

# ESTUDOS JAPONESES

---

n. 27 – 2007

ISSN 1413-8298

---





# ESTUDOS JAPONESES

## **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 Nitrini

## **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 (Faculdades Integradas Rio Branco)

Eliza Atsuko Tashiro Perez (FFLCH-DLO-USP)

Elza Taeko Doi (Unicamp)

Geny Wakisaka (FFLCH-DLO-USP)

Junko Ota (FFLCH-DLO-USP)

Koichi Mori (FFLCH-DLO-USP)

Luiza Nana Yoshida (FFLCH-DLO-USP)

Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro (FFLCH-DLO-USP)

Masato Ninomiya (FD-USP)

Sakae Murakami Giroux (Marc Bloch University, Strasbourg)

Shozo Motoyama (FFLCH-DH-USP)

Tae Suzuki (FFLCH-DLO-USP)

**Parecerista ad hoc:** Eliana Rosa Langer (FFLCH-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: [ceiap@usp.br](mailto:ceiap@usp.br)

2007

Apoio e Patrocínio:

Fundação Japão

Organização:

Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo

Curso de Língua e Literatura Japonesa – DLO-FFLCH-USP

Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa – DLO-FFLCH-USP

# ESTUDOS JAPONESES

FFLCH / USP

*Estudos Japoneses, São Paulo, n. 27, 2007*

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Estudos Japoneses / Centro de Estudos Japoneses. Departamento de Letras Orientais.  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. --  
n.1 (1979)- -- São Paulo : Oficina Editorial, 1979-

Anual.

Artigos publicados em Português, Inglês, Francês e Espanhol.

Descrição baseada em: n. 25 (2005).

ISSN 1413-8298

1. Literatura japonesa. 2. Língua japonesa. 3. Estudos japoneses. 4. Cultura japonesa. I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Orientais. Centro de Estudos Japoneses

CDD 895.63  
495.65  
306.952

# SUMÁRIO

<i>Como se fala em Tóquio – para uma proposição de dialeto metropolitano</i> .....	7
Mariko Kuno	
<i>O caminho de Quioto</i> .....	29
Décio Pignatari	
<i>O Jardim do Chá: um caminho para a iluminação</i> .....	51
Amanda Murino Rafacho	
<i>O Código dos Budas</i> .....	61
Fernando Carlos Chamas	
<i>Arte Moderna e Arte Japonesa: assimilação da alteridade</i> .....	77
José D’Assunção Barros	
<i>Verbes Introduceurs Émotionnels en Japonais</i> .....	97
Kayoko Iwauchi	
<i>A Prática Feminina na Pintura Erótica Japonesa Pré-Moderna</i> .....	109
Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro	
<i>Tradução do Conto “Atravessando a Neve” de Miyazawa Kenji: alguns aspectos</i> .....	123
Márcia Hitomi Takahashi	
<i>Breve Análise dos Reflexos da Segunda Guerra Mundial nas Obras Literárias Japonesas</i> .....	139
Mônica Setsuyo Okamoto	
<i>A Voz Narrativa e os Poemas dos Diários Literários Japoneses – “Tosa Nikki” e “Izumi Shikibu Nikki”</i> .....	147
Neide Hissae Nagae	
<i>Uma Nova Perspectiva de Pesquisas na Área de Língua Japonesa no Brasil: do ponto de vista da Linguística Aplicada</i> .....	163
Yûki Mukai	





# COMO SE FALA EM TÓQUIO: PARA UMA PROPOSIÇÃO DE DIALETO METROPOLITANO

*Mariko Kuno<sup>1</sup>*

## 1. O que se fala em Tóquio?

A “variante de Tóquio” representa a língua japonesa e passou a ser considerada e ensinada como padrão, sem que se fizessem discussões pormenorizadas a respeito. Na definição da área de dialetologia, considera-se dialeto materno de um indivíduo a fala do local onde ele viveu desde o nascimento até os 12 ou 13 anos de idade, período de formação da linguagem do ser humano. Um dialeto se forma dentro de uma comunidade linguística estabelecida em uma determinada área e se transmite por herança. A área onde se fala determinado dialeto e a comunidade linguística que o utiliza constituem a base de estudo sistemático da pesquisa dialetológica.

Será possível afirmar, então, conforme se entende pela metodologia utilizada na pesquisa dialetológica até hoje, que existe um “dialeto de Tóquio”? Ou que existe um falante prototípico do dialeto de Tóquio? O que se chama de dialeto de Tóquio seria falado por quem, e em que área? Aqui começa o nosso problema.

Em primeiro lugar, analisemos as definições de termos apresentadas até agora pela dialetologia.

---

1. Professora doutora da Kokugakuin University, foi pesquisadora visitante do Centro de Estudos Japoneses da USP, em 2006. O presente texto é a versão traduzida da conferência proferida no XVII ENPULLCJ – IV CIEJB, realizado em 31 de agosto e 01 de setembro de 2006, no CEJAP-USP, publicada nos Anais do referido evento (p. 27-38).

- *Língua-padrão e dialeto*: explicar as diferenças entre *língua* e *dialeto* é tarefa difícil. Por exemplo, os dialetos de Tóquio e Osaka não guardam muitas diferenças entre si, mas os dialetos de Aomori e de Kagoshima são considerados muito distintos.

Ainda, mesmo dentro de um dado conjunto de dialetos, se se fala exclusivamente em dialeto, a compreensão mútua torna-se impossível. Por exemplo, dentro do mesmo conjunto de dialetos da região oeste do Japão, o falante de Quioto que não está acostumado a ouvir outros dialetos pode não entender o dialeto de Kochi; já o de Kochi pode não entender o dialeto Banshû da província de Hyogo, e assim por diante. Por seu lado, o português e o espanhol são tratados como línguas distintas, apesar de guardarem entre si diferenças menores que as existentes entre os dialetos de Aomori e de Kagoshima. Em se tratando dos dialetos de Ryukyu, então, até mesmo usuários do mesmo grupo dialetal têm dificuldades para se entender, se não forem moradores da mesma vila ou da mesma ilha. Não obstante, os dialetos de Ryukyu são considerados pertencentes à língua japonesa.

- *Língua-padrão [hyôjungo] e língua-comum [kyôtsûgo]*: O que chamamos de língua-padrão é algo determinado de forma artificial. Indica, por exemplo, algo como “a língua francesa”. Por definição, padrão significa uma forma ou modelo que deve existir. De acordo com os dicionários, o significado de “padrão” também contém as noções de “referência para decisões”, “critério de comparação” e “marco”. Para que se estabeleça um critério de comparação ou um marco, é necessário que alguém, em algum lugar, tome essa decisão. No que tange à língua japonesa falada, ainda não existe uma uniformidade em nível nacional. Além disso, o termo “padrão” indica a forma mais comum de determinado ente, como a “família-padrão”, ou o “formato-padrão”. No Japão, esse “padrão” tende a ser tomado como o ideal. Com isso, historicamente os dialetos têm sido tratados como variantes inferiores; para evitar esse tratamento é que se cunhou o termo “língua-comum”.
  - *Língua-comum e dialeto*: o que se chama hoje de língua-comum surgiu da variante falada pela camada culta da região nobre de Yamanote em Tóquio, mas a variante desta região em si não é considerada a língua-comum. Elementos de cunho coloquial como *-cchatta* (corruptela de *~te shimatta*, acabar de), *okkochiru* (cair) e *mattsugu* (de *massugu*, direto, reto) têm sido considerados como pertencentes ao dialeto de Tóquio, e não à língua-comum. A língua-comum surgiu de forma natural e espontânea, e difere da língua-padrão no ponto em que esta é produto de uma idealização, virtual, ao passo que aquela constitui uma linguagem realmente existente. Acontece que a língua-comum carrega interferências dos dialetos das diversas regiões, abrigando assim muitas variações.
- O termo “dialeto X” indica a totalidade do sistema linguístico de uma determinada região. Da mesma forma como se usa o termo “língua X”, pode-se falar em

“dialeto de Tóquio” para Tóquio, ou “dialeto de Kyushu” para Kyushu. Não se trata de apontar apenas vocábulos ou pronúncias especiais: palavras de uso comum em toda a extensão do território japonês (como *atama* - cabeça, *ame* - chuva, *iku* ir etc.) também se incluem nos dialetos. Ocorre que, em geral, o termo “dialeto” é frequentemente usado para indicar vocábulos ou pronúncias especiais.

- *-ben*: sufixo usado junto com a especificação da região do dialeto, como em *Sendai-ben* [“dialeto de Sendai”] ou *Osaka-ben* [“dialeto de Osaka”]. Não é usado no ambiente de pesquisa.
- *Namari* (“sotaque”): termo genérico que expressa ocorrências linguísticas características de dialetos de determinados locais ou comunidades, considerados como fora do padrão. Diz um antigo provérbio japonês: “O *namari* é a identidade de uma região” Não se usa no ambiente de pesquisa.
- *Período de formação da linguagem*: é o período dos 2 ou 3 até 14 ou 15 (para alguns, 12 ou 13) anos de idade, durante o qual o ser humano adquire a linguagem. O dialeto ao qual o indivíduo fica exposto durante esse período passa a ser seu dialeto materno. Há opiniões também de que a aquisição da estrutura de um dialeto se processa até cerca de 30 anos de idade.

## 2. O surgimento de Tóquio, mudanças históricas, formação e deslocamento da população

Descreveremos brevemente o processo pelo qual a cidade de Tóquio, na condição de capital do Japão, veio acumulando suas características.

A população de Tóquio é de 12.678.395 habitantes (dados de 01/06/2006). Os números de instituições de ensino superior são: 11 universidades nacionais, 1 universidade metropolitana, 52 universidades/faculdades particulares e 34 faculdades com cursos sequenciais [*junior colleges*]. Os estudantes dessas instituições vêm de todas as partes do Japão. Entre esses estudantes não se usa nenhum dialeto, a não ser a língua-comum; o mesmo ocorre nas aulas e palestras. Quando às vezes um ou outro professor aparece usando um dialeto ou de Tóquio ou da região Nordeste (Tohoku), torna-se assunto em todo o *campus*. Os universitários podem adquirir a língua-comum através de esforço consciente, ou podem, quase inconscientemente, esquecer-se do dialeto materno e alterar sua linguagem para o que é percebido como a língua-comum. Ou, ainda, pode surgir, dentro do *campus*, um novo linguajar, próprio dos universitários.

Das empresas de comunicação de massa que cobrem todo o Japão, mais de 95% têm sua matriz nos distritos especiais de Tóquio. Esse é um fator decisivo para a difusão do falar de Tóquio por todo o Japão. Textos jornalísticos são obviamente revisados em função da língua-comum; nos programas em que a conversação tem papel central, usa-se o falar considerado como língua-comum, exceto algumas palavras percebidas como de tal ou qual dialeto, e esse conteúdo é transmitido

para todo o Japão. Note-se que tratamos aqui *daquilo que é considerado como a língua-comum*: esse falar comporta consideráveis variações e instabilidades. Entre as emissoras locais de uma dada região, não se costumam utilizar os dialetos locais, dando-se preferência ao que é considerado como a língua-comum.

O centro das atividades econômicas também está em Tóquio. A região metropolitana de Tóquio responde por 1/6 do PIB do Japão, e aproximadamente 80% de todas as negociações de ações e títulos do país são realizadas na Bolsa de Valores e Títulos de Tóquio, atestando mais uma vez que também o centro da economia japonesa se encontra nesta cidade. Isso significa ainda que o falar de Tóquio se destaca dentro das atividades econômicas. A região dos distritos de Tóquio é o centro dos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário, assim como é na área econômica.

Observemos agora a cidade de Tóquio do ponto de vista geográfico. A extensão de sua área é notável. O preço dos imóveis em Tóquio é um dos mais altos do mundo. Possuir uma casa dentro da região metropolitana de Tóquio é extremamente difícil. Isso leva ao crescimento das áreas residenciais no subúrbio, e do número de pessoas que se deslocam diariamente para a região metropolitana a trabalho ou a estudo. Por exemplo, distritos como o de Chiyoda, onde há alta concentração de escritórios, são bem conhecidos pela diferença fora do comum entre os números de suas populações diurna e noturna. Durante o dia, a população de Chiyoda é de 850.000 pessoas, e à noite esse número cai para 44.000, o menor dentre todos os 23 distritos de Tóquio.

Muitas dessas pessoas que vão diariamente à metrópole para trabalhar, como por exemplo os moradores da província vizinha de Saitama, apesar de não serem moradores da região, desenvolvem um sentimento de pertencimento à metrópole, considerando-se cidadãos de Tóquio. Durante o período da bolha econômica, junto com a forte alta dos preços imobiliários na metrópole e nas regiões adjacentes, a área que comportava as residências dos trabalhadores de Tóquio chegou a se estender ao norte até Utsunomiya, na província de Tochigi, e a oeste até Numazu, na província de Shizuoka. Essas pessoas, que se mudaram de Tóquio mas continuam a frequentar a metrópole a trabalho, uma vez considerando a si mesmos como cidadãos de Tóquio, também deixam de adquirir os falares da nova localidade para onde se mudaram. Ainda, essas pessoas não são falantes dos dialetos tradicionais de Tóquio. Pode-se afirmar, dentro dessa perspectiva, que há uma propagação da consciência de pertencimento a Tóquio, bem como da língua da capital.

Vejamos agora o processo da confluência populacional para Tóquio. No período de rápido crescimento da cidade, em especial nos períodos anterior e posterior às Olimpíadas de Tóquio, houve um aumento na demanda por mão de obra na construção civil, que atraiu trabalhadores vindos de Kyushu e do Leste do Japão, muito valorizados e chamados de “ovos de ouro”. No período da bolha econômica, com a forte alta dos preços de imóveis, a onda do “impulso para a capital”

também chegou a outras regiões. Compôs-se uma infinidade de canções sobre a saída para a capital: começando com o verso “*bokuno koibito Tôkyôe icchicchî*” [“minha amada foi a Tóquio”] e outros títulos como *Ora Tôkyôsa ikuda* [*Vou para Tóquio*], de Yoshi Ikuzô, e “*Momenno Hankachifu*” [“Lenço de algodão”], de Ôta Hiromi, entre muitas outras. Nesse período, aumentou rapidamente o número de estudantes ingressando nas universidades e faculdades particulares de Tóquio. Após se formarem, essas pessoas passaram a trabalhar e residir em Tóquio e suas regiões suburbanas; como resultado, surgiu uma geração que cresceu, tendo a língua-comum como dialeto materno, sem conhecer os dialetos tradicionais de Tóquio.

A formação da cidade de Tóquio em si, assim como a de outras grandes metrópoles, originou-se da concentração de pessoas vindas de várias outras cidades. Primeiramente, quando Tokugawa Ieyasu estabeleceu o xogunato em Edo (antigo nome de Tóquio), essa cidade regional tinha, segundo Ôishi Manabu, cerca de 150.000 habitantes, e o que se falava no local eram os dialetos de Tôgoku [Região Leste], e em especial aqueles fortemente marcados pelas características do dialeto de Kantô. No período Edo, a cidade de Edo passa a abrigar o xogunato e as residências dos senhores feudais, tornando-se o centro político do Japão. Entretanto, Osaka era ainda assim o maior centro de consumo do país, sendo na época, conforme o dito “Sete partes da riqueza do Japão para Osaka”, o centro da economia do país.

Passemos a observar a formação e o desenvolvimento da cidade de Edo. Tokugawa Ieyasu, nascido em Nishimikawa (atual Okazaki, província de Shizuoka), mudou-se do Castelo de Sunpu (localizado na cidade de Shizuoka) para o Castelo de Edo. Ieyasu estabeleceu o xogunato em 24 de março de 1603, dando início ao período Edo. A capital do Japão na época era Quioto, com Edo no entanto centralizando a atividade política. Essa cidade atingiu o desenvolvimento graças ao planejamento urbano do xogunato, e no início do século XVIII, Edo chegou a ser uma das cidades mais populosas do mundo, com mais de um milhão de habitantes.

Em 1867 o xogunato de Edo chegou ao fim, com a cidade mudando de nome para Tóquio em 1868. Com a volta de Tokugawa para Sunpu juntamente com seus vassalos, a população de Tóquio viu-se bastante reduzida por um certo período. Em 1869, o Imperador Meiji se estabeleceu no antigo Castelo de Edo. Burocratas de alto escalão e outros funcionários do governo, vindos de todo o país, incluindo-se muitos dos antigos membros do governo xogunal, passaram a viver à volta do palácio imperial, dentro da área interna contornada pela Linha Yamanote de trem. Em 1871, com a reforma da divisão administrativa do Japão (estabelecimento da divisão do país em províncias), surgiu a cidade de Tóquio como unidade administrativa. Em 1880, o número populacional de Tóquio retomou a casa dos 700.000.

O governo de Meiji, concomitante com a centralização de atividade política, promoveu uma concentração absoluta de forças na cidade de Tóquio, a fim de fazer

face às superpotências europeias. No período Taisho, ano de 1920, a população da capital chegou aos 3.700.000 habitantes. Em primeiro de setembro de 1923, porém, ocorreu o Grande Terremoto de Kanto, e em especial a região de Shitamachi de Tóquio [antiga região central da cidade, atualmente reduto tradicional de artesãos e comerciantes] foi severamente atingida. Relata-se que nessa região havia muitas pessoas residentes desde o período Edo, que teriam herdado a língua de Edo. Depois disso, a cidade de Osaka, apesar de ter superfície menor, passou a ser mais populosa que Tóquio, ficando com o status de centro econômico, industrial, cultural e artístico até cerca de 1937. Posteriormente, com a imposição do estado de guerra, todos os pilares da economia, indústria, cultura, arte, educação etc., passaram a se concentrar em Tóquio. Com o Grande Bombardeio a Tóquio durante a guerra no Pacífico, novamente o Shitamachi, com os herdeiros da língua de Edo, sofreram golpes devastadores.

Após a guerra, o governo japonês deu prioridade absoluta à reconstrução de Tóquio. Após os Jogos Asiáticos e as Olimpíadas, em meio ao desenvolvimento econômico acelerado, a cidade evoluiu como centro político e econômico, onde ocorreu um novo e grande crescimento populacional. Desse modo, continuou a grande centralização em Tóquio. A alta dos preços dos imóveis no período da bolha econômica também influenciou os moradores do Shitamachi. Por menores que sejam suas casas, a alta brusca dos impostos de herança obrigou-os a deixar suas residências e se mudar para Chiba, Saitama e outros locais ao longo da Linha Ferroviária Chûô.

Por fim, vejamos a que região se refere a denominação “Tóquio”. Outrora, “Tóquio” se referia à “**Cidade de Tóquio**” [*Tôkyô-shi*], indicando o atual distrito central. Os moradores do distrito de Meguro, quando iam à Estação de Tóquio ou a Nihonbashi, diziam que estavam “indo para Tóquio”. Porém, hoje em dia, quando se diz “**região metropolitana de Tóquio**” [*Tôkyô-to*], fala-se com o sentido de “**província de Tóquio**” [*Tôkyô-ken*], indicando a totalidade da região metropolitana (a antiga *Tôkyô-fu*), ou então os 23 distritos de Tóquio. Mais ainda, pesquisas apontam que entre muitos que não são de Tóquio, por exemplo, os habitantes das ilhas Hachijô ou de Okinawa pensam que locais adjacentes como as províncias de Saitama ou Kanagawa fazem parte da grande metrópole. A mesma confusão ocorre com relação às funções políticas de Tóquio. Em 1947, após a Segunda Guerra Mundial, as funções políticas da cidade foram interrompidas, mas o nome “*Tôkyô-to*” permaneceu. O governo de Tóquio acumula as funções de prefeitura (da cidade que abriga os 23 distritos) e de governo provincial, e até hoje permanece uma certa ambiguidade sobre sua denominação como governo provincial ou como prefeitura municipal.

### **3. Formação e expansão da geração de falantes nativos da língua-comum**

Voltemos o olhar agora sobre as mudanças na língua. A evolução da língua de Tóquio pode ser descrita brevemente de acordo com o esquema a seguir:

Dialeto do Leste → Língua de Edo → Língua de Tóquio → (dialeto da região metropolitana)

A característica mais marcante da língua de Tóquio é o rápido aumento numérico e variação populacional. A variação da população pode ser esquematizada como a seguir:

Início do período Edo: 150.000 habitantes → final do período Edo: 1.000.000 hab. → do fim do xogunato até Meiji: 1.500.000 hab. → 1.000.000 hab. → fim de Showa: 12.000.000 hab.

Considera-se que nos meados do período Edo, no século XVIII, formou-se a língua de Edo, mais refinada do que os dialetos de Kanto, e com influência também da língua de Quioto, a capital, uma vez que se aglomeravam pessoas de todo o país. De acordo com o *Mapa dos Dialeto do Japão [Nihon Hôgen Chizu]*, constata-se a influência de língua de Quioto na de Edo: as escamas de peixe são chamadas predominantemente de *koke* em toda a região de Kanto exceto em Tóquio, onde se encontra a denominação *uroko*, a mesma usada nos dialetos de Kansai. Muitas outras influências similares são apontadas pelas pesquisas. À medida que se consolida a língua de Edo, os habitantes dessa região passaram a identificar a si mesmos como *Edokko* [gente de Edo], em uma postura de concorrência com a capital Quioto.

Com o fim do xogunato em 1867, o clã Tokugawa, bem como toda a classe dos guerreiros, retornaram a suas terras natais, e a população de Tóquio teve um rápido decréscimo por um certo período. Posteriormente, Tóquio recebeu o status de cidade e sua população teve um novo crescimento, e juntamente com isso fixaram-se os nomes *Yamanote* e *Shitamachi*. As denominações “língua de Yamanote” e “língua do Shitamachi” passam a ser amplamente conhecidas, mas com a migração das populações dessas regiões, as áreas onde se falavam essas línguas também sofreram variações. Primeiramente, a “língua do Shitamachi”, herdeira da língua de Edo, viu seus falantes se reduzirem com o Grande Terremoto de Kanto e o Grande Bombardeio a Tóquio. Ainda, há depoimentos de que a dispersão das crianças em idade escolar dos Shitamachi para o interior no final da Segunda Guerra Mundial tenha contribuído para a assimilação de língua-comum dessas crianças nos respectivos locais de destino. O deslocamento de pessoas do Shitamachi para os subúrbios na fase de rápido crescimento econômico também afetou o número de falantes de sua língua. Paralelamente, os dialetos tradicionais originalmente presentes em Tóquio (dialetos de Yamanote, do Shitamachi, de Kasai, de Kichijôji etc.) rapidamente deram lugar à língua-comum. A mobilidade e as condições sociais têm exercido forte influência na língua.

Mas, então, que dialeto pensam falar as pessoas que se consideram cidadãos da região metropolitana de Tóquio, por trabalharem ou estudarem nessa cidade? Elas não conhecem dialetos; não falam a língua de Yamanote nem a do Shitamachi; se obrigadas a responder, certamente dirão que falam a língua-padrão. A “língua-

padrão” dessas pessoas é o falar do cotidiano, baseado na língua-comum. As pesquisas sobre novos dialetos também esclarecem que não se trata exatamente da língua-comum a que falam. Por exemplo, a palavra *uzattai* é famosa como uma palavra pertencente ao novo dialeto, mas na fronteira entre Tóquio e a província de Yamanashi, é usada como dialeto tradicional. Seu significado é “esquisito”, mas nos últimos anos, vem sendo usada entre os jovens com o sentido de “trabalhoso, aborrecedor, que dá trabalho”, assumindo as formas *uzai* ou *uzê*, e está se espalhando por todo o país.

