i> “imagem à distância sem fio”	1914 民政主義 <i>minsei shugi</i> “princípios do governo do povo”
1931 電送活動写真 <i>densô katsudô shashin</i> “fotos vivas teletransportáveis”	1924 民本主義 <i>minpon shugi</i> “princípios do governo com base no povo”
1933 実景電送映画 <i>jikkei densô shashin</i> “filme teletransportável com paisagem real”	1926 民主主義 <i>minshu shugi</i> “princípios do povo como principal (democracia)”
1935 無線電送活動写真 <i>musen densô katsudô shashin</i> “fotos vivas teletransportáveis sem fio”	1931 貴賤無差別 <i>kisen musabetsu</i> “Sem discriminação entre nobres e plebeus”
	1931 万民平等 <i>banmin byôdô</i> “igualdade entre os ‘dez mil povos’”
	1931 民主 <i>minshu</i> “povo como principal”
	1934 民主制 <i>minshusei</i> “sistema democrático”

No período pós-Guerra Sino-Japonesa, estudantes chineses afluíram no Japão não somente para conhecer a cultura japonesa, bem como para ter fácil acesso à civilização ocidental moderna. Muitos livros foram traduzidos nessa época para o chinês, ocasionando na língua chinesa a introdução do léxico ao estilo chinês (*kango*) criado no Japão. Porém, por volta de 1920, esse movimento cessou, uma vez que a criação de *kango* no Japão foi substituída pela introdução de estrangeirismos de origem ocidental (*gairaigo*), e a China passou a traduzir os livros diretamente do Ocidente, sem o intermédio do Japão.

Citamos, a seguir, alguns exemplos de palavras ao estilo chinês (*kango*), criadas no Japão, que passaram a fazer parte do léxico chinês:

A) Palavras criadas pelos japoneses:

哲学 *tetsugaku* “filosofia”, 科学 *kagaku* “ciência”, 美術 *bijutsu* “artes, belas-artes”, 抽象 *chûshô* “abstrato”, 客觀 *kyakkan* “objetivo”, 否定 *hitei* “negação”, 動員 *dôin* “mobilização”, 不動產 *fudôsan* “imóvel”, 個人 *kojin* “indivíduo”, 体系 *taikei* “sistema”, 本能 *honnô* “instinto”

B) Palavras chinesas antigas, reutilizadas pelos japoneses, com significado moderno:

革命 *kakumei* “revolução”, 文化 *bunka* “cultura”, 經濟 *keizai* “economia”, 共和 *kyôwa* “república”, 關係 *kankei* “relação”, 破産 *hasan* “falência”, 衛生 *eisei* “higiene”, 社会 *shakai* “sociedade”, 影響 *eikyô* “influência”, 政治 *seiji* “política”, 存在 *sonzai* “existência”

C) Palavras japonesas, mas associando leitura chinesa:

場合 *baai* “caso”, 取締 *torishimari* “fiscalização/controlado”, 手續 *tetsuzuki* “procedimento/processo”

4. *Estrangeirismos japoneses na língua portuguesa*

Entre os que foram introduzidos ao português, há os que são comuns no inglês, tais como cabuqui, nô, caratê, judô, go, gueixa, micado, daimio, samurai, ninja, catana, tsunami, kamikaze, ikebana, que podem ser, alguns, mais antigos do que no inglês.

Dentre os pertencentes ao léxico relacionado à alimentação, há sashimi, sushi, saquê, sukiyaki, yakisoba, tempura, cabocha, kinoko e caqui.

Entre estes, há aqueles usados no cotidiano, sem saber que se tratam de palavras de origem japonesa. É uma tarefa importante investigar as condições atuais de uso, incluindo:

- mapeamento de quais palavras são conhecidas (e por quem);
- verificação de diferenças regionais no uso;
- conhecimento ou não da etimologia japonesa;
- alteração semântica dos estrangeirismos japoneses;

- grau de uso dos mesmos na língua escrita do português;
- mapeamento de registros em dicionários (Japonês-Português, Português- Japonês, Português-Português e Português-Inglês).

5. O futuro dos estrangeirismos japoneses

Como seria o futuro dos estrangeirismos japoneses?

As considerações anteriores apontam que os estrangeirismos japoneses no inglês dos Estados Unidos, apesar de serem numericamente menores, colocam-se na posição relativamente alta. Ao levar em consideração a relação entre os Estados Unidos e Japão, esta tendência poderá continuar. Porém, o que é mais certo é que os estrangeirismos do inglês irão entrar com uma força preponderante na língua japonesa. Apesar dos movimentos parciais contrários, consideramos ser bastante difícil deter o processo.

A relação com a língua chinesa se distingue do inglês. Principalmente na Ilha Formosa, as palavras japonesas como

出張 *shutchô* “viagem a trabalho”, 都合 *tsugô* “conveniência”, 勘定 *kanjô* “conta”, 料理 *ryôri* “cozinha/pratos”, 弁当 *bento* “lanche/marmita”

foram introduzidas no período colonial, mas, recentemente, palavras como

外食 *gaishoku* “refeição fora de casa”, 民宿 *minshuku* “hospedaria”, 花火 *hanabi* “fogos de artifício”, 人気 *ninki* “popularidade” e 不倫 *furin* “adultério”

têm sido absorvidas como estrangeirismos, além da aceitação de afixos como -ya, -zoku, cuja alta produtividade na formação de palavras tem sido observada. Dentre esses estrangeirismos, há os que se inseriram no léxico do próprio continente chinês. Na medida em que se aprofunda o intercâmbio com outros países asiáticos, pode-se prever também influência na língua coreana e outras.

No Brasil, terminou a introdução da língua japonesa que acompanhou os imigrantes, mas gostaria de analisar se os grupos de *dekassegui* levam de volta ao Brasil a língua japonesa ou não.

Bibliografia

- ALGEO, J. Vocabulary. **The Cambridge History of the English Language**. Vol. IV (1776-1997), Cambridge U.P. , 1997.
- BRADLEY, Henry (trad. Yoshio Terasawa). **Eigo hattatsu Shôshi** “Pequena história da evolução de língua inglesa” Tóquio: Iwanami, 1982.
- CANNON, Garland. **The Japanese Contributions to the English Language**. Harrasowitz, 1996.

- HAYAKAWA, Isamu. Eigonni haitta nihongo goino shoshutsunen chôsa “Pesquisas sobre o anos iniciais da introdução de palavras japonesas no léxico inglês”. **Nihongo Kagaku** “Ciência da Língua Japonesa”, No. 13. Tóquio: Kokuritsu Kokugo Kenkyûjo, 2003.
- KATO, Hidetoshi e KUMAKURA, Isao (org.). **Gaikokugo ni Natta Nihongono Jiten** “Dicionário da língua japonesa que se tornou estrangeira” Tóquio: Iwanami, 1999.
- LONG, Daniel. **Gaikôgo ni taisuru amerikajinno ishikito sono shiyô** “A consciência e o uso dos americanos com relação aos estrangeirismos japoneses” Material apresentado para o 66º Encontro do Grupo de Estudos da Teoria de Variação, 1997.
- MATSUDA, Yutaka. **Nichieigono kôryû** “O intercâmbio entre as línguas japonesa e inglesa” Tóquio: Kenkyusha, 1991.
- MIWA, Takuya. Kyûsei Nihongo - Seiyôgoni okeru nihongo yuraino shakuyôgo “Antigas palavras japonesas – Os empréstimos de origem japonesa nas línguas ocidentais” **Gengo seikatsu**. Edição meses de janeiro-abril. Tóquio, 1970.
- REIMAN, Etsuko Obata. Tobeishita nihongo – gaikanto shiryô “A língua japonesa que viajou para os Estados Unidos – Considerações gerais e dados”. **Nihon Kindaigo Kenkyû 1** “Estudos da Língua Moderna Japonesa I”, 1991.
- SANETÔ, Keishû. **Chûgokujin Nihonryûgakushi Zôhoban** “A história dos chineses em estudos no Japão Ed. Ampliada” Tóquio: Kuroshio, 1970.
- SHIN, Kokui. **Kindai Nicchû Goi Kôryûshi** “História Moderna de Intercâmbio dos Léxicos Chinês e Japonês” Tóquio: Kasama, 1994.

(Tradução: Junko Ota – FFLCH/USP)

OS DIALETOS E OS JOVENS

Makoto Kuno¹

Hoje falarei sobre a essência da língua japonesa falada no Japão. É bem conhecido entre os japoneses que existem dialetos em várias partes do Japão, mas como a palavra dialeto pode ter significados diferentes em português e em japonês, primeiro explicarei o termo.

Eu conversava com um dos estudantes da USP e ele disse que no Brasil não havia dialetos. Fiquei surpreso ao ouvir isso. Pois ouvira dizer que no Brasil também havia diferença lingüística conforme a região; por exemplo, a pronúncia é diferente entre São Paulo e Rio; em Santos usa-se “tu” para a segunda pessoa; no Norte coloca-se “não” após o verbo. Além disso, na biblioteca da FFLCH há um Atlas Lingüístico, que não engloba todo o Brasil, mas mostra que muitas palavras diferem conforme a região. Por exemplo, há localidades onde “rabo-de-boi” e “xixi-de-boi” significam “arco-íris”. Tal diferença lingüística regional é chamada de dialeto.

A língua está em constante transformação, assim a língua moderna com o tempo vai se tornando língua clássica. Porém, a mudança não é igual em todos os lugares. Uma palavra usada numa região é substituída por outra, vinda de outra região, ou então sofre uma mudança peculiar de pronúncia ou significado, originando pequenas

1. Professor Doutor da Faculdade de Educação da Kôchi University, Japão. Tradução da palestra “Wakamono to hôgen”, proferida na ocasião do XVII Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa, na USP, em 2006.

diferenças regionais. Algumas palavras e expressões são usadas temporariamente como modismos, outras se tornam permanentes.

A não ser que haja uma condição especial, a diferença lingüística é pequena entre regiões próximas, e maior entre localidades distantes, chegando a ponto de os falantes não se entenderem. Assim são formadas diferentes línguas, mas não existe regra para se definir quanta diferença seria necessária para serem consideradas duas línguas ou dois dialetos.

Entre o norte e o sul do Japão, há uma diferença tão grande a ponto de os dialetos serem incomunicáveis, mas todos são considerados dialetos da língua japonesa. Português e espanhol são considerados duas línguas distintas, apesar de seus falantes poderem se compreender mesmo sem ter estudado a outra língua. Similarmente norueguês, sueco e dinamarquês também são próximas, mas consideradas línguas distintas. Basicamente a diferença entre língua e dialeto não é determinada pela lingüística, e são consideradas línguas distintas levando em consideração os fatores históricos como política e cultura.

Há casos em que apesar de ser uma só língua da mesma região, o modo de usá-la varia conforme a classe social ou o grupo. Por exemplo, existem nomes de vento que só os pescadores conhecem, nomes de ferramentas de marceneiros que os outros desconhecem; creio que este fenômeno ocorre em qualquer país. Não sei quanto ao Brasil, mas no Japão notam-se muitos pontos em comum entre o falar da polícia e do *yakuza*. Se não fosse assim, seria inconveniente para ambos.

Segundo um sociolingüista, na Inglaterra, muitas vezes pelo falar de alguém é possível saber onde ele mora, em que trabalha e até que jornal lê. Além disso, mesmo vivendo na mesma cidade, as mulheres têm a tendência de falar inglês mais corretamente que os homens. Assim, podem-se chamar de dialetos as diferentes línguas faladas, conforme o grupo social a que se pertence, na mesma região geográfica.

Hoje falarei sobre a diferença geográfica da língua japonesa.

Como disse no início, em qualquer lugar do Japão existe um dialeto local. Os habitantes do lugar conversam em dialeto.

Antigamente, mesmo estudando a língua pátria (*kokugo*), língua comum, na escola, usava-se o dialeto na vida cotidiana. Havia até pessoas que não conseguiam falar a língua comum, mas a geração jovem passou a usar de forma distinta e com habilidade a língua comum e o dialeto. Usa-se muito a língua comum em ocasiões formais e com desconhecidos.

Entretanto, essa língua comum tem influência do dialeto local, seja em maior ou menor intensidade. Além disso, freqüentemente ocorrem mal-entendidos por não se perceber a diferença entre o dialeto e a língua comum.

Em outras palavras, todas as línguas faladas no Japão são japonês, mas pode-se dizer que todas são dialetos.

O japonês que menos gera mal-entendido é a língua escrita. O texto escrito raramente reflete a diferença de pronúncia regional e é difícil que contenham expressões usadas apenas na língua falada.

Hoje, até agora eu não usei a palavra “língua padrão” O motivo é que penso que ainda não existe um padrão na língua falada do japonês. A língua padrão deve ser aceita por todos, como sendo a mais correta e bela. Entretanto, essa língua não existe.

Por outro lado, a língua escrita no Japão veio sendo desenvolvida ao longo da história. Não se escreve muito em dialeto.

Não me interpretem mal, eu estudo os dialetos e não penso que os dialetos não sejam bonitos nem que sejam incorretos. Os dialetos concentram-se na língua falada. Vendo a língua japonesa em sua totalidade, penso que a língua escrita se constitui uma língua padrão.

Então como será a língua japonesa usada como base do ensino de língua pátria e língua estrangeira? Como disse agora, a língua escrita tem certo padrão. Como língua falada, o dialeto de Tóquio e de suas imediações serve como base e cumpre o papel de língua padrão.

É verdade, mas em Tóquio também há dialeto. Há pessoas nascidas e criadas em Tóquio que dizem “eu falo a língua padrão e não tenho dialeto”, o que é um engano. Como disse antes, em toda parte do Japão há o dialeto local e Tóquio não é exceção. Apenas pode-se dizer que o dialeto de Tóquio tem forte aspecto padrão.

Então, vejamos rapidamente os dialetos do Japão.

A língua japonesa pode ser dividida amplamente em dialetos da ilha principal e dialeto Ryûkyû. A população falante do dialeto Ryûkyû é pequena, comparada à população total do país, mas é muito importante em termos lingüísticos.

A diferença entre os dialetos do leste e os do oeste, Kyûshû e Ryûkyû, é se o verbo na negativa usa “nai” ou “n” E o uso de “iru” ou “oru” para a existência de pessoas e animais.

Em relação ao *danteino jodôshi* (auxiliar verbal de asserção), o dialeto do leste usa “da” e o do oeste e o de Kyûshû, “ja, ya”

Quanto ao aspecto verbal, o dialeto do leste usa “~teiru”, enquanto os do oeste e de Kyûshû diferenciam entre “~yoru” e “~toru”

Hoje, darei exemplos do dialeto de Tsugaru, região oeste da Província de Aomori, um dos dialetos da região leste. E como exemplo de dialeto da região oeste, tratarei do dialeto de Kôchi, onde moro atualmente.

O dialeto Tsugaru é conhecido como *zûzûben*. *Zûzûben* porque não há distinção entre /ji/ e /su/, /dzi/ e /zu/; por exemplo “*sushi*”, “*susu*” (fuligem) e “*shishi*” (leão) ficam com a mesma pronúncia. “*chichi*” (seio), “*tsutsu*” (cilindro) e “*tsuchi*” (terra) também ficam iguais. “*kaji*” (incêndio) e “*kazu*” (quantidade) também são iguais.

A pronúncia difere levemente conforme a região e o intermediário entre *su* e *shi* é chamado vogal central. No sul da região nordeste, /ju/, /dzu/ e /tju/ ficam iguais, então “*jîsan*” (velho) e “*jûsan*” (treze) também. Para habitantes de outras regiões, soam como “*zûsan*”

Quando pesquisei sobre o dialeto de Tsugaru, verifiquei as pronúncias de “*chiji*” (governador), “*chizu*” (mapa) e “*Tsuji*” (sobrenome japonês) e eram todas iguais.

A sílaba da língua japonesa é chamada mora (*haku*), que é uma unidade constituída por uma consoante seguida de uma vogal, mas *hatsuon* (nasal silábico), *sokuon* (som ejective) e *chôon* (vogal longa) também constituem uma mora. Isto fica claro quando contamos as sílabas em poemas *tanka* e *haikai*.

Entretanto, no dialeto de Tsugaru, praticamente não há *hatsuon*, *sokuon* e *chôon*, ou estes são muito curtos. Além disso, existe uma nasal antes de /b/, /d/, /g/ entre duas vogais. Essa nasal não é tão longa para constituir uma mora. Por isso “*kuda*” (tubo) e “*kunda*” (montou) têm a mesma pronúncia, assim como “*karada*” (corpo) e “*karanda*” (enroscou). O pretérito do verbo “*kumu*” (montar) na língua comum naturalmente é “*kunda*”, mas o problema é como considerar neste dialeto. Igualmente o pretérito de “*toru*” (pegar) tem *sokuon* tão curto que não se consegue distinguir se é “*tota*” ou “*totta*”. Também não se consegue diferenciar “*koban*” (antiga moeda japonesa) e “*kôban*” (posto policial).

Há também o fenômeno em que /k/ entre vogais se torna /g/ e /t/ muda para /d/. “*sakeru*” (evitar) fica “*sageru*” (abaixar), sendo /ge/ uma nasal velarizada. “*Mato*” (alvo) é pronunciado /mado/, sendo que /do/ de “*mado*” (janela) é pronunciado como nasal anterior.

Como não há distinção clara entre as vogais /i/ e /e/, as pessoas de Ibaraki dizem /Ebaragi/, com a intenção de dizer /Ibaraki/. Ao ouvirem isto, os habitantes de outras regiões dizem /Ibaragi/, o que é um erro.

É natural que pessoas de outras localidades não compreendam um dialeto como o de Tsugaru. Por isso, desde antigamente estimulou-se o ensino no sentido de evitar o dialeto e usar a língua comum. A geração jovem já tem a fala mais próxima da língua comum. As pronúncias que mencionei estão sendo perdidas e apenas os idosos as usam. Eu disse geração jovem, mas mesmo as pessoas nas faixas de 60 e 70 anos também estão muito próximas da língua comum. Nas faixas de 30 e 40 anos, não deve existir alguém que não consiga distinguir /ʃi/ e /su/ e “*karada*” é pronunciado com três moras e “*karanda*” com quatro. A partícula que expressa causa ou motivo no dialeto de Tsugaru é “*haⁿde*”, mas se tornou “*hande*” entre as pessoas abaixo dos 50 anos.

Agora falarei sobre a fusão de vogais seguidas. No dialeto do Nordeste ocorrem muitas fusões de vogais.

Mesmo entre os dialetos de Kantô, há muitos em que “*akai*” (vermelho) se torna *akê*, “*shiroi*” (branco) em *shirê* e “*warui*” (mau) em *wari*. Ocorrem muitos fenômenos semelhantes em dialetos das regiões Tôkai, Chûgoku e Kyûshû. Pode-se afirmar que os dialetos com fusão de vogais seguidas sejam a maioria, com a exceção da região Kinki.

As vogais seguidas não aparecem apenas em *keiyôshi*², mas também em pretérito de verbo e em *meishi* (substantivos), mas hoje não mencionarei esses casos.

2. Associado muitas vezes ao adjetivo, por tratar-se de classe de palavra formada por vocábulos que expressam qualidade ou sentimento, mas constitui predicado, assim como os verbos.

Quando /ai/ se transforma em /ê/, não é que surge uma vogal nova até então inexistente, mas nos dialetos do Nordeste e Tōkai, transforma-se em /e/ com a boca bem aberta como no português, ou como a vogal de *map* do inglês, tornando-se uma nova vogal.

A vogal /e/ dos dialetos do Nordeste é mais estreita (a posição da língua é alta) que na língua comum, soando como /i/. No caso de fusão de /ai/, fica igual à língua comum ou levemente ampla (a posição da língua é baixa), originando uma nova vogal.

No dialeto de Tsugaru, “*akai*” (vermelho) é /age_a/, sendo /e/ mais amplo que /ge/ de /tage/ (“*take*” = bambu).

Pode-se até afirmar que no dialeto de Tsugaru não há flexão de *keiyōshi*. Todas as terminações se ligam à forma terminativa das flexões *shūshikei*.

Os verbos que na língua comum terminam em /u/ tornam-se /ru/. Apenas “*kuu*” é exceção, mas sua flexão é diferente da língua comum. O verbo auxiliar “*~teshimau*” também fica como “*~temaru*”

Além disso, há algumas peculiaridades como a existência do auxiliar verbal (*jodōshi*) “*saru*” para indicar espontaneidade *jihatsu*, expresso na língua comum por “*reru / rareru*” e expressão de possibilidade por “*~ni ii*” (pronuncia-se /e/).

Quanto à partícula, usa-se muito “*be*” para indicar intenção, indução e suposição, e “*sa*” para indicar direção e objeto.

Como disse, entre os “jovens”, tais características fonéticas diminuiram, aproximando-se da língua comum; mas como explicarei sobre o dialeto de Kōchi, se considerarmos jovens aqueles que não apresentam a pronúncia do dialeto tradicional, e os idosos, os que têm pronúncia próxima da língua comum, é difícil definir a partir de quantos anos se é idoso e a partir de quanto anos se é jovem. Isto é porque nos dialetos atuais a diferença de faixa etária e diferença individual têm aumentado.

Vejamos agora um diálogo em dialeto de Tsugaru, encontrado na Internet. Creio que são jovens quem escrevem neste site. Acho que os senhores conseguirão entender um pouco, já que é muito semelhante à língua comum, comparada ao dialeto tradicional de Tsugaru.

Agora vejamos o dialeto de Kōchi.

O dialeto de Kōchi tem acento do tipo de Quioto e Osaka. Diferentemente do dialeto de Tsugaru, *hatsuon* e *chōon* tem a duração de uma mora e podem corresponder ao pico da acentuação tonal. Na acentuação tonal de Tóquio, o pico não pode vir em *hatsuon* nem *chōon*.

Historicamente é considerado como dialeto que conserva a acentuação tonal antiga de Quioto, mas nas gerações abaixo dos 50 anos, o sistema de acentuação tonal tem se modificado como no dialeto de Kinki. Na geração jovem, é crescente o número de pessoas que conseguem usar distintamente a acentuação da língua comum e a do dialeto.

Um pouco semelhante ao dialeto de Tsugaru, /d/ e /g/ são precedidas por nasal anterior. Porém o mesmo não ocorre com /b/. *Hatsuon* tem a duração de uma mora e a nasal anterior não se mantém por muito tempo, por isso “*karada*” (corpo) e “*karanda*” (enroscou), “*kago*” (cesta) e “*kango*” (enfermagem) têm durações distintas.

O dialeto de Kôchi é conhecido por possuir distinção entre quatro sílabas (*yotsugana*) /zi/ e /dzi/, /zu/ e /dzu/. Há cerca de vinte anos, pesquisei em duas cidades sobre o número de habitantes que conservavam tal distinção, mas já naquela época, crescia o número de pessoas abaixo de 60 anos que não as conseguiam distinguir claramente.

Acredita-se que em Quioto a distinção de quatro sílabas existira até o século XVII, mas desaparecera no final do mesmo século. Na língua comum distinguem-se /zi/ e /zu/, mas /zi/ e /dzi/, /zu/ e /dzu/ são usados apenas na escrita.

No dialeto de Tsugaru, /zi/ e /dzi/, /zu/ e /dzu/ têm a mesma pronúncia, daí ser chamado de dialeto de uma sílaba (*hitotsuga hôgen*).

No oeste do Japão, usa-se o *shieki* (causativo) “*su / sasu*” No dialeto de Kôchi ocorre o mesmo. Além disso, em todo o país existe uma tendência de os *ichidan dôshi*³ transformarem-se em *godan dôshi*⁴, mas entre os jovens de Kôchi a tendência é mais acentuada no auxiliar verbal de causativo (*shieki*) e as formas de negação (como *deran*) e de intenção (*dero*) estão gradualmente deixando de ser usadas.

Sagyô ionbin é um fenômeno em que o pretérito e a forma que acompanha “*te*” de verbo terminado em “*su*”, ao invés de “*~shita*” e “*~shite*” passam para “*~ita*” e “*~ite*” Em Quioto, isso ocorre também nas peças do teatro *Kyôgen* e acredita-se que era freqüente na Idade Média. Isso se conserva em Kôchi. A geração jovem de Kôchi usa muito a tal forma, no uso de causativo.

Já ouviram a expressão “*ranuki kotoba*” (palavras com omissão de *ra*)? Os *ichidan dôshi* (cf. nota 3), quando são acompanhados de auxiliares verbais de possibilidade “*reru / rareru*”, passam para “*rareru*”, como “*okirareru*” e “*ukerareru*”, porém as formas com omissão de *ra*, ou seja, “*okireru*” e “*ukereru*” passaram a ser muito usadas e consideradas representantes da linguagem dos jovens. Mesmo nos editores de texto, ao se digitar “*mireru*”, aparece a indicação “com omissão de *ra*” Na verdade, este fenômeno surgiu há muito tempo conforme a região e em Kôchi até os idosos usam normalmente o “*ranuki*” Sentem que apenas “*mireru*” é insuficiente e chegam até a dizer “*mirereru*” “*kaerereru*” “*kaesereru*” Porém, como em todo o país, a geração jovem passou a usar sem *ra*, e, portanto, a forma “*mirereru*” está caindo em desuso, mantendo-se apenas “*mireru*”

Há pouco, eu expliquei que nos dialetos da região oeste e de Kyûshû, existe uma separação entre os tipos de auxiliares verbais *yoru* e *toru*. Em Kôchi, usam-se *yû* como tipo *yoru* e *chû* como tipo *toru*.

3. Verbos regulares II, que flexionam apenas no ru final, como *taberu* “comer”, *miru* “ver”;

4. Verbos regulares I, que flexionam nas cinco vogais, como *kaku* “escrever” (*kaka*, *kaki*, *kaku*, *kaku*, *take*, *kako*).

Em geral, *yoru* expressa a continuação e andamento da ação e *toru*, a permanência do resultado da ação. “*Nomiyû* “ é a situação enquanto bebe. “*Nonjû* “ é a situação após beber. Em todo o oeste do Japão, a diferença entre *yoru* e *toru* está tornando-se vaga. Prevê-se que *yoru* cairá em desuso e apenas *toru* permanecerá. O motivo é que, em alguns dialetos, praticamente não há *yoru*, restando apenas *toru*.

A partícula que indica causa / motivo é *kî*, que tem diversas formas entre as regiões de Chûgoku, Shikoku e Kyûshû. Além disso, o auxiliar de afirmação *ja* está se modificando para *ya*, mas na região de Chûgoku, *ja* ainda domina; *ya* é mais fraco, mas em Kôchi as pessoas da faixa dos 20 anos praticamente usam *ya*. Porém, alguns homens na faixa dos 30 anos às vezes usam *ja*.

Segundo uma pesquisa sobre a gramática da língua falada, realizada pelo Ministério da Educação há quase cem anos, a Província de Gifu constava como região onde se usava *ja*. “*Ja*” era tão usado que até os habitantes de Gifu chamavam seu dialeto de “língua do *ja* de *Mino*”, mas atualmente apenas homens acima da faixa de 80 anos o usam um pouco e praticamente foi substituído por “*ya*” Vários devem ser os fatores que interferiram, mas pode-se concluir que se levou quase um século para que “*ja*” se transformasse em “*ya*”

O que se ouve freqüentemente no dialeto de Kôchi além de /*chû*/ e /*kî*/, é /*ga*/. Ele tem um significado semelhante à partícula nominalizadora (*juntaijoshi*) “*no*”, mas não é partícula de caso (*kakujoshi*). Usa-se como “*to*” de Kyûshû.

A partícula final (*shûjoshi*) tem a função de expressar a emoção do falante e definir o significado de toda a frase, e por isso mesmo, existem várias formas em todo o país, sendo muito difícil levantar que nuance representa em quais situações. Em Kôchi, há muitas partículas finais (*shûjoshi*) como /*ze*/, /*zeyo*/, /*zone*/, /*chiya*/, /*neya*/, /*kael*/ e /*ya*/, mas seu levantamento e análise não estão avançados. Não está claro o quanto e com que significado os jovens usam, mas como há coisas que só o dialeto consegue expressar, não deve ser fácil substituí-lo pela língua comum. Certamente, o significado e o uso no dialeto devem ir-se modificando.

A propósito, há um material de levantamento sobre o quanto diminuiu o uso de nasal anterior por geração desde os 80 anos até abaixo dos 30. Quatro pesquisadores transcreveram em símbolos fonéticos a fala de 75 pessoas. A proporção de nasal nos itens levantados foi apresentada em forma de gráfico.

Há uma diferença de diminuição de nasais em d e g. Também se constata tal diferença entre homens e mulheres. Pelo gráfico de proporção de nasais por faixa etária, percebe-se uma diminuição no total, mas nota-se uma grande diferença individual dentro da mesma geração.

A proporção de d nasalizado é alta nas faixas de 80 e 70 anos, mas quando começa a diminuir, a perda se acelera.

A proporção de nasais no g não é tão alta como d nas faixas de 80 e 70 anos, mas diminui gradativamente até a faixa dos 40 anos.

Abaixo dos 30 anos, não se constatam nasais, mas será que se pode dizer que é jovem ou idoso pela ocorrência de nasais? Há idosos sem muitas nasais, mas há pesso-

as relativamente jovens com muitas nasais. Creio que essa diferença individual é uma característica do dialeto atual. Quem mora com os avós tem maior probabilidade de herdar o dialeto, enquanto quem não conversa muito com idosos só conhece o dialeto da geração jovem.

De qualquer modo, por mais que todo mundo no Japão consiga usar habilmente a língua comum, não se pode crer que os dialetos desaparecerão. Devem surgir novos dialetos e eles continuarão a ser usados sem serem percebidos como tais.

Até agora, acreditava-se que os idosos usavam muito os dialetos e os jovens, a língua comum, mas é preciso saber que o que é lingüisticamente antiquado não coincide tanto com a idade elevada.

Em todo lugar do Japão existe um dialeto local. Há muitas diferenças em relação ao japonês ensinado como língua estrangeira, mas conforme a maneira com que se encaram os dialetos, a linguagem dos jovens e os modismos, a língua japonesa parecerá mais interessante e divertida. Quando forem ao Japão, por favor, apreciem a língua local.

(Tradução de Kanami Hirai)

A ARTE DA ILUMINAÇÃO

Fernando Carlos Chamas

Resumo: Quando o Buda histórico, Siddharta Gautama, passou a ser representado em esculturas e pinturas, tentou-se expressar as 32 características corporais dos seres que já atingiram a iluminação, os Budas da categoria Nyorai.

Palavras-chave: Buda, 32 sinais corporais, escultura budista, Japão.

Abstract: When the historical Buddha, Siddharta Gautama, passed to be represented in sculptures and paintings, the artists tried to express the 32 corporal characteristics of the beings that already had reached the illumination, the Buddhas of the *Nyorai* category.

Key-words: Buddha, 32 signals, Buddhist sculpture, Japan.

A palavra sânscrita *buddha* não é um nome pessoal, embora seja também usada como um louvor às pessoas consideradas sagradas ou dignas pela sabedoria que possuem. Sendo a flexão de *buddh* no particípio passado do sânscrito e significando “desperto” tem o caráter diferente de uma pessoa santa, termo mais relacionado às boas ações, castidade, devoção e milagres antes e depois da morte do santo. O “desperto” passou por um processo de transformação, ou seja, supõe-se que não nasceu santo, mas cheio de dúvidas e perturbações metaforizadas pela escuridão. O processo se chamou de “iluminação” e *buda* passou a significar “o ser iluminado”, ou seja, em contraste, há também uma relação metafórica entre luz e sabedoria nas mesmas proporções. Em japonês, usamos o ideograma *go* (悟) e sua forma verbal *satoru* (悟る)

em diversas combinações para designar vários processos ou estados de perfeição. Devemos compreender que o “estado de perfeição” é a capacidade de se manter no processo, ou seja, um caminho progressivo e dinâmico de iluminação (*godô*, 悟道) e não um fim ou objetivo a ser atingido e mantido para sempre, o que auto-violaria o conceito budista de temporalidade. Aquele que iniciou esse caminho fez o *gonyû* (悟入) como consequência do seu “estado iluminado” (jap., *satottamono* 悟った者, e inglês, *buddhahood*) “ Outro termo é *kenshō* (見性), que significa olhar para dentro de nossa própria natureza e dominá-la pela compreensão (*jibun-no shinsei-wo mitoosu koto*, 自らの心性を見通すこと) e assim atingir a iluminação (*kenshōjōbutsu*, 見性成佛) e tornar-se um *kenshōsha* (見性者). Portanto, o estado iluminado resulta de uma predisposição constante para a observação interior sem a pretensão de uma consciência total de si mesmo, mas uma sensibilidade peculiar de ser, ao máximo, consciente das próprias ações, como prega os oito passos budistas¹. Nesse sentido, Buda representa o observador arquetípico primordial capaz de ver a verdadeira forma das coisas e mantê-lo desperto é o estado iluminado. Há outros sinônimos para Buda. É também chamado *kakusha* (覺者, “o iluminado”) e *chisha* (知者, “o sábio”). Embora muitos ideogramas tenham sido usados apenas foneticamente para transcrever nomes próprios budistas, o epíteto sânscrito Tathagata sofreu uma interpretação. *Tatha* é a “condição original” e *gata* é “indo ou vindo”, portanto “sempre próximo dos seres e apenas mais um dos próximos budas” Em *nyoko* (如去), Buda está indo para o mundo da verdade. Em *nyorai* (如来), Buda está vindo para o nosso mundo. Os japoneses e os chineses dão maior ênfase ao “vindo”

Enfim, *nyorai* é um dos dez epítetos (*jūgō*, 十號)² de Buda, a saber:

1. *Nyorai* (如来), “aquele que veio do mundo da verdade”;
2. *Arakan* (阿羅漢), “aquele que merece oferendas”;
3. *Shōbenchi* (正遍智), “aquele que conhece tudo perfeitamente”;
4. *Myōgyō-soku* (明行足), “aquele que vê a verdade e anda pelo caminho satisfatoriamente”;
5. *Zenzei* (善逝), “aquele que está no mundo da iluminação”;
6. *Sekenge* (世間解), “aquele que entende o mundo”;
7. *Mujōji* (無上士), “o incomparável”;
8. *Jōgo-jōbu* (調御丈夫), “aquele que controla os homens”;
9. *Tenninshi* (天人師), “aquele que ensina deuses e homens”;
10. *Butsu-seson* (仏世尊), “o iluminado que é honrado pelas pessoas do mundo”.

1. Para cessar o sofrimento, o homem inteligente deve submeter sua vontade ao dever e seguir a senda óctupla: reta compreensão, reto propósito, reta palavra, reta conduta, retos meios de subsistência, reto esforço, reta atenção e reta meditação.
2. JAPANESE-English Buddhist Dictionary (“Dicionário de Termos Budista em Japonês-Inglês”). Tōkyō: Daitō Shuppansha, 1965.

Esses epítetos evocam qualidades abstratas de grande magnificência, mas ainda não nos dão informações suficientes para fazer uma estátua de Buda. Até então, sua grandeza espiritual poderia se refletir numa grandeza física, com imagens gigantescas esculpidas nas paredes dos penhascos, e sua fisionomia deveria exprimir a característica essencial do budismo mahayana, uma compaixão sem limites, e uma serenidade inefável só possível àqueles que estão iluminados pela suprema sabedoria. Com o correr dos séculos, das lendas e das culturas por onde passou o budismo, após a sua morte, Buda foi considerado como um super-humano e sua representação pictórica tinha características não humanas. Também podemos supor uma apreciação de características físicas mitologicamente relacionadas aos deuses locais, dos quais os líderes acreditavam descender. Tais características extraordinárias foram sendo somadas, o que resultou em *sôgô* (相好) ou *laksana-vyañjana* que aponta trinta e duas características corporais e oitenta marcas secundárias, *shugô* (種好). *Laksana* são as fáceis de serem vistas e *vyañjana* são as difíceis, de qualquer forma jamais encontradas em seres humanos comuns. Os oitenta sinais são tidos como favoráveis e então chamados de (*hachijisshugô*, 八十種好 ou *hachijûzuigyôgô*, 八十隋形好), uma versão mais detalhada dos trinta e dois, como o modo de andar largo e amplo como de um elefante e as orelhas caídas longamente na orbicular, etc. O bigode pode ser aqui incluído. Tais marcas identificariam um ser humano ideal, um super-humano. *Sanjûni-sô* (三十二相) é como se refere aos “trinta e dois sinais” característicos sobre o corpo de Buda³: As primeiras características herdadas dos imensos budas esculpidos nas montanhas devem ser as (19) *Jôshinshishisô* (上身獅子相), onde a metade superior do corpo é majestosa, serena e solene “como a do leão *shishi*”⁴; a (20) *Daichokushinsô* (大直身相), que fala de um corpo vasto, de retidão e postura ímpares, e (21) *Ken'enkôsô* (肩円好相) com ombros cheios e de forma majestosa.

No (01) *Sokka anbeiritsusô* (足下安平立相): as solas dos pés são chatas supondo-se uma total aderência ao solo quando a imagem está ereta. Quando em postura de lótus (*kekkafulza*, 結跏趺座), com o peito do pé sobre a coxa oposta, essa característica é mais notável, sendo que as linhas naturais da sola dos pés são substituídas pelos desenhos esotéricos budistas, mais exatamente o (02) *Sokkasenpukurinsô* (足下千福輪相) ou *sokkanirinsô* (足下二輪相), o sinal *senpukurin* (千福輪). Isto é o *Dharma-cakra* ou *Hôrin* ou *Senpukurin* (Roda de Mil Raios), a Roda do *Dharma* ou da Lei, uma metáfora dos ensinamentos que esmagam os inimigos em seu caminho e estão em movimento incessante. Foi este principal sinal que o sábio Asita viu no corpo

3. Essa compilação baseia-se nos dicionários: JAPANESE-English Buddhist Dictionary. Tôkyô: Daitô Shuppansha, 1965 / SAWA, Ryûten (comp.). Butsuzôzuten. Tôkyô: Yoshikawa Kôbunkan, 1972. / A DICTIONARY of Japanese Art Terms. Tôkyô Bijutsu, 1990. Seguem-se as numerações originais dispostas em parágrafos de interpretação.
4. *Shishi* ou *Jishi* é traduzido como leão, mas também pode ser um cervo ou um cão mágico e tem o poder de repelir os maus espíritos.

de Buda quando ele nasceu, prevendo que Buda seria um grande rei ou um grande sábio. Essa simples passagem confirma um conhecimento pré-Buda Gautama e ancestral de “sinais auspiciosos” (*kissô*, 吉相).

Algumas características confundem ainda mais os historiadores no sentido que às vezes é muito difícil distinguir se uma característica é um estilo de um período ou se já é uma característica própria de estilo diferente como o (03) *Chôshisô* (長指相) com os dedos das mãos e dos pés compridos e delgados. Dentre todas as características, essas são as que mais impressionam, pois dedos muito longos e às vezes com longas unhas, mais se parecem com garras ameaçadoras, mas que certamente também pode ser um requisito de beleza indispensável em algum ponto de vista estético que viu suavidade nesse modo de representar os pés e as mãos, o (6) *Shusokunyunansô* (手足柔軟相). Perdeu-se no tempo uma repostagem para a necessidade das membranas entre os dedos (*mizukaki*, 蹠 ou 水搔き) das mãos e dos pés (05) *Shusokushimanmôsô* (手足指漫網相). Embora possam sugerir que Buda deseje salvar as pessoas com as mãos largamente abertas, também sugere um legado de imaturidade da habilidade dos artistas indianos durante o estágio de formação da arte de fazer imagens. Em outras palavras, os primeiros escultores indianos não teriam sido capazes de representar dedos individuais. De qualquer forma, o padrão delgado se reflete em (08) *Rokuôenshitsuusô* (鹿王延膝相) ou *Inienshitsuusô* (伊尼延膝相) com pernas esbeltas e joelhos pequenos “como os de um gamo” (*inien*) e (09) *Shôrisshumashissô* (正立手摩膝相) com braços tão compridos que, em pé, as mãos quase tocam os joelhos. Isso dá uma sensação de ausência da gravidade, ou de leveza serena e elegante, mais uma vez insistida em (17) *Nanashôryûmansô* (七処隆満相), onde mãos, pés, ombros, nuca e músculos são delicados e suaves, nas mesmas proporções. Até aqui pode-se notar uma preocupação matemática para a representação dessa expressão figurativa de “perfeição completa” (*kanzen-muketsu*, 完全無欠), somando-se o (11) *Shinkôchôtôsô* (身広長等相) com os comprimentos da altura total e da distância entre os braços abertos são iguais. Essas características não devem ser vistas como femininas, mas o resultado de uma delicadeza interior, ou de um corpo treinado em representar estados de espírito através de gestos e posturas.

Por outro lado, muitas partes do corpo têm uma aparência volumosa. Em (04) *Sokkonkôheisô* (足跟広平相) o calcanhar é largo. Em (07) *Sokufukômansô* (足趺高満相): o peito do pé é cheio, como um casco de tartaruga. Em (18) *Ryôekikaryûmansô* (両腋下隆満相), sob a axila, o músculo está apertado e não tem concavidade, ou seja, as axilas são cheias ou inchadas. Os punhos roliços, expressados com uma única dobra, podem ser associados às mãos de crianças, característica tipicamente usada para expressar as mãos de Buda na escultura durante a primeira metade do período Heian (794~1185)⁵ No pescoço normalmente aparecem três do-

5. HAYAKAWA, Monta. Explanation of the cover illustration. Japan Review. Kyôto: Bulletin of International Research Center for Japanese Studies, Nichibunken. v. 1, p. 224, 1990 e v. 7, p. 199, 1996.

bras chamadas de *sandô* (三道) que representariam as três jóias do budismo: Buda, a Lei e a comunidade de monges.

Um cuidado especial foi dado à caracterização da pele. O sinal (16) *Seihakuhisô* (細薄皮相) se refere a uma pele muito fina e sempre imaculada, como uma pétala da flor de lótus e o (14) *Konjikisô* (金色相) diz que todo o corpo brilha em delicada cor de ouro. Essa pele tem o (13) *Ichuichikôichimôshôsô* (一一孔一毛生相) um pêlo azulado e segundo (12) *Môjôkôsô* (毛上向相), todo pêlo do corpo flutua para cima, como se a luz irradiasse dos poros, e essa luz é (15) *Jôkôsô* (丈光相), um brilho que se irradia por aproximadamente três metros em todas as direções.

A característica (10) *Onzôsô* (陰藏相) é extremamente polêmica pelo sua ausência, isto é, a omissão do pênis. Em se tratando de sinais que possivelmente tiveram origem na cultura hindu que sempre idolatrou o pênis como símbolo da fertilidade e da criação, essa omissão nos dá um paradoxo para sua própria compreensão. Embora o Buda tenha sido definitivamente do sexo masculino, muitas imagens não transparecem gênero. Nas imagens humanas orientais, não fosse o bigode ou um corte de cabelo, a distinção de sexo é difícil. Algumas imagens de Buda têm finas linhas negras ao redor da boca representando a barba e o bigode, já desbotados em muitas imagens. Porém, esse bigode, que pode ser encontrado em outras imagens como a de Kannon, tida mais como uma deusa do que um deus. Precisamos compreender o que significa a representação do corpo no oriente ou o que ele personifica em meio a um reconhecimento de energias sutis que perpassam o taoísmo e ainda hoje são pesquisados e praticados como medicina alternativa. Nesse sentido, as esculturas budistas ainda guardam uma grande contribuição.

Na cabeça se concentra o maior número de sinais, a começar pela boca. Uma citação antiga diz que “*a face de Miroku (o Buda do por vir) é a lua de outono, o globo ocular de shôren (青蓮, lótus azul) é o lago de verão, a cadeia de 40 dentes é a neve do inverno e as 32 características, as flores da primavera*” (梁塵 28). Na boca há os (22) *Shijûshisô* (四十齒相) ou os quarenta dentes enfileirados, alvíssimos, limpos e (23) *Shiseisô* (齒齊相), de tamanho uniforme e sem vãos, embora se possa ver cada um. Ainda há os (24) *Gehakusô* (牙白相), quatro dentes caninos alvíssimos e pontudos. Sua boca tem uma saliva tão perfumada, (26) *Michûtokujômisô* (味中得上味相), que qualquer alimento que sorve tem sempre o melhor sabor. Curiosamente, em (27) *Daizessô* (大舌相) sua língua é longa e esbelta e, quando sai da boca, se estende por toda a face, até a raiz dos cabelos, mas, dentro da boca, não chega a enchê-la. De sua boca sai uma voz (28) *Bonjôsô* (梵声相) tão alta, bela e amável que encanta o ouvinte. As bochechas são cheias, (25) *Shishikyôsô* (獅子頰相), “como as do leão *shishi* (獅子)” Apesar dos longos lóbulos das orelhas, que podem significar “aquele que tudo ouviu”, nenhum deles usa brincos pesados, como se deveria esperar de uma influência indiana. Os lóbulos compridos podem ser o resultado de alguma prática ascética ou uma aproximação simbólica com outros deuses, como Ganesha.

Em seus olhos, (29) *Shinseigansô* (真青眼相), as pupilas são grandes e da cor cinza-azulada como as pétalas da flor de lótus azul. Seus cílios, (30) *Kyûganshôsô*

(牛眼正相), são longos, belos e alinhados, como os de uma vaca, e entre as sobrancelhas (*miken*, 眉間), há um inchaço ou um pêlo branco, (32) *Byakugôsô* (白毫相), rodando para a direita e prolongando-se por cerca de três metros e cento e cinquenta centímetros. Normalmente encontra-se representado como três cabelos curvos e brancos e às vezes, esses cabelos são pintados ou feitos com pedaços de quartzo. O *byakugô* também representa um terceiro olho para “aquele que tudo vê”. Esse sinal tem uma relação com o *manji* (卍字), que normalmente aparece no peito das imagens de Buda e simboliza a sua grandiosa predestinação.

Infelizmente, o ocidente passou a conhecer um símbolo semelhante ao *manji* por meios obscuros. O termo alemão *swastica* vem do sânscrito *svastikah*, significando “ser afortunado”. A raiz da palavra *svasti* pode ser dividida em *su* (*sv*), que significa “bom ou bem”, e *asti* (*astikah*), que significa “ser ou sendo”. Esse símbolo foi muito usado no budismo, no janaísmo⁶ e no hinduísmo. Foi originalmente usado pelos arianos, “nobres” em sânscrito, grupo que se estabeleceu no Irã e norte da Índia e que acreditava ser superior às outras culturas vizinhas. No budismo, este símbolo se chama *Manji* ou *Tokuji* e significa “as dez mil virtudes do estado de buda” (*butsushin*), por isso *man* (“dez mil”) e *ji* (“letra”) ou *toku* (“virtude”) mostrados nos pelos do peito, da perna e no cabelo de Buda.

Enfim, sua cabeça possui o (31) *Chôkeisô* (頂髻相), um volume no topo, saliente e carnoso como um topete de galo, também chamado *nikkei* (肉髻). No centro do *nikkei* há uma jóia (*nikkeishu*, 肉髻珠), que irradia a luz da sabedoria.

Essas características já eram aparentes nas imagens budistas de Gandhara⁷. Dizem que foram originalmente evidentes no corpo de um Rei Sagrado chamado Tenrinjô (轉輪聖王) (*Cakravarti*) da mitologia hindu. Essa transposição de sinais deve ter sido comum devido ao caráter sincrético que o budismo assumiu desde o início de sua propagação. Na sua essência o budismo, nascido sobre as palavras de Buda, não era

6. No janaísmo, os quatro braços da cruz representam os quatro possíveis reinos de renascimento: animal ou vegetal, inferno, terra e espiritual. No hinduísmo (*hinzûkyô*), a suástica, com os braços voltados para a esquerda, é chamada de *sauvastika* ou *sathio*, e simboliza a noite, a magia, a pureza e a deusa Kali, e os braços voltados para a direita, o sol, o dia, o masculino. Acredita-se que se baseia num abelo espiral (*senmô*) do peito de Vishnu. In “Buddhist Corner”. Disponível em www.onmarkproductions.com. Acesso em 2003; In Egawa, Kiyoshi, Aoki, Takashi, Hirata, Yoshio (comps.). *Kigô-no Jiten* (“Dicionário de Símbolos”). Tôkyô: Sanseidô, 1985, p. 238. “Os adeptos do bramanismo consideraram Buda como uma encarnação ilusória de Vishnu (...)”. In BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia: (a idade da fábula): história de deuses e heróis*. Trad. David Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 367. Enquanto desenho de várias culturas, também é usada como um tipo de crucifixo (*jûjika*) e a suástica nazista, *hakenkreuz* (*hâkenkuroitsu*) com os braços para a direita e o eixo inclinado em \times , difere do *manji* cujo eixo é em cruz +.
7. Hoje, noroeste do Paquistão e leste do Afeganistão entre os séculos I a.C. e 7 d.C. O papel de Gandhara na evolução das imagens budistas tem sido um ponto de desacordo considerável entre os estudiosos. Hoje parece mais claro que as escolas de Gandhara e Mathura (Uttar Pradesh, Índia) desenvolveram independentemente suas próprias características para a representação de Buda em torno do século I d.C., mas se influenciaram mutuamente.

politeísta nem monoteísta, porém fazia renascer uma crença milenar em milhares de budas que já teriam vindo a esse mundo e os que estão por vir. Só os sábios, como o mencionado Asita, em conhecimentos ocultos sabiam quem eram budas, de onde vinham e como distingui-los pelos ensinamentos e pelas características físicas. Também é conveniente que tais características, ou ao menos uma delas, estivessem no corpo dos soberanos de várias culturas, ou ao contrário.

A proeminência no topo da cabeça (*nikkei* ou *ushnisha*) sugere uma superinteligência ou um desenvolvimento sobre-humano (um ser humano completamente maduro) que só o *Butchô-son*⁸ pode possuir e os homens não iluminados, mesmo que divinamente inspirados, não podem penetrar. No budismo esotérico, esse *nikkei* é chamado *butchô* (仏頂), que por si mesmo é considerado Buda. Porém, assim como o cabelo em forma de caracóis pode ter sido uma transformação dos cabelos encaracolados, como se discutirá em seguida, essa protuberância pode resultar de transformação de um simples coque de cabelo de algum penteado usado pela nobreza, detalhe que pode ser encontrado em muitas estátuas. Esse *nikkei* também colabora na imponência da imagem.

Seguindo a lógica dos pelos azulados, naturalmente o cabelo de Buda era azul, ou melhor, de caracóis azuis. Essa cor de cabelo é mais facilmente vista nas pinturas coloridas. Sabe-se que Buda raspou a sua cabeça quando decidiu ser um monge, mas não se sabe se ele continuou essa prática. De fato, os monges atuais sempre raspam a cabeça em sinal de desapego. Então, a pergunta que sempre se faz é “o que seriam aqueles caracóis (*rahotsu*, 螺髮) sobre sua cabeça?” Dentre as várias hipóteses lendárias sobre esse tipo de cabelo, há as que dizem que teria sido uma corda enrolada sobre a cabeça raspada ou que vários caracóis teriam coberto a cabeça de Buda para protegê-lo do sol enquanto meditava. Se for cabelo, é um cabelo muito enrolado, que, com o tempo foi se estilizando numa forma fixa de representação abstrata. Hoje temos provas arqueológicas de que as imagens humanas de Gandhara normalmente tinham cabelos encaracolados como os das estátuas gregas de deuses e sábios. Cabelos frisados são comuns em várias culturas: grega, romana, mesopotâmia. Também são encontrados na arte etrusca. Enfim, não temos base para supor que tenha sido algum tipo de touca. Desse cabelo encaracolado, *makige* (巻き毛), como o dos budas de Gandhara, diz-se, na escultura, “plantar *rarotsu*” (*uetsuke*, 植付け) o colocar pedacinhos de madeira e “cortar *rarotsu*” (*kitsuke*, 切付け), o entalhar. De qualquer modo, o arranjo do cabelo sempre foi uma preocupação na estratificação social do leste asiático, sobretudo no Japão. Na cabeça de algumas outras divindades budistas podemos encontrar o cabelo tipo *mage* (髻), o atado de cabelo no alto da cabeça, *hōkei* (宝髻). Há uma estátua do Buda chamado Monju com cinco desses “nós” na cabeça.

8. Também conhecida como Ichijikinrin Nyorai. É tida como a divinização da parte superior da cabeça de Buda. É a representação do estado de buda quando alcançou a concentração da mente e entrou em meditação, e por isso, naquela hora houve uma grande quantidade de energia na cabeça. Várias imagens a representam como Os Cinco Butchô-son, Os Oitos Butchô-son e Os Dez Butchô-son.

Uma quantidade tão grande de características corporais nos dá a impressão de um estudo anatômico de um ser que, por esse ângulo, deixa de ser sobrenatural em algum momento histórico remotíssimo. Ou tais características realmente existiram ou a descrição artística minuciosa deu vida e realismo às imagens, hoje sobrenaturais, de Buda.

Vê-se que a explicação de muitas características requer um esforço de interpretação multidisciplinar. Podem ser o resultado de lendas próprias ou não ao budismo, de interesses sociais por parte de soberanos que viram no budismo um meio de controle social, do sincretismo budista com as outras religiões e filosofias orientais e empréstimos artísticos de muitas outras imagens e culturas que se perderam no tempo. O que torna a arte budista especial não é só sua riqueza plástica, mas também é essa capacidade de preservar uma grande quantidade de simbologias mais remotas que o próprio Buda e ainda assim poderem ser discutidas de vários ângulos.