Como expusemos até agora, dentro da população de 12.678.395 habitantes (em 01/06/2006), são poucos os falantes dos dialetos tradicionais de Tóquio; mais que isso, esses dialetos não têm mais poder de influência sobre o falar de Tóquio como um todo. Atualmente, as pessoas que falam a língua-comum, próxima ao falar de Tóquio, utilizam-na no seu cotidiano. A maioria da população de Tóquio é originária do interior do país. Tomando-se essas pessoas como sendo a primeira geração, a Tóquio de hoje estaria na fase dos falantes de segunda e terceira gerações, que têm como dialeto materno a língua-comum falada pela primeira geração. Embora a língua-comum seja um falar compreensível a qualquer pessoa, livre da coloração dos dialetos, a falta de consolidação de expressões que respondam suficientemente às necessidades da atividade linguística cotidiana leva a uma assimilação periférica de expressões originárias de dialetos diversos, bem como à criação de novas expressões.

A geração de falantes nativos da língua-comum vem aumentando numericamente ainda hoje, tendo Tóquio como centro.

#### **4. Fatos sobre a língua de Tóquio da atualidade**

Neste item, apresentaremos alguns fatos que ilustram o estado atual da língua de Tóquio.

##### **4.1 Do mapa linguístico de Tóquio**

Dentre as não muitas pesquisas factuais que existem sobre a língua de Tóquio, temos o material produzido pela Associação de Pesquisas da Língua de Tóquio (*Tôkyôto Gengo Chôsa Kenkyûkai*). Trata-se de uma pesquisa que teve início desde 1988, por iniciativa do fundador e atual presidente da Associação e professor honorífico da Universidade Metropolitana de Tóquio (*Tôkyô Toritsu Daigaku*), Ôshima Ichirô. Atualmente, uma parte dos mapas linguísticos de Tóquio está prevista para ser publicada na *internet*, e a organização de dados e a compilação de mapas são feitas através da rede. Apresentaremos aqui uma parte desses mapas, com a permissão do presidente da referida Associação. Trata-se de uma pesquisa feita com duas gerações de falantes, na qual as diferenças entre as duas faixas etárias aparecem claramente, mostrando que a padronização da língua avança entre os falantes mais jovens, em detrimento das características tradicionais do dialeto de Tóquio.



Os dados coletados pela referida Associação obedecem às seguintes condições:

- Tanto os informantes mais velhos como os mais novos são do sexo masculino.
- Pelo menos um dos pais do informante é nativo da região do falante.
- Os informantes mais velhos têm por volta de 60 anos de idade, variando 5 anos para mais ou para menos.
- Os informantes mais novos têm por volta de 20 anos, variando 3 anos para mais ou para menos.

A pesquisa foi baseada nos dados coletados há quinze anos.

A partir do mapa linguístico, pode-se verificar primeiramente que o dialeto tradicional de Tóquio vem desaparecendo. Pela comparação dos mapas de distribuição da geração mais velha e da mais nova, percebe-se o desaparecimento de muitas manifestações peculiares do dialeto tradicional de Tóquio. Outrossim, percebe-se que as características até então ditas tradicionais do dialeto de Tóquio não são necessariamente uniformes. Por exemplo, a não-distinção entre os sons *shi* e *hi*, fenômeno amplamente conhecido como característico desse dialeto, não é constante mesmo entre os membros da geração mais velha, e tampouco é restrito à área da antiga cidade de Tóquio. Entre os mais jovens, a ocorrência desse fenômeno diminui drasticamente. Por outro lado, a pronúncia nasalizada de /g/, como [ŋ] (*gagyô bidakuon*), é preponderante na geração mais velha; porém, embora seu declínio entre os mais jovens venha sendo apontado há muito, constata-se que não desapareceu por completo.

Por outro lado, existem manifestações dialetais que declinaram quase completamente. Por exemplo, o *chokuonka* (volta ao som básico do silabário ou supressão do som representado pela letra menor na escrita, de *shu* para *shi*), outrora muito conhecido como uma manifestação do dialeto de Tóquio, está quase desaparecido na geração mais jovem. O *chokuonka* era um fenômeno arraigado a ponto de aparecer escrito, nas primeiras tiras do cartum “*Sazae-san*” (de Machiko Hasegawa) no jornal *Asahi*, em que traziam a fala “*Katsuo shikudai (shukudai) yatta?*” (“Katsuo, fez a lição de casa?”). Contudo está desaparecendo entre os falantes jovens. Igualmente a pronúncia de *massugu* (direto, reto) como *mattsugu*, considerada sem dúvida uma manifestação típica do dialeto de Tóquio, vem desaparecendo entre a geração mais jovem.

Em termos de variação fonética, quase 100% dos falantes da geração mais nova adquiriram a capacidade de pronunciar o som [fa]. É constatado que os falantes nativos de Tóquio pouco palatalizam *shi*, mas como há falantes da mesma região que o fazem igualmente com *ji* e *chi*, é possível que se trate de uma peculiaridade tradicional do dialeto de Tóquio.

Os fenômenos tidos como típicos do dialeto de Tóquio não estão necessariamente presentes na totalidade da área da metrópole, e são crivados de

exceções. Nos mapas também podem estar refletidas diferenças individuais ou estilísticas, vícios particulares de alguns dos numerosos pesquisadores envolvidos na coleta de dados, etc., como no exemplo seguinte: (Figura 1).

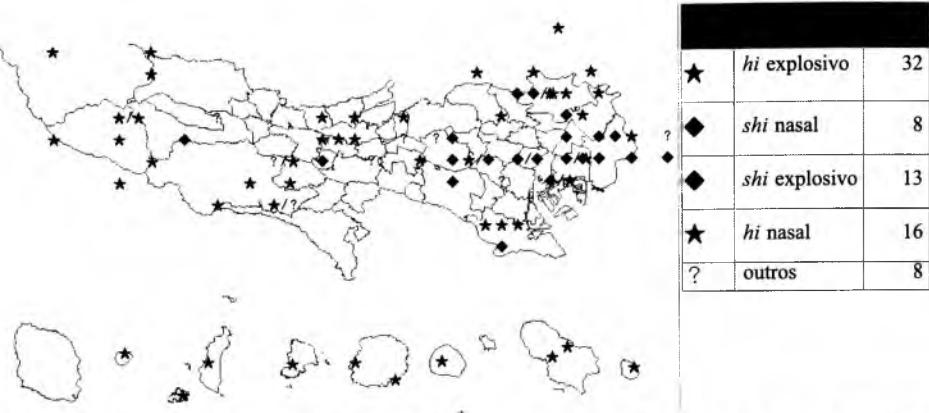


Figura 1. Mapa da distribuição da pronúncia de *hi* como “*hi*” ou “*shi*” e de *g*/*g* como [g] ou [ŋ].

4.2 Exemplos do dialeto da área metropolitana

Propomos aqui chamar a língua de Tóquio, que engloba uma variedade de formas, de *dialeto da área metropolitana*.

Como variantes desse dialeto, citamos a linguagem dos jovens (*wakamono kotoba*) e a dos universitários (*kyanpasu kotoba*).

A seguir, apresentaremos os exemplos da linguagem dos jovens. O fenômeno da criação de novas palavras e expressões por parte das gerações mais jovens ocorre em qualquer época, e sempre há entre os mais velhos quem reclame da distorção do uso de língua da parte dos jovens. As novas transformações linguísticas acontecem frequentemente entre as gerações novas. Dentro da linguagem dos jovens, há criações que desaparecem rapidamente, mas também há aquelas que levam diretamente a alterações da língua japonesa. A linguagem dos jovens e as mutações da língua-comum são chamadas de novos dialetos ou *neodialect*, entre outras denominações.

Incluem-se entre a linguagem dos jovens os modismos [*ryūkôgo*], gírias e jargões [*ingo*], a linguagem das colegiais [*joshikôsei kotoba*] e a dos universitários [*kyanpasu kotoba*]. Gostaríamos de chamar a atenção para alguns elementos dessas linguagens; não aqueles geralmente conhecidos, e por isso apontados e criticados, como o *ra-nuki kotoba* (omissão da sílaba *ra* do auxiliar *rareru*, com o sentido de *possibilidade*), mas aqueles que constituem mudanças linguísticas que ocorrem sem que os usuários em geral percebam.

A linguagem dos jovens se constitui de usos novos, sobre os quais falantes de gerações anteriores não dispõem de quase nenhuma informação e que não constam nos dicionários; sua característica principal está no fato de que se trata de alterações da linguagem no nível do falar cotidiano, em que se dispensa a consulta aos livros. Lembramos que a chamada *ranuki kotoba* [supressão de *ra* do auxiliar *rareru* indicando “possibilidade”, como em *taberu* (comer) → *tabe(ra)reru* (ser possível comer)] é, a rigor, uma mudança em que verbos do tipo *-eru/-iru* dão origem a verbos de possibilidade; estes vêm se integrar ao conjunto de verbos de possibilidade derivados daqueles do tipo *-u*, *kuru* e *suru*, acompanhando a tendência de evolução do japonês. Assim, pode-se dizer que, por mais que se tente evitar, mais cedo ou mais tarde, esse uso será reconhecido como correto.

A seguir, apresentaremos algumas mudanças, não aquelas que desaparecem rápido, como os modismos, nem aquelas criticadas a viva voz como o *ranuki kotoba*, mas sim as que passam despercebidas e estão a ponto de serem reconhecidas como japonês correto.

#### 4.2.1 Exemplo 1: o uso de *sô nan da* [É isso]

*Sô nan da*, traduzido para o dialeto de Kansai, resulta em *sô nan ya*. Entretanto, entre os usos atuais dessa expressão, existe atualmente um que não permite essa tradução.

##### ■ Uso original de *sô nan da*:

Expressa concordância com o que diz o interlocutor, ou afirmação de um assunto.

*Tiemi: Mada tesuto-chû na no?*

Ainda está fazendo provas?

*Masato: Sô nan daa ashita made. Hayaku asobitai yo.*

Isso mesmo, até amanhã. Queria ir me divertir logo.

Pode-se substituir esse *sô nan daa* por *sô nan desu*, *sô nan desu yo*, *sô na no yo* etc.

##### ■ Uso atual de *sô nan da*:

Expressa admiração ou interesse do falante por uma informação nova que tenha ouvido ou um contexto que passou a compreender.

*Tiemi: Ima baito nani shiteru no?*

O que você está fazendo de trabalho temporário, agora?

*Masato: Baito-dokoro ja nai yo. Ima tesuto-chû da yo.*

Agora não é hora de trabalho temporário. Estou em época de provas.

*Tiemi: Sô nan da!*

É mesmo?

*Uchi no gakkô wa nikisei dakara kôki ni matomete shiken da yo.*

Na minha escola os cursos são semestrais, por isso, as provas são todas feitas no segundo semestre.

Encontramos outro exemplo parecido com o dado acima: “*USP nan da!*” (dos exemplos de *opiniões e impressões* de entradas de *blogs*). A frase é dirigida ao *blog* com o sentido de “quer dizer então que faz parte da USP, e não da Unicamp?” (não sabia, fiquei sabendo agora). Em *blogs*, registram-se primordialmente expressões da linguagem falada na escrita. Quem escreveu a impressão acima foi um rapaz descendente de japoneses de 26 anos, nascido em Campinas.

Esse uso de *sô nan da* não permite a substituição por *sô nan desu*, *sô nan desu yo*, *sô na no yo*, e vem se disseminando entre os jovens.

Além disso, também se aponta a distinção entre *sô nan da* “com interesse” e *sô nan da* “sem interesse”

*Tiemi: Watashi, kondo, ryûgakusei shiken wo ukeyô to omou no.*

Eu estou pensando em prestar exame para estudar no exterior.

*Masato: [com interesse] Sô nan da (ii naa, yappari, boku mo ukeyô ka naa).*

É mesmo? (que legal, acho que eu também vou prestar)

*Monica: [sem interesse] Sô nan da (demo, watashi ni wa kankei nai shi, dochira de mo ii koto da).*

É mesmo? (só que eu não tenho nada a ver com isso, para mim tanto faz)

Os usos da expressão com ou sem interesse são distinguíveis entre si pela entonação. Da mesma forma, a entonação decrescente de *shi* em expressões como *kankei nai shi*, usada pelos jovens, indica que é inútil ou desnecessário continuar o diálogo.

#### 4.2.2 Exemplo 2: o uso de *futsû ni*

De acordo com o dicionário *Kôjien*, o termo *futsû ni* significa: “1- algo amplamente conhecido. 2- Algo que pode ser visto em qualquer lugar. Comum. Geral.”

No *Meikyô Kokugo Jiten*, constam: “1- algo que não tem diferenças relevantes em comparação com outros da mesma espécie. Não especial, ordinário. 2- Usual. Em geral. Normal.”

Os usos a seguir não constam nem no *Kôjien* nem no *Meikyô Kokugo Jiten*, mas ocorrem entre os jovens:

1. *Sorewa futsûni arienai* - “isso é ‘normalmente’[de fato] absurdo” (uma situação que se mostra naturalmente absurda para qualquer pessoa que a presencie).
2. *Kono michitte futsûni semaiishi abunaiyone* - “Este caminho é ‘normalmente’[realmente] estreito e perigoso, né” (qualquer pessoa que passe por aqui achará este caminho estreito).

3. *Kono eigawa futsûni tsumaranaiyone?* – “Este filme é ‘**normalmente**’[**realmente**] chato, não é mesmo?” (todos os que estão assistindo este filme devem estar achando chato).
4. *Ore futsûni akaten ketteidayo* – “Eu ‘**normalmente**’[**com certeza**] vou tirar nota vermelha” (qualquer um que me conheça sabe que não deve sair outro resultado que a reprovação).
5. *Ore dameda. Futsûni jishin nakushita* – “Para mim não dá. Perdi ‘**normalmente**’[**totalmente**] a autoconfiança” (Naturalmente perdi a confiança, por se tratar de uma situação em que qualquer pessoa consideraria natural que isso acontecesse).
6. (depois de comer algo saboroso) *Kore futsû ni umai* – “Isto aqui é ‘**normalmente**’[**muito**] gostoso” (Algo que é naturalmente muito gostoso, irrepreensível para qualquer um que coma).
7. *Repôto no shimekiri, futsû ni wasureteta* – “O prazo do relatório, tinha me esquecido ‘**normalmente**’[**completamente**]” (Tinha me esquecido completamente do relatório, como se fosse absolutamente natural que isso acontecesse).

Todos os exemplos acima trazem o significado de “como se fosse óbvio” ou “natural a ponto de qualquer pessoa concordar”. Observando as co-ocorrências de *futsû-ni* com adjetivos, também constataremos que esse uso é frequente.

Por exemplo, ocorrem *futsûni sugoi* (impressionante), *futsû ni kawaii* (gracioso), *futsûni okashii* (estranho), *futsûni yabai* (enrascado), *futsûni takai* (alto), *futsûni hikui* (baixo), *futsûni yasui* (barato), *futsûni koê* (*kowai*) (aterrorizante), *futsû ni nagai* (longo), *futsû ni mijikai* (curto) e *futsûni omoi* (pesado), entre outros. Como se trata de um linguajar informal usado entre colegas, aparecem também ocorrências com gírias, como *koê* (de *kowai*, aterrorizante). Todos esses usos contêm o significado de “situação óbvia a ponto de ser imaginável para qualquer pessoa, de modo não especial mas sim óbvio”. Torna-se difícil fazer a associação padrão com a acepção “geral” ou “médio” de *futsû*, contida nos dicionários. Trata-se de um uso novo, não constatado na fala dos falantes de meia-idade ou de idade mais avançada. Como a forma lexical não se alterou, a mudança de significado ocorre sem ser explicitamente percebida.

#### 4.2.3 Exemplo 3: as características fonéticas e a Gramática Fonética

Os tons [*akusento*] da língua japonesa são geralmente caracterizados como “relações de tons altos e baixos, definidas de acordo com vocábulos ou unidades sintáticas”

Isso pode ser constatado observando-se os pares ou grupos de palavras do japonês que têm a mesma grafia, mas que são pronunciadas em tons diferentes. Alguns exemplos são os grupos *furu* (agitar / cair), *tsuku* (perfurar / chegar), *kau*

(comprar / criar [animal]), *hareru* (inchar / melhorar o tempo), *ame* (chuva / céu/bala), *hashi* (ponte / palitos para comer / extremidade), *oshokujiken* (vale-refeição / casos de corrupção) etc.

Os tons são considerados como definidos conforme os vocábulos ou unidades sintáticas. Já a entonação atua no nível da estruturação da frase. Ouvindo uma frase, avalia-se a parte a que se dá maior ênfase. Citemos os exemplos de Ueno Yoshimichi, que diz ter sentido certa estranheza ao ouvir a frase 1 a seguir.

1- *ji[kan ni yoyû wo mot]te [kûkô ni oide kudasa]i*

Favor comparecer ao aeroporto com antecedência.

2- *ji[kan ni yoyû wo mot]te kûkô ni oide kudasa]i*

(Idem 1)

Para um falante de japonês, a frase 2 soaria natural se o conteúdo do anúncio fosse “venha cedo ao aeroporto, porque a inspeção de bagagem está mais rigorosa” Não basta que os tons das palavras estejam corretos; a entonação da frase como um todo deve expressar um significado sintático coerente. É com base nesse ponto de vista que se desenvolvem as pesquisas sobre a relação entre fonética e gramática. Trata-se de um novo campo de pesquisa, chamado de Gramática Fonética. Existem outros itens gramaticais que podem ser compreendidos a partir de pistas dadas pela fonética. Por exemplo, certas situações condicionam determinadas entonações para os vocábulos. Ou ocorre elevação de tom quando se tem a atenção voltada para o final da frase. Também quando se pronuncia a frase separando-se as unidades sintáticas, é frequente ocorrer elevação do tom, como em final de frase.

Apresentaremos a seguir algumas tendências de pronúncia da faixa mais jovem dos dias de hoje. Não é possível saber ainda, contudo, se essas tendências se consolidarão como características da pronúncia do japonês.

1- Percepção de *aïi* como *ai*:

*taïikusai* (festival esportivo) como *taikusai*

*taïikukan* (ginásio de esportes) como *taikukan*

Esse “erro” tem gerado riso entre os jovens, porque a entrada *taïikusai* nos conversores de caracteres fonéticos para ideogramas dos celulares resulta na combinação dos caracteres de “corpo” e “malcheiroso”<sup>2</sup>. É fato que na prática a pronúncia seja *ai*, mas a materialização dessa pronúncia na escrita é uma tendência nova de mudança linguística.

2- Inversão entre *n* (/ŋ/) e *i*

Exemplo: de *fun'iki* (ambiente, “clima”) para *fuinki*

2. N. do T.: Os jovens japoneses utilizam intensamente o sistema SMS de mensagens de texto por telefone celular. As teclas do celular são associadas a caracteres fonéticos (*kana*), que vão sendo convertidos automaticamente para ideogramas (*kanji*), à medida que o usuário digita. Erros na digitação dos caracteres fonéticos resultam, naturalmente, na conversão para ideogramas diferentes dos que o usuário tencionava escrever.

Essa alteração está bastante difundida entre os jovens da região metropolitana. Alguns estudantes chegam a questionar por que a palavra *fuinki* é escrita como *fun'iki*. Seria interessante saber se, paralelamente a esse fenômeno, não ocorre o seguinte, com os pares foneticamente parecidos:

- inversão entre vogal longa e *n* (/ŋ/)

*gen'in* (causa) e *geiin* (beber desenfreadamente/bebedeira), *seii* (sentido verdadeiro) e *sen'i* (fibra), *seiken* (poder político) *senken* (antevisão)

### 4.3 Amostras escritas da linguagem dos jovens

A linguagem que os jovens utilizam e as *linguagens de personagens*<sup>3</sup> não refletem necessariamente a realidade da língua japonesa moderna, mas se difundem na medida em que são reconhecidas como estereótipos pela comunidade de usuários do japonês. Incluem-se aqui diversas classes sociais, estilos de fala e situações.

Os *blogs* são um exemplo de material escrito em uma linguagem próxima da falada. Apresentamos aqui exemplos de *blog*, como um material de apoio para observar as variações da linguagem falada. Existem muitas variações estilísticas nos *blogs* mantidos por jovens. Um mesmo falante usa uma grande variedade de estilos para se dirigir a diversos tipos de interlocutores. Considerando-se os *blogs* como expressão próxima da linguagem falada, sua riqueza de variações existentes se percebe através dos diálogos pela internet.

#### 4.3.1 As diferenças entre a consciência linguística e a língua usada de fato

Existem diferenças entre a forma como o falante percebe a língua e a forma como este a utiliza de fato. Nos *blogs* também há diferenças entre a linguagem considerada padrão e aquela que é efetivamente praticada, evidenciando que às vezes os usuários não estão conscientes das mudanças linguísticas.

Por exemplo, temos o uso de *ore*. Aponta-se que os jovens de sexo masculino têm deixado de utilizar *boku* como pronome de primeira pessoa, dando preferência para *ore*.

De acordo com Kinsui Satoshi (Universidade de Osaka), do ponto de vista da *linguagem de personagens*, *boku* tende a ser utilizado por estudantes “caxias”, dos que costumam ser alvo de troça.

Vejamos uma amostra de *blog*. Citaremos um *e-mail* de um rapaz entre 25 e 29 anos de idade (reproduzido com a permissão do autor).

“*Renraku arigatô gozaimasu. Mixi no ichibu wa mondai arimasen no de tsukatte kudasai. Demo, boku no nikki tte nanka ichiren no gengotekina nagare ga aru no deshô ka?*”

3 Em japonês, *yakuwarigo*. Linguagens carregadas de maneirismos, que caracterizam categorias de personagens fictícios, mas não são usadas na vida real.

*Ichîô, boku ga nikki de ki wo tsukatteru no wa,*

- *ore to iu hyôki wa, toshiue no hito ya moto okyakusan ga iru node sakeru*
- *ore wa, sugoku chikai shin'yû no mae nomi shika tsukaimasen.*
- *kôhai no mae demo erasô ni utsuritakunai node “boku” wo ishiki shite shiyô shite iru to omoimasu.”*

(Tradução: “Obrigado pelo contato. Não tem problema, você pode usar partes do *Mixi*. Mas, será que tem alguma coerência linguística no meu diário?”

“Alguns cuidados que tenho no meu diário são:

- evitar a expressão *ore*, já que há [leitores] mais velhos que eu e ex-clientes;
- usar *ore* exclusivamente com amigos muito íntimos;
- também não quero parecer arrogante diante dos colegas mais novos, então procuro conscientemente usar *boku*.”)

Citamos a seguir trechos do *blog* do mesmo autor do *e-mail* acima (grifei as expressões que consideramos como linguagem dos jovens e expressões da língua falada).

*“Riaru onigokko shinai ka”!!*

*mixi mitete omoshirosô na komyu wo hakken. Sono na mo riaru onigokko. Yonaka ni Shibuya toka Yokohama de sôzetsu na kibo deno onigokko rashii. Nanka tanoshisô ja nai? Sanka shiyô yoo. To iu koto de, URL hattokimasu. 19:07 ☆Tsugu☆: Minasan sugoi kuitsuki ii ne. Ore mo sude ni tôroku shitchattaa ♪*

*19:30 Doragon: Dete wa mitai... (´ω´) demo oni no kao wakan no ka na?*

*20:46 ♪ ♪ Iwashii ♪ ♪:*

★★Minasan★★

*Nanka kore oni wa keikô no wakka wo tsukeru rashii. Chizu wo moraete, nde chûshajô ya shisetsu wa issai kinshi rashii. Teka, Yokohama de yattara zettai jitensha motte ikisô na ore daaaaa. Toriaezu, minna de sanko shiyô zee.*

*23:10 hiragon: Ore mo hashiruu!!*

*Ritz: Ii nee. Batabata hashirô zee.*

*Hiragon: nanka honki ni nattara hiragon ga meccha ganbarisô da yo ne. Rikujôbu datta yo ne???*

(Tradução: “Vamos brincar de pega-pega real?”

Estava vendo o *mixi* e encontrei uma comunidade interessante. O nome é “pega-pega real” Diz que funciona num esquema gigante, de noite, em lugares como Yokohama e Shibuya. Não parece interessante? Vamos participar! Então, vou deixar o link.