Bibliografia

- “Buddhist Corner” Disponível em www.onmarkproductions.com. Acesso em 2003.
- A DICTIONARY of Japanese Art Terms. Tôkyô Bijutsu, 1990.
- BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia: (a idade da fábula): história de deuses e heróis**. Trad. David Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- EGAWA, Kiyoshi, AOKI, Takashi, HIRATA, Yoshio (comps.). **Kigô-no Jiten** (“Dicionário de Símbolos”). Tôkyô: Sanseidô, 1985.
- HAYAKAWA, Monta. Explanation of the cover illustration. **Japan Review**. Kyôto: Bulletin of International Research Center for Japanese Studies, Nichibunken. v. 1, p. 224, 1990 e v. 7, p. 199, 1996.
- JAPANESE-English Buddhist Dictionary (“Dicionário de Termos Budista em Japônês-Inglês”). Tôkyô: Daitô Shuppansha, 1965.
- JAPANESE-English Buddhist Dictionary. Tôkyô: Daitô Shuppansha, 1965,
- SAWA, Ryûten (comp.). **Butsuzôzuten**. Tôkyô: Yoshikawa Kôbunkan, 1972.

A PRESENÇA DA MÍDIA NA SOCIALIZAÇÃO CONTEMPORÂNEA DOS JOVENS: O CASO DO *ANIMÊ* COMO CONVITE AO ESTUDO DA LÍNGUA JAPONESA

*Nancy Naomi Ueda*¹
*Leiko Matsubara Morales*²

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo explorar o fenômeno da difusão do *animê* pelos meios de comunicação por todo o mundo (por ex. a *internet*) e sua relação com o aumento no número de aprendizes da língua japonesa fora do Japão. Primeiramente apresentamos um panorama geral da cultura *pop* japonesa, em especial do *animê* e do *mangá*, no Japão e no mundo. Em seguida, exibimos os resultados de uma pesquisa quantitativa realizada com os aprendizes de língua japonesa da USP para então apresentar uma pesquisa qualitativa realizada com alguns aprendizes que tiveram o contato inicial com a língua japonesa por meio de *animê*. Por fim, discutimos algumas iniciativas recentes que visam a incentivar a associação da cultura *pop* com o ensino da língua japonesa no Brasil.

ABSTRACT: The present paper aims to explore the phenomenon of the diffusion of anime through worldwide communication (e.g., internet) and its relation to the

1. Bacharel em Relações Internacionais pelas Faculdades Integradas Rio Branco e graduanda em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo. E-mail: nancyueda@gmail.com.
2. Professora Assistente da Área de Língua e Literatura Japonesa do Departamento de Letras Orientais e Doutoranda em Lingüística da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: leikomm@usp.br.

increase in the number of Japanese language learners outside Japan. Firstly, we present a general view of Japanese popular culture, especially anime and *manga*, in Japan and in the world. Then, the results of quantitative research carried out with Japanese language learners at USP are presented, followed by qualitative research carried out with some learners who have had initial contact with Japanese language through *anime*. Finally, some recent initiatives aimed to associate pop culture with teaching of Japanese language in Brazil are discussed.

PALAVRAS-CHAVE: *animê*, meios de comunicação, cultura *pop* japonesa, processo de socialização, ensino de língua japonesa.

KEYWORDS: *anime*, means of communication, Japanese pop culture, socialization process, teaching of Japanese language.

1. A cultura pop japonesa como instrumento de divulgação da língua

No início da primeira década do século XXI, as exportações de produtos culturais japoneses – tais como *animê* (desenhos animados japoneses), *mangá* (histórias em quadrinhos japonesas), videogames, música, livros, revistas, filmes, artesanato – cresceram três vezes em relação à década anterior, passando de um faturamento de US\$ 5 bilhões em 1992 para US\$ 15 bilhões em 2002. Como exemplo do alcance dos produtos culturais japoneses no mundo, podemos mencionar que, em 2003, aproximadamente 60% da programação de desenhos animados exibidos nas televisões do mundo era composta por *animê*, sendo que em alguns países – como a Itália – essa porcentagem era de 80%³

Nos últimos anos também foi possível observar uma forte presença da cultura japonesa no cinema mundial, seja por meio da exibição de *animê* (como ‘*A viagem de Chihiro*’ e ‘*O castelo animado*’) seja pela influência dos *animê* sobre alguns sucessos de bilheteria produzidos por diretores americanos (como ‘*Kill Bill*’, de Quentin Tarantino, e a trilogia ‘*Matrix*’ dos irmãos Larry e Andy Wachowski)⁴.

Assim como esses diretores e outros executivos de Hollywood se tornaram fãs de séries de *animê* da década de 1960 (como ‘*Astro Boy*’ e ‘*Speed Racer*’), hoje em dia milhares de crianças no mundo todo assistem a séries como ‘*Pokémon*’ e ‘*Dragon Ball*’⁵, e desenhos inspirados em *animê*.

A expansão dos produtos culturais japoneses no mundo foi acompanhada por um aumento no número de aprendizes da língua japonesa fora do território japonês, de

3. "FROM Niche to Mass: otaku bijinesu, sekai e hasshin", Newsweek (edição japonesa), 18/6/2003.

4. SATO, Cristiane A. Japop: O poder da cultura pop japonesa. São Paulo, NSP Hakkosha, 2007, p. 25.

5. "HARIUDDO wa Nihon ni muchû!", Newsweek (edição japonesa), 3/3/2004.

981.407 em 1990 para mais de 2.356.745 em 2003, conforme relatório da Fundação Japão (2003)⁶. Diversos países têm registrado um aumento expressivo no número de jovens que começam a estudar a língua japonesa devido a um interesse inicial por algum aspecto da cultura *pop* japonesa, como *mangá*, *animê*, música, videogame, filmes e moda⁷.

Recentemente o governo japonês vem buscando formular diretrizes para uma diplomacia cultural que enfatize a cultura *pop*. De acordo com o professor e pesquisador Aoki Tamotsu, um dos formuladores do relatório “*Bunka kôryû no heiwa kokka’ Nihon no sôzô wo*” (“Para a criação do Japão como uma nação pacífica de intercâmbio cultural”) de 2005⁸, a razão básica pela qual o *animê* deve ser visto como um instrumento de diplomacia cultural é que ele serve de porta de entrada à cultura, sociedade, história e ao *modus vivendi* dos japoneses⁹. A despeito de outros entretenimentos de gêneros alternativos como *sudoku*, *karaoke* e *mangá* terem se popularizado¹⁰, o *animê* continua sendo destaque por se difundir em escala mundial.

2. A difusão global do animê pelos meios de comunicação

A difusão da televisão como meio de comunicação de massas nas três décadas após a Segunda Guerra Mundial incluiu o consumo dessa mídia como a segunda maior categoria de atividade depois do trabalho e a atividade predominante dentro dos lares¹¹

No Japão, a televisão foi difundida em grande escala no início da década de 1960, alcançando 55% dos lares em 1960 e 95% em 1964. Foi dentro desse contexto que, em 1963, estreou na televisão japonesa a série de animação ‘*Astroboy*’, de Osamu Tezuka. Como os custos de produção de episódios semanais não eram cobertos pelas taxas de transmissão recebidas das redes de TV, um dos principais meios de auxílio à produção de *animê* voltado para a televisão foi o licenciamento de personagens de desenhos para empresas diversas, como produtoras de alimentos e fabricantes de brinquedos¹².

6. JAPAN FOUNDATION. “Kaigai no nihongo kyôiku no genjô – nihongo kyôiku kikan chôsa 2003nen”. Quanto ao número de aprendizes estrangeiros de japonês, o Brasil ocupa a décima posição no ranking, com 0,8% do total de estudantes de todo o mundo.

7. JAPAN FOUNDATION. “Kaigai no nihongo kyôiku no genjô – nihongo kyôiku kikan chôsa 2003nen”. Disponível em: http://www.jpff.go.jp/j/japan_j/oversea/surveyold.html.

8. “BUNKA kôryû no heiwa kokka’ Nihon no sôzô wo”. Bunka gaikô no suishin ni kansuru kondankai hôkokusho. 11-07-2005. Disponível em: <http://www.kantei.go.jp/jp/singi/bunka/dai7/7siryou1.pdf>.

9. AOKI, Tamotsu. “Sekai ni ‘Nihon no anime sedai’ wo sodate yo” Chûhô kôron, no. 10, 2005, p. 114.

10. “Watashitachi wa minna nippon ni hamattemasu”, Newsweek (edição japonesa), 5/4/2006.

11. CASTELLS, Manuel. A sociedade em rede. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p. 416-419.

12. STEINBERG, Marc. “Immobile Sections and Trans-Series Movement: Astroboy and the Emergence of Anime”, animation: an interdisciplinary journal, vol. 1, no. 2, 2006, pp. 190-206, p. 192-204.

A exportação para o mundo consistiu noutra forma de gerar receita, como no caso de ‘*Astroboy*’ que apenas 8 meses após seu lançamento no Japão, foi o primeiro *animê* a ser exportado para os Estados Unidos. Outras regiões como Europa e América Latina começaram a importá-los na década de 1970. Nesse período inicial de exportação, um dos principais atrativos para a exibição nas redes de televisão de fora do Japão era seu baixo custo de aquisição. Em alguns países, o *animê* era editado para esconder a sua origem japonesa¹³.

No prefácio do livro *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*, de 1983, Osamu Tezuka, criador de *Astroboy*, escreveu que, ao contrário do *mangá* que confundia os leitores ocidentais por ser lido da direita para a esquerda, o *animê*, que era dublado, desempenhou papel de “embaixador supremo da boa vontade do Japão, não só no Ocidente como também no Oriente Médio, na África, na América do Sul, no Sudeste Asiático, e mesmo na China”, sendo que a porta de entrada dos *animê* nessas regiões era quase sempre pela TV¹⁴

Em alguns casos, no entanto, a tentativa de exportação de *animê* não obteve sucesso. Em 1978, a empresa japonesa *Toei Animation* estabeleceu seu primeiro escritório nos EUA para tentar promover seu *animê* no Ocidente. Apesar do sucesso de ‘*Space Battleship Yamato*’ (1978), houve a percepção por parte dos executivos da empresa em 1982 de que o *animê* não faria sucesso no mercado americano e isso levou à retirada do país¹⁵.

Com isso, tornou-se necessária a abertura de uma outra porta de entrada para o *animê* no território americano: as redes organizadas de fãs de *animê*. Sua ação foi possível graças ao surgimento de uma nova tecnologia de mídia – o videocassete – desenvolvida pelos japoneses. Durante os anos 1980, esses aparelhos explodiram em todo o mundo e a sua difusão flexibilizou a utilização da mídia visual, possibilitando a gravação de programas de TV em horários oportunos¹⁶.

No Japão, a sua popularização permitiu que, mesmo não havendo exibição nos cinemas e TV, os OVAs (*original video animation*)¹⁷, com conteúdo inédito, ficassem disponíveis ao público. Nos Estados Unidos, o videocassete foi lançado em 1975 e no ano seguinte começaram os encontros restritos de grupos de fãs de *animê*. Após a saída das empresas japonesas do mercado americano em 1982, não havia forças legais para desencorajar os fãs a copiar e distribuir fitas de *animê* entre eles. Esses fãs apro-

13. ENDÔ, Yutaka. Guro-baruka suru manga, anime, gêmu – saikôsei sareru ‘Nihon bunka’. Tôkyô daigaku bungaku bu, Kôdô bunka gaku shakai gaku senshû katei, 2001, p. 24.

14. TEZUKA apud SCHODT, Frederik. *Manga! Manga! The world of Japanese comics*. New York: Kodansha International, 1983, p. 10.

15. LEONARD, Sean. “Progress against the law : Anime and fandom, with the key to the globalization of culture”, *International Journal of Cultural Studies*, vol. 8, no. 3, 2005, pp. 281-305, p. 285-287.

16. CASTELLS, 1999, p. 99.

17. SATO, 2007, p. 36.

veitaram a introdução do videocassete para compartilhar *animê* não-traduzido (ou *RAW* em inglês) com outros fãs por meio de uma vasta rede internacional de fãs de *animê* que importavam e distribuíam fitas de videocassete de *animê* no período de 1976 a 1993. Por este meio, muitos fãs espalharam o conhecimento e entusiasmo pelo *animê* antes mesmo do uso da *Internet*¹⁸, como também tiveram contato com a língua japonesa no original.

A exibição e posterior sucesso da série em *animê* ‘*Cavaleiros do Zodíaco*’, em 1990, na Europa, geraram a primeira ‘febre’ internacional desse gênero. Além de um enredo facilmente assimilável que abordava uma mistura de mitologias, um outro fator que contribuiu para esse êxito foi a existência de um forte trabalho de *merchandising* patrocinado pela *Bandai* e que induzia os fãs a consumirem tudo o que fosse relacionado à série¹⁹.

No final da década de 1990, outra série de *animê* causou sensação internacional. Inicialmente concebida como um *software* de videogame da Nintendo, a série ‘*Pokémon*’ estreou no Japão em 1997 e no ano seguinte passou a ser exibida em algumas partes dos Estados Unidos. No entanto, antes de ser efetivamente exibida, a série passou por algumas adaptações como a troca do nome dos personagens do japonês para o inglês e a escolha de uma música-tema nova em inglês²⁰. Isso garantiu bons níveis de audiência para a série e a compra de direitos do *animê* por parte da *Warner Brothers Pictures* em 1999 para a distribuição nos Estados Unidos e no mundo²¹.

Atingindo ampla divulgação, a série foi exibida por canais de televisão de 51 países²². Como resultado de seu alcance estrondoso foram vendidos 28.890.000 unidades de *software* de videogame no mundo e 2.400.000.000 unidades de *card games* no exterior, em diversos idiomas.

Na segunda metade da década de 1990, um novo sistema de comunicação eletrônica, chamado de multimídia, começou a ser formado a partir da fusão da mídia de massa personalizada com a comunicação mediada por computadores, o que passou a permitir a troca de arquivos de diversos formatos por meio da rede mundial de computadores²³.

Essa nova tecnologia logo passou a ser usada pelos *fansubbers*²⁴ de *animê* a partir de 1998 para a prática do ‘*digisubbing*’, ou lançamento de seus *fansubs* como

18. LEONARD, 2005, p. 282-288.

19. SATO, 2007, p. 44.

20. Segundo ENDÔ (2001: 26), esse processo de ‘americanização’ pelo qual a série ‘*Pokémon*’ teve que passar é denominado tecnicamente como processo de ‘localização’ (‘*localizing*’ em inglês ou ‘*genchi ka*’ em japonês), que significa que um determinado produto cultural global é adaptado aos gostos e costumes dos mercados locais para garantir uma maior aceitação por parte do público local.

21. Idem, p. 98-99.

22. SATO, 2007, p. 99.

23. CASTELLS, 1999, p. 450.

24. ‘*Fansubbers*’ são indivíduos ou grupos de fãs que colocam legenda em filmes, desenhos ou novelas produzidas em outros países para disponibilizá-los a outros fãs no idioma local. ‘*Fansubs*’ é o termo utilizado para referir-se aos filmes ou desenhos legendados por fãs.

arquivos de vídeo para a distribuição na *Internet*²⁵. Atualmente, esses arquivos alcançam milhares de pessoas por dia por meio de programas de compartilhamento de arquivos disponíveis na rede mundial de computadores, como *BitTorrent*. Normalmente as comunidades de fãs se organizam de tal modo que alguém, por pura diversão, grava espontaneamente a série exibida na TV japonesa, disponibilizando-a gratuitamente em poucos dias, acelerando ainda mais a propagação na língua original, como também na língua de chegada (do país receptor) por meio de *softwares* que possibilitam a inclusão de legendas feitas pelos próprios fãs²⁶. Estima-se que em 1989, entre 5.000 e 10.000 fãs assistiam ao *animê* gravado da TV japonesa e enviado aos EUA, com apenas alguns fãs adicionando legendas a eles. Hoje, quase todos os *fansubs* são transmitidos pela *Internet* e a quantidade de fãs é muito maior. Existem aproximadamente 500 grupos de *fansub* totalizando 2.500 membros e a base de fãs de *animê* explodiu para algo em torno de 300.000 e 500.000 entusiastas ativos²⁷. Para a difusão da língua japonesa, é importante ressaltar o acesso ilimitado que os apreciadores tiveram a assistir ao *animê* no original, sem sofrer qualquer tipo de localização.

De modo resumido, o alcance global do *animê* pode ser observado no seguinte trecho:

“Nos Estados Unidos, heróis de desenhos animados de televisão de décadas passadas, como *Astro Boy* e *Speed Racer*, tornaram-se ícones. *Heiki*, a Menina dos Alpes e *CandyCandy* foram transmitidos na Europa. Chega-se a afirmar até mesmo que quase 90% da população da Espanha não abria mão de assistir a *Mazinger Z*. Alguns jogadores de futebol profissionais dizem ter começado a jogar com mais ardor depois de assistir à série *Capitão Tsubasa*. Poucos anos atrás o estrondoso sucesso de *Sailor Moon* na Alemanha também despertou grande interesse por outros *animês* no país. Na Ásia, *Doraemon* e *Dragon Ball* aparentemente são mais conhecidos que os filmes de animação da Disney. Animações do gênero *cyberpunk* que exploram o futuro próximo – inclusive *Akira*, de Otomo Katsuhiko; *Ghost in Shell: Stand Alone Complex* (O Fantasma na Máquina), de

25. LEONARD, 2005, p. 301.

26. Sobre este aspecto, não desmerecendo a oferta espontânea e gratuita que os fãs de *animê* iniciados na língua proporcionam aos usuários de *fansubs* que não entendem o japonês, há erros de traduções feitas de ouvido, como expressões em japonês *shiken ni maniaukamoshirenai* divulgado como “talvez seja maníaco por provas” no lugar de “talvez dê tempo para fazer a prova”; *mizukara waza o amidasu* “criou a técnica da água” em vez de “criou sua própria técnica”. Ainda há aqueles que, não compreendendo o teor da formalidade de um diálogo entre professor e aluno, desconsideram totalmente a linguagem de tratamento, inserindo no final dos enunciados, marcas da oralidade e da linguagem de jovens, como “entendeu cara?”. Sem contar que freqüentemente episódios de fundo cultural são descartados com uma explicação sem cerimônia: “esta é uma piada japonesa, você não precisa entender”. Interessante notar que esses apontamentos foram trazidos pelos próprios alunos de japonês de nível avançado que se divertem com as traduções feitas ao pé do ouvido. Não se pode ignorar que tais fatos acontecem e o professor poderá aproveitar esses fatos para trabalhar aspectos culturais e lingüísticos como tópicos de aula, mediante um recurso novo e atraente para este público.

27. “Is Japanese Style Taking Over The World?”, *Business Week Online*, 26/07/2004.

Shiro Masamune; e *Neon Genesis Evangelion* – criaram um modelo que influenciou filmes como *Matrix*. Inspirado nos videogames *Pokemon*, o filme *Pocket Monsters* causou sensação nos Estados Unidos e se tornou um clássico. Todas as semanas são produzidos no Japão por volta de 50 a 60 novos *animês*, e vários deles são exportados”²⁸

3. O mangá no contexto da cultura pop japonesa

Levando em consideração o fato de que a maioria das séries de *animê* tem sua origem em *mangá*, cabe mencionar brevemente o alcance dessa indústria de entretenimento no Japão.

Revistas semanais de *mangá* direcionados ao público masculino jovem começaram a ser lançadas a partir do final da década de 1950, como *Shonen Magajin* (1959), cujas vendas ultrapassaram 1,5 milhões de cópias em três anos, e *Shonen Jump* (1968), que registrou a venda de mais de 4 milhões de cópias em uma semana em dezembro de 1984; de mais de 6,5 milhões de cópias com o exemplar de 20 de dezembro de 1994 e hoje vende em média 3,4 milhões de exemplares²⁹ Revistas de *mangá* voltadas ao público feminino jovem começaram a circular no mercado alguns anos depois³⁰.

Até a metade da década de 1980, entretanto, o *mangá* era considerado um tipo de cultura vulgar. Editoras de prestígio como a *Kodansha*, que dependia da receita gerada pelas revistas de *mangá* para cobrir os custos da produção de seus periódicos acadêmicos e literários, não eram bem vistas devido à sua associação com o *mangá*. Essa situação começou a mudar no final da década de 1980, graças à maior regulamentação governamental das categorias de *mangá* em dois grupos: 1) os que podiam ser considerados como parte da cultura nacional e 2) os que não se encaixavam nesse quesito e cuja produção deveria ser desencorajada³¹

A partir disso, tanto os *mangá* como os *animê* assumiram novas imagens que ampliaram seu público-alvo³². A indústria de *mangá* expandiu-se continuamente até o começo da década de 1990 quando havia 12 revistas com circulação superior a um milhão de exemplares e aproximadamente 50 revistas com a circulação entre 150.000 e um milhão³³

28. YONEZAWA, Yoshihiro. “O culto mundial ao desenho animado japonês : Passado e presente do fenômeno”, *Nipponia*, no. 27, 15 de dezembro de 2003, p. 5.

29. No Brasil, por exemplo, a revista semanal de maior tiragem é a *Veja*, que no final de 2006 registrou a tiragem de 1,2 milhão de exemplares.

30. ITO, Kinko. “A History of Manga in the Context of Japanese Culture and Society”, *The Journal of Popular Culture*, vol. 38, no. 3, 2005, pp. 456-475, p. 468-470.

31. KINSELLA, Sharon. “Pro-establishment manga: pop-culture and the balance of power of Japan”, *Media, Culture & Society*, vol. 21, 1999, pp. 567-572, p. 567-568.

32. YONEZAWA, Yoshihiro. “O culto mundial ao desenho animado japonês : Passado e presente do fenômeno”, *Nipponia*, no. 27, 15 de dezembro de 2003, pp. 4-16, p. 6.

33. ITO, 2005, p. 472.

Em relação ao público-alvo das revistas de *mangá*, dados de 2002 mostravam a seguinte percentagem: 38% de revistas voltadas para os meninos; 37,7% para homens; 8,8% para meninas; 6,7% para mulheres; e 8,4% de revistas de outros gêneros. Levando em conta todo o mercado editorial japonês, o *mangá* totalizava quase 40% das publicações no país e arrecadava aproximadamente 22,5% das receitas no setor editorial³⁴.

No final da década de 1990 começaram a surgir ‘mangá cafés’ (‘*manga kissa*’ em japonês), que disponibilizam exemplares de *mangá* de vários gêneros aos freqüentadores, mediante o pagamento de uma taxa de acordo com o tempo de permanência. Atualmente, existem redes de ‘mangá cafés’ que ficam abertas 24 horas por dia e que se tornaram mais populares que os “*karaokê box*”, onde as pessoas podem comer, beber e cantar *karaokê* com os amigos³⁵

A sua influência no sistema educacional do Japão também se fez sentir, de modo que os *mangá* passaram a circular em sala de aula, como instrumento de estudo. Em 2002 foi implantada a matéria ‘*manga – visual pop culture*’ como atividade curricular de educação artística das primeiras e segundas séries do ginásio em escolas públicas³⁶. Outra constatação do poder do *mangá* é a transformação do gênero em filmes e novelas de sucesso³⁷

O grande sucesso do *animê* no mundo a partir do final da década de 1990 contribuiu para um aumento das publicações de *mangá* e até mesmo de revistas semanais de *mangá*, como *Shonen Jump* e *Shojo Beat* nos EUA; *Banzai*, *Manga Power* e *Daisuki* na Alemanha; *Shonen* na França; e *Manga Mania* na Suécia³⁸. Nos EUA, por exemplo, alguns títulos de *mangá*, como *Naruto*, *Negima* e *Fullmetal Alchemist*, apareceram na lista semanal dos 150 livros mais vendidos no país em 2006³⁹

Apesar da maioria das publicações de *mangá* no exterior ser precipuamente voltada para um público jovem masculino, nos últimos anos tem se verificado um aumento no número de leitoras jovens nesses países. Nos Estados Unidos, por exemplo, o primeiro ‘*shojo mangá*’ publicado em inglês, ‘*Fruits Basket*’ registrou o topo de vendas no setor de ‘*graphic novels*’. Acredita-se que atualmente quase 60% dos leitores

34. GRAVETT, Paul. *Manga : Sixty Years of Japanese Comics*. London: Laurence King Publishing Ltd, 2004, p. 13.

35. ITO, 2005, p. 472-473.

36. SATO, 2007, p. 68.

37. Podemos citar como exemplo disso, o filme ‘*Nana*’, que foi um sucesso de bilheteria no Japão com mais de 3 milhões de espectadores em 2005 e que é baseado no *mangá* homônimo de Yazawa Ai, e a novela ‘*Hana yori dango*’ exibida no final de 2005 e que é baseada no *mangá* homônimo de Kamio Yôko que detém o recorde de vendas da categoria ‘*shojo*’, com mais de 55 milhões de exemplares vendidos. Essa novela teve uma continuação em função do grande número de pedidos de parte de fãs japonesas da série ao fim da primeira fase televisiva. A segunda série ‘*Hana yori dango 2 (returns)*’ foi ao ar no início de 2007 com um roteiro que tinha como base cenas do *mangá* que as fãs mais gostariam de assistir na novela.

38. ASHBY, Janet. “Manga culture ignites craze in media markets overseas”. *The Japan Times*, 14/08/2003.

39. “MANGÁS entre os livros mais vendidos dos EUA”, UOL Teen, 13/09/2006.

no país sejam mulheres jovens, o que torna o nicho do *'shojo mangá'* o mais promissor do país. Diversos títulos de *'shojo'* já foram (ou estão sendo) traduzidos para o inglês como *'Nana'*, *'Paradise kiss'*, *'Boys over flowers'* (*'Hana yori dango'* em japonês) e *'Nodame cantabile'*. Além disso, há um público de mulheres adultas que tem se interessado pelo gênero *'yaoi'* que trata do homossexualismo masculino⁴⁰.

4. Pesquisa quantitativa com os estudantes de língua japonesa da USP

No início de 2006 foi realizada uma pesquisa quantitativa com os aprendizes de língua japonesa do Centro de Línguas (CL) e da graduação em letras japonês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) que serviu como ponto de partida para a parte empírica do presente estudo.

O questionário aplicado aos aprendizes foi elaborado pelos monitores sob a coordenação de um docente da área de japonês e teve como meta mapear o perfil do alunado e de suas necessidades, para definição do conteúdo programático de cursos extracurriculares. Ao longo das cinco páginas do questionário foram contemplados itens relacionados ao conhecimento e contato com a língua, experiências anteriores de aprendizado, motivação para o estudo da língua, exposição à mídia, entre outros.

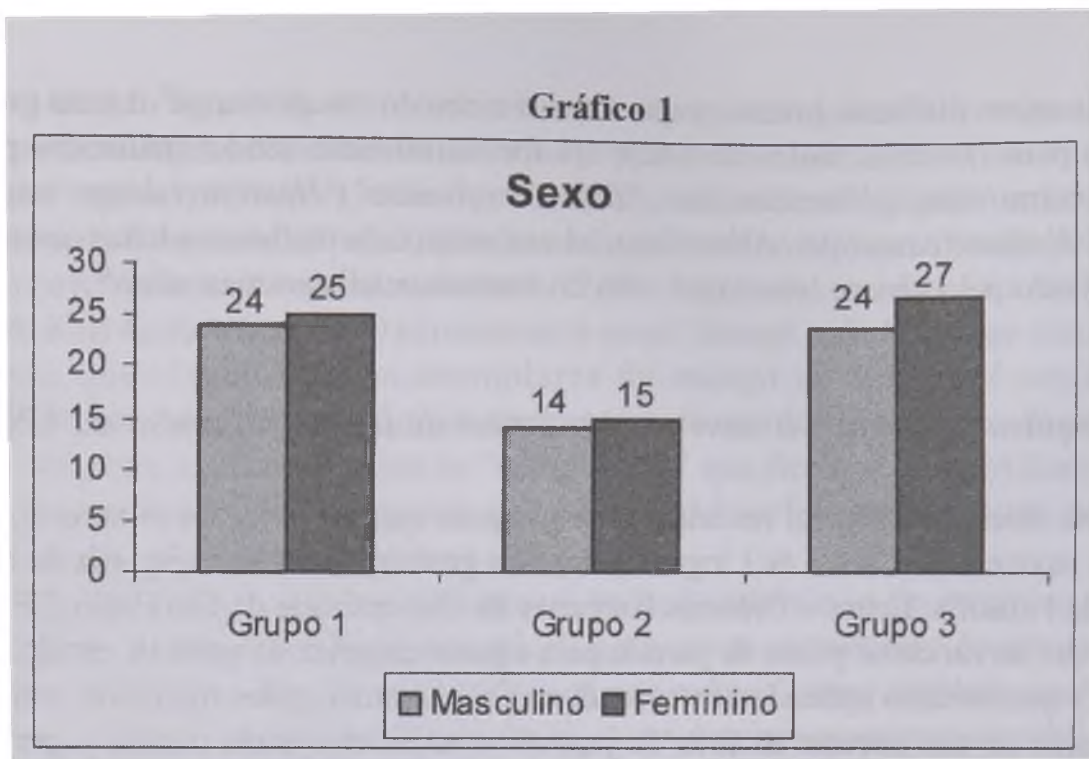
O objetivo era levantar dados de aprendizes do CL, entretanto, notamos que poderia ser útil estabelecermos uma comparação com os alunos de graduação com habilitação em Japonês. Na graduação, foram selecionados alunos do primeiro e segundo anos de japonês, que cursavam as disciplinas Japonês I e III, respectivamente. Dos alunos de graduação, 88 concluíram as disciplinas referidas e 78 responderam ao questionário, correspondendo a 88,6% do total. Desses 88, 49 eram alunos matriculados na habilitação em Japonês e cursaram a disciplina como obrigatória, enquanto 29 vieram de outras unidades da USP e a cursaram como optativa, contando créditos para a sua formação.

Dos alunos do CL, 57 aprendizes frequentaram os cursos até o fim e destes, 51 responderam ao questionário, o que corresponde a 89,5% do total. No entanto, cabe ressaltar que dos 57 aprendizes matriculados no CL, 18 aprendizes também frequentaram a graduação, sendo este, portanto, um dos motivos para o estudo do japonês. É importante lembrar que os cursos do CL são pagos e não contam créditos.

Apresentaremos a seguir uma breve comparação do perfil geral dos aprendizes, separados em três grupos: **Grupo 1** (49 estudantes de graduação com habilitação em japonês, como disciplinas obrigatórias); **Grupo 2** (29 estudantes de graduação de outras unidades da USP, como disciplinas optativas) e **Grupo 3** (57 aprendizes do CL, como curso extracurricular).

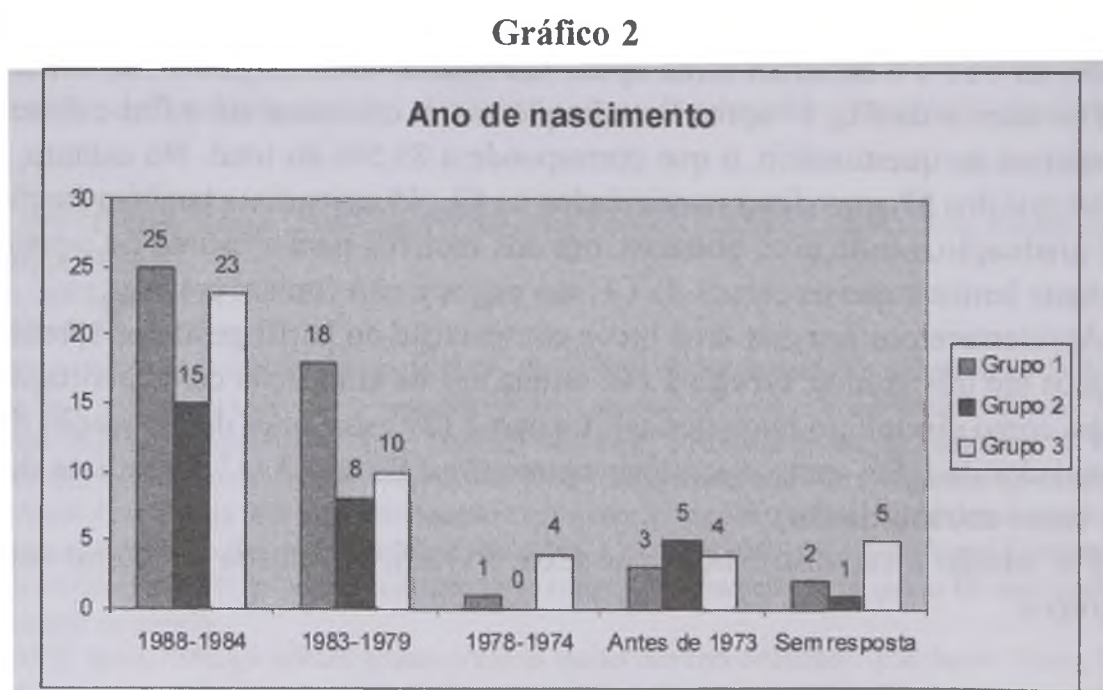
Em relação à sua distribuição por sexo, o Gráfico 1 mostra equilíbrio entre os três grupos.

40. "WATASHITACHI minna Nippon ni hamattemasu", Newsweek (edição japonesa), 5/4/2006.



Fonte: Japonês – Centro de Línguas (FFLCH-USP)

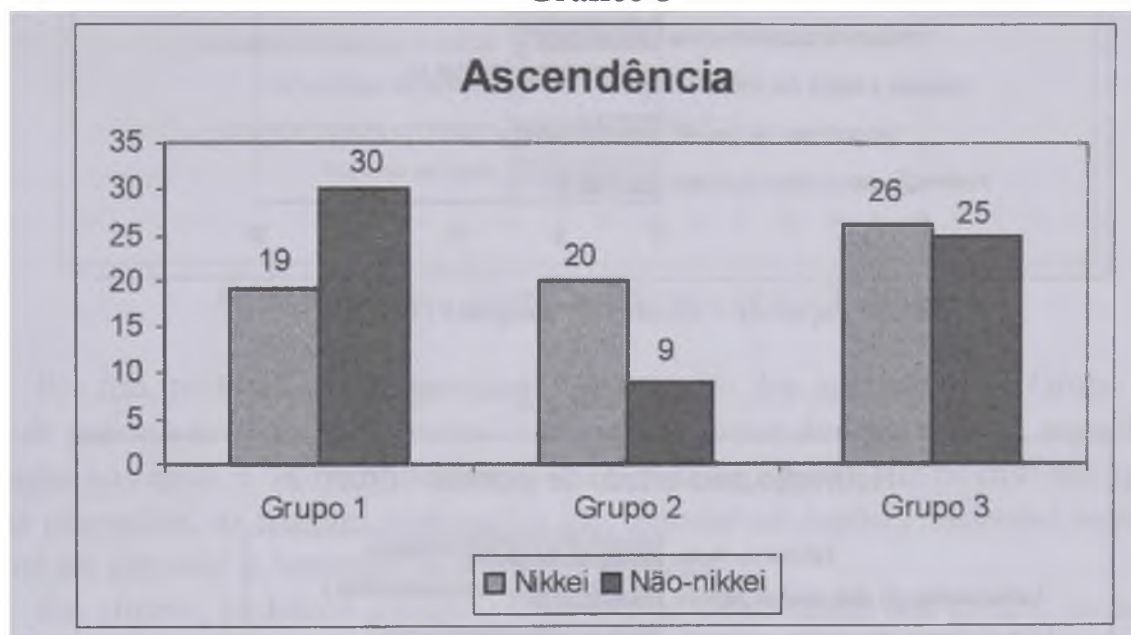
No Gráfico 2, os aprendizes foram separados de acordo com o ano de nascimento, para conferir se houve coincidência com a época do ‘boom’ do *animê* no Brasil, que começou com a exibição de ‘*Cavaleiros do Zodíaco*’ em 1994. A maioria dos aprendizes dos três grupos nasceu entre os anos de 1988 e 1984 (tendo hoje entre 19 e 23 anos) e pode ter sido exposta ao *animê* durante a infância. Logo a seguir estão os aprendizes entre os anos 1983 e 1979 e que durante a infância podem ter sido expostos aos ‘*tokusatsu*’ (séries japonesas com efeitos especiais, como por exemplo, ‘*Changeman*’, ‘*Jaspion*’, e ‘*Kamen Rider*’).



Fonte: Japonês – Centro de Línguas (FFLCH-USP)

Em relação à ascendência, observamos no Gráfico 3 que no Grupo 1 os aprendizes são compostos majoritariamente por não-descendentes de japoneses, enquanto ocorre o contrário no Grupo 2, onde a maioria é descendente. Já no Grupo 3 verificamos um equilíbrio entre o número de aprendizes descendentes e não- descendentes. Há um aumento do interesse pela língua japonesa por parte dos não-descendentes que visam a trabalhar com aquela língua como um meio profissional, enquanto os descendentes escolhem a disciplina como optativa.

Gráfico 3

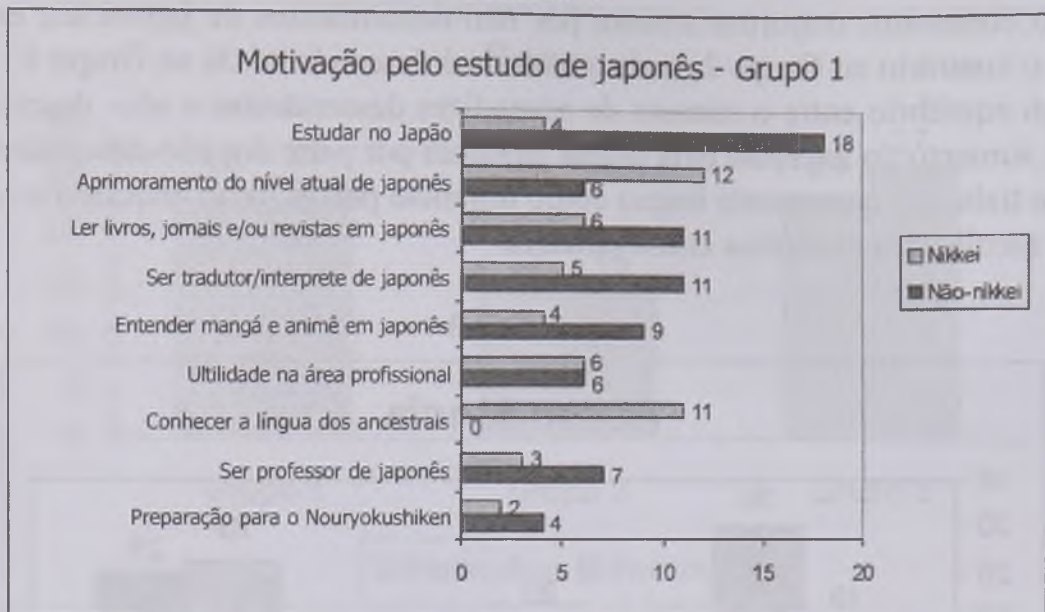


Fonte: Japonês – Centro de Línguas (FFLCH-USP)

Em relação ao quesito motivação, havia um item no questionário que pedia aos aprendizes que escolhessem três alternativas que mais os motivavam a estudar o japonês. Somando o total de vezes que cada alternativa foi mencionada, obtivemos os dados motivacionais de cada grupo. Consideramos conveniente dividir dentro de cada grupo os aprendizes entre descendente e não-descendente já que uma das alternativas bastante citadas (*‘conhecer a língua dos ancestrais’*) só pôde ser mencionada pelos descendentes.

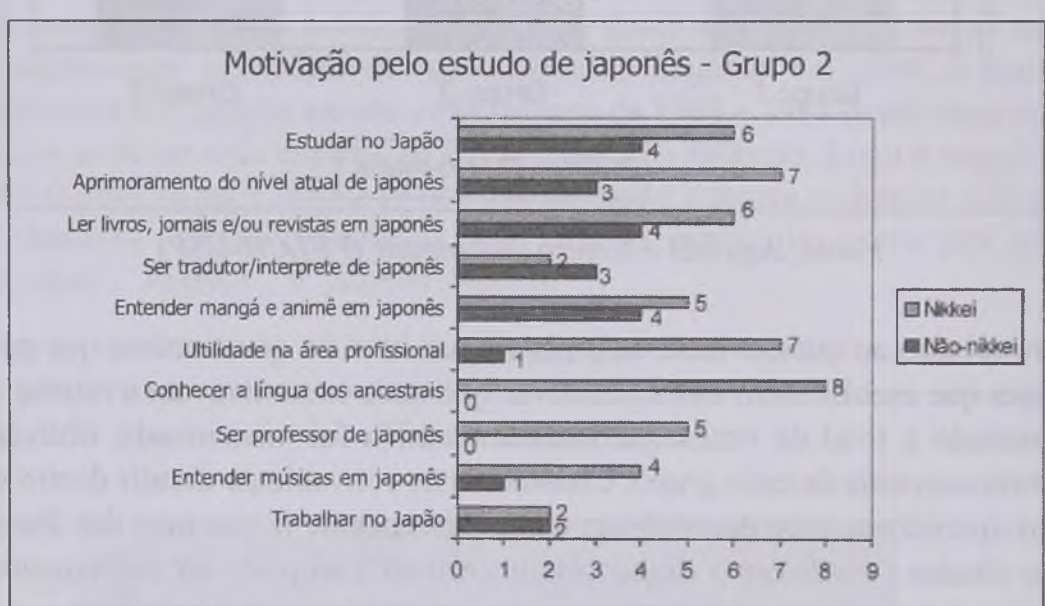
No Gráfico 4, temos a motivação do Grupo 1. Podemos notar que os aprendizes descendentes assinalaram com maior frequência *‘aprimoramento do nível atual de japonês’* e *‘conhecer a língua dos ancestrais’*, enquanto que os não-descendente marcaram *‘estudar no Japão’*, *‘ler livros, jornais e/ou revistas em japonês’* e *‘ser tradutor/intérprete de japonês’*.

Gráfico 4



Fonte: Japonês – Centro de Línguas (FFLCH-USP)

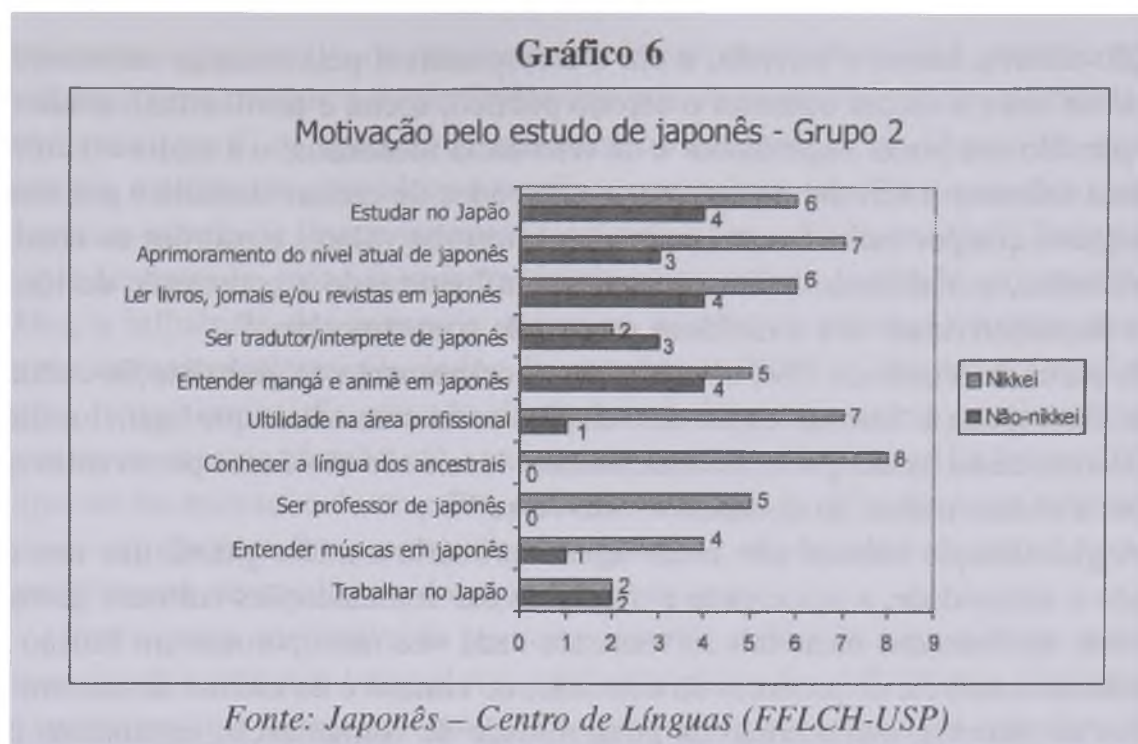
Gráfico 5



Fonte: Japonês – Centro de Línguas (FFLCH-USP)

O Gráfico 5 mostra as motivações dos descendentes do Grupo 2: ‘conhecer a língua dos ancestrais’, ‘aprimoramento do nível atual de japonês’ e ‘utilidade na área profissional’. Os não-descendentes, por sua vez, marcaram ‘estudar no Japão’, ‘ler livros, jornais e/ou revistas em japonês’ e ‘entender animê e mangá em japonês’.

Gráfico 6



Por fim, no Gráfico 6 observamos a motivação dos aprendizes do Grupo 3. A grande maioria dos *nikkei* assinalou ‘conhecer a língua dos ancestrais’, seguida de ‘estudar no Japão’ e ‘aprimoramento do nível atual de japonês’. Já no caso dos aprendizes não-*nikkei*, as maiores motivações são ‘estudar no Japão’, ‘entender mangá e animê em japonês’ e ‘entender músicas em japonês’.

Em síntese, pudemos constatar que, independentemente dos cursos, os *nikkei* gostariam de ‘conhecer a língua dos ancestrais’ e ‘aprimorar o nível atual de japonês’, revelando interesse pela cultura ancestral e possuir algum conhecimento da língua no momento da escolha do curso de japonês. Já para os não-*nikkei*, a alternativa em comum dentre as três mais citadas em cada grupo foi ‘estudar no Japão’, sendo que somente o Grupo 3 mencionou como fator motivacional entender itens da cultura *pop* japonesa (*mangá*, *animê* e músicas) na sua língua original, o que mostra a influência do *mangá* e *animê* como um dos principais fatores motivacionais.

De posse desses dados, entendemos que seria significativo focalizar a parte qualitativa dos não-*nikkei* do Grupo 3.

5. O processo de socialização contemporâneo

Até a década de 1960, a família e a escola eram tidas como as principais instituições para a formação de identidade e socialização dos indivíduos. No entanto, a partir da década de 1970, com o surgimento de um mercado difusor de cultura de massa principalmente por meio da televisão no Brasil, começou a haver uma mudança no processo de socialização contemporâneo, que passou a incluir a mídia como uma terceira instância socializadora. De modo resumido, a família constitui o espaço de iden-

tificação afetiva, moral e privado, e ela é a responsável pela herança econômica e cultural de base; a escola constitui o espaço público, social e profissional, ainda que tenha perdido seu poder organizador e de referência identitária; e a mídia ou cultura de massa refere-se à difusão de imagens e conteúdos de caráter simbólico por meios tecnológicos que por meio de entretenimento transmite valores e padrões de conduta diversificados, socializando muitas gerações e influenciando a construção da identidade e da subjetividade dos indivíduos no mundo contemporâneo⁴¹.

A partir da década de 1990 observamos o aceleração da globalização cultural, no que diz respeito à “intensificação das relações sociais mundiais que ligam localidades distantes de tal modo que os acontecimentos locais são moldados por eventos que ocorrem a muitas milhas de distância e vice-versa”⁴²

A globalização cultural tem como agente primário a mídia global, que tem aumentado a intensidade, a velocidade e o volume das comunicações culturais globais. Com isso, as fronteiras nacionais se tornaram cada vez mais porosas em função da expansão no comércio de produtos da televisão, do cinema e do rádio e do número de usuários da *Internet*, assim como da possibilidade de comunicação instantânea por meio da difusão acelerada das tecnologias de rádio, televisão e *Internet*. Dentro desse contexto dinâmico, torna-se cada vez mais difícil para os órgãos nacionais controlarem as informações que circulam dentro de suas fronteiras geográficas⁴³.

O predomínio da mídia de massa, como música popular, moda, televisão, *Internet* e videogames, nas vidas dos jovens em sociedades industrializadas faz com que esta constitua em muitos casos sua fonte cultural primária⁴⁴.

6. A influência do animê na socialização dos informantes selecionados

Embora reconheçamos a interdependência entre as três instâncias socializadoras (família, escola e mídia) no processo de construção de identidade dos indivíduos no mundo contemporâneo, o estudo restringirá a análise à instância midiática, pois o objetivo é conferir como ocorreu o contato inicial com a língua japonesa e como isso evoluiu para um interesse e atitude para a escolha do curso de japonês.

O aumento no número de aprendizes da língua sem ascendência nipônica parece acompanhar uma tendência global recente, manifesta inclusive onde não há um

41. SETTON, Maria da Graça Jacintho. “A particularidade do processo de socialização contemporâneo”, *Tempo Social*, v. 17, n. 2, novembro de 2005, pp. 335-350, p. 345-347.

42. GIDDENS apud HOOVELT, Ankie. *Globalization and the postcolonial world : the new political economy of development*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001, p. 125.

43. HELD, David & MCGREW, Anthony. *Prós e Contras da Globalização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 45-46.

44. MASTRONARDI, Maria. “Adolescence and media”, *Journal of language and social psychology*, vol. 22, no. 1, March 2003, pp. 83-93, p. 83.

contingente significativo de descendentes de japoneses. Nos EUA, por exemplo, foi constatada uma mudança de perfil dos aprendizes de japonês. Se na década de 1980 prevalecia o perfil de aprendizes que eram influenciados pelo 'boom' da economia japonesa, atualmente, prevalece o perfil de aprendizes que têm como maior motivação para o estudo da língua japonesa o interesse por *animê* e *mangá*⁴⁵. Ressalvando-se que se trata de espaços universitários, ainda assim, é grande, no caso de não-*nikkei*, a influência dos *mangá* e *animê* na escolha da carreira universitária ou de cursos extracurriculares. Os dados da enquête de 2005 da Aliança Cultural Brasil-Japão, maior instituição privada de ensino de língua japonesa no Brasil também apontam na mesma direção: do contingente de 1300 alunos matriculados, 70% participaram na aplicação de enquête, e destes, cerca de 6 a 8% disseram estar motivados no estudo para ler e compreender *mangá* e *animê*, embora não tivesse sido especificada a descendência dos que responderam.

Para a parte qualitativa da pesquisa, dos não-*nikkei* do Grupo 3 que mencionaram ter motivações para '*entender mangá e animê em japonês*' foram separados quatro aprendizes que tiveram contato prévio com a língua por meio de *animê* ou *mangá*. Desses quatro, destacamos três que concluíram o curso do CL: uma aluna (nomeada de *Informante 1*) e dois alunos (*Informante 2* e *Informante 3*).

A parte empírica teve como foco o *animê* exibido na TV (aberta ou a cabo), por estar presente em 91,4% dos domicílios brasileiros (contra 18,6% de computadores no país)⁴⁶.

No Brasil, alguns dos primeiros *animê* exibidos na TV aberta foram *Speed Racer*, *A Princesa e o Cavaleiro* na década de 1970 e *Patrulha Estelar*, na década de 1980⁴⁷. Porém, o 'boom' do *animê* ocorreu em meados da década de 1990, com a exibição de desenhos como *Cavaleiros do Zodíaco*, *Sailor Moon*, *Samurai Warrions*, *Shurato* e *Os Supercampeões*. E a partir do ano 2000, com o sucesso de desenhos como *Pokémon* e *DragonBall Z*, o *animê* explodiu em todo o país⁴⁸.

Além da programação disponível na TV aberta, a década de 1990 presenciou o desenvolvimento de tecnologias de TV a cabo que aumentaram as opções do telespectador no mundo inteiro⁴⁹. No Brasil podemos citar a *Cartoon Network*, que

45. SCHODT, Frederik. "Manga fans take their Japanese to another level", The Japan Times, 02/05/2006 e MANION, Annie. *Discovering Japan: anime and learning Japanese culture*. Thesis Presented to the Faculty of Southern California. August 2005.

46. "VENDA de PCs no país deve encostar na de TVs neste ano", Folha de São Paulo, 3 de fevereiro de 2007.

47. Antes da chegada dos *animê* no Brasil, foi exibida na tevê brasileira pela Record em 1964 a série japonesa de tokusatsu '*National Kid*', a qual cativou o público infantil e tornou-se muito popular no país, sendo reprisada nos anos seguintes até que seus filmes foram perdidos em 1970 em função de vários incêndios que atingiram as instalações da Record. Outros tokusatsu como '*Changeman*' e '*O Fantástico Jaspion*' foram exibidos na década de 1980 pela extinta TV Manchete. (SATO, 2007, p. 318-320).

48. "ESPECIAL Japão: 40 anos na TV", Revista Kidmais, ano 2, no. 22, junho de 2000.