19:07 Tsugu: O pessoal tem pegada, hein. Eu também já me registrei!

19:30 Doragon: Participar, eu queria... Mas dá para saber a cara de quem vai pegar a gente?

20:46 Iwashi

Pessoal,

Parece que o pegador usa uma argola fluorescente. Você ganha um mapa, e estacionamentos e instalações são totalmente proibidos. Na verdade, se for em Yokohama, com certeza vou acabar levando bicicleta! Bom, vamos todos participar para ver qual é!

23:10 hiragon: Eu também vou correr!!

Ritz: Legal, hein. Vamos correr adoidado!

Hiragon: Se a coisa ficar séria, com certeza o Hiragon deve correr muito mesmo. Ele era do atletismo, não era???)

Trata-se de um texto escrito, mas próximo da linguagem falada. O estilo é próximo ao usado nas conversações entre jovens conhecidos entre si. Os usuários são conscientes de que não se trata de um estilo necessariamente correto, nem que se deva usar em situações sociais. Nos *blogs*, são frequentes os diálogos escritos dessa forma, bem como os textos que são quase monólogos; nessa comunicação podem-se observar fenômenos como “erros” e desvios das normas da língua escrita.

#### 4.3.2 Variações no texto de um mesmo usuário conforme o interlocutor

Também dentro do *blog* de um mesmo usuário, usa-se uma variedade de estilos conforme o interlocutor. Exemplo:

***k-san no nikki***

*Ashita hikkoshi: sude ni, hotondo nanimo nai heya. Koko de kyô wa, chotto nokotta saigo no oshigoto shite kimashita.*

**[comentários à entrada no diário - interlocutor de idade igual ou inferior:]**

08:44 toku-chan (colega mais nova da época do ensino médio):

*Hikkoshi tte ie ka to omoimashita f^\_ ; (...) mata atarashii tokoro de mo ganbatte kudasai ne ☆彡*

09:30 Haruna (colega da mesma idade da época do ensino médio)

*Hikkoshi to wa??? Bôshiritsuchû no kôsha ga atarashiku naru no kashira ♪ +’ (●▪▽●) +\**

**k [resposta ao comentário - interlocutor da mesma idade:]**

*>haruna: Aa, gokai sareteru... gomen nee, wakarunikukute sa. Bôshiritsuchûgaku wa, mada shigatsu kara kayoihajimeta bakkari da mon, sabishisa idaku hodo no aichaku ga, shôjiki, mada nai yoo (^\_^ ; Hikkoshi*

*wa, k ga kayotte iru daigaku. Ima onboro da kara tatekaete kenkyûshitsu toka wo atarashiku surun da yoo.*

**[comentário à entrada no diário:]**

19:48 NAAM (colega mais velho da faculdade):

*Uwa! Ashita hikkoshi ka... Otsukaresama. Sore ni shite mo sabishiii. Sore wa sô to sono sukâto kawaii ne.*

**[resposta ao comentário:]**

20:01 k (para o colega mais velho da faculdade)

*Sô desu yo ne. NAAM san mo sabishii desu yo ne (kyôyô!?) !?!? (gaido no sukiru wa kore kara mi ni tsukemasu ( ^ ^ ; ) ♪ soshite sukâto, homete kudasatte arigatô gozaimasu! Chôshi ni notte, kondo au toki haichaisô desu ( ^ ^ )*

**[resposta ao comentário - colega da mesma turma na faculdade e do seminário de redação de trabalhos de conclusão]**

*>Hakobee Yadaa! Hisashiburi jan, genki? Oisogashisô na noni gohômôn arigatô☆ Sô sô, anta mo kekkô aikôshin arun da yo ne. Watashi mo omoide ga yomigaette kita yo. Daigaku no toki, natsukashii. Sabishii na... Demo demo, atarashiku natte mo mata asobi ni kite! Kangei da kara. Ganbatte saikaihatsu ni tsuite yukô!*

**[comentário à entrada no diário - colega do mesmo ano da faculdade]**

01:05 Kawatchi: *Sotsugyôshiki irai ittenai kedo, kôsha dondon atarashiku natterun da ne. Yappari omoide mo aru shi sabishii yo nee (><) Ano furubita kanji (笑, ideograma de “risos”) ga uchi no daigakuppokute ki ni ittetan da kedo na.*

*Demo atarashii kenkyûshitsu, sugoshiyasui to ii ne☆*

**[resposta ao comentário - colega do mesmo ano na faculdade]**

*>Kawatchi Sô ka, sotsugyô irai... Jâ 120-shûnen no tatemono mo sotsugyôshôsho mo morattakkiri da ne*

*Eki ni wa kite mo, daigaku ni wa yôji nai mon ne ( ^ ^ ;*

*Sore ni shite mo daigaku no toki no omoide tte, Kawatchi kurai ganbattetara kanari kagayaiteru to omou (><) ! !*

(Tradução:

**Diário de k**

Mudança amanhã: Já não tem mais quase nada na sala. Então, hoje eu fiz uns últimos trabalhos que sobraram.

**[comentários à entrada no diário - interlocutor de idade igual ou inferior]**

08:44 toku-chan (colega mais nova da época do ensino médio):

*Pensei que você estivesse mudando de casa f^\_^ ; (...) Bom trabalho no seu novo local☆彡*

09:30 Haruna (colega da mesma idade da época do ensino médio)

Que mudança é essa? Será que o prédio de certa escola particular vai ser renovado? ♪ + ' (● ▪ ∇● ▪ ). +\*

**[resposta ao comentário - interlocutor da mesma idade:]**

>haruna: Ah, estão me entendendo mal... Desculpem se estava difícil de entender. Essa certa escola particular, eu só comecei a frequentar desde abril, então sinceramente não tenho um vínculo afetivo a ponto de ficar melancólica ( ^ ; A mudança é na faculdade que estou frequentando. Como está caindo aos pedaços, vão reconstruir, e vão reformar os laboratórios e tal.

**[comentário à entrada no diário:]**

19:48 NAAM (colega mais velha da faculdade):

Nossa! Mudança amanhã... Bom trabalho. Mas é melancólico. Mudando de assunto, bonita essa saia, hein.

**[resposta ao comentário]**

20:01 k (para a colega mais velha da faculdade)

É mesmo, né. Você também está melancólica, né (forcei!?!?! (vou começar a aprender as habilidades de guia ( ^ ; ) ♪ E obrigada pelo elogio da saia! Desse jeito eu me empolgo e acabo vestindo na próxima vez em que a gente se encontrar ( )

**[resposta ao comentário - colega da mesma turma na faculdade]**

>Hakobee Noossa! Quanto tempo, tudo bem? Obrigada pela visita, você que é tão ocupada☆ É mesmo, você também tem o maior carinho pela escola, não é? Eu também tive recordações. Tenho saudade da época da faculdade. Que triste... Mas, mesmo depois da reforma, venha fazer uma visita! Será bem-vinda. Força, e vamos acompanhar o novo desenvolvimento!

**[comentário à entrada no diário - colega do mesmo ano da faculdade]**

01:05 Kawatchi: Eu não vou lá desde a formatura, mas os prédios estão se renovando rápido, não? Realmente, a gente tem lembranças, é melancólico(><) Eu gostava daquele ar antiquado (risos) que era típico da nossa faculdade...

Mas vai ser bom se o novo laboratório for confortável, né☆

**[resposta ao comentário - colega do mesmo ano na faculdade]**

>Kawatchi É mesmo, desde a formatura...? Então você só viu o prédio com 120 anos e recebeu o diploma, e nunca mais, não é?

Mesmo vindo até a estação, não tem o que fazer na faculdade, né ( ^ ; De qualquer jeito, as lembranças da faculdade, para alguém que se esforçou como você, devem ser bem brilhantes (><) ! !)

Na amostra apresentada, podem-se observar as seguintes características.

Primeiramente, usam-se os *caracteres faciais*<sup>4</sup> entre colegas do mesmo ano ou de “veterano” para “novato”, e mesmo de “novato” para “veterano” nos casos em que a relação é próxima a ponto de seu uso não ser considerado indelicado: f^\_ ; , m(\_ \_)m, (^o^), (T\_T), (^\_ ;), (^\_^).

Os caracteres faciais acrescentam, aos textos de *e-mail* e da internet, informações como sons e expressões faciais. Trata-se de signos gráficos, porém diferem-se das letras, por não serem utilizados sempre com um mesmo significado.

Outra característica é a grande variedade de expressões na linguagem dos jovens, como neste trecho: “teka, *jitensha motte ikisou na ore daaa. Sanka shiyoo zee*” Ainda, morfemas finais de frase considerados “rudes” mesmo para a linguagem falada são utilizados, quando a fala é dirigida a colegas mais novos. É uma peculiaridade na forma de expressar tons de ênfase no final das frases, com palavras e símbolos: 強要 (*kyôyô* – coação, ato de “forçar”) !, ☆, ☆彡, 。 。 。 ~♪

Na amostra de *blog* acima foram omitidas algumas passagens em que a autora se dirigia aos colegas “veteranos” e professores; registremos aqui, porém, que nesses casos usou-se a linguagem polida (*teineigo*), e sem os caracteres faciais.

## 5. Peculiaridades do dialeto metropolitano

Considerando os aspectos expostos até aqui, propomos que se desenvolvam doravante as pesquisas da língua de Tóquio usada por pessoas cultas, levando-se em conta os seguintes fatores relacionados ao dialeto metropolitano:

1. O dialeto metropolitano é falado pelos habitantes não somente de Tóquio, mas também das adjacências, de onde vêm à capital a trabalho ou a estudo (Saitama, Chiba, Kanagawa).
2. O dialeto metropolitano é uma língua cujos usuários vindos do interior consideram que seja a língua-comum.
3. O dialeto metropolitano é muito próximo da língua-comum; entretanto, enquanto a língua-comum é compreendida por qualquer pessoa, sem que se destaquem características de qualquer dialeto, e usada na vida profissional, o dialeto metropolitano é usado na esfera pessoal, e por isso engloba não apenas a fala polida do ambiente profissional, mas também uma variedade de mutações, como vulgarismos, expressões grosseiras, gírias e palavrões. Incluem-se nessa variedade falares como a linguagem dos *campi*, a dos jovens e os jargões profissionais. Por exemplo, no dicionário da linguagem do *campus* da Kokugakuin University, temos o seguinte verbete: “*aisu*: denominação que engloba os significados de *aisu kurîmu*, *sofuto kurîmu*, *aisu kyandî* e *shâbetto* [respectivamente, sorvete, “creme gelado”, picolé e sorbet]” O referido dicionário incorpora termos

4. N. do T.: em inglês, *smileys* ou *emoticons*, em japonês *kaomoji*.

novos usados pelos estudantes no *campus* e também expressões usadas pelos jovens de modo mais amplo. Dentre essas expressões, há aquelas que logo caem em desuso, mas também há as que constituem sintomas de mudanças na língua japonesa.

4. As bruscas variações populacionais na região metropolitana têm grande impacto na língua. Isso pode ser considerado um fenômeno de mudança linguística comum às grandes regiões metropolitanas de todo o mundo. Como referência de pesquisa, podemos citar os estudos sobre a língua falada na cidade de São Paulo.
5. O dialeto metropolitano está em permanente mutação, assimilando novos vocábulos, expressões e entonações. Por exemplo, *shindoi* [esgotado de cansaço], *ikan* [não vai], *sen* [não faz] são originalmente expressões típicas do dialeto de Kansai, mas hoje são aceitas como parte da língua-comum / dialeto metropolitano, e usadas mesmo por falantes cultos. A formação de verbos potenciais (*mireru* “poder ver”, *koreru* “poder vir”, *ukereru* - “poder receber”) a partir de verbos do tipo *ichidan* [verbos terminados em *-eru* ou *-iru*] é, atualmente, vista como desvio, mas uma vez que se considera parte da tendência de grande mudança da evolução histórica da língua japonesa, pode-se prever que um dia será oficialmente aceita.
6. O dialeto metropolitano herda a maior parte das peculiaridades da língua-comum e se apropria da mesma. Por exemplo, enquanto os dialetos regionais apresentam formas de expressão monolíticas, o dialeto metropolitano, assim como a língua-comum, apresenta expressões formadas pela junção de diversos morfemas. Por exemplo, são expressões monolíticas *nakasaru* (chorar espontâneo), do dialeto de Tōhoku, e *yō oyogan* ou *oyogikiran* (não sei nadar) do oeste do Japão; na língua-comum e no dialeto metropolitano, essas expressões tomam, respectivamente, as formas *shizen ni nakete kuru* e *oyogu koto ga dekinai*, que são compostas por vários elementos. Também há uma tendência à eliminação de exceções. Por exemplo, no dialeto de Tóquio, os verbos *fuku* (soprar) e *fuku* (enxugar / limpar) tendiam a ser pronunciados com o mesmo tom, devido a uma inclinação para o apagamento da vogal *u* da primeira sílaba, que forçava o reposicionamento do tom alto na última sílaba; já os mais jovens, embora pratiquem o apagamento da vogal, optam por uma pronúncia distinta para cada vocábulo, ou dando tom mais alto à sílaba inicial, conforme se fazia originalmente, ou pronunciando as duas sílabas no mesmo tom. Isso pode ser interpretado como uma tendência a priorizar o sistema de posicionamento de núcleo de tons em detrimento do apagamento vocálico.

7. O dialeto metropolitano inclui muitas das variações linguísticas que ocorrem em Tóquio. Uma das características desse dialeto é o uso de diferentes formas de falar dentro de uma mesma localidade, de acordo com a classe social dos participantes do diálogo e a situação da fala. Essa característica, de um mesmo indivíduo falar de formas diferentes conforme a situação e o interlocutor, é herdada do dialeto original de Tóquio. A variação é determinada por fatores como os que seguem: diferenças de idade (idade avançada, idade produtiva, jovens e crianças), diferenças de profissão (políticos, artesãos, comerciantes, militares, assalariados, profissionais de mídia, professores etc.), linguagem dos jovens (linguagem de *campus*, jargões profissionais, linguagem de estudantes femininas), neo-dialetos, palavrões, gírias, variações conforme a situação etc.

## 6. Conclusão

Existem diversas variações no japonês falado em Tóquio. Uma vez que a língua japonesa é mutável, é importante esclarecer o que ensinar e de onde obter informações para o ensino do japonês, tanto como língua estrangeira como língua materna.

É importante também considerar a língua, que sofre influência das mudanças sociais, de um ponto de vista estrutural, no contexto das relações dentro da sociedade.

No contexto da cultura japonesa, é igualmente importante analisar a língua japonesa de modo científico, incluindo sua relação com a sociedade. Para tanto, é necessário elucidar o estado da arte do dialeto metropolitano. No Brasil já se fazem estudos sobre a língua usada por falantes cultos. Acreditamos que abordagens sociolinguísticas como essa tragam subsídios valiosos para a pesquisa da língua japonesa. O português falado no Brasil reúne falantes ainda mais variados que o dialeto metropolitano de Tóquio, e ainda com as interferências das línguas maternas desses falantes. Em especial as pesquisas sociolinguísticas sobre o português falado em São Paulo, onde houve rápidos aumentos populacionais e se reúnem pessoas das mais diversas categorias sociais, devem fornecer subsídios importantes para o estudo do dialeto metropolitano dentro da língua japonesa. Desejamos que a pesquisa sociolinguística continue a se desenvolver em São Paulo, e que se apresentem ao Japão muitos estudos que venham a influenciar os estudos da língua japonesa, trazendo um próspero intercâmbio científico entre Japão e Brasil.

(tradução de Everson Esteques Lemos; revisão de Junko Ota)

## O CAMINHO DE QUIOTO

Décio Pignatari

Já passa de cinco décadas o momento abduativo em que me intriguei com Issa (1763-1827), ou melhor, com um poema de Issa que saltou na minha direção, de entre outros, numa revista americana de larga tiragem (a *Esquire*, talvez).

O poema: aquele dos descuidados patos humanos em algazarra numa lagoa, sob uma dupla chuva de água e chumbo (espingardas de caçadores à beira-lago), com imagináveis relâmpagos e trovões cenográficos nos bastidores das nuvens.

Pouco tempo depois, estava balbuciando com os olhos a cartilha do *kanji* (ideograma) sino-japonês, pelos mais variados caminhos e descaminhos: arquitetura tradicional, cinema e teatro japoneses; Ezra Pound: a teoria da dança de Kitasono Katue (de visita ao Brasil), a minha fuga para a Europa. Em Paris, sob a égide amistosa de Pierre Boulez, mergulhado na música experimental do festival do Domaine Musical, tentei decifrar, um tanto divertido, o orientalismo americano de um John Cage e de um Robert Creeley, que me recebeu em posição búdica, em seu apartamento. Em seguida, em Ulm, na Hochschule für Gestaltung, iniciei-me na semiótica de Peirce, na estrutura do ícone e na parataxe. Enquanto isso, em carteiro fabricitante com os irmãos Campos, começava a delinear-se o projeto da poesia concreta, que seria lançada no ano de meu regresso ao Brasil, 1956.

Mais uma década, e Gilberto Mendes – raro sobrevivente das batalhas pela nova música – comporia o moteto para o meu poema *Beba coca-cola*, que teria prolongada repercussão no Brasil e no exterior, com gravações variadas. Os tempos voaram como se incógnitos. Na passagem 1970/1980, o compositor me encomendou um libreto de ópera, sem prazo definido. Com algum entusiasmo, propus o *Brás Cubas*, de Machado de Assis. O prazo esticou-se por anos, até à minha desistência: não consegui realizar a tarefa, simplesmente.

Há vinte anos, exatamente, graças a uma bolsa da Fundação Japão, de São Paulo, vi-me em andanças outonais nipônicas. Depois da complexa rigidez de Tóquio, a distensão graciosa e gostosa de Quioto, onde achei um precioso livrinho sobre Issa, *Autumn wind*, de Lewis Mackenzie, com minibiografia e ensaio, seletânea de poemas, com *kanjis*, transcrições fonéticas, versões lineares, etc. No caminho ao longo de um riacho que serpeava tranquilo por um descampado em pleno setor urbano, fui tomado pela súbita tentação de fazer um libreto sobre Issa. Lembrando-me de Oscar Wilde – “O melhor modo de livrar-se de uma tentação é entregar-se a ela” – foi o que fiz.

Numa daquelas noites quiotanas, fui a uma apresentação cênico-poética de Allen Ginsberg. Havia gente pendurada até no lustre. Ao fim do espetáculo, enquanto a sala se esvaziava e ensombrecia, fui no contrafluxo, subi ao palco, invadi as coxias, apresentei-me e dei um abraço no poeta, embora a literatura *beat* não me dissesse grande coisa. Supostamente, lembrou-se do meu nome e da poesia concreta brasileira, e perguntou o que fazia eu no Japão. Esnobei um tanto, como se soubesse o japonês que mal sabia: “Traduzindo Issa” Excuso-me e me escudo em Pound: “I work in concentration”

Em Curitiba, onde vivo, costumo caminhar pelo vizinho Bosque do Papa. Para uso de meu ego folclórico, batizei de Caminho de Quioto o meu “waldweg” preferido, um pequeno trecho entre a fimbria ocidental do bosque e o riacho Belém canalizado. O Caminho de Quioto finge favorecer o meu pensar, sempre tentado pela dispersão. Foi ali que me ocorreu desenhar a grande tira colorida da passagem da comitiva do *Daymio* (senhor feudal) pela aldeia de Issa, com alguns acenos musicais de meu errático repertório (“Fêtes”, de Debussy; “Parade”, de Satie; escolas de samba, etc.), destinada a a aticar a inspiração de Gilberto Mendes.

Nossos contatos, diretos e indiretos, sempre foram rarefeitos, o Giba jamais abandonando a sua adorada cidade de Santos. Quando me transferi para Curitiba, em 1999, a distância aumentou também no tempo. Na presente e corrente década deste século, lembro apenas de ter ouvido duas versões da abertura da ópera (a segunda era a melhor); de haver dado um depoimento para um documentário cinebiográfico realizado pelos seus filhos, e de ter lido, nos jornais que o compositor submetera uma obra musical, com temática de “mata atlântica” a um certame público, não tendo sido contemplado. Quanto ao mais (sublinhe-se o mais): Não tenho interesse em orientalismos de ascese. TAO, de Lao-Tsu, sim; taoísmo, não; zenbudismo: nem falar. Tenho o TAO pelo pensar mais próximo da ontologia ocidental moderna (Heidegger). TAO = a cabeça a caminho; TAO = ação sem atos, TAO = o vazio do vaso; LAO-TSU = o filósofo inencontrável, vida que se oculta da existência, existência que se oculta da vida. (Vez por outra, convoco as sombras de Epicuro e Demócrito). Daí as minhas “taoduições” de Issa, e da “Visita a um taoísta”, de Li-Po (ver *31 poetas, 214 poemas*, nova edição pela Editora da Unicamp, Campinas, SP, 2007).



## Issa

Ópera em dez segmentos

Libreto: Décio Pignatari

### Parte I

Cena dividida em dois planos, superior e inferior – deuses (bodisatvas) e humanos. Ocupando todo o fundo, a silhueta do monte Fuji, com um caracol que começa a subir pela vertente. Desenhos de luzes e cores (neon, p.ex.).

#### *Plano A*

Nuvens, vento, sol, luz, neve, chuva, gotas de orvalho pela campina ou em flores, etc. sucedem-se, marcando estações. Um tema recorrente, o Outono, com árvores e folhas rubro-ferrugem de muitos matizes caem revolteando. Silhuetas luminosas de budas e bodisatvas piscam, em movimento, como em estroboscopia. Cordas, flautas e vozes dos santos budistas, meio em falsete, joco-sérios sussurram o *nembutsu*, oração a Amida, encarnação do Buda da Terra Pura, seita a que se filiará, até certo ponto, Issa:

“Namu Amida Butsu”  
(Honras a Amida, O Buda)

(Animação) Da boca dos bodisatvas saem os ideogramas – os seis ideogramas – que indicam o Santo Nome do Corpo Definitivo do Buda numa Forma Provisória.

#### *Plano B*

Mímica, canto e dança.

Praça de aldeia, com estradas-ruas confluentes. Casa de Issa (Yataro) à direita, com terreno e plantação. Estalagem, cavalos, burros, bichos. Casa do prefeito. Templinho ao longe. Terras cultivadas, moças plantando e colhendo. Comerciantes, viajantes. Yataro, pai, mãe, avó. Professor e crianças saindo da estalagem. As crianças começam a brincar de esconde-esconde:

Onde você está agora?  
Onde você está agora?  
Estou aqui  
Estou aqui

Onde você estava?  
Onde você estava?  
Eu não estava  
Eu não estava  
Onde você estará?  
Onde você estará?  
Eu não estarei  
Eu não estarei

***A e B***

Grande lua prateada se projeta sobre tudo.

Voz do pai:

— Yataro, ouça isto:

Aka aka ya	clara clara luz
Aka aka aka ya	clara clara clara luz
Aka aka ya	clara clara luz
Aka aka aka ya	clara clara clara luz
Aka aka ya	clara clara luz
Aka aka aka ya Tsuki	Clara clara clara LUA

(Myôe, 1173-1232)

Voz do professor:

— Yataro, ouça isto:

Now that the plaNET  
NET  
NET  
is at peace  
at last  
we can't prevent  
some disease  
some disease

Take it easy  
Please

Voz da avó:

— Yataro, ouça isto:

Tsuyu Tsuki	O orvalho a luz
Tsuyu Tsuki	o orvalho a luz
Tsuyu Tsuki	o orvalho a lua
	orvalua
	orvalua
	orvalua

**Irrompe a fanfarra – Cortejo do Daymio (Senhor feudal)**

Desfile de bonecos em silhueta: sombras, luzes, cores. Começa elevado, com o daymio a cavalo e vai baixando até os serviçais e as bagagens, passando por samurais, palanquins, senhoras, concubinas, gueixas, guerreiros, valetes, cortesãos, etc. Estandartes, alabardas, armas de fogo (canhões, mosquetes), lanças, espadas.