49. CASTELLS, 1999, p. 423.

exibia (e ainda exhibe) *animê* editado nos EUA, e o extinto canal *Locomotion*, que em 2005 cedeu lugar para o canal *Animax* da Sony que exhibe 24 horas de *animê* por dia.

Dos três entrevistados, somente a *Informante 1* não possuía nenhum conhecimento da cultura japonesa antes de começar a se interessar por *animê*. O *Informante 2* teve contato com uma família de japoneses desde a infância e o *Informante 3*, pela prática de *kung fu* iniciada aos 6 anos, passou a se interessar por filmes de artes marciais, *ninja* e *samurai*, sem, no entanto, conseguir distinguir nessa fase o que vinha do Japão ou de outros países da Ásia.

No início, os três informantes assistiam aos desenhos animados na TV aberta, sem identificar a sua origem. Somente a *Informante 1* teve contato com *animê* originais na infância por meio de TV a cabo e fitas de vídeos alugadas por sua mãe:

“Eu lembro que minha mãe assistiu ‘Totoro’ na HBO, aí ela amou o Totoro, ela assistiu primeiro que eu e falou, ‘olha que desenho bonitinho’ mas eu era muito pequenininha. Eu lembro que o desenho era muito fofo e eu fiquei com a música ‘Tonari no tottoro...’ na cabeça quando era pequena. Aí... mas a minha mãe alugava muita fita de vídeo de desenho pra mim e alugava um desenho japonês, eu lembro que eu tinha uns 4 anos e chamava ‘Ninki Momo’ que no Brasil ficou conhecido como a ‘Princesa Gigi’ e eu amava aquele desenho, simplesmente amava e sempre assistia”

A descoberta de que o *animê* era originário do Japão ocorreu ao acaso, já na fase adolescente dos entrevistados. No caso da *Informante 1* foi por meio da revista *‘Animedô’* com informações sobre *animê*, incluindo a série *‘Pokémon’*. No caso do *Informante 2*, a descoberta ocorreu por meio do canal *Cartoon Network* da TV a cabo, onde eram exibidos *animê* como *‘Evangelion’* e *‘Samurai X’*, este último ambientado no passado histórico do Japão (por volta do final do século XIX).

Uma vez identificada a origem do *animê*, a percepção dos informantes começa a ganhar contornos mais nítidos.

Informante 1: “[Na adolescência] eu comecei a desenhar conforme o animê e já vi que tinha um traço diferente, aí eu comecei a notar mais traços (...) fui percebendo a estética, fui percebendo um pouquinho do conteúdo, que é meio diferente, assim (...) Mostra mais realmente o humano... não fica muito... nos desenhos americanos tem muita fábula assim... cachorro indo atrás do gato, gato indo atrás do passarinho, ou você vê muito superherói... superherói de anos, que não acaba.. Aí no animê você tem sempre histórias diferentes, assim, agora tá tudo muito igual, mas tem histórias novas, diferentes, dinâmicas que mostram a vida dos adolescentes na escola, mostra... sei lá, uma pessoa normal ganhando poderes, assim também, mas ela ainda quer ser uma pessoa normal. Então eu fui notando umas coisas assim, e ainda estou notando”

Informante 2: “*Eu comecei a ver que os desenhos japoneses são geralmente mais densos que os americanos. Além de ter um ‘look’ totalmente diferente, tem mais conteúdo geralmente. Eu acho que os japoneses são mais legais porque desenham a pessoa de um jeito normal. Os americanos quando desenhavam um superherói eles desenhavam o cara mais ‘bombadão’ que existe (...) Os japoneses não ficam naquele ‘oh, nossa o cara é forte, precisa ser forte para ser o herói’ Desenhavam mais simples, uma pessoa mais parecida com uma pessoa mesmo e mesmo assim ela é o herói da trama. E nem sempre na trama é preciso você ser forte (...) Nos animês você vê que até o heroizinho chora. É mais próximo da realidade, é mais humano. Eu acho que o americano é mais uma realidade diferente, eles querem passar que o herói deles é ‘o herói’ e o japonês passa que o herói é ‘gente’”*

Atualmente, a popularidade do *animê* tem contribuído para a divulgação da música *pop* na língua original⁵⁰, já que geralmente os desenhos vêm acompanhados por músicas-tema em japonês. Desde o advento do canal *Animax* na TV paga, também é possível assistir a clipes de artistas japoneses nos intervalos entre um e outro *animê* (aproximadamente a cada 30 minutos). Notamos que os entrevistados foram expostos à língua original e apreciavam músicas na língua japonesa, mesmo sem compreender as letras no início. No caso do *Informante 2*, a primeira percepção da escrita ideográfica ocorreu durante a exibição da música de encerramento de um *animê*.

Quanto ao *mangá*, este já circulava comercialmente desde a década de 1950⁵¹ em livrarias de imigrantes. No entanto, estas livrarias começaram a desaparecer a partir da década de 1980, em consequência da redução de leitores em japonês. Como afirma Sato, os quadrinhos japoneses foram valorizados primeiro na Europa e nos Estados Unidos, para depois atrair leitores descendentes de japoneses e chamar a atenção de leitores não-descendentes⁵². Assim como o *animê*, alguns *mangá* também já haviam sido traduzidos ao português nas décadas de 1980 e 1990, como ‘*Lobo Solitário*’ pela Editora Cenibra e ‘*Akira*’ pela Editora Globo. No entanto, foi o sucesso do *animê* exibido pela TV aberta que contribuiu para o ‘boom’ dos *mangá* a partir de 2001 com o lançamento de títulos como ‘*Dragon Ball Z*’ e ‘*Cavaleiros do Zodíaco*’, pela Editora Conrad, e ‘*Samurai X*’, ‘*Sakura Card Captors*’ e ‘*Guerreiras Mágicas de Rayearth*’, pela Editora JBC⁵³. Atualmente, a JBC e a Conrad, as principais editoras de *mangá* no Brasil, colocam nas bancas aproximadamente um milhão de exemplares por mês⁵⁴.

50. SATO, 2007, p. 39.

51. Antes mesmo da comercialização dos *mangá*, os imigrantes costumavam fazer rodízios para a leitura de *mangá* e algumas escolas de língua japonesa chegavam a ter salas de leituras.

52. Idem, p. 66.

53. “INVASÃO de mangás”, *Made in Japan*, no. 45, ano 4, junho de 2001.

54. “NO mundo da fantasia” *Veja*, 29 de janeiro de 2003.

Ainda recentemente, as editoras lançaram cursos de japonês com comentários gramaticais baseados em enunciados retirados de *mangá*.

Os três entrevistados adquiriram ao menos um título de *mangá*. No caso dos *Informantes 2 e 3*, o único *mangá* comprado foi ‘*Samurai X*’. Já a *Informante 1* coleciona: ‘*Sakuracard Captors*’, ‘*Guerreiras mágicas de Rayearth*’, ‘*Samurai X*’, ‘*Chobits*’, ‘*Evangelion*’, ‘*Inuyasha*’, ‘*Fruits Basket*’, ‘*Fushigi Yûgi*’, ‘*Tsubasa Chronicles*’ e ‘*Peach Girl*’.

Durante a entrevista, tentamos verificar se houve alguma ligação entre gostar de *animê* e o interesse pelo estudo da língua. No caso dos *Informantes 1 e 3*, o *animê* teve um papel fundamental:

Informante 1: “*Depois de Pokémon, de descobrir os animês e os mangás eu percebi que gostava muito muito muito das coisas japonesas. Aí depois eu descobri que existe um Japão por trás dessas coisas, eu descobri que tem toda uma história, toda uma cultura e eu comecei a ir atrás. Eu falei, ‘nossa, então vamos aprender o japonês também!’ Mas eu só fui aprender o japonês na faculdade. (...) Foi porque eu gostava mesmo, foi amor”*

Informante 3: “*Não sabia nada de japonês antes de entrar na USP (...) mas gostava muito da cultura, eu assistia e assisto muito desenho animado japonês, leio muito a respeito da cultura oriental; eu não tenho tanta vontade de ir para o Japão, mas a cultura deles me interessa muito”*

O *Informante 2* não soube precisar se foi o *animê* ou o contato com uma família de descendentes de japoneses ou porque havia gostado de garotas descendentes. Em nenhum dos casos, as pessoas envolvidas falavam o japonês.

7. Políticas culturais e eventos de incentivo ao estudo da língua

Diversos órgãos governamentais e centros de apoio ao professorado interpretam o *boom* da cultura *pop* japonesa como uma estratégia de promoção do estudo da língua.

O Centro Brasileiro de Língua Japonesa⁵⁵ (CBLJ) vem desde 2003 organizando o *Nihongo Matsuri* (Festival de Língua Japonesa), quando faz a premiação do concurso de desenhos, recebendo mais de mil visitantes entre professores, alunos e interessados em geral⁵⁶. Por causa da repercussão, o evento continua acontecendo anualmente

55. Entidade civil, sem fins lucrativos, fundada em 20 de fevereiro de 1988, que visa promover cursos e seminários para os professores, como também organizar eventos ligados ao ensino da língua. Atualmente, conta com cerca de 900 associados pelo Brasil todo. Endereço eletrônico: www.cblj.com.br

56. Jornal do Nikkei (Nikkei Shinbun), 7 de outubro de 2005.

na sede do CBLJ, juntamente com exposição de pintura, sebos de *mangá*, concurso de oratória e outras atividades afins. Segundo dados do CBLJ, no primeiro Concurso de *Mangá e Animê*, ocorrido em 2005, registraram-se 230 inscrições de trabalhos, conhecidos como *yonkoma manga*⁵⁷ enviados por 43 escolas⁵⁸.

Dentre diversos empreendimentos de intercâmbio artístico, acadêmico, intelectual e de apoio ao ensino da língua japonesa promovidos pela Fundação Japão (FJ)⁵⁹, a entidade seleciona e apóia projetos que possuam caráter pioneiro e criativo em todo o mundo. Em 2005, foi selecionada a proposta apresentada pelo Prof. Takashi Miura, que apresentou a *Caravana de Karaokê*. Um dos objetivos desse evento foi atingir jovens que tivessem interesse pela cultura *pop* japonesa. A Caravana percorreu diversas cidades brasileiras, como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Londrina, Porto Alegre, Belém, Manaus e Salvador, promovendo a integração de apreciadores e intérpretes amadores de música japonesa; também foram feitas demonstrações de como empregar a música como método de ensino da língua.

No relatório de metas de médio prazo da FJ, publicado no *Japanese Ministry of Foreign Affairs*⁶⁰, sugere-se a ampliação de empreendimentos que incluam a cultura *pop* como instrumento importante para promover a compreensão sobre o Japão e o interesse por ele, bem como para melhorar o ensino da língua, com uso de diversas tecnologias de intermediação para levar em consideração a diversidade no perfil dos aprendizes e necessidade do estudo da língua.

8. Aspectos do aprendizado

Do ponto de vista do aprendizado da língua, sabemos que há um descompasso entre a linguagem utilizada em *mangá* e *animê* e aquela empregada nos livros didáticos, no que diz respeito aos registros lingüísticos (linguagem formal e informal, gêneros, de faixa etária, condição social, jargão profissional etc.). De fato, os gêneros didáticos privilegiam a memorização das ‘formas lingüísticas’ de registro formal, como também há uma lista de sentenças-padrão e de vocabulário para a memorização. Enquanto isso, o *mangá* vale-se de recursos semióticos que funcionam como contextualização de enunciados, baseando-se em situações concretas de comunicação por meio de desenhos e ilustrações. Além disso, no que se refere à decodificação e leitura oral de caracteres ideográficos, o *mangá* emprega o recurso do *furigana* que funcionam como pontes entre a fase de alfabetização fonogramática a logogramática

57. *Yonkoma manga* é um tipo de mangá no qual o desenhista conta uma história em quatro cenários.

58. Jornal do Nikkei (Nikkei Shinbun), 2 de novembro de 2005.

59. Fundação Japão é uma organização vinculada ao Ministério das Relações Exteriores do Japão e foi estabelecida em 1972 e a sua inauguração em São Paulo aconteceu em 1975.

60. Endereço eletrônico do Ministry of Foreign Affairs: <http://www.mofa.go.jp/>

(ou *kanji*), que pode ser um fator de importância para a familiarização do aprendiz com uma língua que emprega escrita diferente da nossa, como também pode contribuir com a aprendizagem autônoma.

No caso do *animê* os recursos disponíveis são ainda mais dinâmicos, com movimentação e interação de personagens, além de contar com músicas e vozes. Essa diferença se contrapõe com o cenário de sala de aula tradicional, circunscrito muitas vezes à prática de escrever ou ler símbolos ideográficos. Fica uma dica para o professor que queira incrementar as aulas com ferramentas que proporcionem um aprendizado mais interativo, mais mediado pelos recursos da *internet* ainda pouco explorados.

9. Considerações Finais

Conforme já observado, dentre os itens da cultura *pop* japonesa difundidos pelo mundo, o *animê* ocupa um lugar de destaque pela facilidade de acesso na maior parte dos lares de todo o mundo. O contato com *animê* durante a infância e adolescência pode atuar como importante fonte inicial de informações sobre a história, cultura e *modus vivendi* dos japoneses, bem como servir de motivação para a escolha da carreira universitária ou de um curso livre de idiomas, conforme revelaram os resultados da enquête e da entrevista. O *animê* evidencia, do ponto de vista macro, uma porta de entrada para o estudo da língua japonesa aos não-descendentes, como também, aos descendentes que estão cada vez mais perdendo o contato com a língua no ambiente doméstico. Porém, do ponto de vista micro, fica para a instituição e para o professor, buscar recursos midiáticos de modo que contribua para um aprendizado eficaz, proporcionando progressos visíveis do ponto de vista da aprendizagem da língua. Não podemos substituir totalmente o livro didático pelo *animê* e/ou *mangá*, mas estes poderão ser explorados como recursos complementares ao livro principal, de modo que haja uma seleção prévia e planejada dos pontos a serem explorados como tópicos de aula.

Assim, em termos de elaboração de cursos em geral, é esperada uma revisão no conteúdo programático como também uma reflexão na metodologia ensino-aprendizagem de línguas, levando em conta o interesse do alunado, uma vez que a influência midiática continuará presente e cada vez mais acessível, eliminando fronteiras geográficas e minimizando diferenças sócio-culturais.

Referências bibliográficas

- ASHBY, Janet. "Manga culture ignites craze in media markets overseas" *The Japan Times*, 14/08/2003.
- AOKI, Tamotsu; WANG, Ming; KONDÔ Seiichi. "Sekai ni 'Nihon no anime sedai' wo sodate yo" *Chûô kôron*, no. 10, 2005, p. 107-117.
- ASÔ, Tarô. "Bunka gaikô no shinhassou – minasan no chikara wo motometemasu" Palestra realizada na *Dejitaru Hariuddo Daigaku* em 28 de abril de 2006. Disponível em: http://www.mofa.go.jp/mofaj/press/enzetsu/18/easo_0428.html. Acesso em: 10 de maio de 2007.
- "'BUNKA kôryû no heiwa kokka' Nihon no sôzô wo" *Bunka gaikô no suishin ni kansuru kondankai hôkokusho*. 11-07-2005. Disponível em: <http://www.kantei.go.jp/jp/singi/bunka/dai7/7sirvou1.pdf>. Acesso em: 10 de maio de 2007.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- ENDÔ, Yutaka. *Gurôbaruka suru manga, anime, gêmu – saikôsei sareru 'Nihon bunka'* Tôkyô daigaku bungaku bu, Kôdô bunka gaku shakai gaku senshû katei, 2001.
- "ESPECIAL Japão: 40 anos na TV", *Revista Kidmais*, ano 2, no. 22, junho de 2000.
- "FROM Niche to Mass: otaku bijinesu, sekai e hasshin", *Newsweek* (edição japonesa), 18/6/2003.
- GRAVETT, Paul. *Manga : Sixty Years of Japanese Comics*. London: Laurence King Publishing Ltd, 2004.
- "HARIUDDO wa Nihon ni muchû!", *Newsweek* (edição japonesa), 3/3/2004.
- HELD, David & MCGREW, Anthony. *Prós e Contras da Globalização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- HOOGVELT, Ankie. *Globalization and the postcolonial world : the new political economy of development*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- "IS Japanese Style Taking Over The World?", *BusinessWeek Online*, 26/07/2004.
- ITO, Kinko. "A History of Manga in the Context of Japanese Culture and Society", *The Journal of Popular Culture*, vol. 38, no. 3, 2005, pp. 456-475.
- "INVASÃO de mangás", *Made in Japan*, no. 45, ano 4, junho de 2001.
- JAPAN FOUNDATION. "Kaigai no nihongo kyôiku no genjô – nihongo kyôiku kikan chôsa 2003-nen" Disponível em: http://www.jpff.go.jp/j/japan_j/oversea/surveyold.html. Acesso em 10 de maio de 2007.
- KINSELLA, Sharon. "Pro-establishment manga: pop-culture and the balance of power of Japan", *Media, Culture & Society*, vol. 21, 1999, pp. 567-572.
- LEONARD, Sean. "Progress against the law : Anime and fandom, with the key to the globalization of culture", *International Journal of Cultural Studies*, vol. 8, no. 3, 2005, pp. 281-305.
- MANGÁS entre os livros mais vendidos dos EUA. *UOL Teen*, 13/09/2006. Disponível em: <http://teen.uol.com.br/ultnot/ult742u3507.jhtm?action=print>. Acesso em: 14 de setembro de 2006.

- MANION, Annie. *Discovering Japan: anime and learning Japanese culture*. Thesis Presented to the Faculty of Southern California. August 2005.
- MASTRONARDI, Maria. "Adolescence and media", *Journal of language and social psychology*, vol. 22, no. 1, March 2003, pp. 83-93.
- "NO mundo da fantasia", *Veja*, 29 de janeiro de 2003.
- RELATÓRIO de Metas de Médio Prazo da Fundação Japão. MINISTRY OF FOREIGN AFFAIRS, Disponível em: http://www.mofa.go.jp/mofaj/annai/shocho/hyouka/pdfs/kikin_mokuhyo_2.pdf. Acesso em 4 de maio de 2007
- SATO, Criastiane A. *Japop: O poder da cultura pop japonesa*. São Paulo, NSP Hakkosha, 2007.
- SCHODT, Frederik. *Manga! Manga! The world of Japanese comics*. New York: Kodansha International. 1983.
- SCHODT, Frederik. "Manga fans take their Japanese to another level" *The Japan Times*, 02/05/2006.
- SETTON, Maria da Graça Jacintho. "A particularidade do processo de socialização contemporâneo", *Tempo Social*, v. 17, n. 2, novembro de 2005, pp. 335-350.
- STEINBERG, Marc. "Immobile Sections and Trans-Series Movement: *Astroboy* and the Emergence of Anime", *animation: an interdisciplinary journal*, vol. 1, no. 2, 2006, pp. 190-206.
- "VENDA de PCs no país deve encostar na de TVs neste ano", *Folha de São Paulo*, 3 de fevereiro de 2007.
- "WATASHITACHI wa minna Nippon ni hamattemasu", *Newsweek* (edição japonesa), 5/4/2006.
- YONEZAWA, Yoshihiro. "O culto mundial ao desenho animado japonês: Passado e presente do fenômeno", *Nipponia*, no. 27, 15 de dezembro de 2003, pp. 4-16.

EVOLUÇÃO DO AUXILIAR VERBAL TEMPO-ASPECTUAL *Ta* - DA LÍNGUA CLÁSSICA À MODERNA

Shirlei Lica Ichisato Hashimoto

RESUMO: Na língua clássica japonesa havia seis auxiliares verbais tempo-aspectuais: *Ki* e *Keri* (auxiliares verbais de passado) e *Tsu*, *Nu*, *Tari* e *Ri* (auxiliares verbais de aspecto perfectivo).

No processo de evolução da língua clássica para a língua moderna, esses dois grupos distintos de auxiliares verbais reduziram-se a um único auxiliar verbal *Ta*, que se originou do auxiliar verbal perfectivo *Tari* da língua clássica.

O nosso objetivo é estudar a evolução do *Tari* desde a língua clássica até a moderna, demonstrando as mudanças de enfoque que foram sendo privilegiadas no decorrer de sua evolução.

ABSTRACT: In the classical Japanese language there were six tense-aspectual verbal auxiliaries: *Ki* and *Keri* (past tense verbal auxiliaries) and *Tsu*, *Nu*, *Tari* and *Ri* (perfective aspect verbal auxiliaries).

In the classical Japanese language evolution process to the modern language, these two distinct groups of verbal auxiliaries were reduced to only one verbal auxiliary *Ta*, originated from the classical languages perfective verbal auxiliary *Tari*.

This study aims to study the *Tari*'s evolution since the classical language until the modern, demonstraining the variation of points of view during this evolution.

KEYWORDS: Tense, Aspect, Evolution, Verbal auxiliary *Tari*, Verbal auxiliary *Ta*.

PALAVRAS-CHAVE: Tempo, Aspecto, Evolução, Auxiliar verbal *Tari*, Auxiliar verbal *Ta*.

Introdução

Na língua clássica japonesa havia seis auxiliares verbais tempo-aspectuais: *Ki*, *Keri* (auxiliar verbal de tempo passado) e *Tsu*, *Nu*, *Tari*, *Ri* (auxiliares verbais de aspecto perfectivo).

O auxiliar verbal *Ta* origina-se do *Tari*, mas a existência de seis auxiliares verbais para indicar as noções tempo-aspectuais nos levou a refletir sobre a evolução do sistema temporal da língua japonesa clássica à moderna.

Neste artigo propomos estudar a evolução do auxiliar verbal *Tari* até a ocorrência do auxiliar verbal *Ta* da língua moderna e demonstrar diacronicamente as mudanças de enfoque na expressão do Tempo.

Tempo e Aspecto

O tempo lingüístico possui dois sistemas temporais: um relacionado diretamente ao momento da enunciação¹ e outro ordenado em função de momentos de referência instalados no enunciado. O meio de tornar inteligíveis os marcadores do tempo lingüístico é ancorá-los numa divisão do tempo cronológico².

Tempo lingüístico e tempo cronológico são duas interpretações da noção semântica do Tempo e que juntos instauram uma macro-estrutura que permite aos homens moverem-se no Tempo.

Cada língua organiza e classifica a noção semântica de Tempo³ de acordo com a sua apreensão e visão de mundo, o que nos faz pressupor que uma mesma noção pode ter diferentes representações lingüísticas de uma língua para outra.

A noção semântica do Tempo manifesta-se na língua, notadamente, através de seus verbos. Em se tratando de verbos, há de se considerar duas categorias lingüísticas intrinsecamente relacionadas com a expressão temporal: tempo e aspecto.

Segundo Comrie (1976:1-13), o “tempo gramatical (*tense*) relaciona o tempo de uma dada situação⁴ a um outro tempo, geralmente o momento da fala. (...) É o concei-

1. A Teoria da Enunciação de Benveniste diz que a enunciação é a instância do ego-hic-nunc (eu, aqui, agora). Essa instância subdivide-se nas categorias de Pessoa, Tempo e Espaço.
2. O **tempo cronológico** está intimamente relacionado ao conhecimento do ritmo temporal, bem como do princípio da causalidade (causa-efeito) e da sucessão regular dos eventos naturais: alternância do dia e da noite, fases da lua, movimento das marés, estações climáticas etc. O calendário é, assim, fruto de um esforço para objetivar o tempo cronológico. Ele permite aos homens transferir seu referencial na linha do tempo e falar de outras era, sem o perigo de se tornar incoerente.
3. Adotamos **Tempo** (letra maiúscula) para nos referirmos ao conceito e **tempo** (letra minúscula) para indicar que estamos nos referindo à sua expressão lingüística (gramatical) na língua.
4. O termo “**situação**” é usado num sentido amplo, isto é, pode referir-se tanto a um “processo” (por exemplo: florescer), quanto a um “estado” (observar) ou a um “evento” (fechar). **Processos** são situações dinâmicas que se estendem no tempo (crescer). **Estados** são processos que se estendem no tempo, mas diferem destes por não sofrerem mudanças durante o período de sua existência (continuar). **Eventos** são situações dinâmicas momentâneas que não se estendem no tempo (cair).

to semântico de uma referência temporal (absoluto ou relativo) que pode ser gramaticalizada na língua, isto é, a língua pode ter uma categoria gramatical que expressa referências temporais (...). Aspecto são diferentes maneiras de representar a constituição temporal interna de uma situação”

De acordo com essa definição, o tempo verbal pode ser determinado em relação ao momento da enunciação (momento da fala), embora nem sempre esta relação seja obrigatória, uma vez que distingue o tempo em “absoluto” - orientado pelo momento da fala - e “relativo” - em relação a um outro tempo instaurado no contexto - Os tempos absolutos apresentam um panorama das situações, localizando-as como anterior (passado), simultânea (presente) e posterior (futuro) ao momento da produção do texto ou no ato de dizer. Os tempos relativos ordenam as situações em sua sucessão cronológica no mundo real, uma vez que instauram pontos de referência para organizar as relações de simultaneidade ou posterioridade entre dois pontos da linha de tempo, um dos quais podendo vir a ser o momento da enunciação. Isso significa que o Tempo também pode ser analisado através de um outro ponto de vista que não o da “dêixis”, já que o “tempo relativo” não se limita apenas a relacionar o acontecimento ao momento da fala, mas também faz a ligação deste com algum outro acontecimento, reforçando a idéia de seqüencialidade dos fatos.

O aspecto focaliza a “constituição temporal interna de uma situação” Refere-se à maneira como o tempo decorrido dentro dos limites da situação é percebido pelo falante. Segundo Castilho (1968:14), a palavra “aspecto” encerra a raiz *spek* (ver), o que caracteriza a ênfase na objetividade, uma característica importante da noção aspectual. Costa (1997:21) ressalta que o aspecto independe do ponto dêitico da enunciação, visto que centra o tempo “no fato” e não o fato “no tempo” Essa perspectiva centraliza o ponto de vista nas “situações”

A oposição aspectual básica das situações é estabelecida na constatação de que a situação pode ou não ter a sua constituição interna considerada pelo falante. Temos, assim, dois pontos de vista que, lingüisticamente, denominamos “aspecto imperfectivo” e “aspecto perfectivo”

Comrie (1976:4) diz que “(...) o aspecto imperfectivo focaliza a situação de dentro para fora e como tal está intrinsecamente relacionado à estrutura interna da situação, uma vez que pode tanto voltar o olhar para o início, ou para o término da situação e de fato é igualmente apropriado se a situação permanece por todo o tempo, sem nenhuma referência quanto ao seu início ou término. (...) O aspecto perfectivo indica a situação vista de fora para dentro, sem necessariamente distinguir algo da estrutura interna da situação”

O aspecto imperfectivo faz com que visualizemos o desenrolar da situação de tal modo que apenas a fração de tempo compreendida entre o limite inicial e o limite final do fato enunciado estivesse em foco. Compreende, assim, as noções semânticas como a duração, continuidade e progressividade.

No aspecto perfectivo, todas as partes da situação são apresentadas como um todo, em sua globalidade, o que significa dizer que o todo da situação é apresentado

com começo, meio e fim conjuntamente, sem a tentativa de dividir em fases de desenvolvimento. Por essa característica, o aspecto perfectivo normalmente é confundido com a noção temporal de passado.

Observemos o seguinte exemplo:

Maria **estava preparando** um bolo de chocolate, quando **tocou** o telefone.

Na frase acima, “estava preparando” representa a constituição interna da situação “preparar”, em que o início e o fim não são determinados, uma vez que o foco recai na duração da situação. A segunda parte, “tocou” introduz uma nova situação, só que desta vez sem considerar sua constituição interna, pois o ato de “tocar” é percebido pelo falante como situação observada como um todo.

Costa (1997:33) observa que aí se estabelece uma confusão entre “referência ao ponto terminal de um fato” e “referência ao fato enunciado como acabado”

O fato acabado tem ênfase principalmente no fim de uma situação, porém esse fim está relacionado ao ponto dêitico da enunciação. Daí constatar que a noção de acabado tem mais relação com “tempo” do que “aspecto”. Já o perfectivo refere-se ao fato como um todo, como completo, com princípio, meio e fim, sem enfatizar qualquer das partes constitutivas do seu tempo interno, quer a parte final, quer qualquer outra. Todo perfectivo implica necessariamente que o fato que se expressa seja visto como um todo no qual se inclui o ponto terminal, mas isso não implica que todo perfectivo refere-se a fatos acabados, porque, se assim fosse, o perfectivo seria privativo do tempo passado.

O falante, ao perceber a situação em sua globalidade (perfectivo) ou ater-se aos detalhes que envolvem o desenvolvimento da situação (imperfectivo), acaba por extrapolar os limites das divisões temporais, o que lhe permite expressar objetivamente seu ponto de vista em relação às situações que o envolvem.

Além dessas duas noções aspetuais, Comrie (1976:52) observa que há uma outra noção aspectual a ser considerada: o aspecto *perfect*⁵. “O aspecto *perfect* indica que uma situação do passado continua relevante no presente”

O aspecto *perfect* refere-se, portanto, a uma situação que se inicia no passado e cujo resultado é percebido no presente:

Ele **quebrou** a perna no acidente e desde então **tem lido** muitos livros.

Na frase acima, “quebrar” é um processo acabado que ultrapassou seu ponto final, transformando-o em estado e “tem lido” coloca em evidência o presente contínuo de uma situação ocorrida anteriormente.

5. Adotamos o termo *perfect* em inglês, conforme Comrie (1976:52), para não confundi-lo com o termo “perfeito” utilizado na língua portuguesa.

Segundo Comrie (1976:52), a diferença entre o perfectivo e o *perfect* é que este é um tipo de aspecto que faz a ligação de algo do passado com o presente, enquanto aquele não implica esse tipo de relação. Citamos o exemplo mencionado em Comrie, tendo o cuidado de fazer a tradução literal para não perder a nuance que esse tipo de construção contém:

- a) *I have lost (perfect) my penknife* (Eu **tenho perdido** meu canivete)
b) *I lost (non-perfect) my penknife* (Eu **perdi** meu canivete)

O exemplo (a) implica que o canivete ainda está perdido, enquanto que o (b) implica que a perda é percebida como um fato consumado. O *perfect* liga dois pontos na linha do tempo: passado e presente e, por compartilhar tanto do passado quanto do presente, há uma polêmica em se considerar ou não o *perfect* como um traço aspectual. No entanto, Comrie observa que, apesar da ligação temporal passado e presente existente na noção de *perfect*, este pode ser considerado um tipo aspectual, desde que entendamos o *perfect* como indicador de “estado” presente de uma “situação” passada.

Podemos concluir que o tempo e o aspecto são recursos lingüísticos que nos disponibilizam expressar as diferentes maneiras de focar uma situação.

Auxiliar verbal tempo-aspectual da língua japonesa

Na língua clássica japonesa havia uma nítida distinção de uso entre os seis auxiliares verbais tempo-aspectuais: *Ki*, *Keri* (auxiliar verbal de tempo passado) e *Tsu*, *Nu*, *Tari*, *Ri* (auxiliares verbais de aspecto perfectivo). Esta tem sido a classificação encontrada nas gramáticas escolares.

No processo de evolução da língua clássica para a língua moderna japonesa, esses dois grupos distintos de auxiliares verbais reduziram-se a um único auxiliar verbal *Ta*. Essa diversidade existente na língua clássica leva-nos a crer que o recorte temporal no período clássico era sistematizado de modo diferente ao do período moderno.

Há dois pontos de vista para explicar o uso do auxiliar verbal *Ta* na língua moderna: um defende que, apesar da simplificação da forma, ele possui múltiplos significados (pragmáticos) provenientes dos auxiliares verbais de passado e perfectivo da língua clássica; o outro defende que a simplificação apenas enfatizou o caráter aspectual (semântico) da língua japonesa.

A atual polêmica sobre o sistema temporal da língua japonesa origina-se da interpretação do auxiliar verbal *Ta*. Há três propostas e cada qual interpreta esse auxiliar verbal como sendo, respectivamente, indicador de “tempo passado e aspecto perfectivo”, de “aspecto perfectivo” e de “tempo relativo”

Diante dessa polêmica, percebemos a necessidade de fazer um estudo diacrônico do auxiliar verbal tempo-aspectual *Ta*, percorrendo o seu processo de evolução desde a língua clássica até a moderna.

Estudo diacrônico - evolução do auxiliar verbal Ta

- Considerações gerais -

A divisão histórica adotada nos estudos lingüísticos difere das adotadas nos estudos históricos, literários e culturais, uma vez que possui certas particularidades. Adotamos a sugestão de Satô (1986) e consideraremos três grandes divisões: Antigüidade (*Kodai*), Medieval⁶ (*Chûsei*) e Moderno⁷ (*Kindai*):

Antigüidade → períodos:	Nara (712 ~ 793) ~ Heian (794~1085)
Medieval →	Insei (1086~1186) ~ Muromachi (1392~1573)
Moderno →	Edo (1630~1868) ~ Meiji (1868~1912)

Em linhas gerais, podemos dividir a língua japonesa em clássica e moderna. Considera-se o período Muromachi (1392~1573) como sendo o período de transição da língua clássica para a moderna. Neste período a língua já apresenta muitos elementos encontrados na língua moderna. Cabe observar que as gramáticas de língua clássica adotadas nas escolas têm como referência a língua japonesa do período Heian.

Nosso estudo não abrangerá o período Moderno, uma vez que o objetivo é fazer um breve histórico da evolução do auxiliar verbal tempo-aspectual *Tari*, da língua clássica, até o auxiliar verbal *Ta*, da língua moderna.

O primeiro registro do *Ta* encontra-se nas Narrativas de Heike (*Heike monogatari*, 1222) no final do período Kamakura e seu emprego firmou-se no final do período Muromachi (meados do século XVI).

Hida (1972) nos fez observar a necessidade de demarcar os períodos em que os auxiliares verbais eram predominantemente utilizados na língua falada ou na escrita, uma vez que nem sempre compartilham o mesmo período. Outro ponto importante a ser considerado num estudo histórico é a relação existente entre os fatos lingüísticos e os gêneros das obras literárias (poesia, narrativas, diários, ensaios etc).

6. Adotamos o termo Medieval para não associá-lo à concepção de Idade Média da história Ocidental.
7. O período **Moderno** (*kindai*) não deve ser confundido com o período **Contemporâneo** (*gendai*) que engloba a língua moderna japonesa praticada nos dias atuais.

Evolução do auxiliar verbal Tari da língua clássica ao Ta da língua moderna.

Etimologia

Há duas interpretações sobre a origem do *Tari*.

A primeira diz que o *Tari* origina-se da combinação entre a partícula de ligação *Te* e o predicador de ação⁸ irregular *Ari* (ter, haver, existir). No período Nara a seqüência de duas vogais era evitada, o que explica a queda da vogal /e/ em combinações do tipo *Te + Ari*, formando o auxiliar verbal *Tari*.

A segunda diz que o *Te* origina-se da flexão adverbial (*ren'yôkei*) do auxiliar verbal perfectivo *Tsu* que passou a exercer a função de “partícula” que liga o predicador de ação principal e o predicador *Ari*. Yamada (1908) é um dos que defendem essa interpretação.

Kasuga (1964) observa, a partir de um estudo minucioso sobre a ocorrência do *Tari* no *Man'yôshû* (Antologia poética das dez mil folhas, 759) que nessa obra ainda se mantém a etimologia original *Te + Ari* sem a queda da vogal /e/. Segundo o autor, isso implica que havia uma intenção de enfatizar os significados do auxiliar verbal perfectivo *Tsu* e do predicador *Ari* (existir) e que a combinação fonética podia, nesses casos, ser ignorada para promover um efeito de sentido. Isso também nos revela que as mudanças fonéticas aplicadas aos predicadores e auxiliares verbais ou mesmo entre os auxiliares verbais ocorreram gradativamente. Diante disso, adotamos a posição de Yamada (1918).

Flexão do auxiliar verbal *Tari* e *Ta*

Forma básica:	<i>Tari</i>	<i>Ta</i>
<i>Mizenkei</i> (situação não realizada)	<i>Tara</i>	<i>Tara</i>
<i>Ren'yôkei</i> (adverbial)	<i>Tari</i>	-
<i>Shûshikei</i> (terminativa)	<i>Tari</i>	<i>Ta</i>
<i>Rentaikēi</i> (atributiva)	<i>Taru</i>	<i>Ta</i>
<i>Izenkei</i> (condicional)	<i>Tare</i>	<i>Tara</i>
<i>Meireikei</i> (imperativa)	<i>Tare</i>	-

8. O termo **predicador de ação** (*dôshi*) segue a proposta de terminologia adotada pelo Grupo Interinstitucional de Estudos da Língua Japonesa.

Evolução do auxiliar verbal Tari ao Ta

A introdução de ideogramas e a leitura de textos religiosos, literários e políticos da China criaram a necessidade de se estabelecerem regras de interpretação e readaptação à língua japonesa falada, o que promoveu a conscientização das diferenças lingüísticas existentes entre a língua chinesa e a japonesa.

A principal característica dos auxiliares verbais do período Nara é a “autonomia” de seus vocábulos. É importante ressaltar que as classes gramaticais desse período nem sempre correspondem às dos períodos posteriores.

Dentre esses elementos lingüísticos, destacamos o auxiliar verbal perfectivo *Tari* que se originou de um predicador de ação (*dôshi*) chinês e, por isso, nesse período, ainda tinham uma autonomia sintático-semântica maior que nos períodos posteriores. Pode-se dizer que, no período Nara, esses elementos eram utilizados como predicadores de ação e também como auxiliares verbais.

Segundo Yoshida (1972), a explicação para a autonomia dos elementos lingüísticos desse período reside no fato de esses elementos serem as primeiras adaptações do universo lingüístico chinês para o japonês. Havia a necessidade de se inserir a leitura japonesa em grande parte das palavras herdadas do chinês, mas, na prática, não havia ainda uma nítida desvinculação entre sua carga semântica e sua leitura chinesa.

No período Heian, os auxiliares verbais que tinham autonomia no período anterior passam a sofrer mudanças, tornando-se mais dependentes dos vocábulos que os antecedem. O encadeamento (aglutinação) dos auxiliares verbais propiciou expressar significados mais precisos. Essa adaptação dos auxiliares verbais para pormenorizar as sutilezas que se desejava transmitir foi amplamente desenvolvida nos gêneros literários desse período.

No período Medieval, os vocábulos perdem a “autonomia” e passam a ter fortes tendências aglutinantes. A aglutinação de vários auxiliares verbais forma encadeamentos longos em seqüências de idéias, que estabeleciam relações complexas de significados e, ao mesmo tempo, permitiam expressar com maior sutileza e singularidade os sentimentos e as emoções dos japoneses.

Durante esse período, o significado e o uso dos auxiliares verbais são explorados ao máximo tanto na poesia quanto nas narrativas.

A língua praticada no período Heian, centralizada na corte e na literatura feminina, sofre mudanças com a nova classe social emergente constituída por guerreiros e monges. Este período é marcado por intensas transformações sociais, políticas e culturais que se refletiram na língua, promovendo mudanças.

O mundo das letras que no período anterior refletia a cultura aristocrática passa a refletir a cultura dos guerreiros e dos monges, refletindo essa instabilidade na língua. De um lado, há a preservação dos auxiliares do período anterior, mas, de outro, há o surgimento de novos auxiliares verbais, principalmente os de respeito, modéstia e humildade.

Refletindo o distanciamento entre a língua escrita e a falada, os auxiliares verbais também se dividem em dois grupos: os auxiliares verbais da escrita e os da língua falada. Ocorrem também mudanças no sistema lexical devido ao aumento de auxiliares verbais compostos, como modificações morfológicas e fonéticas para se adaptarem às novas combinações.

Há, também, a consolidação da classe dos advérbios, que passará a ter uma função importante no sistema temporal.

Os auxiliares verbais tempo-aspectuais *Ki*, *Keri*, *Tsu*, *Nu*, *Tari*, *Ri* começam a perder o seu esplendor de outrora. O *Ri* cai em desuso na língua escrita e falada, enquanto que o *Tari* passa a abarcar as funções dos outros auxiliares.

Após os conflitos e mudanças sociais ocorridas no período anterior, estabelece-se uma sociedade feudal. As diferenças sociais relacionadas à profissão, sexo, idade começam a se refletir na linguagem, diversificando o uso das expressões de tratamento⁹.

Os auxiliares verbais também se tornam mais complexos. Ocorre uma sistematização dos auxiliares verbais de polidez, a fim de abranger as diversas classes sociais.

A oposição entre a cultura do leste (Kyôto e Ôsaka) e a do oeste (Tóquio) enfatiza a existência de dialetos. Este período foi um período em que a linguagem falada e a escrita se tornam nitidamente distintas, ocorrendo também o uso diferenciado dos auxiliares verbais. Dentre os auxiliares verbais de passado e perfectivo da língua clássica japonesa, somente o *Ta* passa a ser utilizado na língua falada. Na língua escrita apenas algumas flexões do *Ki*, *Keri*, *Tsu*, *Nu*, *Tari* são utilizadas de modo extremamente restrito.

O auxiliar verbal *Tari* sofreu mudanças de significado durante o seu longo percurso até a simplificação na forma *Ta*:

Aspecto Perfect

1) Indica a constatação de que a situação existe até o presente. Também indica a constatação de que um estado ou uma situação permanece até o presente. Equivale ao que Comrie (1976), citado anteriormente, denomina como aspecto *perfect*.

Aspecto Perfectivo

2) Indica que uma situação é percebida como um todo, sem a tentativa de dividi-la em fases de desenvolvimento (aspecto perfectivo). Muitas vezes, pelo contexto, pode referir-se a algo concluído e indicar que a situação já ocorreu no tempo passado.

Aspecto perfectivo e Tempo passado

3) A nível pragmático, o contexto indica tempo passado. A oração principal normalmente determina a situação em relação ao momento da fala (tempo) e as subordi-

9. SUZUKI, Tae (1995) desenvolve um estudo sobre “As expressões de tratamento na língua japonesa”.

nadas e coordenadas relacionam-se à oração principal desenvolvendo a aspectualidade das situações.

Em obras tais como o *Kojiki* (Relato de fatos antigos, 712) e o *Nihonshoki* (Crônicas do Japão, 720) não há nenhum registro de *Teari* ou *Tari*. Somente no *Man'yōshū* (Antologia poética das dez mil folhas, 759) é que encontramos alguns exemplos de *Tari* e em sua expressão original (*Te + Ari*) conforme citado na etimologia.

machi k a t e n i w a g a s u r u t s u k i w a i m o g a k i r u m i k a s a n o y a m a n i k o m o r i t e a r i k e r i
「待ちかてにわがする月は妹が着る三笠の山に隠りてありけり」

(*Man'yōshū* 6-987,759)

“A lua me faz lembrar de minha esposa que, na distante montanha Mikasa, **com** seu chapéu de bambu **está** a me aguardar...”

(Antologia poética das dez mil folhas 6-987,759)

O *Tari* é encontrado nos textos de estilo japonês (*wabun*) do período Heian. Segundo Yamada (1918), no período Nara os auxiliares verbais comumente encontrados com o *Tari* são o auxiliar verbal de negação *Zu* (*Tarizu*), o auxiliar verbal de tempo passado *Keri* (*Tarikeri*) e o auxiliar verbal de suposição *Ramu* (*Taramu*).

Okamoto (1985) observa que, nesse período, a conscientização etimológica ainda era muito forte e, por isso, encontramos na escrita alguns exemplos de *Teari*, apesar de que na língua falada pressupõe-se que já se pronunciava *Tari*.

Nos textos de estilo *kana*, como por exemplo, Narrativas do cortador de bambu, escrito em 901 (*Taketori monogatari*) há no diálogo o uso de quase todas as flexões, com exceção da flexão imperativa (*meireikei*).

sonosama e nikakitaramuyounaruni
「所のさま、絵にかきたらむやうなるに」

(*Genji monogatari*, 1008)

“A cena deste lugar parece ser exatamente igual ao que **está desenhado**”

(Narrativas de Genji, 1008)

Na narração não encontramos as flexões de situação não realizada (*mizenkei*) e imperativa (*meireikei*). O único auxiliar verbal que acompanha a flexão adverbial (*ren'yōkei*) é o de passado *Keri*.

Hida (1972) observa que, pelo tipo de auxiliar verbal que acompanha o *Tari*, pode-se admitir que o uso deste era maior na língua falada e por isso era mais utilizado nos diálogos dentro das narrativas.

kitanakisonomonokikoshimeshitareba okochiushikaramumonozo
「きたなき所の物きこしめしたれば、御心地あしからむものぞ」

(*Taketori monogatari*, 901)

“Você se sente mal, por **ter comido** coisas do lugar sujo (mundo dos homens)”

No período Kamakura, surge também o uso encadeado da flexão terminativa (*shûshikei*) ‘...Tari...Tari...’¹⁰

ha i tari nogo u tari chirihiro i
「掃いたり、拭うたり、塵拾ひ...」

(*Heike monogatari*, 1222)

“**Varre, passa** o pano, **recolhe** a sujeira...”

(Narrativas de Heike, 1222)

No final do período Heian, encontra-se alguns exemplos em que as flexões: adverbial (*ren yôkei*) e terminativa (*shûshikei*), ambas na forma *Tari*, perdem a sílaba final -*Ri* e passam a ser utilizadas como *Ta*. O primeiro registro do *Ta* encontra-se nas Narrativas de Heike, 1222, no final do período Kamakura.

hashi o hi i tazo a yamachisuna
「橋を引いたぞ、あやまちすな」

(*Heike monogatari*, 1222)

“Os inimigos **tiraram** a tábuca da ponte, cuidado, não empurrem”

(Narrativas de Heike, 1222)

Este uso do *Ta* é considerado o ancestral do *Ta* da língua moderna japonesa.

Segundo Hashimoto (1973), o uso simplificado do *Ta* ocorreu, inicialmente, na região de Kyôto, Ôsaka e adjacências (*Kansai*) para depois estender-se às demais regiões. Verifica-se também que as flexões adverbial (*ren yôkei*) e condicional (*izenkei*) caem em desuso, enquanto que as flexões terminativa (*shûshikei*) e atributiva (*rentaikei*) tornam-se cada vez mais utilizadas. Outro dado importante é que o *Ta*, que antes enfatizava o significado aspectual *perfect*, passa a incorporar um novo significado: a ênfase no aspecto perfectivo e, conseqüentemente, no tempo passado.

Isso pode ser verificado, principalmente, após o período Muromachi:

chi e no t a ke ta mo no ko no hito ni na ra bu ko to wa o ri na ka t ta
「智恵のたけたものもこの人に並ぶことはおりなかつた」

(*Isoppo monogatari*, Amakusa-ban, 1593)

“Até mesmo uma pessoa **considerada erudita**, não **ficou** ao lado desta pessoa.”

(Narrativas de Esopo, edição Amakusa, 1593)

10. É este uso que encontramos atualmente em expressões do tipo: *Ittari Kitari* (ir e vir) e *Mitari e Kiitari* (ver e ouvir).

O *Ta* utilizado na flexão terminativa (final da frase), no exemplo acima, ilustra o uso do *Ta* com o sentido de passado (*orinakatta* = não ficou). Convém observar que a flexão atributiva (*rentaikei*) mantém o seu significado aspectual (*Chie no take ta mono* = pessoa considerada erudita).

Se na linguagem falada o uso do *Ta* já era freqüente, na escrita, principalmente nas narrativas do período Muromachi, as flexões terminativas e atributivas *Tari* e *Taru* também vão sendo gradativamente substituídas pelo *Ta*.

Segundo Yuzawa (1985:172~174), no período Muromachi, o uso da flexão de situação não realizada (*mizenkei*) torna-se restrito à combinação *Tara* + *ba* que expressa suposição. Após o período Muromachi, a flexão imperativa (*meireikei*) deixa de ser utilizada na linguagem escrita. Nos diálogos, encontramos somente as combinações *Tarikeri*, *Tarunari* ou *Tanari*. Segundo Hida (1972), tanto o uso do *Tari* como o do *Taru* eram restritos a textos religiosos doutrinários e, por isso, restritos à linguagem masculina. Por outro lado, o *Ta* era utilizado tanto por homens quanto pelas mulheres. Nas edições Amakusa, das Narrativas de Esopo (*Isoppo monogatari*, 1592) encontramos o uso predominante do *Ta*, na flexão terminativa e atributiva.

Uma tendência que se verifica desde o período Heian e que se intensifica após o período Muromachi são as mudanças fonéticas (eufonia) verificadas em determinados vocábulos que antecedem esse auxiliar verbal. Em alguns casos, o *Ta* se pronuncia *Da*.

Conclusão

A evolução do sistema temporal *Tari* pode ser esquematizada da seguinte forma:

Teari	aspecto <i>perfect</i>
↓	
Tari	aspecto <i>perfect</i> e perfectivo
↓	
Ta	aspecto perfectivo e tempo passado

Como se pode observar, a forma *Tari* possuía inicialmente o sentido de aspecto *perfect* e, gradativamente, passou a indicar aspecto perfectivo e, por extensão, em alguns contextos, passou a indicar tempo passado. Segundo Suzuki (1993), o auxiliar verbal *Tari*, que originou o *Ta* da língua moderna japonesa, sobreviveu porque, além de indicar o aspecto perfectivo, pode também indicar o aspecto *perfect* e o tempo passado, o que constitui uma economia lingüística.

Segundo Yamaguchi (1989), dentre os seis auxiliares verbais tempo-aspectuais da língua clássica (*Ki*, *Keri*, *Tsu*, *Nu*, *Tari*, *Ri*), o *Tari* era o único que tinha as condições morfológicas (não tinham restrições de uso), sintáticas (as flexões terminativa e atributiva eram utilizadas tanto na escrita quanto na fala) e semânticas (possuem tanto o sentido de conclusão de uma situação como também podem indicar a relação existente entre uma conclusão e uma situação do presente) para se adequar às mudanças lingüísticas.

O auxiliar verbal tempo-aspectual *Ta* está sofrendo o fenômeno de “gramaticalização”, ou seja, distancia-se de sua origem etimológica (auxiliar verbal) e passa a ser um morfema tempo-aspectual.

Bibliografia

- CASTILHO, Ataliba T. de. **Introdução ao estudo do aspecto verbal na língua portuguesa**. Marília: Coleção de teses, 1968.
- COMRIE, B. **Aspect**. London, NY, Melbourne: Cambridge University Press. 1976.
- COSTA, Sônia Bastos Borba. **O aspecto em português**. São Paulo: Contexto, 1997.
- HASHIMOTO, Shinkichi. **Joshi jodôshino kenkyû** (Estudos sobre as partículas e os auxiliares verbais). (1ª. Edição 1969). Tóquio: Iwanami, 1973.
- HIDA, Yoshifune. Kanryô no jodôshi (auxiliar verbal perfectivo) In: **Hinshibetsu nihonbunpô kôsa** (Coletânea da gramática japonesa por classe gramatical). Volume II. Tóquio: Meiji shoin, 1972. Páginas 26 ~67.
- KASUGA, Kazuo. Jodôshi kerî. (Auxiliar verbal *keri*) In: **Gengo to Bungei** (Língua e Literatura). Tóquio: volume 33, 1964.
- OKAMOTO, Isao. Kako, kanryô no jodôshi (Auxiliares verbais de passado e perfectivo). In: SUZUKI, Kazuhiro e HAYASHI, Ôki. **Kenkyû shiryô nihon bunpô** (Estudos sobre a gramática japonesa). Tóquio: Meiji shoin. Volume 7. 1985. Páginas 48 ~63.
- SATÔ, Kiyoji. **Kokugoshi** (História da língua japonesa). Tóquio: Ôfûsha. 2 volumes, 2ª. Edição. 1986.
- SUZUKI, Tai. Jikan hyôgen no hensei (As mudanças na expressão do tempo) In: Revista **Gengo** (Língua), volume 22-2. Tóquio: Taishûkan Shoten, pp 60-67, 1993.
- YAMADA, Yoshio. **Narachô bunpô shi** (Gramática histórica do período Nara). Tóquio: Meiji Shôin. 1918.
- YAMAGUCHI, Akiho. **Kokugo no ronri – Kodai kara kindaigo e** (A lógica da língua japonesa – da língua clássica à moderna). Tóquio: Universidade de Tóquio, 1989.
- YUZAWA, Kôkichirô. **Bungo Bunpô Shôsetsu** (Gramática da Língua Clássica). Tóquio: Yûbun Shoin, 1985.
- YOSHIDA, Kanehiko. **Hinshibetsu nihon bunpô kôsa** (Estudo da gramática japonesa por classe gramatical). Tóquio: Meiji Shoin. Volume I. 1972. Páginas 26 ~67.

PRONOMES PESSOAIS DA LÍNGUA JAPONESA MODERNA: UM PANORAMA DAS TEORIAS CLÁSSICAS

Wataru Kikuchi

RESUMO: Por longo tempo, os pronomes pessoais da língua japonesa têm sido considerados um tópico difícil por aprendizes estrangeiros. Sendo assim, o objetivo deste artigo é contribuir para elucidar essa classe de palavras. Para tanto, são sintetizadas as principais abordagens de teóricos que estudaram os pronomes pessoais, focalizando os autores como Yamada Yoshio, Matsushita Daizaburô e Tokieda Motoki.