Todos reverenciam, incluindo os bodisatvas do Plano A.

Conforme sons e imagens esmorecem, encerrando a cena, o piso que divide os planos sobe um pouco. E continuará a subir ao fim de cada segmento.

## **Parte II**

Morte da mãe. Interlúdio do outono.

### ***Plano A***

Os santos fazem a mímica da morte e enterro da mãe. Preto e branco.

### ***Plano B***

Grande bétula ou pinheiro, imitando o Fuji, com folhas caindo, do verde ao vermelho e cobrindo o corpo da mãe deitado na praça vazia. Sons de “wo-wo” (cachorro) e “ko-ko” (go-go) (corvo).

Tema dos 6 ventos:

1. Vento fresco (cigarras, brumas)
2. Vento menos fresco (algodão)
3. Vento frio (orvalho, gansos selvagens, cala-se o grilo, abrem-se os crisântemos)
4. Vento de geada, aguaceiros, árvores se avermelhando
5. Tufões, lua cheia, colheita do arroz, novas constelações (Ursa Maior, Andrômeda, Altair, Cisne, Peixes)
6. Vento gelado, orvalho gelado (tsuyuyzamu)

Lua sobre campo ceifado azul.

Grande ressonância do som no ar límpido e no céu vazio

Voz cava da moribunda:

— Yataro!

De dentro do monte de folhas, sai o pai com noiva nova.

Voz do outono: sopro e cordas. Canto do cuco.

Grande outono grande  
Mas aquele passarinho  
Cresce como o céu

Solidão. Vozes e sons saem das coisas, em planos diferentes, variando em torno da palavra “Akikaze” (vento de outono).

Akikaze  
Akikaze

Outovento

Ventoutono

tono tono tono

vento vento vento

### Parte III

#### *Plano B*

Animação. Aldeia e paisagem se transformam em dois corpos transando, ondulando lentamente. Não se vêem cabeças, nem pés. O vento passa a ofego e a resfolego. O texto é composto de duas palavras em dueto-duelo – os dois nomes dos filhos – trocadas entre pai e madrastra:

— Yataro!  
— Senroku!  
— Yataro!  
— Senroku!  
— .....

As palavras podem ser misturadas aos sons “zen” (bem) e “aku” (mal).

#### *Plano A*

Os santos também ondulam, fazem “onda” (“ola”), murmurando o “nembutsu” ao ritmo do vai-e-vem do casal.

#### *Plano B*

O casal gira, aparece a madrastra de frente, em posição ginecológica. De dentro da vagina, sai ela mesma, em ondas sucessivas, de pé, vestida, segurando o bebê em exibição, com as duas mãos gritando, entre vitoriosa e alucinada:

— Senrôku!  
— Senrôku!  
— .....

O Plano A vai apagando. Só se ouve o murmúrio da prece, cortado pelos gritos da madrastra.

#### *Plano B*

Vista geral da aldeia. A cada grito estremece um componente: casa, estalagem, árvore, templo etc. Em flash-vagalume, acende-se um santo (Plano A) no escuro, assustado. Tema do vento (cortante):

— Yataro, carregue o menino!  
— Yataro, vá tecer sandálias!  
— Yataro, colha legumes!  
— Yataro, lave os cavalos!  
— Yataro, pare de ler!  
— Yataro, chega de escola!  
— Yataro, pare de escrever!  
— Yataro, apague o lampião!  
— Pare de chorar, moleque!

Voz do professor:

— Vá embora daqui, Yataro. Um dia, Amida e seus santos descerão pela estrada branca de neve, para levá-lo à Terra Pura – Jodo! Jodo! Jodo!

Voz do pai:

— Vá para Edo meu filho.  
Toque pra Tóquio

Vá sem medo.

***Plano A***

Santos caminham de um lado para outro, entoando hinos e torcendo para Yataro. Comicidade.

***Plano B***

Cena de multidão de feira, à beira-rio. Barracas, verdureiros, daymios, cortesãos, prostitutas, mendigos, músicos.

Em telão, “zoom” em Issa adolescente, no meio da multidão.

Sucessão de cenas mostrando os empregos de Issa.

1. Issa cavaliário, em cocheira. Noite. À luz de um candeeiro, lendo e escrevendo. Mosquitos piscando. Cavalos protegidos por mosquiteiros. Fala caipira de Issa:

— Oi, pangaré, Mecê num qué cambiá de lugá comigo?  
— (Relincho)

2. Issa copista em casa de comércio. Implementos de escritura. Moças empregadas passam e riem.

- De onde você vem, Yataro?
- Kashiwabara.
- Onde é isso.
- Shinano.
- Onde é isso?
- Não é aqui, suas galinhas!
- (Cacarejos)

### 3. Cortando legumes em cozinha. Aparece um sapo na soleira.

- Quando eu souber sentir como você, vou ser poeta.
- (O sapo coaxa).
- (Issa peida).

#### ***Plano A***

Bodisatvas continuam comentando a ação. Dançam. Gesticulam. Põem dedos no nariz, se agacham, dançam em roda.

#### ***Plano B***

Grande plano. Tudo em tom de flor de cerejeira. Escola de haicaístas de Katsushita, discípulo de Bashô. Issa jovem.

Depois dos crisântemos  
Para lá do grande nabo  
Não há nada

(Bashô)

#### ***Plano A***

Santos põem mãos nas cabeças. Entoam o nembutsu, jogando beisebol. Zoom em Amida-beisebolista catando bola:

#### Santos:

— Oh!

#### Amida:

— OK!

## **Plano B**

No meio da classe, surge do chão, lentamente, uma bananeira (Bashô), que fala:

- Não meta palavras  
Entre nós e a verdade  
Nem antes nem depois  
Nem acima nem abaixo  
Nem de um lado nem de outro  
Nem dentro nem fora  
Diga sempre: É isso!  
Não foi nem será: é isso!  
  é agora  
  apenas agora
- O que ponho, então?
- Todo o resto.
- E as palavras?
- Também.

(Fade out)

Katsushika morto. Discípulos lamentam em volta. Incensos excessivos. O mestre, em vestes tálares, ricas, ressuscita sob a forma de Issa, andrajoso, malcheiroso, malquisto. Discípulos se afastam, dedos nos narizes. Issa, 28 anos.

### Coro de discípulos

Issa não é haikai  
Yotaro não é haikai  
Issa não é haikai  
Yotaro não é haikai  
Issa não é haikai  
Issa não é haikai  
etc.....

## **Plano A**

Santos fazem movimentos diversos, alguns imitam os discípulos: dedos nos narizes, nos olhos, nos ouvidos, na boca, no traseiro. Risadas.



## **Plano B**

Yotaro abre caminho entre os discípulos e parte – rumo à aldeia natal:

Furusato ya!  
(Volto pra casa!)

Multipainel de pés com sandálias caminhando ao compasso de:

Furusato ya!

(Corte rápido)

Cerca de espinhos, com orvalho/lágrimas gotejando. Ao longe, a casa. Imagens destorcidas, anamórficas. O velho pai acenando, ao longe.

Mesmas imagens do multipainel, em sentido contrário: volta a Edo (Tóquio). Festa de amigos: raspagem da cabeça, estamenha de monge, cajado, sandália de palha, chapéu (kasa). Cerimônia iniciática (olhos vendados):

(Coro)

- Quem é você?
- Meu nome é Issa.
- Quem é você?
- Eu sou a bolha.
- Quem é você?
- A bolha que desliza  
na superfície do bule  
de chá, por um segundo.
- Quem é você?
- O orvalho do chá.
- Quem é você?
- Eu não sou Issa.
- Quem é você?
- Eu sou aquilo.
- Quem é você?
- Issa é a lesma, o  
Sapo, a pulga, a flor
- Quem é você?
- Eu sou Issa-Agora

Baixam, sucessivamente, 3 grandes cortinas transparentes: a) casa com chaminé fumegando; b) chaleira soltando vapor; c) ideograma de Issa (茶) :

(pisca-pisca/canção)

## Parte IV

### *Plano A*

Bodisatvas metem cabeças à espreita, para assistir à:

### *Plano B*

Morte do pai de Issa e disputa pela propriedade.

Coro da expulsão: prefeito, madrasta, meio-irmão, vizinhos, estalajadeiro, aves, bichos, árvores, pedras, objetos:

A terra é dela  
A casa é dela  
Ela sua  
Ela se suja  
Ela trabalha  
Até o filho trabalha  
Você é sujo  
Mas não sua  
Você não trabalha  
Suma daqui  
Você atrapalha

### O professor:

Mas ele é poeta  
Trabalha em outra terra!

### Coro:

Então não precisa desta  
Então não precisa desta  
Etc. ....

Issa parte, mochila às costas.

## **Plano A**

Santos imitam, em ritmo de conga, mas de costas. Entoando, junto com o *nembutsu*, a palavra *Jodo* (Terra Pura). Santos dançam em fila, em ritmo de conga, de um extremo a outro. O limite, uma barra negra – vai subindo, a espremê-los... *Nembutsu* em tempo de conga.

- A caminho!
- On the road!
- Pé na estrada!

## **Plano B**

Fusões sucessivas de mão escrevendo com estilete ou pena, em várias direções ou caracteres. Vez por outra, flashes de caracol subindo o Fuji.

Telão exibe *scrambled* documentário dos séculos XIX e XX, quase irreconhecíveis.

### Locutor:

E assim Issa peregrinou durante 4 anos pelas províncias do Oeste. “Al ritorno...”

(Música: Fusão de motivos de “La bohème” c/ “Umn bel di vedremmo”, da Butterfly)

(Fade out)

## **Parte V**

## **Plano B**

Grande display de poemas (haicais).

No cenário, ampliações metonímicas flutuantes, luminosas, multicoloridas: púbis e coxa de mulher; focinho e olho de sapo; cabeça de pulga; cabeça de gralha; corvo; folha rubra de outono; enorme gota de orvalho; focinho de gato segurando uma lua cheia; vagalume; pato; puta.

Uma sucessão de haicais, em painel: ideogramas. Acende-e-apaga. Tudo em *flash*. Issa ao centro, quase de costas (auto-retrato com ideograma).

## **Plano A**

Letreiro em *rainbow*. Figurinhas dos santos em desfile, entremeadas de sons dos haicais.

Os poemas:

“Mais alguém?” — zombou  
O moço do hotel. “Comigo,  
Só migo”, disse Issa.

Cavo direitinho  
Na nave que invade a porta  
Um poço. Mijando.

A folha espirala.  
A pata do gato a agarra  
Só por um tempinho.

Pouca gente  
Folha pouca  
Indo aqui e ali  
Hito chirari kono ha mochirari horari kana

Uma carga d'água  
Naquele cavalo em pêlo  
E eu em pêlo nele

Grande pirilampo  
por-aqui-por-ali-per-  
passou pelo campo

Veja a primavera  
Veja, lá longe, ondulando  
Na grama – agora!

Vá devagar cara –

Ao topo do monte Fuji

- col, vá devagar

Aos pássaros, aos  
não-pássaros, nossos campos  
“Ame-a já!” - proclamam

Pérolas de orvalho!  
Olho e vejo em cada folha  
A minha casa-espelho

Lago pingos tiros:  
quá – quá – quá dos patos patos  
por enquanto vivos

Mordidas de pulgas  
na moça bonita: até  
elas ficam belas!

Quanto inseto canta!  
Ócio. Formiga silen-  
ciosa mostra a bunda.

Já foi feita a escolha?  
Chegou minha vez, é isso?  
Gralha barulhenta!

Do primeiro banho  
- tatibitatepatáqua –  
ao último banho.

(A cena se fecha com grande eguicho de mijo vindo do alto)

## **Parte VI**

### ***Plano A***

Santos, cada vez mais espremidos, agachados, em suas vestes brancas, jogando pétalas de flores para baixo.

### ***Plano B***

Teatro de sombras. Kashiwabara. Paródia da comitiva de um daymio, Issa à frente, ou melhor, atrás de um funcionário que lê um edito ou proclamação. Sombras grandes, seguidas de sombras de bichos, de um cavalo a uma formiga. À frente, o pessoal da aldeia, incluindo o prefeito e os espoliadores – sombras bem pequenas. Em vários

telões, cenas da ascensão de Issa: a) cercado de discípulos, que copiam os poemas; b) um daymio que se dedigna a descer de um cavalo para render-lhe uma homenagem; c) sendo recebido por um rico comerciante, com banquete, músiscos e dançarinos; d) numa casa de gueixas, deitado com uma cortesã, etc.

Coro dos bichos e dos santos, cacofonia misturada:

Casa de Issa

Casa de Issa

Terra de Issa

Terra de Issa

Jodo Jodo

Terra Pura

Terra Pura

Tudo em partes iguais

Animação: num telão, corre um muro ou tabique que divide casa e terra ao meio.

Grande voz do Grande Corvo:

Agora, Issa

precisa casar

Aa silhuetas se iluminam, transformando-se em desfile matrimonial.

## **Parte VII**

### **Os casamentos**

#### ***Plano A***

Santos entoam nembutsu com lances de marcha nupcial, que vai virando marcha fúnebre.

#### ***Plano B***

Um grande crisântemo (Kiku) e uma grande chaleira (Issa) ocupam toda a cena. No centro da flor, uma vulva, que começa a vibrar, vai-se abrindo e soltando pequenos crisântemos. Estes caem ao chão. Estes caem ao chão, dançam alegres e vão morrendo, um a um.

Ciranda dos crisântemos mortos.

(Morte da filhinha Sato – 3 ou 4 anos)

(Cobrem-lhe a cabeça com capuz de saco de arroz, mergulham o corpo em tina de água com sakê, para expulsar os maus fluidos e maus espíritos da varíola que a matou).

Issa:

Um saco de arroz  
Um banho com sakê  
Você que a levou  
Vá embora também  
Varíola varíola  
Vá embora também

A vida-orvalho não dura  
A vida-folha só cai  
Onde a Terra-Pura  
Filha folha  
Folha filha  
Mais bela que os 25 santos  
com suas flautas e cordas

A vida-orvalho não dura  
E no entanto  
E no entanto  
E no entanto...

(Uma única folha vai caindo do alto, lentamente)

O grande crisântemo também vai murchando.

Voz do Grande Corvo: “Issa precisa casar”

Animação: Issa levando noiva para dentro de casa. Issa deitando-se com noiva. Noiva saltando da cama. Noiva tapando nariz com dedos. Noiva indo embora.

Voz do Grande Corvo: “Issa precisa casar”

Cena total. Telão. Grande cama. Issa, velho, por baixo. Esposa por cima. Caracol se anima na escalada do Monte Fuji.

Ameixeira. Amor.  
Dura pouco por que dura:  
Flor flor flor flor flor

Vem a neve em mim  
Mas ela me aquece assim  
Pois nela floresce

Ponho a mão  
nas suas coxas:  
todos os frios das minhas vidas  
pedem perdão.

FADE OUT seguido de raio e trovão. Ideograma de Issa pegando fogo. Casa queimada. Issa e mulher num galpão minúsculo, de meio teto. A neve cai sobre o cobertor.

Terra Pura Terra Pura  
Neve Pura Neve Pura  
Vocês sofrem como nós?

Carne Pura Carne Pura

Nagara nagara  
A criança não para de mexer-se  
na barriga da mãe  
Quem será?  
Quem vai ser?

Quentinha...

### ***Plano A***

Santos espremidos contra o teto, só as cabeças pra fora.

## **Parte VIII**

Parábola do Jogo de Xadrez



Grande tabuleiro de xadrez estendendo-se na perspectiva de um campo. Pequenas telas mostram as peças: ora um rei, ora uma rainha, uma cavaleiro, um sacerdote, um peão camponês. Numa tela grande, o jogo armado. Passa uma grande mão, joga todas as peças numa caixa.

Damas todas, essas,  
e reis, jogadas na caixa:  
peças de xadrez.

## **Parte IX**

(As paralisias de Issa)

(Sombra de Issa atravessa campo lavrado da aldeia, como uma nuvem – Issa apoiado num cajado. De vez em quando ele estaca, se paralisa. Um poema cantado, em cada parada):

(O caracol já está atingindo o topo do Fuji)

Já foi feita a escolha?  
Chegou a minha vez, é?  
Gralha barulhenta!

Estou virando presente puro  
Onde me põem eu fico  
Como me põem eu fico

O primeiro banho  
- tatibitatepatáqua -  
O último banho

## **Parte X**

O poema “terra”, de DP, é projetado em perspectiva sobre o campo lavrado. O caracol chega ao topo do Fuji. No meio da terra, o ideograma de Issa transformado em espantalho. Num telão, em realidade virtual, a casa de Issa, moderna, com a inscrição – “Propriedade de Issa” Sucedem-se projeções do poema, em português, inglês e

japonês. Do plano A, com os bodisatvas já prensados, começa a cair uma cortina de neve – branca, a princípio; depois, em cores irisadas, depois branca. O nembutsu final é um coral em torno das palavras “Jodo”, “Terra Pura”, “Terra Limpa”

Fade out final

dpignatari  
valdevinos, dezembro 95

**Issa**

Observações

1. obra ópera é concebida segundo uma leitura “zemiótica”, montada sobre a idéia de “secundidade”, de Peirce. Trata-se de uma ópera sobre “o agora” de toda e qualquer coisa, de sua presentidade, sem antes, nem depois, sem passado e sem futuro.

Quanto à visualidade, p. ex., imagino tudo fora de foco, entrando em foco apenas o que está em ação.

2. Uma ópera inteira em “flashes”, uma ópera-vagalume.
3. Uma operação especial para os textos. Só às vezes eles devem aparecer claramente, com sentido claro, ou melhor, cada texto é apenas um momento do texto, um momento em foco de um texto-som muito maior. Imagino uma operação bastante simples... que é bastante complicada! Para cada palavra ou linha, usem-se: a) as consoantes anteriores e as posteriores; b) as vogais anteriores e as posteriores; c) as combinações. Uma computadorização vai fazer-se necessária. Ex.:

dokga  
filhu

folha

gomja  
fulhe

etc etc!

4. Ou algum outro meio mais blocalmente estocástico....
5. Uma ópera acende-apaga, com efeito mesmerizante. Provavelmente, isto acarretaria uma grande compactação no tempo. Quanto tempo pode alguém suportar um ópera vagalume?





# O JARDIM DO CHÁ: UM CAMINHO PARA A ILUMINAÇÃO

*Amanda Murino Rafacho*

**RESUMO:** Na cultura japonesa, o jardim é uma das mais elevadas formas de arte. É a transposição da essência da natureza circundante para uma pequena porção de espaço, onde o arranjo de pedras e plantas atinge não só os sentidos, mas também a mente do visitante. Muito influenciados pelo Zen Budismo, princípios como assimetria, simplicidade, maturidade, naturalidade, e serenidade, norteiam os projetos dos jardins japoneses. Existem diferentes tipos de jardim, sendo que cada um tem sua simbologia própria. Um deles é o Jardim do Chá. A partir do século XII, com a chegada do chá verde no Japão e baseada no taoísmo e na filosofia Zen surgiu a Cerimônia do Chá. A partir de então, a Casa do Chá tornou-se o maior elemento nos jardins japoneses e, o jardim, o percurso introdutório a essa cerimônia. O caminho para a Casa do Chá deve ser atravessado lentamente, para dar aos participantes a sensação de paz e de se estar entrando em outro mundo. É um lugar de passagem do mundo exterior para o interior, evocando simplicidade, naturalidade e, além disso, a tranquilidade e introspecção exigidas pela cerimônia. O jardim do chá é um convite à iluminação e a preparação da alma para a vivência da cultura japonesa.

**Palavras-chave:** jardim japonês; cerimônia do chá; jardim do chá.

**ABSTRACT:** In the Japanese culture, the garden is one of the most elevated art expressions. It is the transposition of the essence of the surrounding nature to a minor portion of space, where the stones placement and plants stimulate not only the senses, but also the visitor's mind. Vastly influenced by Zen Buddhism, principles as asymmetry, simplicity, maturity, naturalness and serenity are the main guidance for projects of Japanese gardens. There are many different styles of garden and each one has its own symbology. One of them is the Tea Garden. Since the 12th century, with the arrival of the green tea, the tea ceremony became part of the Zen philosophy. The Tea House becomes the major element of the Japanese gardens, and, the garden, is the introductory path to this ceremony. The path to the Tea House must be walked slowly to provide peace sensation for the participants while entering in another world. It is a passway from the external world to the inner world, evoking simplicity, naturalness and also the qualities of serenity and introspection, essential for the tea ceremony. The Tea Garden is an invitation to enlightenment and preparation of the soul to experience the Japanese culture.

**Key words:** Japanese garden; tea ceremony; tea garden.

## Introdução

A cultura japonesa é repleta de rituais e atividades que transmitem toda a dedicação e riqueza de suas crenças. Uma delas é a arte do jardim, considerada por eles uma importante forma de expressão.

A intenção do jardim é enfatizar e ressaltar a natureza através da criação de espaços que sejam a tradução ou interpretação do ambiente natural. Entretanto, sempre apresenta algum elemento que indique a interferência humana na paisagem, como por exemplo, as lanternas japonesas. Cada parte do jardim possui um significado, e sua composição garante o cumprimento da razão de sua existência.

Independente da forma de composição, o jardim transmite a simbologia da cultura japonesa, e vai além dos aspectos visuais do espaço. As plantas são combinadas com a vida espiritual e física do povo japonês.

“O jardim japonês não é apenas um lugar para o cultivo de árvores e arbustos florescendo, mas um lugar que forneça lazer isolado, descanso, repouso, meditação, e sensação de prazer... O Jardim fala para todos os sentidos, não apenas para a mente sozinha” afirma Takuma Tono, professor e designer na Sociedade do Jardim Japonês de Portland, Eua.

Entre as diferentes configurações do jardim japonês, este trabalho tem como foco principal o Jardim do Chá, e sua relação com a cerimônia propriamente dita.

## O jardim japonês

A arte do jardim japonês começou há milhares de anos com a criação de áreas cobertas com seixos nas praias ou florestas criadas para cerimoniais honrando espíritos vindos do céu ou do além mar. Com o passar do tempo transformaram-se em lugares para a locação de santuários Shinto<sup>1</sup>, e a ser implantados em antigas casas de aristocratas como forma de contemplação.

No período Nara (646-794 AD<sup>2</sup>), quando o comércio com a China começou a se desenvolver mais seriamente, os jardins sofreram grande influência das práticas chinesas de jardinagem. Nesse momento, representavam um local de prazer e divertimento para os aristocratas, como uma forma de lazer contemplativo, e espaço para realização de eventos como recitais de poesia e torneios de arco e flecha.

Entretanto, foi no período Heien (794-1185 AD) que apareceram as principais mudanças na configuração dos jardins, dando origem ao estilo *Shinden*, cuja forma era ditada por lendas e mitos oriundos da cultura chinesa. A presença de um lago e uma ilha eram importantes características desse estilo.

Havia a intenção de se criar um jardim com diferentes aspectos de acordo com a estação do ano. Sendo assim, as cores e o período de floração eram importantes requisitos para escolha das plantas. Representavam a natureza com lagoas artificiais, pedras e vegetação.

Com a influência do Zen Budismo, os jardins começaram a ser vistos como local apropriado para meditação. Características da filosofia Zen passaram a ser

transmitidas para a composição dos jardins, dentre elas: naturalidade, profundidade, tranquilidade, simplicidade, austeridade e, além disso, a maturidade que vem com a idade e o tempo.

Essas características foram transpostas para o desenho do jardim através da assimetria, preferência pela imperfeição e por números ímpares, fuga do artificial ou *shakei* (cenário emprestado), técnica de esconder e revelar, ou *miegakure*, escondendo parte do todo para alcançar profundidade com mistério. E os elementos mais usados passam a ser pedras, água, grama, e a constância do mesmo aspecto visual do jardim durante o ano todo.