ABSTRACT: Japanese personal pronouns have been considered a difficult subject by foreigner apprentices for quite some time. So, this being the case, this article intends to contribute to elucidate this class of words. For that purpose, the essential approaches of theorists who have studied the personal pronouns are summarized, focusing on authors like Yamada Yoshio, Matsushita Daizaburô and Tokieda Motoki.

PALAVRAS-CHAVE: pronomes pessoais da língua japonesa, Yamada Yoshio, Tokieda Motoki, Matsushita Daizaburô.

KEYWORDS: Japanese personal pronouns, Yamada Yoshio, Tokieda Motoki, Matsushita Daizaburô.

1- Introdução

Uma característica marcante dos pronomes pessoais da língua japonesa é a existência de uma profusão de variantes para cada pessoa. Assim, há várias versões correspondentes em japonês para o pronome que indica uma determinada pessoa no português, como “eu”, “tu”, e assim sucessivamente para todas as pessoas. Dessa forma, um aprendiz que resolve realizar uma consulta rápida nos principais dicionários português-japonês, disponíveis no Brasil, encontrará: *watashi* e *watakushi* para “eu”, *anata*, *omae* e *kimi* para “tu”, *kare* e *anohito* para “ele”, *watashitachi* para “nós” e *anatagata* para “vós”¹ Mais adiante irá constatar que, embora não constem nos dicionários consultados, existem *watashira* e *watakushidomo* para “nós” e *anatatachi* para “vocês”, entre outros, ou seja, que, na realidade, existem outras variantes, desconsiderando-se as variações dialetais e os casos da língua clássica, que se apresentam fora do foco do presente trabalho.

Embora esse detalhe já cause espanto e certa dificuldade no aprendiz, é necessário observar ainda o fato de que as versões citadas não podem ser consideradas substituíveis entre si em qualquer contexto, ou seja, do ponto de vista pragmático-discursivo, os pronomes da língua japonesa não podem ser resumidos a simples correlação acima apresentada. Torna-se necessário, assim, um estudo de envergadura e de uma sistematização que possa apresentar com maior propriedade o quadro de pronomes pessoais do japonês, sem cair na simplificação, ou na teorização excessiva, que seria muito pouco útil do ponto de vista didático.

O objetivo desse artigo é, pois, constituir a primeira parte de um estudo que, ampliando o quadro acima e apresentando outros pronomes pessoais da língua japonesa moderna², contribuir para maior compreensão das propriedades dessa classe de palavras, via revisão teórica dos principais gramáticos japoneses.

2- Posição dos autores clássicos

Como classe de palavras, os pronomes pessoais da língua japonesa, *jindaimeshi* ou *ninshôdaimeshi*, fazem parte dos *daimeshi*, “pronomes”, ao lado dos *shijidaimeshi*, “pronomes demonstrativos”³ Embora o objetivo deste trabalho não seja tratar a classe dos *daimeshi* como um todo, alguma referência será necessária, uma vez que a maio-

¹ Pesquisado em Michaelis: *Dicionário Prático Português-Japonês* e *Gendai Porutogarugo Jiten* (Dicionário do Português Contemporâneo).

² É necessário ponderar, entretanto, que ao longo do texto serão incluídos os pronomes atualmente considerados arcaicos, mas que foram citados pelos lingüistas aqui tratados.

³ Alguns estudiosos classificam um terceiro tipo, *saikidaimeshi* ou *hanshadaimeshi*, “pronomes reflexivos”, como *jibun*, *jiko*, *jishin* e *jitai*. Ver, por exemplo, KASHIWADANI, 1984.

ria das peculiaridades dos *jindaimeishi* trata-se, na realidade, de características próprias dos pronomes da língua japonesa.

2.1 - Fase de influência da gramática ocidental: João Rodriguez a Ôtsuki Fumihiko

É possível afirmar que a gramática japonesa, tal qual entendemos hoje, surge no Japão na esteira do contato com o Ocidente, sobretudo com os portugueses a partir do século XVI. Até então, os estudos sobre a língua japonesa enfocavam a estilística literária ou se tratavam de estudo lexical dos poemas *waka*. Embora seja possível identificar alguns estudos de natureza gramatical, sobretudo de classificação morfológica⁴, estes tinham outro propósito, o de aperfeiçoar a técnica poética (KOIKE, 1995: 198). É possível, ainda, encontrar alguma tentativa de sistematização gramatical nos estudos pioneiros de Fujitani Nariakira (1738-79) e de seu contemporâneo Motoori Norinaga (1730-1801), dentre outros, que realizaram vários estudos originais e importantes, sem, no entanto, chegar a uma abrangência ou perfeição da gramática ocidental⁵.

Dessa forma, não seria espantoso que a primeira gramática da língua japonesa nos moldes da concepção ocidental tenha sido obra do estrangeiro João Rodriguez (1561? - 1634), que, entre 1604 e 1608, publicou em português a famosa obra *Arte da Lingoa de Iapam*⁶. Nesse trabalho, Rodriguez identifica o pronome como uma das dez classes de palavras, ao lado de Nome, Verbo, entre outras (SHIMA, 1969:124). Seu trabalho tem o mérito de ter realizado a primeira sistematização em termos de classes de palavras. Não obstante, teve pouca influência nos gramáticos japoneses posteriores, principalmente porque foi elaborado com o propósito de instruir os missionários portugueses (NISHIDA, 1984: 101). Cerca de trinta anos após Rodriguez, Didaco Collado publica *Ars Grammaticae Iaponicae Linguae*, em latim, no ano de 1632, em Roma. Collado assume, no prefácio dessa obra, ter se baseado largamente em Rodriguez (MATSUMURA, 1973: 10)⁷

Tendo como mais representativo o trabalho de Rodriguez, os estudos dessa fase que abrangeu a segunda metade do século XVI e o século XVII tiveram a importância de divulgar a língua japonesa no Ocidente, sem que influenciassem os estudos posteriores da

⁴ O primeiro estudo do gênero teria sido 手爾葉大概抄 (Tenihataigaishô), provavelmente do início do período Muromachi (1333-1573). Ver KOIKE, 1995: 194.

⁵ Uma síntese das principais contribuições desses autores encontra-se em SUZUKI, 1973.

⁶ Alguns autores apontam que houve algumas obras precedentes, sendo provavelmente a primeira *Arte da Língua Japoneza*, de Duarte da Silva, considerado anterior a 1564 (SUZUKI, 1973: 108), que, no entanto, nenhum exemplar se encontra preservado atualmente (MATSUMURA, 1973: 10).

⁷ Uma obra escrita em espanhol foi elaborada por Melchor Oyanguren, *Arte de la Lengua Japona*, publicada no México, em 1738, portanto um século após Collado (MATSUMURA, *ibid.*).

gramática japonesa, sobretudo aqueles feitos pelos nativos⁸. Essa influência viria a acontecer dos chamados *rangaku*, “estudos holandeses”, que marcaram o desenvolvimento das Ciências Naturais no Japão e, nessa esteira, também os estudos da língua japonesa.

Tsurumine Shigenobu (1788-1859) é o representante dessa nova corrente. Em 1831, publica *Gogakushinsho*, “Novo Tratado da Língua Japonesa”, primeira obra de gramática escrita em japonês por um nativo, baseando-se em gramática ocidental, no caso a holandesa. Nesta obra, os pronomes são classificados como *kaekotoba*, literalmente “palavras que substituem” (SUZUKI, 1973: 114). O termo *daimeishi*, “pronomes”, surge, pela primeira vez, nessa fase, constando em *Aokigahara* (1854), de Maeda Toshiyasu (1800-59), estudioso de japonês (KOKUGOGAKKAI, 1980: 580).

Na segunda metade do século XIX, *daimeishi* passa, aos poucos, de simples tradução do termo *pronome* das gramáticas ocidentais a um termo gramatical, de fato, dos estudos japoneses, designando uma classe específica da língua japonesa. Como estudos representativos desse período, destacam-se *Shôgaku Nihon Bunten*, “Pequena Gramática Japonesa”, de Tanaka Yoshikado, de 1874, e *Nihon Bunten*, “Gramática Japonesa”, de Nakane Kiyoshi, obra de 1876. No estudo de Tanaka, o *daimeishi* é definido como “as palavras que substituem o nome das coisas”⁹ Nakane pouco acrescenta a esta definição (SUZUKI, op.cit.: 116-20).

A consolidação do termo *daimeishi* ocorre com *Gohôshinan*, “Instruções sobre o Emprego das Palavras” em *Daigenkai*, de 1889, de Ôtsuki Fumihiko (1847-1928), que procura conciliar as contribuições dos estudos vernaculares, originários do período Edo (1603-1867), e as das gramáticas ocidentais. Nessa obra, Ôtsuki define o *daimeishi* como um tipo de *meishi*, “substantivo”, que substitui um nome e refere-se ao mesmo¹⁰(1950: 5-6). Chama atenção, ainda, o fato de Ôtsuki ter afirmado, na introdução dos *shijidaimeishi*, “pronomes demonstrativos”, que “os *daimeishi* substituem a posição dos substantivos”¹¹(op.cit.: 6). Esta afirmação será contestada pelos autores posteriores, sobretudo Yamada Yoshio e Hashimoto Shinkichi.

Segundo a classificação de Ôtsuki, os *jindaimeishi* são aqueles que são empregados referindo-se a pessoas¹²e, de acordo com a “posição” (*ichi*) dessas pessoas,

⁸ Isto não quer dizer que os ocidentais deixaram de elaborar outras gramáticas da língua japonesa. Cerca de uma dezena de autores publicaram trabalhos relacionados com a língua japonesa nessa época, destacando-se James C. Hepburn, autor de *A Japanese and English Dictionary*, de 1867. Em detalhes, ver MATSUMURA, op.cit., p.14 e ss.

⁹ No original, “*butsumei ni kauru kotobanari*”.

¹⁰ No original, “*jibutsuno nani kaete korewo sashite iu*”

¹¹ No original, “*daimeishi wa meishi no chii ni kawarite tatsumono naru*”. Esta postura faz recordar as considerações de Bloomfield (1935), qualificando os pronomes como *substitutos*. Entre os autores brasileiros, Celso Cunha e Luís Cintra definem os pronomes como palavras que “*desempenham na oração as funções equivalentes às exercidas pelos elementos nominais*”, servindo para “*representar um substantivo*”, e afirmam que, particularmente, os pronomes pessoais caracterizam-se por “*denotarem as três pessoas gramaticais*”, tendo a “*capacidade de indicar no colóquio quem fala* (primeira pessoa), *com quem se fala* (segunda pessoa) e *de quem se fala* (terceira pessoa) (1985: 268-9).

¹² No original, “*hitoni tsukite mochiuru*”

diferentes *daimeishi* são empregados. Esta distinção é denominada *ninshô*, literalmente, “referência à pessoa” (op.cit.: 6). O *ninshô* se divide em três, a saber: *jishô*, que tem a propriedade de ser “empregado pela ‘pessoa que fala’, substituindo o próprio nome”, *taishô*, que é “empregado pela ‘pessoa que fala’, substituindo o nome da pessoa com quem ‘está de frente’ e para quem dirige a palavra”, e *tashô*, que “substitui o nome da ‘outra pessoa’ que aparece na fala dos dois”¹³(ibid.).

As definições de *jishô*, *taishô* e *tashô* podem assim ser sistematizadas:

<i>ninshô</i>	referente	exemplos
<i>jishô</i>	“pessoa que fala”	<i>ware</i> (eu)
<i>taishô</i>	“pessoa que está de frente”	<i>nanji</i> (tu)
<i>tashô</i>	“outra pessoa”	<i>kare, are</i> (ele (a))

O *futeishô*, ou seja, “*ninshô* indefinido”, no caso *tare* ou *dare* (quem), é empregado de forma similar ao *tashô*, apenas quando não se pode identificar a pessoa ou o nome da pessoa referida:¹⁴

<i>ninshô</i>	referente	exemplos
<i>futeishô</i> (um tipo de <i>tashô</i>)	pessoa desconhecida ou de uma pessoa da qual não se conhece o nome	<i>tare (dare)</i> (quem)

Esta terminologia inaugurada por Ôtsuki, que classifica quatro tipos de *ninshô*, será adotada pelos estudiosos subseqüentes, alterando-se substancialmente a sua definição.

2.2 - Posição de Yamada Yoshio

A importância de Yamada Yoshio (1873-1958) deve-se ao fato de ter sido o primeiro lingüista a realizar um estudo da gramática japonesa com pretensão de ser completo. Nesse sentido, foi o primeiro lingüista a dar uma atenção maior à classe de *daimeishi* da língua japonesa.

Em *Nihon Bunpôron*, “Teoria da Gramática Japonesa”, publicado em 1908, Yamada define o *daimeishi* como um tipo de *taigen*¹⁵ que “indica algo real indiretamente, sem expressá-lo diretamente”¹⁶ (1970: 187). É necessário destacar que Yamada

¹³ Respectivamente, “*hanasuhito, mizukara onoreganani kaete mochiiru*”, “*wareto aitaishi, waga hanashikakuru hitono nani kaete iu*” e “*futarino aidani hanashidasu, tanohitono nani kaete iu*” no original.

¹⁴ O *futeishô* escapa ao escopo do presente trabalho e será excluído das considerações subseqüentes.

¹⁵ Grupo de vocábulos que expressam um *gainen* (conceito). Divide-se em *jittaigen*, “*taigen* real”, que expressa diretamente um conceito concreto, compreendendo o *meishi* (substantivo) e *keishikitaigen*, “*taigen* pró-forma”, que expressa indiretamente um conceito amplo, compreendendo o *daimeishi* (pronomes), considerado *shukantekakeishikitaigen*, “*taigen* pró-forma de caráter pessoal”, e *sûshi* (numerais), considerado *kyakkantekakeishikitaigen*, “*taigen* pró-forma de caráter impessoal” (YAMADA, 1970: 176-179).

¹⁶ “*Jittai sonomonowo chokusetsuni arawasazushite, tada sorewo kansetsuni shijiserumononari*”, no original.

não emprega o termo *jindaimeshi*, sendo este tratado juntamente com os demais pronomes, classificados em *shijidaimeshi*, “pronomes demonstrativos”, pelos autores predecessores, como Ôtsuki Fumihiko. Assim, Yamada classifica o *daimeishi* em *hanshashiji no daimeishi*, “pronome reflexivo”¹⁷ e em *shôkakushiji no daimeishi*, “pronome de indicação relativa”¹⁸, do qual faz parte o que aqui denominamos *jindaimeshi*. Yamada afirma que este último compreende os pronomes que apresentam diferenças na forma de indicação de algo real, de acordo com a intenção do falante (op.cit.: 188). Em outras palavras, é possível afirmar que, para Yamada, *shôkakushiji no daimeishi* trata de pronomes que podem indicar coisas distintas, dependendo da intenção do falante, em cada caso e em situação distintos. *Shôkaku* surge, nesse contexto, como a expressão do ponto de vista pessoal, delimitado pela necessidade da comunicação que é casual e imediata e, nesse sentido, seu referente é relativo.

Yamada afirma que existem três tipos básicos de *shôkaku* (op.cit.: 188-92). O primeiro é empregado quando o falante se refere a si próprio e é denominado de *daiisshô*, “primeira pessoa”, ou *jishô*, “autodesignativo”. O segundo tipo comporta os pronomes empregados quando o falante se refere a seu interlocutor [*taishu*], aquele que “recebe a sua fala”, denominado *dainishô*, “segunda pessoa” ou *taishô*, “contradesignativo”¹⁹. Nesses dois casos, o referente precisa ser necessariamente um humano ou, no mínimo, um ser personificado. Os pronomes *daisanshô*, “terceira pessoa”, ou *tashô*, “heterodesignativo”²⁰, indicam todos os elementos citados na fala, podendo ser pessoas, objetos, lugares e direções²¹. Estes podem indicar algo definido ou indefinido e, sendo assim, podem ser classificados em *teishô*, “pessoa definida”, e *futeishô*, “pessoa indefinida”. Os *teishô* podem, ainda, ser classificados em *kinshô*, quando indicam algo espacial ou psicologicamente próximo do falante; em *chûshô*, quando próximo do interlocutor e em *enshô*, nos demais casos, quando não preenche nenhuma dessas condições anteriores. O quadro seguinte sistematiza a classificação de Yamada²²:

<i>ninshô</i>	exemplos
<i>daiisshô</i> “1ª pessoa”	<i>wa, ware, a, are</i> “eu”
<i>dainishô</i> “2ª pessoa”	<i>na, nare, nanji</i> “tu”

¹⁷ Semelhante ao pronome reflexivo do português, trata-se de *onore*, “si próprio”.

¹⁸ Esta tradução será esclarecida nas linhas seguintes.

¹⁹ Do ponto de vista da lingüística ocidental, seria o destinatário, o *tu* que se complementa, que é oposto ao *eu*, do eixo *eu-tu*.

²⁰ Da mesma forma aludida na nota 19, refere-se a “outros” elementos fora do eixo *eu-tu*.

²¹ Esta posição aparentemente inusitada não é exclusiva de Yamada Yoshio, sendo compartilhada por gramáticos ocidentais. Numa concepção bastante similar à de Yamada, Karl Bühler (1961) apontou a proximidade entre os pronomes de terceira pessoa e demonstrativos. John Lyons destaca as particularidades da categoria de terceira pessoa, que “*pode combinar-se com noções diversas, como “definido” e “próximo” ou “remoto” e “podem referir-se a seres humanos, a animais e a coisas”* (1987: 291 e 292).

²² Quadro adaptado do original apresentado por Yamada (1970: 190).

<i>daisanshō</i> “3ª pessoa”	<i>hito</i> “pessoa”	<i>jibutsu</i> “coisa”	<i>basho</i> “lugar”	<i>hōkō</i> “direção”
<i>teishō</i> <i>kinshō</i>	<i>ko, kore</i> “esta”	<i>ko, kore</i> “isto”	<i>koko</i> “aqui”	<i>kochi, konata</i> “lado de cá”
<i>teishō</i> <i>chūshō</i>	<i>so, sore</i> “essa”	<i>so, sore</i> “isso”	<i>soko</i> “lá”	<i>sochi, sonata</i> “seu lado”
<i>teishō</i> <i>enshō</i>	<i>a, are,</i> <i>ka, kare</i> “aquela”	<i>a, are,</i> <i>ka, kare</i> “aquilo”	<i>kashiko, asoko,</i> <i>ashiko</i> “lá”	<i>achi, wochi,</i> <i>kanata, anata</i> “lado de lá”
<i>futeishō</i>	<i>ta, tare</i> “quem”	<i>izure, nani</i> “qual”	<i>izuku, izuko, izura</i> “onde”	<i>izuchi, izukata</i> “qual lado”

Pode-se notar que, em comparação com a sistematização de Ôtsuki, verifica-se uma maior ênfase na intencionalidade do falante, que constitui o cerne da definição de *shōkaku*, “pessoa”, conforme acima tratado, uma vez que os chamados *shijidaimeishi*, “pronomes demonstrativos”, foram incluídos ao lado dos chamados *jindaimeishi*, “pronomes pessoais”

Em *Nihon Bunpō Kōgi* (Curso de Gramática Japonesa), de 1922, segundo trabalho de estudo gramatical, Yamada procura redefinir o conceito de *daimeishi* e afirma que o sentido de *daimeishi* é “substituir o nome”²³ e não um *meishi*, “substantivo”, como sustentara Ôtsuki. Para Yamada, o *meishi* é empregado como *meimoku* [as name], e o *daimeishi* é empregado como substituto de um *meimoku* [for name] (1971: 27). Assim, o *daimeishi* é considerado um *taigen* empregado para se referir às coisas²⁴, substituindo o seu nome (ibid.)

Nesta obra, Yamada procura fazer observações contrastivas com as gramáticas ocidentais, ao mesmo tempo em que retoma a teoria desenvolvida em *Nihon Bunpōron*. Nesse sentido, o principal traço distintivo desta obra é a comparação do japonês com outras línguas, notadamente com o inglês, e verifica-se uma maior preocupação com as definições, sempre tendo em vista aquelas do Ocidente. É na esteira desta orientação que se descobre a origem do termo *daimeishi*. Segundo Yamada, este termo originou-se da tradução do inglês *pronoun*, que, por sua vez, vem do latim *pronomem* (ibid.).

Nessa linha, pela primeira vez, Yamada admite que o *shōkaku* é equivalente ao *person* da bibliografia ocidental (op.cit.: 22), mantendo, entretanto, o caráter de intencionalidade do falante e o caráter ocasional do referente. Continuando a fazer um estudo comparativo com as línguas ocidentais, o lingüista destaca as propriedades dos pronomes da língua japonesa, como a inexistência do gênero, da forma própria para o

²³ No original, “*meimoku no kawari*”

²⁴ No original, “*jibutsu wo sasu*”

número²⁵ (YAMADA, 1971: 32-3), considerações que, vale ressaltar, foram feitas na primeira obra, mas aqui mais detalhadas, inclusive com exemplos do inglês. No mais, Yamada mantém a classificação dos pronomes de *Nihon Bunpōron*, com alguns acréscimos pontuais, como a inclusão da categoria tempo, ao lado dos fatores psicológicos e espaciais, para a determinação de *kinshō*, *chūshō* e *enshō*. Observa-se, ainda, algumas mudanças de terminologia e a inclusão de alguns pronomes em detrimento de outros, em comparação com a tabela anterior²⁶:

<i>ninshō</i>	exemplos
<i>daiichininshō</i> (<i>jishō</i>) “1ª pessoa”	(<i>wa</i>) <i>ware</i> (<i>watakushi</i>) “eu”
<i>dainininshō</i> (<i>taishō</i>) “2ª pessoa”	(<i>na</i>) <i>nare</i> <i>nanji, kimi (omae)</i> “tu”

<i>ninshō</i>	exemplos			
<i>daisanninshō</i> (<i>tashō</i>) “3ª pessoa”	<i>hito</i> “pessoa”	<i>jibutsu</i> “coisa”	<i>basho</i> “lugar”	<i>hōkō</i> “direção”
<i>teishō</i> <i>kinshō</i>	<i>ko, kore</i> “esta”	<i>ko, kore</i> “isto”	<i>koko</i> “aqui”	<i>kochi, konata</i> “lado de cá”
<i>teishō</i> <i>chūshō</i>	<i>so, sore</i> “essa”	<i>so, sore</i> “isso”	<i>soko</i> “aí”	<i>sochi, sonata</i> “seu lado”
<i>teishō</i> <i>enshō</i>	<i>a, are,</i> <i>ka, kare</i> “aquela”	<i>a, are,</i> <i>ka, kare</i> “aquilo”	<i>kashiko, asoko,</i> <i>ashiko</i> “lá”	<i>achi, wochi,</i> <i>kanata, anata</i> “lado de lá”
<i>futeishō</i>	<i>ta, tare</i> “quem”	<i>izure, nani</i> “qual”	<i>izuku, izuko, izura</i> “onde”	<i>izuchi, izukata</i> “qual lado”

No mesmo ano de 1922, Yamada publicou outro trabalho de estudo gramatical intitulado *Nihon Kōgohō Kōgi* (Curso de Língua Moderna Japonesa). Nesta obra, o lingüista faz uma explanação sem nenhuma inovação sobre os pronomes, entretanto, apresenta um quadro de *daimeishi* bastante próximo do atual (1970b: 38)²⁷, como segue:

²⁵ No japonês, o plural dos pronomes é obtido pela coadjuvação de sufixos que indicam a pluralidade (ex.: *ra* de *warera* (nós), ou pela repetição dos termos, o chamado *tatamigo* (ex.: *ware* (eu) e *wareware* (nós)). O item lexical equivalente a *nós* ou *vós* do português inexistem no japonês.

²⁶ Quadro adaptado do original (1971: 36-37). Os parênteses são de Yamada.

²⁷ Tabela adaptada do original. Os parênteses são de Yamada.

<i>ninshô</i>	exemplos
<i>daiisshôkaku</i> (<i>jishô</i>) “1ª pessoa”	<i>watakushi, watashi</i> (<i>ware</i>), (<i>ore</i>), (<i>boku</i>) “eu”
<i>dainishôkaku</i> (<i>taishô</i>) “2ª pessoa”	<i>anata, omae</i> (<i>kimi</i>) “tu”

<i>ninshô</i>	exemplos			
<i>daisanshokaku</i> (<i>tashô</i>) “3ª pessoa”	<i>hito</i> “pessoa”	<i>jibutsu</i> “coisa”	<i>basho</i> “lugar”	<i>hokô</i> “direção”
<i>teishô</i> <i>kinshô</i>	<i>kore</i> “esta”	<i>kore</i> “isto”	<i>koko</i> “aqui”	<i>kotchi, kochira</i> “lado de cá”
<i>teishô</i> <i>chûshô</i>	<i>sore</i> “essa”	<i>sore</i> “isso”	<i>soko</i> “aí”	<i>sotchi, sochira</i> “seu lado”
<i>teishô</i> <i>enshô</i>	<i>are,</i> “aquela”	<i>are,</i> “aquilo”	<i>asuko</i> “lá”	<i>atchi, achira</i> “lado de lá”
<i>futeishô</i>	<i>donata, dare</i> “quem”	<i>dore, nani</i> “qual”	<i>doko</i> “onde”	<i>dotchi, dochira</i> “qual lado”

2.3 - Posição de Matsushita Daizaburô

A contribuição de Matsushita Daizaburô (1878 – 1935) sobre os pronomes pessoais do japonês pode ser encontrada na sua obra representativa *Kaisen Hyôjun Nihonbunpô*, “Gramática Padrão Japonesa Reformulada”, de 1928.

Nesta obra, Matsushita defende que os *daimeishi* não devem ser tratados à parte da classe dos *meishi*, uma vez que apresentam natureza gramatical semelhante (1928: 195). Além disso, o lingüista vê contradição em classificar por exemplo *mono*²⁸ como *keishikimeishi*²⁹, portanto, um tipo de *meishi*, e *dare* como *daimeishi*, comumente feito por outros autores (op.cit.: 225). Assim, Matsushita defende que tanto um como outro sejam tratados como uma subclasse de *meishi*, sendo que, no exemplo acima, *dare* seria classificado na de *miteimeishi*, “substantivo indefinido”, reservando à subclasse de *daimeishi* aqueles propriamente ditos, como *ware* e *kore*.

²⁸ Literalmente “indivíduo”, empregado para se referir a alguém sem especificação.

²⁹ Substantivo pró-forma. Apresenta características morfológicas e sintáticas similares a um substantivo, entretanto, o conteúdo semântico não é fixo, sendo definido de acordo com o complemento.

Para Matsushita, *ninshôdaimishi* consiste em pronomes empregados pelo falante que, tendo a si como referência, faz a distinção de si dos outros³⁰. Dessa forma, *daiichininshô* é empregado quando o falante se refere a si próprio, *dainininshô* é empregado quando o falante se refere ao interlocutor e *daisanninshô*, quando se refere aos demais casos, ou seja, excluindo-se a si próprio e o interlocutor (op.cit.: 232).