Tais conceitos alcançaram seu ápice nos períodos Muromachi e Higashiyama (1392-1573 AD) quando os jardins continham apenas pedras, e o estilo *Karesansui* (que significa seco – montanha – água), ou jardim seco (Figura 1), foi criado.

A água é substituída por pedriscos e cascalhos rastelados, sendo que cada desenho possui um significado característico. Além disso, o arranjo de pedras também passa a ser significativo, representando montanhas, pontes, e até mesmo o Buddha, de acordo com a composição do jardim. Esse jardim, não é para ser caminhado, e sim para ser explorado mentalmente.

Outra influência da filosofia zen nos jardins é no *Chaniwa*, ou jardim do chá (Figura 1), cujo percurso de entrada é o elemento principal para levar à cerimônia.



**Figura 1.** Jardim Chinsen, Jardim Seco (Karesansui), e Jardim do Chá.

Fonte: <http://phototravels.net/japan/photo-gallery/japanese-rock-gardens.html>

O jardim deixa de ser estritamente contemplativo, para se tornar um ambiente a ser percorrido. Busca criar uma paisagem de montanha, e seu desenho deve ser caminhado lentamente induzindo o visitante à interiorização e à reflexão.

Os principais elementos presentes nos jardins japoneses são: Momiji-Gari ou Acer vermelho; Sakura, ou cerejeira ornamental (flor da felicidade); lanternas (*Toro*); pedras e/ou rochas; carpa (*Koi*) e/ou tartaruga; água (como cascata ou lago); caminho de pedra (*Tobi Ishi*); e ponte (*Taiko Bashi*).

Tais elementos estão presentes nos diferentes tipos de jardim, e o arranjo destes elementos simbólicos e visuais cria a peculiaridade e riqueza de cada paisagem.

### A Cerimônia do Chá

A cerimônia do chá, conhecida como “*chanoyu*”, é uma atividade tradicional no Japão, mas também realizada em outros países asiáticos como China e Coreia, que se caracteriza por servir e beber o chá verde pulverizado, chamado de “*matcha*”

O chá verde foi introduzido no Japão, no século XII (por volta de 1200 AD), pelos monges Zen budistas que o utilizavam durante as práticas de meditação. A presença do chá passou a ser incorporada pela filosofia zen, dando origem ao ritual da Cerimônia do Chá, síntese da cultura e essência da arte japonesa.

A cerimônia levou ao desenvolvimento das casas e salões do chá (*sukiya*) durante o período Muromachi (1333-1573) e Momoyama (1573-1600). O mestre do chá que desenvolveu a cerimônia, como é realizada até os dias de hoje, foi Sen-no-rikyu, sendo classificada por ele como *wabicha* (chá rústico). Anteriormente a cerimônia continha outras regras, e era realizada como atividade artística acompanhando a observação de pinturas e obras de arte.

Os quatro elementos básicos do espírito da cerimônia e do caminho do chá são: harmonia, respeito, pureza e tranquilidade, e constituem a base do ritual



**Figura 2.** Utensílios da cerimônia do chá.

Fonte: <http://www.43places.com/places/view/439543>

<http://www.acbj.com.br/alianca/palavras.php?Palavra=165>



representando seu maior ideal. Tais princípios são dirigidos à totalidade da existência e não somente aos momentos vividos durante a cerimônia (Oliveira: 2003).

A cerimônia se inicia no percurso até a casa do chá. Para que a quietude e a concentração exigidas pela cerimônia pudessem ser encontradas por todos os participantes, o jardim foi desenvolvido ao redor da casa, os conduzindo até a Casa do Chá, onde a cerimônia é realizada.

Além de estar em processo meditativo e com a mente em plenitude, os convidados devem estar com as mãos e bocas purificados no *tsukubai* (bacia de pedra) como um ritual de limpeza, preparando o corpo e o espírito para a cerimônia.

O nome *tsukubai* deriva do verbo “*tsukubau*” que significa agachar. A bacia é posicionada de forma que o visitante se abaixe para se purificar. Após a purificação, os visitantes seguem em fila única para a entrada da casa (*nijiriguchi*), uma porta quadrada muito pequena, a qual os convidados são forçados a se agachar para passar. Este movimento representa um ato de humildade, bem como uma demonstração de que todos os participantes são iguais perante a Cerimônia do Chá.

A cerimônia envolve gestos específicos no preparo, e na maneira de beber o chá. A posição do corpo, a forma de segurar a xícara (*cha-wan*), enfim, tudo é realizado com muita atenção e concentração. É uma atividade que envolve não só os significados subjetivos do ritual como também aspectos formais de postura, caracterizando os movimentos realizados. Durante muito tempo, as famílias levavam as moças (futuras esposas) às cerimônias para adquirirem a elegância transmitida por ela.

O tempo de duração é, em média, de quarenta minutos, mas pode levar até quatro horas para ser encerrada.

A cerimônia do chá “*chanoyu*” desempenha um importante papel na vida artística do povo japonês. Como atividade estética, ela envolve a apreciação do cômodo onde é realizada, o jardim a ele contíguo, os utensílios utilizados no servir do chá, e a decoração do ambiente, como um rolo suspenso ou um “*chabana*” (arranjo floral para a cerimônia do chá).

## O jardim

A composição do jardim do chá tem relação direta com a cerimônia. Enquanto os outros tipos de jardim japonês focam a contemplação, o jardim do chá tem como principal objetivo o caminhar. Devido a isso também é chamado de *tea roji*, sendo que *roji* significa caminho (ou corredor). A palavra é também encontrada no Sutra de Lótus<sup>3</sup>, no qual há uma alegoria comparando o mundo profano a uma casa em chamas, e o mundo puro ao *roji*, onde a iluminação pode escapar das chamas.

Para que os convidados entrem em sintonia com o estado mental exigido para o ritual, o jardim é dividido em três partes: exterior (jardim *soto roji*), intermediário, e interior (jardim *uchi roji*).

Ao adentrar o jardim, os convidados passam por um portão externo (*sotomon*) representando a separação entre o jardim e o mundo exterior. Esse portão possui sete varas verticais, representando o céu (o número sete), e seis espaços representando a terra (o número seis). Um dos princípios da cerimônia, presente no jardim, é a transposição da realidade em que se vive, para um mundo além. Dessa forma, a existência de portões, caminhos estreitos e serpenteantes representam essa passagem.

Os caminhos são de pedra (*tobi ishi*), e é comum o uso de materiais reutilizados, vindos de uma antiga construção ou escavação, como por exemplo, o uso de pedras de um moinho. A intenção de se usar materiais vindos de outras construções é uma forma de treinar o olhar dos visitantes para a estética Zen, a qual valoriza a sobriedade adquirida com o tempo, e a naturalidade.



**Figura 3.** Segundo portão (*chūmon*).

Fonte: [HTTP://www.hakone.com/gardens/tea.html](http://www.hakone.com/gardens/tea.html)

Após passar pelo primeiro portão, os convidados caminham lentamente pelo jardim, seguindo o desenho do percurso. Em alguns casos, mais de um caminho é delimitado, e existe uma marcação indicando que determinado caminho não pode ser seguido. Isso é indicado pela locação de uma única pedra redonda de rio amarrada a uma corda.

Seguindo o percurso, há um banco de madeira (*koshikake machiai*) coberto (figura 4), onde os convidados permanecem sentados absorvendo as qualidades estéticas e sensitivas transmitidas pela paisagem.

O próximo portão a ser atravessado é o portão do meio (*chūmon*) (figura 3) localizado entre o portão exterior e casa de chá. Essa porção do jardim representa a exata separação entre os dois mundos. O portão tem desenho simples, sendo composto apenas por uma trama de bambu sem acabamento, respondendo à simplicidade da estética Zen.



**Figura 4.** Os principais elementos: Tsukubai (bacia de água), *ishidôrô* (lanterna de pedra), caminho de pedras e machiai (local de espera).

Fonte: [http://www.lighttight.com/GGP/gar\\_images/Gar3P04.html](http://www.lighttight.com/GGP/gar_images/Gar3P04.html)

Livro The Art of Japanese Garden

<http://www.hakone.com/gardens/tea.html>

Seguindo o percurso do jardim, os convidados encontram um pedestal onde está localizada a bacia de água (*tsukubai*) (figura 4) para o ato de purificação.

O jardim segue envolvendo a casa de chá, e não deve apresentar aspecto extravagante para não distrair a atenção dos convidados. Devido a isso, as plantas escolhidas devem estar em harmonia com a calma e sobriedade da cerimônia.

A lanterna de pedra (*ishidôrô*) (figura 4) está presente nesse jardim para iluminar e direcionar o percurso do visitante. Todas as lanternas têm os mesmos elementos básicos: telhado grande, um compartimento aberto, e três ou quatro pernas. A simplicidade é adquirida pela textura rústica da pedra.

Outra característica importante do jardim é presença da técnica *miegakure* (esconder e revelar). Pela composição de caminhos de pedra, bacias, lanternas e

plantas, os participantes têm uma série de “pequenas visões” em constante mutação, as quais os convidam a entrar em um estado de meditação que os conduzirá a cerimônia.

### A vegetação

A palavra *roji* foi designada pelos mestres do chá com o significado de “solo úmido” ou fresco. Por isso, antes da chegada dos convidados, o jardim recebe tratamento de irrigação para transmitir a sensação de umidade e frescor. A atmosfera de caminho com profundidade e clima de montanha é alcançada pela mistura de musgos, árvores perenes, arbustos e em alguns casos, bambus.

As espécies mais comuns no jardim são: Ginkgo Biloba, Ligustro, Bambuzinho-de-Jardim, Pinheiro-Negro (e outras espécies de pinheiro), Junípero, Buxinho (Figura 5), entre outras.

As flores são evitadas, para não interromper a sensação de austeridade que é própria da estética Zen. O plantio no jardim é plano e modesto, combinando tonalidades e texturas diferentes, mas sempre mantendo uma linguagem sóbria e que transmita tranquilidade. Devido a isso, em alguns jardins também existe a presença da água.

Normalmente, o jardim do chá faz parte de um jardim maior, sendo um mundo a parte de onde está inserido, não só pelas demarcações físicas, como também pela mudança na composição e cores da vegetação, onde o a presença do verde é preponderante.



**Figura 5.** Da direita para esquerda: superior Ginkgo Biloba, Ligustro, Bambuzinho de jardim; Inferior: Ligustro, Pinheiro-Negro e Buxinho.

Fonte: Google Images

## Considerações Finais

É possível afirmar que o jardim é um dos principais elementos que compõe a Cerimônia do Chá, sendo que ele prepara o visitante e cria a atmosfera propícia para sua realização.

Ambos fazem parte da estética Zen transmitindo coerência entre imagem e crença. A cerimônia e a configuração do jardim do chá evidenciam a relação entre objeto e significado de forma clara e precisa, representando a principal característica da cultura japonesa. Por isso, atinge não só o olhar, como também a mente do visitante.

A composição da paisagem e os ritos da cerimônia são um ato de elegância, revelando a dedicação que os japoneses têm com suas crenças, e principalmente perante o seu passado.

A cerimônia e o jardim se fundem, sendo que um se aprimorou através do outro. O estilo do jardim corresponde à cerimônia, e o estado mental alcançado para sua realização se deve ao ambiente e ao percurso criado pelo jardim.

Portanto, a importância do jardim para cerimônia do chá é primordial. É a preparação da mente, e um estímulo à interiorização.

O jardim japonês, especificamente, o do chá, é uma das maiores representações da arte de se desenhar a paisagem. E além disso, da importância do jardim para sensibilização e contato do homem não só com a natureza, mas também consigo mesmo.

## Notas

1. É a tradicional religião do Japão, e tem uma grande relação com deuses e a natureza.
2. AD (Anno Domini) é uma expressão utilizada para marcar os anos seguintes ao ano 1 do calendário utilizado no Ocidente, designado como “Era Cristã” ou “Era Comum”.
3. Sutra de Lótus é um dos escritos mais importantes do budismo, contendo a Lei da Vida.

## Referências Bibliográficas

ASSOCIAÇÃO BRASILIENSE DE AIKIDO ([nonatto@click21.com.br](mailto:nonatto@click21.com.br)). *Cerimônia do Chá*. Brasília/ DF:2005. Disponível em: <<http://bukaru.zevallos.com.br/Cha.htm>> Acesso em: 24/10/2007.

HOLY MOUNTAIN TRADING COMPANY. *The art of Japanese Garden*. São Francisco, CA: 2000. Disponível em: <<http://www.holymtn.com/garden/JapaneseGardens.htm>> Acesso em: 14/10/2008.

*Jardim Japonês - Estilos de Jardim*. São Paulo: 2006. Disponível em: <[http://www.jardineiro.net/br/artigos/jardim\\_japones.php](http://www.jardineiro.net/br/artigos/jardim_japones.php)> Acessado em 08/10/2007.

MARQUES, Pedro Ferreira Perrenoud. *Jardins Japoneses: Nihonteien (Parte 2)*. Centro de Estudos Japoneses/USP. São Paulo. Disponível em: <<http://www.nippobrasil.com.br/2.semanal.culturatradicional/index.shtml>> Acesso em: 24/10/2007.

MASTER GARDEN PRODUCTS. *The Japanese Tea Garden: A Journey of Spirit and Aesthetics*. São Paulo: 2001. Disponível em: <[http://mastergardenproducts.com/gardenerscorner/japanese\\_tea\\_garden.htm](http://mastergardenproducts.com/gardenerscorner/japanese_tea_garden.htm)> Acesso em: 14/10/2008

KAWANA, Koichi. *Symbolism*. UCLA Hannah Carter Japanese Garden. Los Angeles, CA, EUA:2005 Disponível em: <<http://www.japanesegarden.ucla.edu/>> Acesso em: 12/10/2007.

KAWANA, Koichi. *Symbolism, & Ethics in Tradicional Japanese Garden*. Califórnia,EUA:2007. Disponível em: <<http://www.thejapanesegarden.com/Garden/Pages/ethetics.html>> Acesso em 10/10/2007.

KAROLESKI, Luciane Miyuki Sakakima. *JAPÃO, onde o paisagismo é uma das mais elevadas formas de arte*. Trabalho didático. Província de Yamanashi, Tóquio.

Disponível em: <<http://www.casaecia.arq.br/JAPAO.HTM>> Acesso em 08/10/2007.

KIRIMURA, Yassuji. *Síntese do Budismo*. 1ª. Edição. São Paulo, Brasil: Editora Brasil Seikyo Ltda.1992

KISHIKAWA, Jorge. Instituto Nitien. Niterói/RJ: 2001. Disponível em: <<http://www.niten.org.br/agenda/2001/junho/chado.htm>> Acesso em: 24/10/2007

OGURA, Chichiro; WOJCICKI, Esther; WRIGHT, Dan. *The art of Japan. Garden - History*. Califórnia: 1999. Disponível em: <<http://library.thinkquest.org/27458/nf/gardens/historv.html>> Acessado em:12/10/2007.

OLDS, Clifton C. *Early Japanese Gardens: The Asuka, Nara, and Heian Periods*. Bowdoin College; Massachusetts, EUA: 2007. Disponível em <<http://learn.bowdoin.edu/japanesegardens/gardens/intro/index.html>> Acessado em 08/10/2007.

OLIVEIRA, Cyntia Fuji. *Estudo da influência da cultura japonesa na produção do espaço dos descendentes japoneses na cidade de São Paulo*. Trabalho Final de Graduação (TFG). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. Bauru: 2003

PORTLAND JAPANESE GARDEN. *Japanese Garden – Tea Garden*. Portland, Oregon, EUA. Disponível em: <<http://www.japanesegarden.com/gardens/>>. Acesso em: 24/10/2007.

WIKIPÉDIA, enciclpédia livre. Anno Domini. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Anno\\_Domini](http://pt.wikipedia.org/wiki/Anno_Domini)> Acesso em: 30/10/2007.

YOUNG, David. e YOUNG, Michiko. *The Art of Japanese Garden*. Tokyo: 2005. p.118-121.

## O CÓDIGO DOS BUDAS

*Fernando Carlos Chamas*

**RESUMO:** Algumas esculturas budistas possuem letras sânscritas inscritas em seus corpos. Estas marcas enigmáticas são partes da obra-prima e revelam um diálogo muito antigo entre as linguagens artística e ideográfica.

**Palavras-chave:** sânscrito/japonês, *shuji*, escultura budista, Japão.

**ABSTRACT:** Some Buddhist sculptures have Sanskrit letters engraved in their bodies. These enigmatic marks take part in masterpiece and disclose a very ancient dialogue between the artistic and ideographical languages.

**Key words:** Sanskrit/Japanese, *shuji*, Buddhist sculpture, Japan

De todas as características padronizadas da escultura budista, a letra sânscrita adquiriu o poder de simbolizar os Budas e seus votos. Apenas a letra, por si, constrói a imagem ou o ideal espiritual na alma do discípulo. Por exemplo, em alguns pedestais de lótus de estátuas budistas há um disco com inscrições em sânscrito com dois preceitos místicos: o menor ao centro e o principal ao redor. Um pedestal igual, mas menor, também pode estar dentro da imagem. Quando um devoto fica de pé em frente à estátua e recita tais palavras, diz-se que elas são transportadas para o pedestal e as palavras deste também transferidas para dentro do crente.

Se o budismo é responsável pela transmissão do sânscrito, devemos considerar três fases dessa transmissão: um pré-Buda, um da época de Buda, e do pós-Buda. Respectivamente, o primeiro está relacionado com as civilizações indo-arianas. O segundo, ao conflito budismo X bramanismo e confucionismo, e o terceiro, com o conhecimento das civilizações por onde o budismo passou, sobretudo no continente asiático e Japão, que nesse ritmo recebeu um budismo enriquecido por cerca de mil anos.

## O conhecimento pré-Buda

Começemos por um dos mais misteriosos começos, os primeiros grandes ramos lingüísticos de um povo de origem indo-européia (possivelmente das estepes da Ásia central ou sul da Rússia). Um deles é o ramo indo-ariano<sup>1</sup> que compreende dois grupos, o da Índia e do Irã, e falavam a “linguagem dos deuses” (*devabhasa*). Os arianos introduziram o bramanismo e está fundamentado no *Rig Veda* (início da tradição védica), o mais antigo dos quatro *Vedas*<sup>2</sup>, que menciona os mais antigos e complexos conceitos cosmogônicos e teológicos. Por exemplo, o deus Indra (jap. Taishakuten, 帝釈天) e uma coleção de hinos de louvor aos deuses que contêm os ensinamentos do *Dharma* (ordem que rege os seres), do *Carma* (reação das ações em vidas anteriores), da *Samsara* (ciclo de reencarnações) e do *Nirvana* (sair do *Samsara*, conseguido por uma vida ascética que desvaloriza os aspectos corpóreos e sensíveis do homem). É a partir do *Rig Veda* que o sânscrito arcaico, também chamado védico, se desenvolveu e será considerada a língua sagrada para a transmissão dos sutras (escrituras budistas), diferenciando-se do pali (jap. *pari* 巴利), língua do povo.

Assim, a literatura védica, exercerá grande influência no nascimento da literatura budista, pois foi, para a época de sua produção, uma grande fonte de conhecimento da mais profunda e antiga mitologia conhecida, além de sua “perfeição gramatical jamais superada pelas línguas que dela descenderam” Seus gramáticos descrevem os fonemas e as regras gramaticais do sânscrito como sendo nomes do Senhor Vishnu. A própria palavra “*veda*” significa “conhecimento” O simples ato de recitar seus versos é sagrado, pois seu som é sagrado e o sânscrito é a linguagem fundamental desses versos posteriormente denominados *mantras*, pela ligação intrínseca do seu valor fonético à prática esotérica para o “despertar espiritual” Essa situação, onde o valor sonoro, cantado ou recitado dos poemas extrai o seu valor metafísico de espiritualização daquele que pratica a recitação, é semelhante às outras escrituras sagradas. Não significa apenas uma valorização do som em detrimento do significado, mas da inseparabilidade dos dois e da valorização da caligrafia. Sendo assim, qualquer tentativa de tradução é sempre empobrecedora, o

---

1. Melo, Gladstone Chaves de. *Iniciação à Filologia e à Lingüística Portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, [sd], p. 85~103. Os outros ramos são: o hitita, o tocário, o grego, o italo-celta, o germânico, o báltico, o eslavo, o albanês e o armênio. Alguns historiadores acreditam numa civilização muito desenvolvida no vale dos rios Indo e do deserto do Rajastão há pelo menos 4500 anos. Porém, em algumas descrições dos movimentos celestes no Rig Veda, a datação pode pular para 15 a 20 mil a.C. Por volta de 2500 a.C. um dos povos mais desenvolvidos da antiguidade, hindu ou harappa, tinha cidades planejadas nos vales dos rios Indo e Ganges (Paquistão e norte da Índia), contava com uma estrutura urbana de rede de esgotos, sistema de fornecimento de água e casas de alvenaria e argila. Praticava intenso comércio com a Mesopotâmia e com os povos do Golfo Pérsico, fabricava diversos utensílios em cerâmica e ferramentas em bronze e cobre. Essa cultura floresceu por cerca de mil anos, mas foi devastada a partir do séc. XV a.C. quando os povos arianos invadiram a região e estabeleceram a cultura védica.

2. Os textos sagrados da Índia escritos em sânscrito contêm hinos religiosos sacrificiais em linguagem aristocrática, orações e fórmulas mágicas. A língua dessas coletâneas é conhecida por sânscrito védico.



que já seria pelo simples fato da subjetividade, o que não impediu uma interpretação plástica através do estilo gráfico das próprias letras/palavras/ideogramas e das esculturas e pinturas budistas, sobretudo as que personificam os *mantras*, os Myôô.

As divindades budistas japonesas chamadas *myôô* (明王) surgiram da recitação dos *dharani* (陀羅尼)<sup>3</sup> na escola Shingon (真言) introduzida no Japão por Kūkai (空海, 774~835) em 806. *Shingon-dharani* significa “Canção das Palavras Verdadeiras”. No budismo esotérico, versos místicos curtos são chamados de *mantra*, enquanto os longos de *dharani*. *Dharani*, em sânscrito, literalmente significa “sustentador (feminino)”, e sinônimo de *mantra*, e carrega a essência de um ensinamento. Seu poder mágico é explicado pela eficácia de seus sons e ritmos da Verdade Essencial do Universo. São palavras místicas em sílabas sânscritas e imbuídas de poder para proteger os praticantes do *Dharma* contra toda influência negativa. Foi a língua espiritual com a qual Buda expressou seu pensamento *nirvânico*, que não pode ser ouvido nem compreendido por ninguém, mesmo pelos aspirantes de alto nível. De acordo com o budismo esotérico, as explicações doutrinárias devem ser feitas em *Dharani*. Para compreendê-la, o interessado deve se transformar em pessoa igual grau de Buda.

O budismo tibetano enfatiza a recitação dos mantras, sendo às vezes chamado de budismo mantrayana, cujo mantra mais conhecido é o *Om Mani Padme Hum* (“Salve A Jóia de Lótus”). *Om* (ॐ) é a sílaba sagrada, sememe<sup>4</sup> de todos os mantras. O som *a-u-m* seria o Único Eterno, em que passado, presente e futuro coexistem e o praticante realiza uma união abstrata com Deus e entre os objetos pessoais ou símbolos mais importantes do budismo: a flor de lótus (sânsc.: *padma*). A sílaba *OM* é idêntica ao EU. Em sânscrito, a vogal [o] é constitutivamente um ditongo composto de [a + u]; daí que *OM* possa também ser escrito *AUM*: *A* é o estado de vigília, *U* é o do sonho, *M* do sono profundo e “o quarto” é o silêncio<sup>5</sup>. Em japonês há o vocábulo *aun* (阿ん) que significa “inspiração e expiração”, a interpretação mais antiga que se tem notícia sobre a criação e extinção do universo. Enfim, os dois símbolos a seguir têm precisa relação:

3. Isto faz parte dos Três Mistérios das expressões divinas de Buda (corpo, língua e vontade). Quando Buda atingiu a “iluminação”, ele podia escolher entre passar para o Nirvana (“morrer para o mundo transitório”) com um super-conhecimento transcendental intraduzível (uma salvação pessoal) ou compartilhar seu conhecimento da forma mais didática possível com a humanidade para ajudá-la a se livrar do sofrimento. Então Buda resolveu ficar nesse mundo até a morte física natural.
4. Do inglês *sememe* (1913) é um termo usado em teorias semânticas para se referir à mínima unidade de significado que tem por correspondente formal o lexema, consistindo do feixe de semas que compõem o significado do vocábulo. Para alguns, um *sememe* é equivalente ao significado de morfema, e para outros, é um traço do significado, equivalente à noção de “componente semântico” ou “traço semântico” em algumas teorias. Determinam o seu sentido específico, a classe a que pertence e suas interpretações virtuais. A forma como as palavras brotam das *sememes* é remarcável. A raiz verbal é sempre uma única sílaba que contém os sons ou fonemas básicos, *a*, *i*, *u* e *r*. Quando da raiz verbal surge uma palavra, o fonema sofre *guna*, que é um princípio de transformação qualitativa, para mantê-la ressoando perfeitamente.
5. Zimmer, Henrich Robert. *Filosofias da Índia*. Compilado por Joseph Campbell. São Paulo: Palas Athena, 1986, pp. 271-2.

ॐ (do sânscrito) e 阿 (do japonês)

Por outro lado, os monges-artistas não acreditavam num “eu” real, mas historicamente, se aceitarmos que a sensibilidade artística nasce antes da exploração da consciência do “eu” e substancialmente ligada ao sentimento religioso, é natural pensar nessa arte como uma forma de religião e regrada pela mesma para a sua manifestação mais religiosa quanto mais e melhor realizada. Um exemplo marcante disto no budismo é a grande produção de imagens e as numerosas cópias de sutras como atos de devoção. No cristianismo, islamismo, judaísmo, a linguagem e a grafia também foram mais importantes em seu início, e mesmo com a mecanização da escrita, ainda são valorizadas.

Uma das imagens mais assustadoras e realizadas foi as dos Myôô, também introduzidas no Japão por Kûkai. *Dharani* foi transliterado para *Myô* (明) mais o sufixo de nobreza ô (王), resultando em *Myôô*. As estátuas Myôô têm uma aparência feroz que se diz voltada para os inimigos, mas aqui, os “inimigos” não são apenas as “forças malignas e sobrenaturais” do budismo. Eles também englobam os inimigos de um povo que adotou o budismo para a sua ideologia social, ou seja, os Myôô também protegiam a soberania aristocrática. A própria literatura védica não poderia impedir uma interpretação tendenciosamente “bélica e liderada por deuses e seus descendentes encarnados”, nada incomuns no início da história humana. Não podemos ignorar que, na expansão do budismo, também havia um interesse político para obter o apoio dos governantes locais, característica que se manteve da Coreia para o Japão. Os defensores do *mahayanismo* (jap.: *Daijôbukkuyô*, 大乘仏教) frequentemente acentuavam o sobrenatural e os poderes mágicos que podiam ser alcançados não só com a fé em Buda, mas também com os *mantras*, objetivando a prosperidade e a longevidade dos soberanos, e não exclusivamente a salvação budista.

O sânscrito é chamado de *bongo* (梵語) na China e no Japão. É a língua que o deus criador do universo, Brahma (jap., Bonten, 梵天)<sup>6</sup>, fez e que foi transmitida para os arianos na Índia Antiga (*Tenjiku*, 天竺), e esta língua foi usada em toda a Índia, com uma crescente valorização intelectual e religiosa. É a linguagem dos documentos imperiais do príncipe Ashoka (263~226 a.C., do reino de Maurya)<sup>7</sup>.

6. Esta crença na origem divina da palavra é comum na mitologia de vários povos. Na Grécia, a palavra deriva do deus grego Hermes, o tradutor da linguagem dos deuses para a linguagem humana.

7. Em 327 a.C., as tropas de Alexandre, O Grande, cruzaram o rio Indo no noroeste da Índia e tiveram um contato mais direto com os indianos descrito por autores em cerca de 300 a.C. As influências gregas e persas inspiram as idéias de Estado, império, administração de territórios e poder centralizado. Após a partida de Alexandre, muitas alianças geraram o Império Maurya. Por volta de 274 a.C., Ashoka se tornou imperador da dinastia Maurya e amparou o budismo elevado à categoria de religião oficial. Durante seu reinado, a região de Gandhara (hoje, noroeste do Paquistão e leste do Afeganistão), entre os séculos I a.C. e VII d.C., tinha se tornado cenário de intensiva atividade de missionários budistas. As primeiras imagens de Buda no sudeste asiático apareceram por volta do século I, em esculturas e monumentos, mostrando as influências das etnias locais. “THE BIRTH of Buddhist Images” (“O Nascimento das Imagens Budistas”). *The East*, v. 23, n. 5, Tôkyô, novembro, 1987, pp.28-31. A dinastia Maurya entrou em declínio até perder o poder em 185 a.C. e a partir daí, várias dinastias ocuparam a Índia. A cultura hindu atingiu o seu auge a partir do séc.

Nos primeiros séculos d.C., houve um grande movimento de formas literárias na Índia, como o surgimento das epopéias *Mahabharata* (“O grande Livro dos Bharatas”<sup>8</sup>) e *Ramayana* compostas em sânscrito clássico. A produção de épicos históricos e coletânea de poemas legitimavam mitologicamente a aristocracia, fato que, portanto, não era original apenas das dinastias chinesas que, por sua vez, influenciaram a literatura japonesa. Cerca de 18 capítulos do Mahabharata se tornaram outra grande escritura sagrada chamada *Bhagavad Gita* (“A Canção do Senhor”). Através do sânscrito, a literatura clássica indiana transmitiu para o oriente, entre outras coisas, uma concepção de morte e a crença em guerreiros celestiais e deuses incrivelmente antigos como Agni, deus do fogo, Vayu, do vento. Indra, do Rig Veda, é modelo de guerreiro heróico e temível adversário, possuidor de uma jóia, *vajra*, lançadora de raios. Também temos os Asura, originariamente adversários dos deuses e o Garuda do *Ramayana*, um ser com cabeça e asas de águia e corpo humano, cujo bater das asas provoca o barulho de trovão. Esses exemplos demonstram a transmissão da força cultural da língua sânscrita sendo mantida através do tempo, de modo que podemos encontrar um Garuda ao lado dos Budas no Templo Sanjūsangendō (三十三間堂) em Kyôto, Japão.

Apesar de o budismo ir contra o sistema de castas, a admoestação de que cada um deve cumprir o seu *dharma* passa a ser relativamente importante na arte budista, pois no mahayanismo, os guerreiros védicos e muitos outros deuses vedas se convertem ao budismo como aspirantes e guerreiros protetores. Não há uma distinção clara entre inimigos religiosos e políticos. Os inimigos encarnados também são tomados como deuses, demônios e feiticeiros.

Enfim, a atividade guerreira não geraria *carma* negativo, pois não seria uma ação com desejos de auto-realização. Eles estariam cumprindo o *dharma* que implica a não-ação. A ideologia de classes guerreiras no Oriente não deverá somente ao confucionismo, mas também à interpretação do *dharma*.

### ***O conhecimento na época de Buda***

Os monges budistas logo adotaram o sânscrito como língua das escrituras, ou passaram a usar simultaneamente com o pali. Chama-se “budismo híbrido com o sânscrito” (*bukkyô konkô bongo*, 仏教混淆梵語). A presença do movimento budista fortaleceu certos padrões de uma linguagem secreta que mantém relações somente entre membros exclusivos do grupo especial que realiza as cerimônias secretas.

---

IV com a dinastia Gupta, que unificou o poder e diminuiu a influência do budismo. Nesse período, deuses e deusas ganharam formas humanas e iniciou-se a construção de grandes templos para abrigar as divindades. No início do séc. IV, a chegada dos hunos pôs fim à dinastia Gupta.

8 O Mahabharata, poema épico hindu, contém 200.000 linhas, ou seja, cinco vezes mais do que a Eneida, a Odisséia e a Ilíada reunidas, que como se sabe, não fazem parte da literatura védica, mas exemplifica a riqueza literária que o vedismo promoveu.

Contudo, não temos certeza da linguagem usada por Buda. Supõe-se que na época do Gautama (563~483 a.C.) da região de Magda, central da Índia, a linguagem que era usada e que se expandiu na classe dos comerciantes era pali. Como príncipe, de fato ele deve ter recebido uma instrução superior e, abandonando o palácio, não só era mais capacitado para receber oralmente os ensinamentos de outros ascetas como ter acesso aos textos védicos. Então, ele tornou isso público e transformou seus ensinamentos em conduta, não religião. Não obstante esse seu esforço anti-teológico, sua elevada instrução e sabedoria levou o povo leigo a imaginar que Buda transmitia uma mensagem subliminar em *mantras* que só os iniciados poderiam ouvir, dando aos seus ensinamentos um caráter tão metafísico e tão metalingüístico que já apontava para o Zen.

Do ponto de vista atual, o conhecimento pregado por Buda, de nenhum modo se trata de ocultismo, mas ele também não foi imediatamente escrito, e nem seriam muito úteis dessa forma, fato que “profissionalizou” os mestres e discípulos em transmitir tal conhecimento, oralmente ou através de outras linguagens artísticas. Essa característica é uma das causas de sua popularidade e expansão até os dias de hoje. Após a morte de Buda, os ensinamentos foram sistematicamente transmitidos oralmente pelos budistas. Essa transmissão oral tem uma importância histórica não só para a difusão do budismo como também para o desenvolvimento de uma literatura de caráter narrativo. Também como uma reação a uma literatura inacessível para a maioria, isso vai gerar uma cultura popular paralela à cultura aristocrática, rica em narrativas populares que fizeram surgir, no Japão, o gênero *setsuwa* (説話), como a coletânea *Konjaku Monogatari* (今昔物語) no final do século XII, rico em narrativas pré e pós budistas da Índia, China e Japão.

Quando o Budismo se dividiu em duas vertentes principais, Theravada e Mahayana, o pali foi adotado em escrituras do Theravada (jap. *Jōzabu-bukkyō* 上座部仏教) sendo o Tipitaka o seu Cânon pali, escrito por volta de 25 a.C. e se refere às três divisões da escritura: *vinaya* (disciplina), *sutta* (temas) e *abhidhamma* (ensinamentos). Os principais sutras Mahayana são o Tipitaka, o Sutra Diamante, o Sutra do Coração e o Sutra de Lótus.

Atualmente não há muitos documentos budistas em sânscrito misturado com a linguagem coloquial. Nos sutras *Hokke-kyō* (法華經) e *Fuyō-kyō* (普曜經), somente uma parte dos versos foi deixada em linguagem coloquial e também há momentos em que partes da prosa foram reescritas em sânscrito clássico. Esta ocorrência é chamada de dialeto *gāthā* (*geju-hōgen*, 偈頌方言), provavelmente porque a poesia é mais difícil de ser reescrita em sânscrito, restando exemplos que mostram a preocupação de uma classe social no modo de transcrição da linguagem coloquial para o sânscrito. Contudo, em breve, passaram a aparecer poetas budistas que publicaram obras literárias que foram tomadas como modelos do fazer poético da Índia em sânscrito genuíno. Já havia os poetas-santos, sobretudo mulheres que honravam o deus Krishna e seguiam os movimentos *Bakti* (yoga da devoção e não-

ação). Soma-se então, aos sutras e à literatura popular narrativa o nascimento de uma poesia contemplativa não só sobre o observado, mas da própria linguagem/escrita como parte da natureza contemplada. Certas palavras, como *mantras*, encabeçarão versos que preparam o estado emocional do leitor diante do objeto contemplado.

Durante os séculos IV e V d.C., o hinduísmo ressurgiu como uma religião dominante na Índia, depois de vencer os desafios do budismo, que vai até o séc. XII, e do jainismo<sup>9</sup>. Nesse mesmo período, o budismo mahayana está entrando no Japão. No mahayanismo, Buda é mais um dos numerosos Budas que estão presentemente ativos através do cosmos. Isto teve um efeito profundo sobre a arte budista, pois permitia e estimulava representações de Budas e divindades protetoras do budismo, assim como deuses secundários, incluindo guardiões da fé, extravasando a poderosa mitologia hindu e a devoção pela arte realizada com as próprias mãos ou financiada pela aristocracia. Pela Rota da Seda, por emissários e monges, essa concepção de arte chega ao Japão na forma de templos e símbolos visuais das imagens religiosas que, nas culturas em que poucas pessoas sabiam ler, sobretudo numa língua japonesa embrionária, símbolos ajudavam os leigos a se envolver na mensagem contida nesta arte. Enquanto isso, a transmissão oral continuava com temáticas que alimentavam as crenças populares em seres sobrenaturais, seus feitos e milagres sob a fé budista. Os símbolos dessas crenças formaram um padrão de representação chamado *shuji*.

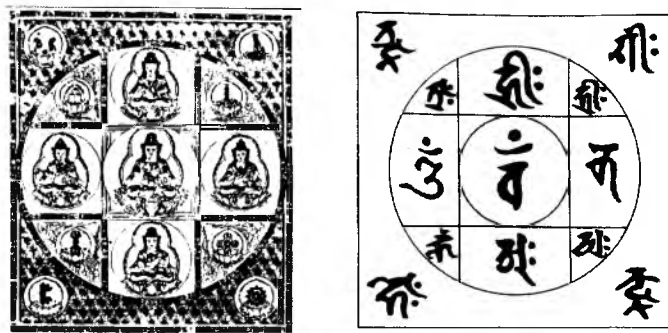
*Shuji* (種子) é a letra sânscrita que expressa com uma letra (1 *ji*, 字) o nome de cada Buda. Os tipos de letras que as estátuas budistas mostram foram originariamente escritos em sememes. Os *shuji*, no início de pequenas sentenças (*makoto*, 真言, “palavra pura”) do sânscrito, também expressam os votos (*seigan*, 誓願) de cada Buda, e são muitos os que são constituídos de uma letra final. No início havia um sememe para cada imagem. Posteriormente, um *shuji* se ligou a vários Budas, e há os Budas que possuem vários *shuji*.

As *shuji-mandaras* (種子曼荼羅) são as mandalas com *shuji*, ou seja, numa Mandala Budista podem estar desenhados apenas as letras sânscritas devido à relação convencionada. Na ilustração temos uma secção da *Kongôkai Mandara* (金剛界曼荼羅), à esquerda, e segundo o *shuji*, acima. Temos as divindades Dainichi Nyorai (大日如来) no centro, Kongôsatta (金剛薩埵) abaixo, Kongôhō (金剛宝) à esquerda, Kongôhō (金剛法) à direita e Kongôgyō (金剛業) acima.

Este *shuji*, tendo a capacidade de manifestação das forças de uma ou mais divindades, funciona não só como um *mantra*, mas também como um veículo determinante de um estado emocional, de um voto, de um verso, isto é, sua presença exclui ambigüidades, uma vez que os caracteres expressam valores, além de se utilizar de um estilo de letra para ser apreciado pela técnica e habilidade. Hoje os ideogramas são bem estilizados, mas é natural que os japoneses daquela época tenham visto

9 O jainismo, surgido na Índia entre os séculos VII e V a.C. também tem o seu sutra chamado *Kalpa* ou “Livro do Ritual”, que narra a vida de Mahavira, o 24º mestre jaina.

essas letras como novos ideogramas importados, mas especiais, que não cairiam no processo de “desmanche de símbolos” donde nasceram as escritas japonesas.



As letras sânscritas deviam manter a mesma multiplicidade de “forças” que interagiram com deuses nos primórdios da linguagem humana. Podemos levantar a hipótese de que os ideogramas foram valorizados pelo sânscrito. Os ideogramas, quando usados em poesia e pintura caligráfica (*shodô*, 書道), assumem inteiramente a sua natureza artística e revelam a habilidade do artista. O processo de identidade (do povo japonês e do próprio indivíduo) através da escrita e literatura se dá ao mesmo tempo em que os escultores de imagens budistas não são mais apenas monges anônimos que praticam uma espécie de “voto artístico”

### ***O conhecimento pós-Buda***

Quando o budismo entrou na China, lá já se acentuava a escrita pictográfica com mais de 4 mil anos e, por séculos, duas filosofias que marcaram profundamente a sociedade chinesa pela crença em um modelo de comportamento humano em que cada pessoa é virtuosa e que a grandeza moral é possível, respectivamente o confucionismo e o taoísmo. Quando a China traduziu os sutras escritos em sânscritos para o chinês, naturalmente usaram palavras que já existiam em seu léxico, mas em ideogramas, e baseado naquelas filosofias. A partir daqui, os ideogramas, então, também embutiriam a cultura sânscrita, e são esses os ideogramas que passariam para o japonês.

A qualidade e a quantidade de sutras traduzidos para o chinês deram um grande salto e durante cerca de mil anos, o empreendimento de tradução dos sutras continuou, resultando em uma incrível obra de tradução para o chinês.

As traduções do chinês para o japonês foram realizadas ao mesmo tempo em que nascia a língua japonesa, usando-se os ideogramas chineses com sua *leitura chinesa* ON (*on-yomi*, 音読み) e adaptando as palavras nativas japonesas aos ideogramas chineses, *leitura japonesa* KUN (*kun-yomi*, 訓読み). Porém,

relativo aos sutras, predominou a leitura ON e a tendência em tentar compreender os sutras com palavras próprias dos chineses passou a ocupar a corrente dominante. Um dos motivos não foi apenas a transmissão de conceitos filosóficos que os nativos japoneses nem sonhavam, mas também devido ao fato de se dar importância à transmissão das pronúncias originais dos *dharani*. No Japão, porém, devemos lembrar que a importação da escrita se dá antes da concretização ou conscientização escrita da religião nativa, o xintoísmo. Isso gerou uma peculiaridade histórica em que a “língua sagrada” para aquela crença ou praticamente não existe ou foi completamente possuída pela sociedade aristocrática que explorou sua formalidade e seus valores estéticos. A literatura inicial japonesa refletiu muito mais as crenças e valores nativos do que um cânone xintoísta que praticamente nunca existiu.

Outro fato de essencial importância na transmissão do budismo, além dos sistemas filosóficos sânscrito-chinês, foi a invenção do papel pelos chineses, e também a impressão xilográfica e por tipos móveis, esta normalmente tida como uma invenção ocidental<sup>10</sup>. Neste sentido, o sânscrito não teve a mesma sorte, pois era escrito em folhagens ou casca de kaba (樺, videiro, bétula) de shuro (棕欄, uma espécie de palmeira, *trachycarpus excelsa*) que foi chamada de baiyô (貝葉). Nessas condições, muitos documentos se perderam devido ao clima quente e úmido do território indiano. Portanto, o seu resgate também se deve ao pioneirismo chinês, aliado à importância da erudição dentro do confucionismo e do budismo, e formaram uma rica fonte donde o Japão, aprendendo o chinês, sorverá em abundância. De qualquer modo, essa mecanização da escrita foi lenta e nunca subtraiu a importância dos manuscritos e sua caligrafia como atos de devoção e disciplina.

Apesar de usar os ideogramas chineses, o japonês não tem relação com o chinês (ramo sino-tibetano)<sup>11</sup>. A sistemática criação de formas cursivas do *kanji* (*hiragana*) e formas de partes do *kanji* (*katakana*) para a leitura do chinês e criação de elementos gramaticais fez desenvolver a língua japonesa. Apesar dessa importação de ideogramas, a literatura japonesa, buscando sua identidade própria e reconhecendo o valor simbólico que os ideogramas carregam, criaram também seus *uta-makura* (歌枕, “travesseiro de poemas”) para gerar esperados estados de espírito no ouvinte. Este “valor simbólico” também se deve a um dos encontros culturais mais notáveis e pouco explorados da história, do budismo com o taoísmo.

Enquanto os seguidores do confucionismo retraduzem o ascetismo mendicante por um mais politicamente correto, o taoísmo explica a realidade que age sobre o indivíduo, complementando o budismo onde o observador da realidade

10. Uma pergunta interessante é “Por que a China não passou por uma Revolução Industrial, mesmo sendo a origem de muitas invenções séculos antes das que brilharam na Europa?”

11. O ramo sino-tibetano inclui os idiomas Chinês, Tibetano, Bhasa de Nepal e Birmanês. O japonês está incluído no ramo uralo-altaica, relativa aos Montes Urais, Rússia e aos Montes Altai, Ásia Central, mas não existe vestígio de nenhum tipo de escrita no Japão anterior à introdução da escrita chinesa.

tem um papel central na percepção da realidade, em outras palavras, se no budismo a realidade sensível é ilusória, o taoísmo afirma que toda matéria é pura energia manipulável pelo observador e nos atinge constantemente.

TAO significa “caminho” e já existia antes do universo. É o ancestral imutável de todas as coisas e a fonte original de todas as coisas, semelhante ao Brahman védico. A existência tem dois aspectos: *Yang*: ativo, masculino, claro, quente, positivo, leve e ligado ao céu e *Yin*: passivo, feminino, escuro, frio, negativo, pesado e ligado à terra. Os dois são representados pelo famoso símbolo circular com as cores preta e branca entrelaçadas, originalmente representada por dois dragões. Lao Tse via o TAO como a mãe do mundo (*shakti*), assim associando uma feminilidade provedora dos cinco elementos da natureza cujos encantos simbolizam imortalidade, a longevidade e a ordem espiritual presente na natureza.

As “forças femininas” já estavam presentes nos *Vedas*. A tríade divina védica (*trimurti*) é constituída por Brahma (criação), Vishnu (conservação) e Shiva (destruição), todos originários de Brahman, que não é um deus, mas a alma do universo e a essência da vida. Cada deus tem o seu aspecto feminino (*shakti*), respectivamente Sarasvati, Lakshmi e Parvati. Também se diz que foi Sarasvati quem criou o sânscrito. O hinduísmo tântrico, ramo do hinduísmo baseado em textos tântricos dos dravidianos, povo que coexistiu com os arianos, também enfatizam o *shakti*, origem de algumas deusas budistas. Pelo século II, o taoísmo se tornou mais sobrenatural, repleto de práticas místicas em busca da imortalidade e as crenças em diversos deuses e demônios do folclore chinês e num “paraíso dos imortais” (Peng-lai).<sup>12</sup>

O budismo terá uma visão fantástica desses pares complementares dos aspectos de *yang* e *yin*. O positivo é carregado da presença divina, e o negativo, do que é proibido ao contato dos homens. A concepção de dois mundos paralelos e complementares é fundamental na Mandala de Dois Mundos do budismo esotérico japonês. Diante dos Budas e com uma mandala de cada lado, o crente se coloca entre os dois mundos: o da Realidade Suprema e o da Ilusão.

Seguir o TAO é seguir a própria natureza e isto é estar em harmonia. Sua influência parece ter realçado o caráter também influente do budismo esotérico sobre as crenças nativas, já que combina a idéia de uma divindade suprema com a fé em muitos deuses intermediários (神道, *shintô*, xintoísmo, “caminho dos deuses”), com os quais podemos nos comunicar por uma experiência mística.

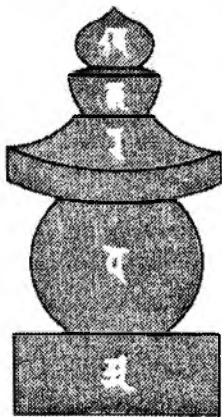
Ao longo dos anos o taoísmo praticou experimentos alquímicos para extrair da natureza o segredo da vida. Embora muitos ensinamentos taoístas sejam articulados em enigmas, elas estimularam descobertas científicas na química e na medicina. O corpo é visto não só como um templo, mas também como um “triplo aquecedor” (cabeça, tórax e abdômen) e cada parte habitada por deuses que

---

12. O deus japonês Enmaten, Senhor do Inferno, é uma adaptação chinesa de um deus védico que ganhou acretismos do taoísmo no final da dinastia Tang (618~907) para o período da Cinco Dinastias (907~960), sendo por isso representado usando um manto taoísta.



produzem o elixir da vida para a paz interior e integração da personalidade<sup>13</sup> No *Tao Te Ching*, o livro fundamental da filosofia taoísta, os ensinamentos supostamente escritos por Lao Tsé entre os séculos VI e V a.C., diziam que a inação (*bakti*) era o melhor modo de conseguir a paz.