A seguir, apresenta-se um quadro de sistematização dos pronomes pessoais segundo Matsushita, com os respectivos exemplos:

<i>ninshô</i> (pessoa)	<i>bungo</i> (língua escrita)	<i>kôgo</i> (língua falada)
<i>daiichininshô</i>	<i>ware, yo, soregashi, shôsei, wareware</i>	<i>watakushi, boku, temae, daikô</i> ³¹
<i>dainininshô</i>	<i>nanji, kimi, sokka</i> ³² , <i>kika, shokun</i>	<i>anata, gozen, kisama</i>
<i>daisanninshô</i>	<i>kare</i>	<i>yatsu</i>

A contribuição de Matsushita no que se refere aos pronomes se limita a isso. Fazendo uma comparação com Yamada, pode-se afirmar que deu pouca ênfase a essa classe, ou melhor, não admitia que constituísse uma classe independente à parte dos substantivos. Entretanto, embora não seja admitido publicamente, pode-se afirmar que influenciou o estudo posterior de Tokieda, no que se refere à sua terminologia, e também na ênfase que deu na figura do falante.

2.4 - Posição de Sakuma Kanae

Também contemporâneo de Yamada Yoshio, Sakuma Kanae (1888-1970) deu importantes contribuições para a teoria de *daimishi*, em *Gendai Nihongo no Hyôgen to Gohô* (Gramática e Expressões do Japonês Contemporâneo), publicado em 1936. Nesse trabalho, embora tenha dado maior atenção ao *shijidaimishi*, incluiu na discussão importantes pontos para a compreensão dos pronomes pessoais do japonês.

No capítulo intitulado “*Daimishi no Honryô*” “Essência dos Pronomes” Sakuma revisa os principais trabalhos sobre *daimishi* e compartilha a tese de Yasuda Kiyomon³³, que afirma ser completamente equivocada a definição de *daimishi* como as palavras que

³⁰ No original, *setsuwasha (shisôsha) ga jikowo kijuntoshite jitawo kubetsusuru*. Embora Matsushita não considerasse ainda o nível discursivo, é de se destacar a sua percepção que expressa uma inspiração nesse sentido, muito anterior aos estudos posteriores sobre o discurso. Ainda sobre o assunto, John Lyons destaca o caráter egocêntrico da situação de enunciação, afirmando que “o falante está sempre no centro da situação do enunciado” (1987: 291). Assim define Lyons: “A “primeira” pessoa é usada pelo falante, ao referir-se a si mesmo como sujeito do discurso. A “segunda” pessoa é por ele usada para referir-se ao ouvinte. A “terceira” é usada pra referir-se a pessoas ou coisas que não sejam falante e ouvinte” (ibid.).

³¹ 乃公, no original.

³² 足下, no original.

³³ Linguísta, autor de *Kokugohô Gaisetsu* (Teoria Geral de Gramática da Língua Nacional), publicado em 1928.

substituem o *meishi*, “substantivo”, ou *meishō*, “nome”, pois, se a essência dos pronomes fosse essa, um substantivo que substituísse um outro teria que consistir em pronome, o que não é verdadeiro. Segundo a tese de Yasuda, o *meishi* trata de um “registro sonoro de um atributo peculiar de uma existência concreta”³⁴, e o *daimeishi* apresenta uma natureza totalmente distinta. Segundo Yasuda, este precisa ser tratado como um *taigen* que possui a especificidade de indicar uma ‘existência concreta’ [*jittai*], “construindo um foco comum de atenção entre os interlocutores”³⁵, em suma, com a finalidade de indicar as coisas³⁶ (Sakuma, 1966: 4). Sakuma afirma, ainda, que embora Yamada tenha destacado a função dos pronomes de “indicar as coisas”, a essência não está no fato de isso ocorrer de forma direta ou indireta, como afirmara em *Nihon Bunpōron* (1970: 187).

Como se pode constatar, a discussão de Sakuma gira em torno dos pronomes demonstrativos, mas o ponto importante é a correspondência entre os *shijidaimeishi* e os *jindaimeishi* relacionados ao que denomina “sistema *ko-so-a-do*” O “sistema *ko*” (*kore*, *kochira* etc) indica algo (objetos, lugares etc) pertencente ao “domínio” (*nawabari*)³⁷ do falante, o “sistema *so*” (*sore*, *sochira* etc) indica algo pertencente ao “domínio” do interlocutor, o “sistema *a*” (*are*, *achira* etc) indica algo do “domínio” de outrem e, por final, o “sistema *do*” (*dore*, *doko* etc) indicando algo indefinido (op.cit.: 35). Sakuma observa que os sistemas “*ko*”, “*so*” e “*a*”, originariamente pronomes demonstrativos, podem inclusive ser empregados como pronomes pessoais, como, por exemplo, *kochira* se referindo a eu / nós, *sochira* a tu / vós e *achira* a eles / elas, configurando o fenômeno denominado *shijidaimeishi no ten-yō*, “conversão de pronomes demonstrativos” (1966: 36).

Dessa forma, Sakuma contesta a sistematização feita por Yamada Yoshio, que classifica os chamados *shijidaimeishi* como pertencendo apenas ao *daisanshōkaku*, “terceira pessoa” (1995: 259) e propõe uma nova classificação, levando em consideração o “domínio” dos interlocutores (op.cit.: 260):

	<i>taiwasha no sō</i> “nível dos interlocutores”	<i>shozokujibutsu no sō</i> “nível dos fatos e das coisas”
<i>hanashite</i> “falante”	(para o próprio falante) <i>watakushi, watashi</i> , “eu”	(domínio do falante) <i>kokei</i> , “sistema <i>ko</i> ”
<i>hanashiaite</i> “interlocutor”	(para o interlocutor) <i>anata, omae</i> , “tu”	(domínio do interlocutor) <i>sokei</i> , “sistema <i>so</i> ”
<i>hatanomono</i> “outras coisas”	_____	(para outras coisas) <i>akei</i> , “sistema <i>a</i> ”
<i>futei</i> “indefinido”	<i>donata, dare</i> , “quem”	<i>dokei</i> , “sistema <i>do</i> ”

³⁴ No original, “*jittai no tokuyūsei no seionteki kisai*”.

³⁵ No original, “*taiwasha no aida ni kyōtsūtekina chūi no shōten wo tsukuru*”

³⁶ No original, “*mono wo sasu taigen*”

³⁷ Sakuma considera que quando dois interlocutores dialogam, há o estabelecimento de uma espécie de território abstrato, denominado *nawabari*, aqui traduzido como domínio, demarcando claramente o espaço de cada um e que é levado em consideração no discurso.

2.5 - Posição de Tokieda Motoki

Tokieda Motoki (1900-1967) pode se comparar a Yamada Yoshio no que se refere à teorização dos pronomes da língua japonesa, assumindo, porém, uma postura diferente. Em *Nihon Bunpô Kôgohen*, “Gramática Japonesa – Série Língua Moderna”, publicado em 1950, Tokieda classifica os *daimeishi* em *meishiteki daimeishi*, “pronomes de natureza substantiva”, em *rentaishitekidameishi*, “pronomes de natureza adjetiva”, e em *fukushitekidameishi*, “pronomes de natureza adverbial”, realizando, portanto, análise de perfil morfossintático. Entre estes, Tokieda destaca os *ninshôdaimeishi*³⁸, que na classificação acima faz parte dos *meishiteki daimeishi*, considerando-os o mais representativo dos *daimeishi* (1978: 62).

Tokieda afirma que a especificidade dos *ninshôdaimeishi* reside no fato de estes expressarem a “concepção da relação com o falante”³⁹(op.cit.: 63), ou seja, eles são empregados exclusivamente para expressar a relação do falante [*hanashite*] com os fatos, incluindo-se os interlocutores, e coisas [*jibutsu*] (op.cit.: 62).

Essa concepção de *ninshô daimeishi* tem como base a visão de Tokieda no que se refere ao ato e às circunstâncias da enunciação⁴⁰, o que significa, em última instância, compreender como ele concebe a própria língua. Em *Kokugogaku Genron*, “Princípios de Gramática Japonesa”, de 1941, Tokieda considera que as condições primordiais para a realização da língua são três: *shutai*, “sujeito do ato lingüístico”, *bamen*, “contexto”, e *sozai*, “matéria” (1969: 40). *Shutai* constitui o falante [*hanashite*], aquele que se expressa lingüisticamente, sem o qual não ocorre o ato lingüístico⁴¹ (op.cit.: 41). O *bamen* compreende o próprio espaço físico onde ocorre a enunciação, e mais, inclui o ouvinte [*kikite*] e ainda os sentimentos e as emoções do próprio falante em relação a esses elementos (op.cit.: 43). Dessa forma, o *bamen* constitui um *constructo* mental elaborado pelo falante, *constructo* este que possui dois componentes, a saber, o cenário (incluindo-se o ouvinte) apreendido pela percepção e os sentimentos, as emoções e as atitudes

³⁸ Tokieda emprega o termo *ninshôdaimeishi* como sinônimo de *jindaimeishi*. O presente trabalho adota essa postura neste item, a despeito de definição de *ninshô* feita por Yamada Yoshio.

³⁹ No original, “*hanashitetono kankei gainen*”.

⁴⁰ Os autores ocidentais modernos herdaram o legado deixado por Apolônio Díscolo, da divisão dos pronomes em dêixis, que aponta para os objetos presentes, e anáfora, que se refere ao ausente, mas já conhecido (SILVA, 1972: 47). Um dos expoentes desses lingüistas, Émile Benveniste considerou a dêixis “*contemporânea da instância de discurso que contém o indicador de pessoa*” (1976: 280). Assim, os pronomes pertencem, tal qual uma dêixis, às “instâncias do discurso”, ou seja, “*os atos discretos e cada vez únicos pelos quais a língua é atualizada em palavra por um locutor*” (op.cit.: 277). Nessa perspectiva, Benveniste define o *eu* como o “*indivíduo que enuncia a presente instância de discurso que contém a instância lingüística eu*” (op.cit.: 279) e o *tu* como o “*indivíduo alocutado na presente instância de discurso contendo a instância lingüística tu*” (ibid.). Para Benveniste, *ele* não possui a noção de pessoa, pois “*representa de fato o membro não marcado da correlação de pessoa*” (op.cit.: 282). É possível afirmar que a concepção de *instância de discurso*, acima referida, feitas as ressalvas necessárias, se assemelha muito com a concepção de Tokieda.

⁴¹ É importante destacar que o *shutai* é diferente do sujeito do enunciado, ou seja, o sujeito da sentença que foi enunciada pelo falante.

acarretados ou despertados por esta percepção. Obviamente, sendo um *constructo* mental do falante, o *bamen* só se realiza na existência deste⁴² (op.cit.: 44). Por final, o *sozai* compreende as coisas [*jibutsu*], os conceitos [*gainen*] e as representações [*hyôshô*] apreendidos pela percepção do falante que se tornam “assuntos da sua fala” na atualização lingüística, ou seja, é “aquilo” sobre o qual se fala. (op.cit.: 50-1).

Se se aplicar essa concepção ao caso dos *ninshôdaimeshi*, vale repetir, as palavras que expressam a relação do falante [*hanashite*] com os fatos e coisas [*jibutsu*], chega-se à conclusão de que o *jibutsu* consiste em falante, ouvinte e terceiros que são tratados como *sozai*, “matéria”, no ato lingüístico. Dessa forma, para Tokieda, “os pronomes de *daiichininshô* são empregados somente quando o falante expressa a si mesmo na condição de falante”, os de *dainininshô* “quando o falante expressa o outro na condição de ouvinte”, e por final, os pronomes de *daisanninshô* “quando o falante expressa o outro na condição de assunto da fala [*wadai no jibutsu*]” (1978: 63). Organizando em forma de diagrama o exposto, tem-se o seguinte quadro (1978: 68)⁴³:

Relação com o falante (<i>hanashitetonon kankei</i>)	Tipos de assuntos (<i>kotogara no shurui</i>)			
	pessoa	coisa	lugar	direção
falante <i>hanashite</i> (<i>daiichininshô</i>)	watakushi, boku “eu”	_____	_____	_____
ouvinte <i>kikite</i> (<i>dainininshô</i>)	<i>anata, kimi</i> “tu”	_____	_____	_____
assuntos (<i>kotogara</i>) (<i>daisanninshô</i>)	pessoa	coisa	lugar	direção
<i>kinshô</i>	<i>konokata</i> “esta pessoa”	<i>ko</i> <i>kore</i> “isto”	<i>koko</i> “aqui”	<i>kochira, kotchi</i> “lado de cá”
<i>chûshô</i>	<i>sonokata</i> “essa pessoa”	<i>so</i> <i>sore</i> “isso”	<i>soko</i> “aí”	<i>sochira</i> <i>sotchi</i> “seu lado”
<i>enshô</i>	<i>anokata</i> “aquela pessoa”	<i>a</i> <i>are</i> “aquilo”	<i>asoko</i> “lá”	<i>achira</i> <i>atchi</i> “lado de lá”
<i>futeishô</i>	<i>donokata</i> <i>donata</i> “qual pessoa”	<i>do</i> <i>dore</i> “qual”	<i>doko</i> “onde”	<i>dochira</i> <i>dotchi</i> “qual lado”

⁴² A ambigüidade do conceito de *ba* fez com que Takahashi Tarô e outros propusessem a redefinição de *ba* em *bamen*, “situação objetiva de enunciado” e *ba*, “situação subjetiva de enunciado” (OKAMURA, 1972. Tradução dos termos de FUKASAWA, 1991). Segundo essa proposta, o *bamen* indicaria a

Importante destacar que Tokieda considera pronomes de *daisanninshô* as locuções *konokata*, “esta pessoa”, *sonokata*, “essa pessoa”, *anokata*, “aquela pessoa”, e *donokata*, “qual pessoa”⁴⁴.

2.6 - Posição de Hashimoto Shinkichi

Hashimoto Shinkichi (1882-1945) é reconhecido por ter elaborado as bases da gramática que é lecionada nas escolas japonesas⁴⁵. No que se refere ao *daimeishi*, entretanto, deu pouca atenção, permanecendo ao longo de sua atuação acadêmica sem contribuir para o aprofundamento do conhecimento referente a esta classe.

Hashimoto critica os teóricos predecessores sem citá-los, afirmando que o *daimeishi* não substitui substantivos nem nomes (*meishô*), tendo apenas a capacidade de indicar “coisas” (1967: 74.). Na sua sistematização, o *daimeishi* faz parte da classe de *meishi*, um *taigen*⁴⁶, que possui a função de indicar as “coisas” (*mono wo sasu*) sem expressar o atributo (*seishitsu*) delas, podendo inclusive indicar as “coisas” cujos nomes são desconhecidos (ibid). Dessa forma, os poucos *daimeishi* citados pelo lingüista são *koko*, *soko*, *kochira*, *achira* e *kono*⁴⁷.

Como se verifica, nenhum *jindaimishi* é citado, mais do que isso, o lingüista nem sequer se preocupa em classificar os tipos de *daimeishi*, restringindo as suas considerações em poucas linhas.

3- Considerações finais

A partir dessa revisão sucinta dos autores que realizaram o estudo teórico dos pronomes pessoais da língua japonesa, é possível fazer duas observações. Em primeiro lugar, a existência de duas posturas teóricas no que se refere à função dos pronome

relação formada por falante, ouvinte e “matéria”, e o *ba* a relação formada por *jibun*, “si próprio”, (o próprio falante), o *aite*, “interlocutor”, (do falante) e o *wazai*, “assunto” (OKAMURA, 1972: 98). A extensão dessa discussão escapa aos propósitos do presente estudo.

⁴³ Do original, foram excluídos os pronomes de “natureza adjetiva” e os de “natureza adverbial”

⁴⁴ Embora fora do escopo do presente trabalho, cabe acrescentar que as variantes *ko*, *so*, *a* e *do* da coluna *coisas*, com a coadjuvação do morfema relacional *no*, formam os pronomes de “natureza adjetiva”, respectivamente *kono*, “este”, *sono*, “esse”, *ano*, “aquele” e *dono*, “qual”

⁴⁵ Conhecido por *gakkôbunpô*. Para os críticos, trata-se de uma gramática descritiva, que se propõe a fazer uma análise objetiva dos enunciados, sem nenhuma pretensão de se fazer *teoria*. NISHIDA, 1984: 132.

⁴⁶ Na concepção de Hashimoto, *taigen* constitui as classes que expressam o conceito das coisas (*jibutsu no gainen wo arawasu*), no aspecto semântico, e formam o sujeito (*shugo*) e não possuem declinação (*katsuyô*), no aspecto morfossintático. Fazem parte do *taigen*: *meishi* (substantivos), incluindo *daimeishi* e *sûshi* (numeral) (HASHIMOTO, 1983: 398-99).

⁴⁷ Sobre os quatro primeiros, Hashimoto admite expressar certo atributo, ou seja, lugar e direção, para os dois primeiros e dois últimos, respectivamente.

mes: a de substituir os nomes, ou substantivos, dependendo do autor, e a de “indicar”, “apontar” ou “referir”, expressa pelo verbo *sasu* do japonês. Se a primeira possibilidade de definição, a de substituir, está descartada, a segunda se apresenta controversa. A ambigüidade das definições resultantes dessa segunda concepção originou os estudos que visam a definir o próprio *sasu*, como aquele que o considera como o ato de “relacionar, de expressar conceitualmente o referente (a ser expresso)”⁴⁸ (Kashiwadani, 1984: 205). Nessa perspectiva, a relação falante – “matéria”, como afirma Tokieda, apresenta-se de extrema importância, uma vez que só a partir dessa referência é possível ao falante estabelecer uma conceituação adequada para o objeto (referente), principalmente no japonês, cujo pronome apresenta uma profusão de formas para cada pessoa.

Em segundo lugar, é possível constatar semelhanças entre as discussões feitas pelos autores aqui tratados e aquelas feitas por lingüistas ocidentais. Isso se explica inicialmente pelo fato de a própria concepção de pronome ter se originado da gramática ocidental, mas há que se considerar, embora de forma preliminar, a universalidade das características dessa classe, pelo menos no japonês e nas principais línguas ocidentais⁴⁹.

De um modo geral, nota-se que, não obstante a riqueza das contribuições dos autores abordados neste trabalho, são poucos os pronomes tratados, e tampouco as explicações esclarecem a diferença entre os vários pronomes existentes para a mesma pessoa. Sobre o primeiro ponto, é possível explicar, em parte, pelo fato de que esses autores procuraram realizar um estudo abrangente da língua japonesa, constituindo os pronomes apenas mais uma das classes de palavras existentes. Assim, a teorização sobre os pronomes teria ficado demasiadamente generalizada. Entretanto, a explicação mais plausível, e válida também para o segundo ponto supramencionado, está no fato de que poucos foram, de fato, considerados pronomes legítimos, sendo outros considerados substantivos de natureza tratamental, empregados como pronomes por empréstimo lexical. E para considerar o emprego desses, assim como a diversidade na mesma pessoa, seria preciso levar em conta não somente o uso pragmático, mas também a interação em curso entre os interlocutores, enfoque este fora das pretensões dos autores aqui tratados.

Em suma, o mérito dos estudos dos autores clássicos aqui abordados está no fato de ter conseguido, de alguma forma, sistematizar a profusão de pronomes pessoais do japonês, alicerce sobre o qual os lingüistas posteriores puderam avançar para melhor elucidação dessa classe em questão.

⁴⁸ No original, “*hyôgentaishô wo gainenkashite hyôgensuru*”.

⁴⁹ Otto Jespersen foi um dos primeiros lingüistas a tratar do assunto dentro dos cânones da Lingüística moderna. Em 1924, classificou os pronomes pessoais como a subclasse mais importante dos *shifters*, nome dado por ele aos pronomes, retirado do *shift*, que, entre outros, significa “mudança”, “revezamento” e “substituição alternada”, fazendo alusão à sua natureza de comportar o uso variável, de acordo com cada contexto, que estabelece o próprio significado, ou seja, o significado advém do contexto da enunciação (1948: 123, apud Silva, 1972).

Bibliografia

- BENVENISTE, Émile. **Problemas de Lingüística Geral**. São Paulo: Nacional/Edusp, 1976.
- BLOOMFIELD, Leonard. **Language**. London: G. Allen & Unwin, 1965.
- BÜHLER, Karl. **Teoria del Language**. Madrid: Revista de Occidente, 1961.
- CUNHA, C. ; CINTRA, Luís F. L. **Nova Gramática do Português Contemporâneo**. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.
- FUKASAWA, Lídia M. **O Sistema de Estruturação das Modalidades na Língua Japonesa**. 1991. Tese de doutoramento – FFLCH/USP, São Paulo, 1991.
- HAGA, Yasushi. **Gendai Nihongono Bunpô** (Gramática da Língua Japonesa Contemporânea). Tóquio: Kyôikushuppan, 1978.
- HASHIMOTO, Shinkichi. **Kokugotokushitsuron** (Teoria das Propriedades da Língua Vernácula). Tóquio: Iwanami, 1983.
- _____. **Kokubunpôtaikeiron** (Teoria da Sistematização da Gramática Japonesa). Tóquio: Iwanami, 1967 [1959].
- IKEGAMI, Akihiko. Daimeishino Hensen (Estudo Diacrônico dos Pronomes). In: SUZUKI, K.; HAYASHI, O. (Org.). **Hinshibetsu Nihon Bunpô Kôza: Meishi/Daimeishi** (Curso de Gramática Japonesa: Classes – Substantivos e Pronomes). Tóquio: Meiji Shoin, 1971.
- KASHIWADANI, Yoshihiro. Meishi, Daimeishino Shomondai (Questões de substantivos e pronomes). In: SUZUKI, K.; HAYASHI, O. (Org.). **Kenkyû Shiryô Nihonbunpô Hinshiron Taigen hen** (Estudos de Gramática Japonesa: Morfologia – Nomes). Tóquio: Meiji Shoin, 1984.
- KOIKE, Seiji. **Nihongowa ikani tsukuraretaka** (Como a Língua Japonesa foi constituída). Tóquio: Tikumashobô, 1995.
- LYONS, John. **Linguagem e Lingüística**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987.
- MATSUMURA, Akira. Yôbuntento hinshiron (Gramáticas do japonês elaboradas pelos estrangeiros e taxionomia). In: SUZUKI, K.; HAYASHI, Ôki (Org.). **Hinshibetsu Nihon Bunpô Kôza: Hinshisôron** (Curso de Gramática Japonesa por Classes: Teoria Morfológica Geral). Tóquio: Meiji Shoin, 1973.
- MATSUSHITA, Daizaburô. **Hyôjun Kaisen Nihonbunpô** (Gramática Padrão Japonesa Reformulada). Tóquio: Kigensha, 1928.
- NISHIDA, Naotoshi. Gobunrui no Rekishi (História da taxionomia). In: SUZUKI, K.; HAYASHI, O. (Org.). **Kenkyû Shiryô Nihonbunpô Hinshiron Taigen hen** (Estudos de Gramática Japonesa: Morfologia – Nomes). Tóquio: Meiji Shoin, 1984.
- OKAMURA, Kazue. Daimeishitowa nanika. In: SUZUKI, K.; HAYASHI, O. (Org.). **Hinshibetsu Nihon Bunpô Kôza: Meishi/Daimeishi** (Curso de Gramática Japonesa: Classes – Substantivos e Pronomes). Tóquio: Meiji Shoin, 1972.
- ÔTSUKI, Fumihiko. *Gohôshinan* (Instruções sobre o Emprego das Palavras). In **Daigenkai** (Grande Dicionário), vol. 4, Tóquio: Fuzanbô, 1950.

- SAKUMA, Kanae. **Nihongono Tokushitsu** (A Propriedade da Língua Japonesa). Tóquio: Kuroshio, 1995 [1936].
- _____. **Gendai Nihongono Hyôgento Gohô** (Gramática e Expressões do Japonês Contemporâneo). Tóquio: Kôseisha Kôseikan, 1966.
- SUGUIMOTO, Tsutomu. **Nihongo Kenkyûno Rekishi** (História de Estudos da Língua Japonesa). Tóquio: Yasaka Shobô, 1998.
- SHIMA, Shôzo (Org.). **Rodriguez Nihon Daibunten**. (Grande Gramática Japonesa de Rodriguez). Tóquio: Bunka Shobô Hakubunsha, 1969.
- SILVA, Ignácio Assia da. **A Dêixis Pessoal**. 1972. Tese de doutoramento – FFLCH/USP, São Paulo, 1972.
- SUZUKI, Kazuhiko. **Hinshibunruino Rekishito Gakusetsu** (História e Teoria da Classificação Morfológica). In: SUZUKI, K.; HAYASHI, Ôki (Org.). **Hinshibetsu Nihon Bunpô Kôza: Hinshisôron** (Curso de Gramática Japonesa por Classes: Teoria Morfológica Geral). Tóquio: Meiji Shoin, 1973.
- TOKIEDA, Motoki. **Kokugogaku Genron** (Princípios da Gramática Japonesa). 24^a ed. Tóquio: Iwanami, 1969 [1941].
- _____. **Nihon Bunpô Kôgohen** (Gramática Japonesa – Série Língua Falada). Tóquio: Iwanami Zensho, 1978 [1950].
- YAMADA, Yoshio. **Nihon Bunpôgaku Gairon** (Considerações Gerais sobre a Teoria da Gramática Japonesa). Tóquio: Hôbunkan, 1936.
- _____. **Nihon Bunpôron** (Teoria Gramatical Japonesa). Tóquio: Hôbunkan, 1970 [1908].
- _____. **Nihon Kôgohô Kôgi** (Curso de Língua Moderna Japonesa). Tóquio: Hôbunkan, 1970b [1922].
- _____. **Nihon Bunpôkôgi** (Curso de Gramática Japonesa). Tóquio: Hôbunkan, 1971[1922].

Dicionários

- Gendai Porutogarugo Jiten** (Dicionário do Português Contemporâneo). Tóquio: Hakusuisha, 1996.
- KOKUGOGAKKAI. **Kokugogaku Daijiten**. (Grande Dicionário de Estudos Vernaculares). Tóquio: Tokyodô, 1980.
- MELHORAMENTOS; ALIANÇA CULTURAL BRASIL-JAPÃO. **Michaelis: Dicionário Prático Português-Japonês**. São Paulo: 2000.

Esta obra foi impressa em sistema digital sob demanda com a tiragem de 500 exemplares, o que corresponde ao consumo de 6,4 árvores reflorestadas sob a norma ISO 14001.

RECICLE SEMPRE.



あら玉の
としたりかへる
あしたより
待たるゝものは
鶯のこゑ

alma renovada
ano novo que retorna
depois de amanhã
passo a ansioso esperar
o canto do rouxinol