Esse conceito foi uma das bases que permitiram a criação do Feng Shui. (水風, em jap. “Água e Vento”), da acupuntura e do yoga para induzir a energia (*chi* 氣) a se livrar de substâncias tóxicas do corpo e do ambiente. As imagens budistas incorporam a concepção dos pagodes de cinco anéis e expressam os cinco elementos que representam forças cósmicas oriundas da união *yin-yang*.

A tabela mostra a relação dos pagodes com os cinco elementos e as estátuas budista.

Direção	Forma	Letra	Elemento	Cor	Parte da estátua
Sul 南	□ mostra uma existência em paz, sem nascimento ou morte	ア (a) 𐤀	Terra 地	Amarelo a luz	joelhos
Centro 中央	○ mostra um ser livre e uma vontade sem limites	ヴァ (va) 𐤁	Água 水	Branco origem de tudo	ventre
Leste 東	△ mostra uma força e vontade penetrantes	ラ (ra) 𐤂	Fogo 火	Vermelho veneração	peito
Norte 北	☰ mostra uma vontade que dá origem a todas as coisas	カ (ka) 𐤃	Ar 風	Preto nehan	cabeça
Oeste 西	◉ expressa a jóia <i>nyoi</i> que realiza todos os desejos	キャ (kya) 𐤄	Vazio 空	Azul domínio	alto da cabeça

13. O jainismo e hinduísmo tântrico vêem o cosmos como uma gigantesca figura humana, em cuja cabeça estão os 24 profetas, ou *thirthankaras*.

Na China e no Japão, a poesia e a pintura vão expressar essa experiência mística com a natureza, ou a presença de deuses nos sentidos físicos e no ambiente. A produção poética tinha uma relação direta com as crenças religiosas nativas e com a filosofia taoísta de contemplação, de meditação e de não-ação (*bakti*) associado a técnicas de cura holístico e higiene pessoal que visavam prolongar a vida. Essa disposição ao ascetismo e à reclusão impediria a distorção da nossa verdadeira percepção da realidade, a ilusão, que nos Vedas é a energia criativa dos deuses. Essa filosofia foi essencial na pintura de paisagens suaves (cachoeiras, vales e vazio), considerada símbolos de mutação e movimento constantes e também foi a ideologia literária dominante. Durante o período das Cinco Dinastias (906-960) e Song do Norte (960-1127) na China, enquanto alguns monges se retiravam espiritualmente para escrever, os pintores voltaram a sua atenção para os métodos de capturar a aparência das formas naturais, sob as quais jazia uma realidade imutável. Isso é essencial na escultura budista.

O Japão, sendo criado por divindades *kami*, desde o início delega aguda importância sagrada aos *tropos* <sup>14</sup> Esta foi a “linguagem sagrada” do xintoísmo. Lugares famosos foram cantados pelos monges japoneses retirados como Saigyô (1118-1190) e Kamo-no Chômei (1156? ~1216).

Do budismo esotérico praticado por Kūkai aos ensinamentos zen-budistas de Dôgen (1200-1235), a sacralidade implícita dos *tropos* naturais convidava os adeptos religiosos a absorver o seu poder como ajuda à iluminação. Na cultura védica, o território ocupado era previamente transformado de “caos” em “cosmos”, em razão do rito, e recebe uma “forma” e se torna “real” (sistema simbólico = a realidade é simbólica e não a realidade). Na escultura budista, uma imagem é suficiente para transformar o lugar em cosmos. Enfim, quais são os nomes dessas estátuas e o que eles revelam?

Embora devamos nos convencer que muitos ideogramas foram usados apenas foneticamente para a transcrição de nomes budistas, podemos analisar alguns em que realmente houve uma preocupação em escolher os ideogramas certos. Será que eles já existiam ou foram criados especialmente para aqueles nomes? Devido às prováveis relações descritas acima, torna-se interessante não descartar tais hipóteses, sobretudo dentro dos sutras. Dada a infinidade de divindades budistas, limito-me aos dois exemplos mais comuns, os Budas Amida Nyorai e Dainichi Nyorai.

Amida Nyorai 阿弥陀如来 veio do sânsc. Amitāyus, Amitābha: 阿 (*a*) é “usado foneticamente” e também significa a “Unidade do Mundo” no budismo esotérico; 弥 (*mi*) e 陀 (*da*) são “usados foneticamente” O nome “Amida” foi

---

14. De acordo com a mitologia Xintoísta de século VIII em obras como *Kojiki* e *Nihon shoki*, Izanagi e Izanami estavam em uma Ponte Flutuante no Céu e investigavam o vazio abaixo com uma lança até tocarem a massa amorfa da matéria. Eles a sacudiram com uma lança e o que pingou de sua ponta se aglutinou em um lugar chamado Onogorojima. Subseqüentemente, ilhas foram nascendo pelo ritual de cópula ou emergiram de várias substâncias corporais das divindades. Por exemplo, os 5 deuses das montanhas surgiram quando Izanagi cortou o deus fogo Kagutsuchi em cinco pedaços.

traduzido para o chinês como *O-mi-to* com os caracteres 無量壽 que lemos em japonês como *Muryôju*, “Aquele que possui virtudes sem limites no espaço (無量: *muryô*, imensurável) e no tempo (壽: *ju*, longevidade)”

Dainichi Nyorai, nos sutras budistas iniciais, tem a sua origem no sânscrito Vairocana. Essa palavra, Vairocana, tem o significado de “brilhar radiantemente”. No sutra *Kegon-kyô*, Dainichi é Rushana ou Birushana. No budismo esotérico, tendo desenvolvido ainda mais o Vairocana, Dainichi adquiriu o grau de nobreza dito Mahavairocana. Assim, Dainichi Nyorai (大日如来) vem do sânsc. Vairocana: 大 (*dai*): grande; 日 (*nichi*): dia, sol; Birushana (毘盧舍那) vem do sânsc. *Mahavairocana*: 毘 (*hi, bi*): de salvar ou claro, evidente; 盧 (*ro*): eremitério; 舍 (*sha*): casa, cabana; 那 (*na*): “usado foneticamente”. Para os dois temos 如来 Nyorai: (如, *nyo*) “como que” e (来, *rai*) “vindo”, “Aquele que vem”, que em sânscrito é *Tathagata*.

A idéia de Deus da cultura védica (*deva*) já se revelava solidária com a sacralidade celeste, isto é, com o paradigma de luz e “transcendência” (altura), e, por extensão da idéia de soberania e de longevidade. Usava-se Tian (天) na dinastia Zhou (1122~256 a.C.) encontrado nos oráculos escritos em cascas de tartaruga. Na Índia os *Tenbu* são *Deva*, do sânscrito e do pali. Literalmente significa “aquele que brilha”

No corpo da estátua de Budas da categoria Nyorai (livres da *Samsara*) há marcas com referências indiretas ou explícitas ao sânscrito. Uma das mais notáveis é o *byakugôsô* (白毫相), um sinal entre os olhos como um pêlo branco rodando para a direita. Esse sinal tem uma relação com o *manji*, símbolo transformado em suástica<sup>15</sup>. 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 jainismo e no hinduísmo e originariamente usado pelos arianos. No jainismo, os quatro braços da cruz representam os quatro possíveis reinos de renascimento: animal ou vegetal, inferno, terra e espiritual. No hinduísmo, a suástica, com os braços voltados para a esquerda, é chamada de *sauvastika* ou *sathio*, e simboliza a noite, a magia, a pureza, e os braços voltados para a direita, o sol, o dia, o masculino. Acredita-se que se baseia num cabelo espiral (*senmô*, 旋毛) do peito de Vishnu, do qual Buda seria uma encarnação ilusória. No budismo, este símbolo se chama *Manji* (万字) ou *Tokuji* (徳字) e significa “as dez mil virtudes do estado de Buda”, por isso *man* (万, “dez mil”) e *ji* (字, “letra”) ou *toku* (徳, “virtude”). Este sinal é um dos mais comuns nas estátuas budistas e pode estar explicitamente no peito, ou indiretamente na forma dos pelos e do cabelo de Buda<sup>16</sup>. Símbolo semelhante pode ser encontrado

15. In “Buddhist Corner”. Disponível em [www.onmarkproductions.com](http://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.

16. A suástica nazista, *hakenkreuz* (*hâkenkuroitsu*, ハーケンクロイツ) com os braços para a direita e o eixo inclinado em ×, difere do *manji* cujo eixo é em cruz +. Ainda, enquanto desenho de várias culturas, também é usada como um tipo de crucifixo (*jûjika*, 十字架).

nos 8 tambores do deus do trovão, Kaminari, e na energia Kundalini, uma serpente enrolada que permanece adormecida no *chakra* (centro de força) muladhara, no plexo nervoso sacral na base da coluna, e simboliza um reservatório de energia psíquica latente. Nos mapas, marcam os lugares dos templos budistas.



A passagem dos escritos budistas do sânscrito para o chinês foi realmente um encontro de escritas sofisticadas. Do chinês para o japonês, no mínimo, foi um desafio compreender a carga milenar de significação dos ideogramas a ponto de não haver outra maneira senão desmanchá-los e distingui-los, gerando um idioma próprio, mas sem ignorar valores implícitos, ou seja, embora os japoneses pudessem colocar todos os nomes próprios sânscritos em katakana, usaram os ideogramas, o que indica que valores muito antigos foram preservados. Sabe-se que há uma certa liberdade dos ideogramas em nomes próprios<sup>17</sup>, mas mesmo assim se procura o status do ideograma isoladamente. Portanto, seria displicente ignorar que, no caso dos nomes dos Budas, não pudesse ter ocorrido o mesmo. Se sim, qual seria o critério? Quais valores lingüísticos foram preservados até hoje graças ao esforço da literatura budista? Olhando para as imagens, isso é muito claro, e mesmo suas lendas nos remetem a um passado remotíssimo das crenças autóctones e dos mitos arianos e que compõem as diversas crenças que compõem o hinduísmo e a religião chinesa.

## Bibliografia

“Buddhist Corner”. Disponível em [www.onmarkproductions.com](http://www.onmarkproductions.com).

“THE BIRTH of Buddhist Images” (“O Nascimento das Imagens Budistas”). *The East*, v. 23, n. 5, Tôkyô, novembro, 1987, pp.28-31.

Bruce-Mitford, Miranda. *O Livro Ilustrado dos Símbolos: o universo das imagens que representam as idéias e os fenômenos da realidade*; (trad. Fernando Wizard e Maria Cão Rodrigues), São Paulo: Publifolha, 2002.

---

17. Para a leitura dos nomes próprios japoneses usa-se o auxílio de dicionários de nomes próprios. Um mesmo nome pode possuir ideogramas diferentes segundo o valor simbólico dos ideogramas escolhidos cuidadosamente pelos pais ao dar nomes aos filhos, já que esse valor poderá refletir na personalidade. É claro que a escolha de um nome, em qualquer língua, envolve valores culturais que gostaríamos de imprimir, sobretudo nos filhos, e até nos animais de estimação, mas o ideograma chinês ainda tem um requinte simbólico incomparável.

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. 江川清 青木隆 平田嘉男 「記号の事典」 東京 三省堂 1985

Eliade, Mircea. **História das Crenças e das Idéias Religiosas**. Rio de Janeiro: Zahar, Tomo II, Vol. I, 1978.

**HISTÓRIA das Religiões**. Taoísmo, Confucionismo, Xintoísmo, Budismo, Hinduísmo, Ceticismo, Islamismo. São Paulo: Tempo Films. Duplicado e distribuído por Tape World Coml. Ltda., Planeta DeAgostini, Liberty International Entertainment Inc.

Martins, Roberto de Andrade. “A Crítica de Hegel à Filosofia da Índia”. **Textos SEAF** (Sociedade de Estudos e Atividades Filosóficas). Regional do Paraná, ano 3, n. 4, 1983, pp. 58~116.

MASON, Penelope. **History of Japanese Art** (“História da Arte Japonesa”). New York: Harry N. Abrams, inc., Publishers, 1993, p. 56.

Sproviero, Mario Bruno. “Alguns Tópicos e Problemas de Tradução da Língua Chinesa” **Revista de Estudos Orientais**. São Paulo: Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, n.5, 2006, pp. 37~58.

Wilkinson, Philip. **O Livro Ilustrado da Mitologia**: lendas e histórias fabulosas sobre grande heróis e deuses do mundo inteiro. Consultoria de Neil Philip; (trad. Beth Vieira), 2º. ed., São Paulo: Publifolha, 2002.

Wilkinson, Philip. **O Livro Ilustrado das Religiões**: o fascinante universo das crenças e doutrinas que acompanharam o homem através dos tempos; consultoria do departamento de teologia e Estudos Religiosos, Roehampton Institute, Londres; (trad. Margarida e Flávio Quintiliano), 1º. ed. São Paulo, 2000.

Zimmer, Henrich Robert. **Filosofias da Índia**. Compilado por Joseph Campbell. Trad. Nilton Almeida Silva, Cláudia Giovani Bozza e participação de Adriana Facchini de Césaire; versão final de Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 1986.

## **Ilustrações**

Egawa, Kiyoshi, Aoki, Takashi e Hirata, Yoshio (comp.). **Kigô-no Jiten** (“Dicionário de Símbolos”) Tôkyô: Sanseidô, 1985, p. 238. 江川清 青木隆 平田嘉男 (編者) 「記号の辞典」 東京 三省堂 1985 (ilustrações: pagode, shuji-mandara, manji)

日本が見える、日本が読める大辞典. **Visual Human Life. The 日本**. Tôkyô: Kodansha, 1986, pp. 860~864. (tabela explicativa do pagode).



# ARTE MODERNA E ARTE JAPONESA: ASSIMILAÇÕES DA ALTERIDADE

*José D'Assunção Barros<sup>1</sup>*

**RESUMO:** Este artigo busca esclarecer e discutir as relações entre a Arte Moderna e a arte japonesa. Mostra-se como, em contraste com a estética e com os modos de representação clássico e romântico, um dos pontos de ruptura de toda uma série de artistas ocidentais, que já podem ser classificados como modernos, foi precisamente uma nova postura com relação à Arte de outros povos, sendo que neste aspecto a assimilação da arte japonesa teria desempenhado um papel particularmente exemplar e transformador para a renovação da Arte Moderna ocidental desde a época dos pintores impressionistas. Neste sentido, demonstra-se como, a partir desta assimilação de alteridades artísticas como a japonesa, os modernos artistas ocidentais conseguiram recriar a sua própria arte.

**Palavras-chave:** *Arte Moderna, Alteridade; Arte Japonesa; Imagem; Representação.*

**ABSTRACT:** This article attempts to clarify and discuss the relations between Modern Art and the Japanese art. The intent is to show how, in contrast do the aesthetic and ways of representation of the classical and romantic arts, one of the points of rupture of several occidental artists, which can be yet classified as moderns, was precisely a new posture in relation to the Art of the other peoples, considering that, in this aspect, the assimilation of the Japanese art would had a exemplary and transformer importance for the renovation of the modern occidental art since the epoch of the impressionists painters. In this sense, it is showed how, working with an assimilation of alterities as the Japanese, the modern occidental artists had success in recreate his own art.

**Key words:** Modern Art; Alterity; Japanese Art; Image; Representation.

---

<sup>1</sup> Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, nos Cursos de Mestrado e Graduação em História. Entre as obras mais recentes, destacam-se os livros *O Campo da História* (Petrópolis: Vozes, 2004), *O Projeto de Pesquisa em História* (Petrópolis: Vozes, 2005), *Arte Moderna e Alteridade* (Vassouras: LESC, 2005) e *Cidade e História* (Petrópolis: Vozes, 2007).

Desde fins do século XIX, os artistas modernos do Ocidente vêm renovando a sua Arte a partir do contato com a Alteridade – do contato com este “outro” (considerado do ponto de vista ocidental) que até as últimas gerações românticas era ainda visto como o oriental exótico, o africano primitivo, o nativo ingênuo do Brasil ou da Polinésia. Particularmente a arte oriental, e ainda mais enfaticamente a arte dos antigos gravuristas japoneses, contribuiu em diversos momentos com uma excepcional possibilidade de renovação estética, técnica e conceitual para os artistas ocidentais que construíram a Arte Moderna desde fins do século XIX e no decurso do século XX.

O ensaio que aqui se apresenta partirá da hipótese de que é possível perceber a história da Arte Moderna, desde fins do século XIX, do ponto de vista da sua ruptura com a Arte Romântica e com o padrão clássico de representação em um aspecto bastante específico: a sua postura diante da Alteridade. Conforme veremos neste ensaio, se a alteridade fora relativamente desconsiderada pelos estilos neoclássicos (século XVIII), ela já passa a ser uma questão bastante importante para os artistas românticos. Contudo, enquanto os artistas românticos encantaram-se com a alteridade representada por outras épocas (sobretudo a medieval) e por outros povos (orientais, islâmicos, indígenas), sempre do ponto de vista de uma cultura que se pretende superior e encara o outro da perspectiva do exotismo ou da excitação diante do diferente, já os artistas modernos efetivamente se deixaram penetrar por esta Alteridade, aprendendo com a arte dos outros povos uma maneira de superar e ultrapassar os seus antigos padrões de representação e a sua própria concepção sobre o que é a arte. Desta maneira, postula-se aqui, os românticos, ao representarem cenas orientais e primitivas em suas telas, estavam apenas “reconstruindo o outro” a partir de seus próprios parâmetros e sistemas de representação; já os modernos literalmente *reconstruíram-se*, a si mesmos enquanto artistas e à sua própria arte, a partir deste outro.

As artes imagéticas japonesas constituíram certamente a primeira grande alteridade artística que impressionou fortemente os artistas modernos do ocidente. Em certo sentido, a sua assimilação pelos pintores europeus representa mesmo um ponto de virada na arte ocidental. Saturados de padrões de representação que vinham se desenvolvendo desde a Arte Renascentista, de técnicas há muito utilizadas nas várias esferas da produção artística, e também saturados de uma forma específica de ver o mundo que se transpunha sintomaticamente para as obras de arte, estes artistas ocidentais modernos deixaram-se invadir, em momentos distintos da sua história, por esta Alteridade trazida pelos artistas visuais japoneses, que acabaram abrindo caminho para as outras alteridades orientais (chinesa, persa, islâmicas, oceânicas), e depois para as alteridades africanas, que iriam influenciar fortemente os artistas cubistas e fauvistas.

Antes de mais nada, convém considerar que os caminhos das culturas ocidentais em direção ao “outro” vieram a constituir a base para um movimento



bastante amplo, que estende sua abrangência às várias formas de expressão e gêneros artísticos da arte ocidental. Podemos perceber este grande movimento na Pintura, na Escultura, na Música, na Literatura. E podemos também associar esta retomada mais recente das outras culturas a um fenômeno mais geral – que se esbate na própria ‘crise de descentramento’ do homem ocidental, no momento em que este começa a questionar sua visão etnocêntrica do mundo e a idéia evolutiva de que ele mesmo era o ponto mais avançado e civilizado a ser atingido pelas culturas que antes considerava primitivas ou exóticas. Ao menos entre os antropólogos, historiadores e artistas, este caminho do descentramento e do reconhecimento criativo do “outro” pode se confrontar nos dias de hoje com projetos que – a despeito da consciência da insustentabilidade etnocêntrica que foi consagrada em um plano intelectual mais elevado – ainda persiste em processos políticos, militares e econômicos de dominação e sujeição que por vezes chegam a ameaçar a paz mundial.

Mas a Arte Moderna descobriu o “outro” – ou, é o que pretendemos discutir, fez-se mesmo a partir deste “outro” Por outro lado, antes de compreendermos isto, devemos lembrar que o interesse e fascínio pelo “outro” nas sociedades européias (e americanas, por extensão) não constituiu propriamente uma novidade que teria aflorado apenas às portas da modernidade artística.

Essa atração, de diversas maneiras, vinha desde tempos mais remotos caminhando a par do “medo do Outro”, do seu estranhamento, da vontade de submetê-lo – e a sua história é tão extensa quanto complexa. Trata-se de uma história que também fala a respeito da invenção de uma certa imagem do Oriente que pôde contribuir para a construção da própria Identidade Ocidental – uma história que também inclui os grandes lances de um processo de legitimação da atitude colonizadora, onde não raro se transmite a idéia de que os povos exteriores à ocidentalidade não disporiam de todos os recursos para se auto-representar, devendo por isto ser representados. O Ocidente é então redesenhado, sob o pano de fundo do Oriente e das alteridades africanas, como o lugar da Racionalidade, da Ciência, da Civilização capaz de avaliar as outras – e portanto de representá-las<sup>2</sup>.

Mas o nosso estudo irá se ater ao mundo da Arte, à Representação, aos processos de Representação que se dão na Arte, sendo possível examinar, além disto, como da Representação emerge a Abstração, esta interagindo com a primeira mas em outros momentos também a negando. A assimilação das alteridades artísticas à palheta de recursos e de posturas estéticas dos artistas ocidentais foi, conforme postulamos, o aspecto mais expressivo na construção de uma nova arte ocidental, que

---

2. A própria visão de um Oriente misterioso e prodigioso deve ser desmistificada relativamente ao seu ambíguo papel nos processos de colonização movidos desde a expansão colonialista por países como a Inglaterra, França e Estados Unidos, e foi este o objetivo de Edward Said em uma obra que deve ser registrada como referência para os estudos a respeito da invenção de uma certa imagem de Oriente pelo Ocidente colonizador. A representação dos povos orientais teria sido, segundo o autor, de fulcral importância para a própria definição da identidade ocidental na legitimação de seus interesses colonialistas (SAID, 2001).

logo passaria a ser denominada Arte Moderna. Para entender esta complexa questão, será necessário demarcar com toda a precisão possível a singularidade da assimilação e reelaboração da Alteridade pela arte Ocidental de fins do século XIX e da primeira metade do século XX. A princípio, esta singularidade pode ser iluminada a partir do seu contraste com o interesse da Arte Romântica pela alteridade, que tinha ocorrido nas décadas anteriores mas por um viés bem distinto.

De fato, também os artistas românticos haviam se interessado pelo Oriente, pela África e pela América. Delacroix (1798-1863) e tantos outros pintores haviam retratado personagens e ambientes orientais, haréns turcos, odaliscas e cenas islâmicas; e a Literatura ocidental já tinha à mesma época descoberto estes mesmos temas, lançando um olhar para as outras culturas do seu tempo ao mesmo tempo em que lançavam o outro olhar para antigos mundos do seu passado histórico que haviam sido desdenhados pelos pintores neoclássicos – como a enigmática Idade Média, por exemplo. No Brasil do século XIX, e na América de modo geral, pintores-viajantes vindos da França, da Inglaterra, da Itália, da Alemanha e de outras partes da Europa buscaram avidamente novos ambientes para serem retratados e descritos. Contudo, o que buscavam estes diversos artistas no Oriente, na África e na América? Eles buscavam o “exótico”, a alteridade como elemento para surpreender, em alguns casos para questionar uma realidade que os desapontava ou da qual eram críticos, em outros casos para exercer um trabalho de erudição sobre as exóticas civilizações orientais ou sobre os “selvagens” povos nativos da África e da América. Conforme se vê, o interesse da Arte e da Literatura Romântica pelas culturas não-ocidentais era sobretudo um interesse temático, às vezes motivado pela curiosidade de antiquários que havia sido trazida pelo Historicismo tão típico do século XIX, às vezes motivado por uma vontade de evasão da dura realidade da qual muitos artistas eram críticos, ou ainda por uma vontade de vivenciar intensamente as fortes emoções da alteridade.

Examinemos agora uma situação bem distinta. O que buscaram os movimentos modernos nestas outras culturas e civilizações, que os diferencia tão radicalmente da postura romântica?. Esta indagação remete a uma questão complexa que se refere a uma delimitação (talvez impossível) dos primórdios da modernidade e dos movimentos que já podem ser legitimamente categorizados como “modernos”. Embora esta seja uma questão polêmica e que pode ser discutida, pelo menos para o aspecto aqui dissertado será bastante oportuno considerar a modernidade ou a pré-modernidade dos Impressionistas, pois eles foram certamente os primeiros artistas a examinar as culturas não-ocidentais de uma nova maneira que não a meramente pautada pela sensação do “exótico”. Logo veremos que, na sua assimilação da arte oriental – em especial da arte japonesa, que é o nosso interesse mais específico neste momento – os impressionistas buscavam não tanto uma renovação de temas, embora isto também pudesse ocorrer lateralmente, mas principalmente novos padrões de expressão e representação, novas possibilidades técnicas e materiais, ou até mesmo novas maneiras de conceber a arte.

Esta mesma busca de novos meios e padrões que pudessem renovar a arte, mais do que os temas, estaria também por trás do interesse de alguns artistas modernos por culturas antigas que não a civilização Greco-Romana – esta que fora a matriz da tradicional concepção artística do Ocidente através de sua retomada renascentista e de seus desenvolvimentos posteriores. O que os artistas do período moderno ou pré-moderno buscavam na alteridade cultural de sua própria época, ou na alteridade histórica de civilizações como o Antigo Egito, era sobretudo uma possibilidade de renovar a arte a partir dos seus próprios meios. Pela primeira vez os artistas ocidentais se interessavam mais sistematicamente não pelo “outro cultural” como tema para a sua arte sempre ocidental – mas sim pela própria arte deste outro. Estes artistas motivaram-se simplesmente a *aprender* algo com a Arte do Oriente, da África, da América nativa e da Oceania. Eles ousaram renovar a sua arte a partir de um exame atento da Arte de outros povos, e não se limitaram simplesmente a utilizar temas oriundos destes povos para tratá-los à maneira ocidental tradicional. A Arte Japonesa, conforme veremos, foi o ponto de partida desta nova postura. A sua assimilação pelos artistas ocidentais abre efetivamente novos caminhos, e o movimento dentro da arte ocidental que inicia este processo é o Impressionismo.

Existem razões históricas que favoreceram, em fins do século XIX, o contato mais sistemático entre a civilização ocidental e a arte que se fazia no extremo-orient. Pode ser citado por exemplo um tratado comercial entre a França e o Japão no ano de 1858, que facilitou muito o acesso dos franceses a produtos japoneses, e também é imprescindível lembrar uma mostra internacional que ocorrera no ano de 1867 – na qual o Japão se fez presente com inúmeras peças de cerâmicas e xilogravuras (*ukiyo-e*). Mas, tal como já foi dito, o interesse pelo Extremo Oriente então despertado nos artistas impressionistas – distintamente do mero interesse pelo exótico despertado nas pessoas comuns da mesma época – deve ser atribuído antes de mais nada a um forte interesse de renovação estética e técnica, de modo que o acesso facilitado a peças oriundas do extremo oriente apenas entrou basicamente como um elemento dinamizador deste processo. Dito de outra forma, os artistas impressionistas buscaram a arte japonesa porque precisaram dela, e não porque tiveram repentino acesso a elas através do comércio de produtos orientais.

Um dos pioneiros na reelaboração de uma influência oriental na pintura impressionista foi seguramente Claude Monet (1840-1926), que acentuara seu interesse pela arte japonesa a partir de 1866 – ano em que viajara para a Holanda. Este país, diga-se de passagem, desde o século XVI já cultivava uma ligação comercial bastante significativa com o Oriente, de modo que mesmo Rembrandt (1606-1669) – um pintor barroco do século XVII – já havia se interessado discretamente por estampas japonesas, inspirando-se para algumas de suas gravuras na economia de traços e na ocorrência de espaços vazios que era bastante típica das aguadas japonesas (HASHIMOTO, 2002). Desta forma, é bastante sintomático que Monet tenha acentuado seu interesse pelas estampas japonesas durante sua estadia na Holanda, se

bem que o pintor francês tenha declarado em uma entrevista depois publicada que já conhecia a pintura japonesa antes desta data (MACHADO, 1982: 13). De qualquer maneira, ele confirma que foi na Holanda que conseguiu adquirir um relevante lote de estampas japonesas.

É também de 1867 um quadro igualmente sintomático de Monet – o “Terasse à Sainte Adresse” – onde já aparecem aspectos inspirados no padrão oriental. Entre estes elementos, podemos indicar a sua representação das ondas do Mar, tratadas com um certo decorativismo estático que conferem a esta pintura a sensação de estarmos diante de um cenário de Teatro. De igual maneira, a par de uma perspectiva ocidental empregada no sub-ambiente pictórico do Terraço, ele recorre a uma visão tipicamente oriental quando passa à representação do Céu e do Mar, situando todos os seus elementos num mesmo plano. Observa-se ainda que as figuras humanas neste quadro de Monet são bem pouco individualizadas, de modo que elas assumem um papel fundamentalmente plástico na composição (MACHADO, 1982: 13).



Este quadro dificilmente seria explicável sem a inspiração da arte oriental, posta a dialogar com elementos mais marcadamente ocidentais. A apropriação artística das estampas japonesas por Monet e outros impressionistas foi de fato uma grande fonte de renovações, e será útil entender em linhas gerais o que caracterizava estas estampas – tanto do ponto de vista de seus materiais como do ponto de vista de suas técnicas e formas de construção das imagens.

As gravuras denominadas *ukiyo-e* (palavra que poderia ser traduzida como “mundo flutuante”) surgem no Japão ainda no século XVII – no decurso do chamado período Edo (1603-1868) – e adquirem um grande impulso com a arte de Hishikawa Moronobu (1618-1694). As estampas do “mundo flutuante” estavam na sua origem limitadas ao contraste entre o preto e o branco, mas logo foram incorporando outras cores até atingir uma policromia bastante rica.

Entre os temas preferidos de Moronobu destacam-se a representação de flores, de pessoas passeando à noite à beira do rio Sumida, da figura feminina, ou de pessoas

entretendo-se com pequenos jogos. Mas, desde já, é muito importante ressaltar que as figuras nas estampas de Moronobu assumem uma função fundamentalmente plástica na composição. Essa tendência prossegue com artistas posteriores, sendo oportuno lembrar o nome de Harunobu, que nos anos 1760 introduz a cor em diferentes placas de madeira<sup>3</sup> As estampas policrômicas transferidas para placas de madeira passam a permitir a impressão em quantidades maiores, daí originando-se o gênero das *xilogravuras*. De todo modo, para a questão que presentemente nos interessa, é fundamental ressaltar que as figuras nas estampas japonesas mostram-se em geral pouco individualizadas, o que reforça a sua função como elementos da composição entre outros – pretextos para o desenho e para o trabalho com a cor, e não tentativas de imitação da realidade ou da natureza à maneira ocidental. Mais tarde surgiriam outros mestres de singular importância, e que tiveram seus trabalhos bem difundidos no Ocidente, como foi o caso de Hokusai (1760-1849) – autor da célebre gravura “A Onda”



Hokusai. A Grande Onda de Kanagawa das "36 vistas do Mount Fuji", 1823-29

Do ponto de vista da concepção de arte, os artistas japoneses oriundos da arte Edo estavam atentos a alguns princípios estéticos fundamentais – como a “myabi”, que significa algo como “elegância refinada”, a “wabi” (prazer da tranquilidade), a “sabi” (simplicidade elegante), e o “mono no aware” (*phatos* da natureza). Estes princípios viriam a calhar para a estética de alguns dos pintores impressionistas, particularmente para o seu caráter contemplativo e seu refinamento intimista, e não é de surpreender que as estampas japonesas tenham sintonizado tão bem com as suas aspirações estéticas.

Podemos neste ponto retomar a questão da assimilação da alteridade japonesa pelo Impressionismo. Outra pintura de Monet bem significativa nesta direção é “La Plage de Trouville” (1870), que alguns autores cotejam com uma das estampas japonesas

3 Harunobu foi o criador da técnica *nishiki-e*, expressão que significa “pintura-brocado”, e que consiste em imprimir uma variedade de cores na mesma lâmina através do uso de pranchas sucessivas.

da coleção do próprio Monet, atribuída a Utamaro Kitagawa (c.1797) (MACHADO, 1988: 8).



Como este quadro, poderiam ser citados outros exemplos de Monet e também de outros pintores como Degas, Guys, Redon, Tissot e, antes destes, Manet. Mas o que nos interessa por hora é destacar que Monet não vai buscar nestas estampas o *tema* (que ele na verdade adapta a motivos do Ocidente), mas sim novas técnicas de uso da perspectiva, de representação das figuras femininas de modo pouco individualizado – o que lhes confere um valor eminentemente plástico e não temático – bem como a representação de diversos elementos figurativos praticamente sem volume. Citaremos, por fim, o emprego de pinceladas largas, planas e espessas, que terminam por unificar a composição de uma maneira que à época era pouco empregada no Ocidente.

Assim como Monet, outro pintor da *belle-époque* que se inspirou na gravura japonesa para renovar a sua arte foi Toulouse-Lautrec (1864-1901). Ele acompanha Edgar Degas (1834-1917) na sua busca por uma nova economia de meios, e a aplica a um novo gênero que torna a sua arte singular e única: o cartaz. Foi precisamente com as gravuras japonesas que Toulouse-Lautrec percebeu o impacto impressionante que uma ilustração poderia trazer se a modelagem e o detalhamento fossem sacrificados em nome de uma audaciosa simplificação.

Os famosos cartazes de Toulouse-Lautrec, muitos deles desenhados para divulgação de espetáculos e cabarés parisienses, incorporam diversos elementos inspirados nas gravuras japonesas. Entre estes elementos destacam-se a simplificação bidimensional, à qual cada vez mais iriam se voltar os pintores modernos, e também a prática de cortar as cenas pelas bordas do quadro ou da ilustração. Os recursos para

sugerir alguma espacialidade diante desta nova proposta de simplificação bidimensional também são muitas vezes inspirados nas estratégias imagísticas do gravuristas japoneses.



No quadro à direita – o primeiro cartaz de Toulouse-Lautrec para uma casa parisiense, no caso o famoso cabaré *Moulin Rouge* – vemos ao fundo algumas silhuetas negras de figuras humanas de diversos tamanhos que se contrapõem a um fundo mais claro. São elas, e as riscas inclinadas do assoalho que se dirigem para um improvisado ponto de fuga, que trazem uma sugestão de profundidade para um curioso diálogo com a simplificação bidimensionalizada de que Toulouse-Lautrec lança mão neste e em outros cartazes que primam por uma bem calculada economia de meios. Em ambos os exemplos acima destacados vemos também a liberdade tomada pelo pintor ao cortar a cena e as figuras pelas bordas dos quadros, ou então ao segmentá-las com objetos interpostos – tal como ocorre com as lâmpadas amarelas que recortam a imagem da dançarina do Moulin Rouge pela esquerda.



Edgar Degas. *O Absinto*, 1876.  
Óleo sobre Tela, 92 x 68 cm

O recurso de cortar a figura com a borda do quadro também aparece, amiúde, em Edgar Degas (1834-1917) – outro pintor francês que aprendera com os japoneses a ultrapassar os lugares-comuns da pintura ocidental, entre estes a insistência em representar as figuras na sua inteireza, ou então focar as suas partes aparentemente mais relevantes.

O quadro “Absinto” (1876) é uma destas cenas incomuns em que o pintor rompe francamente

com a organização convencional de imagens. Além de quase cortar uma das figuras pela borda direita do quadro, ele desenvolve uma lógica imagística bastante específica: leva o olhar do observador a se aproximar do melancólico casal – centro temático da composição embora deslocado para a direita do quadro – através de uma espécie de zigue-zague através de duas mesas vazias.

Além de não se deixar conduzir pelas convenções habitualmente aceitas por muitos dos pintores ocidentais e de não hesitar em cortar as figuras pela metade, Degas também ansiava por representá-las a partir de seus ângulos mais surpreendentes. E era talvez para explorar melhor estas novas liberdades que escolhia com frequência as cenas de balés, onde as figuras de dançarinas eram surpreendidas nas posições mais inesperadas, ou imobilizadas em pleno movimento, ou então representadas nas mais diversificadas atitudes – não raro ficando de fora do quadro partes dos seus corpos. Suas diversas cenas de Balé ilustram tanto a busca de um novo universo temático como uma orientação para a renovação dos meios da própria pintura, para um pouco além daquilo que vinham fazendo os impressionistas de seu tempo.



Degas. *Quatro Dançarinas*, 1899.  
Óleo sobre Tela. 151, 1 x 180,2  
National Gallery of Art, Washington.



Degas. *L'Etoile*, 1878.  
Ost. 58 x 42 cm  
Musée d'Orsay, Paris

Não estamos longe, nestes criativos esforços de Degas e Toulouse-Lautrec em romper com os lugares-comuns pictóricos do Ocidente, das práticas de composição de imagens que há muito eram desenvolvidas pelos gravuristas japoneses – e foram estes que lhes deram os elementos para perceber que a Arte Ocidental estava repleta de lugares-comuns de que muitas vezes os pintores europeus já não se davam mais conta. Desta forma, uma cultura pictórica pôde iluminar a outra, e os pintores europeus dos últimos anos do século XIX puderam aprender novos caminhos que não teriam sido possíveis sem um salutar contato com a alteridade cultural. Não apenas os gravuristas japoneses já de muito costumavam cortar as imagens de figuras e objetos pelas bordas do enquadramento, ou mesmo através de objetos interpostos, como





Hokusai. *A Montanha Fuji vista de detrás de um fosso*. 1834.

também eram extremamente hábeis em explorar uma imagem a partir de seu ângulo mais inesperado. Existe uma célebre série de xilogravuras japonesas intitulada *Cem Vistas do Monte Fuji* onde Hokusai, o mais célebre dos gravuristas japoneses de sua época, registra imagens de uma montanha japonesa a partir de ângulos diversos e de cenas inesperadas. Em uma delas, ele nos apresenta “A Montanha Fuji vista atrás de um poço” (1834).

Conforme pudemos verificar até aqui através dos exemplos ressaltados, o que pintores como Monet ou Toulouse-Lautrec buscavam nas estampas japonesas foi essencialmente da ordem da forma, da técnica, do uso da cor e do espaço, da concepção estética – e não do âmbito dos materiais temáticos, que era precisamente o que havia atraído alguns artistas românticos para uma assimilação de outro tipo do Oriente. Bem ao contrário, os impressionistas franceses de fins do século XIX estavam mais interessados no desenho franco e límpido das estampas japonesas, nas quais a elegância e força do conjunto eram freqüentemente acentuadas pela ocorrência de uma espécie de “claro-escuro descontinuo, oposto ao ocidental e fugindo ao modelado” (PEDROSA, 2000: 291). Em poucas palavras, eles interessaram-se em extrair da arte japonesa (e da chinesa) precisamente aquilo que lhes pôde ajudar a renovar seus meios e formas de expressão.

Nesta mesma direção, vale destacar a partir dos exemplos já indicados que a maior lição que os pintores impressionistas puderam extrair das estampas japonesas foi a possibilidade de compreenderem – a partir do contraste com uma arte não viciada pelas regras e convenções acadêmicas européias – o quanto estas convenções e lugares-comuns ainda persistiam entre eles, mesmo que disto nem sempre se dessem conta. Eles perceberam, com bastante clareza, que contemplar a Alteridade poderia ajudá-los a entender os limites de sua própria arte, e com isto impulsioná-los para a renovação.

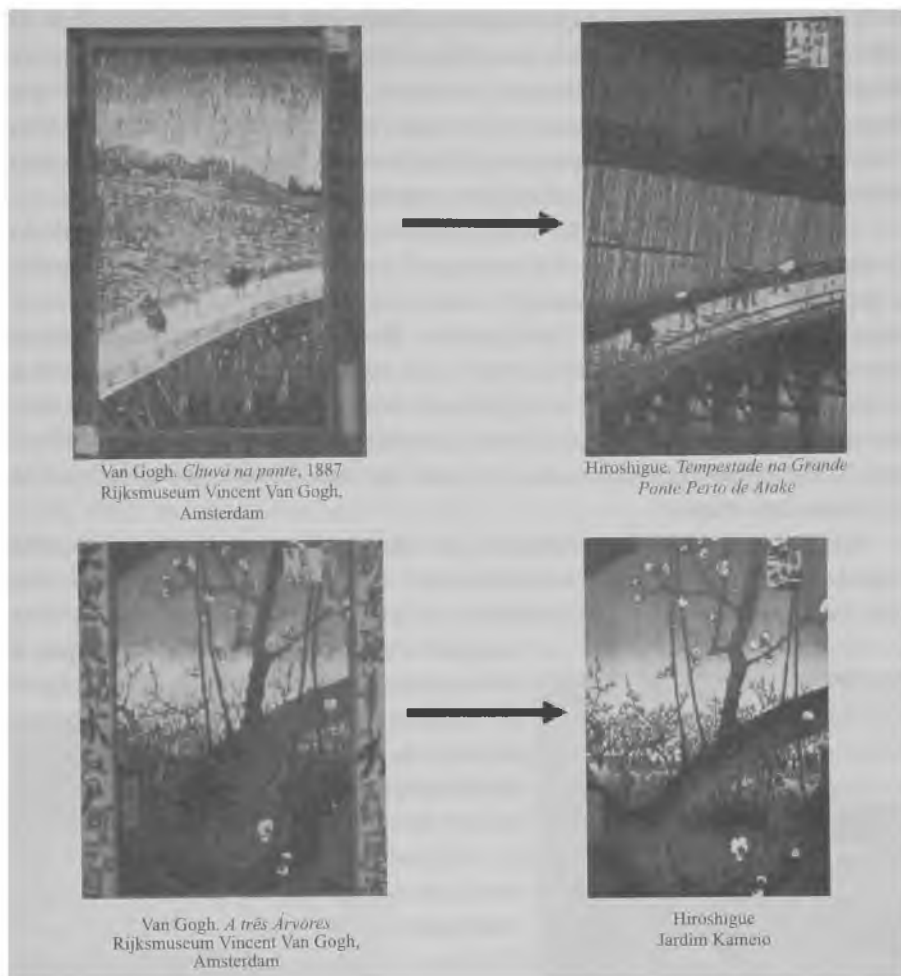
Na mesma época em que os pintores impressionistas empreendiam as suas pesquisas no campo das artes visuais, a Música Impressionista também nos oferecia uma contribuição análoga através das composições mais modernas de Claude Debussy (1862-1918). Este compositor francês também se encantou com os modos musicais orientais, e vislumbrou a possibilidade de empregá-los para romper com o já saturado campo da tonalidade tradicional, que desde o período barroco limitava os músicos ocidentais a apenas dois padrões de escalas heptatônicas (os modos Maior e Menor). Ele investiu precisamente na utilização de antigos modos já esquecidos (os antigos modos medievais), mas também na utilização das escalas orientais de cinco sons, como por exemplo a escala pentatônica que, na teoria musical do ocidente, ficou

conhecida como “modo javanês” Os resultados desta apropriação de modos orientais encontra-se em músicas como os “Arabescos” para piano ou o noturno “Nuages”, para orquestra (1899). Seu sucessor no impressionismo musical francês, Maurice Ravel, segue por direções análogas, e o seu *Quarteto de Cordas* (1903) nos dá um bom exemplo do emprego da escala pentatônica oriental. De qualquer modo, é interessante ressaltar que estes músicos também empregaram meios e materiais das culturas musicais orientais para reformular a música moderna, e não para produzir meras referências temáticas, como o fez – à maneira romântica – Puccini na sua ópera “Turandot” (1924).

Voltando ao campo das artes visuais, é muito interessante notar que as mesmas estampas japonesas que haviam encantado os pintores impressionistas, como Monet e Sisley, continuaram se abrindo também à inspiração de outros artistas e movimentos, mas agora através de novos aspectos igualmente fundamentais para a revolução dos meios de representação e expressão, que não os antes destacados para o caso dos impressionistas. Assim, o que seduz Van Gogh (1853-1890), os fauvistas representados por Derain e Matisse, ou os pontilhistas liderados por Seurat e Signac – pintores que adentram mais ainda o espaço da modernidade – não é mais a largueza da composição e as áreas contrastadas claro-escuras que tanto tinham chamado atenção dos impressionistas franceses. Van Gogh e os fauvistas, em especial Matisse (1869-1954), apreendem nestas estampas algo bem peculiar: as vastas superfícies sem sombras, e mais particularmente ainda as cores puras, às quais dariam um tratamento chapado de modo a assegurar uma intensidade de expressão.

A comprovação de que Van Gogh aprendeu sistematicamente com as estampas japonesas – não fosse a própria intensidade de cores puras e efeitos à maneira oriental que podemos encontrar nas suas pinturas – pode ser buscada em diversos estudos de Van Gogh que apresentam um explícito paralelo com algumas estampas japonesas da época. Entre elas, podemos citar “Chuva na Ponte” e “As Três Árvores”

A descoberta ocidental do impactante efeito das ‘cores puras’ pode ser associada a uma segunda leitura modernista da arte japonesa, ou pelo menos esta descoberta teria sido algo acelerada pela instigante conscientização de alguns artistas ocidentais com relação ao fato de que as artes visuais japonesas já lidavam muito mais livremente com a cor do que a pintura européia. De fato, para muitos artistas japoneses, mesmo quando envolvidos com a representação de uma cena ou objeto, não havia qualquer obrigatoriedade de se aproximar da “cor local” – isto é, da cor que determinadas figuras ou objetos teriam na sua situação de origem. Vale dizer, estes artistas se permitiam a dar um tratamento muito mais subjetivo à cor, e também buscavam superar as próprias limitações da visão humana criando um universo de cores que tinha a sua própria lógica interna, sem estarem atrelados a uma mera imitação das possibilidades cromáticas oferecidas pelo mundo circundante. A Cor era para alguns deles uma possibilidade de reconstrução de uma realidade que tinha as suas próprias regras, um elemento expressivo de alta significação.



No Ocidente, esta nova postura frente à Cor começara a irromper a partir de Van Gogh e Gauguin. É verdade que, mesmo antes, já havia sido iniciada uma extraordinária pesquisa pictórica com as experiências impressionistas em torno dos efeitos de luz e cor extraídos da própria Natureza – e são bons exemplos disto as diversas representações que Monet fizera da *Catedral de Rouen* (1894) em diferentes momentos do dia e em condições atmosféricas diversificadas. Mas já havia pintores igualmente modernos que não mais se contentavam com os delicados matizes impressionistas habitualmente explorados por pintores como Renoir e Monet, e alguns já consideravam as paletas impressionistas um tanto monótonas<sup>4</sup>. De igual

4. “É possível falar sobre a escola impressionista, porque os impressionistas sustentaram certos princípios. Para nós, não havia nada disso, pensávamos apenas que as cores dos impressionistas eram um tanto monótonas” (WHITFIELD, 1991:11).

maneira, muitos já não viam porque seguir os ditames da Natureza com relação às possibilidades cromáticas. Pintores como Henri Matisse, André Derain e Maurice Vlaminck vinham se interessando cada vez mais em explorar os caminhos que haviam sido abertos pelo pioneirismo de Vincent Van Gogh e de Paul Gauguin. Eles logo tenderiam a preferir francamente as paletas fortes e vibrantes, e em alguns casos a substituir a indefinição impressionista por contornos delineadamente pesados.

É extremamente significativo o papel inspirador que seria desempenhado pela arte japonesa e oriental, de modo mais geral – mas também pela então chamada “arte primitiva” dos povos africanos – num dos mais importantes movimentos artísticos do princípio do século XX: o Fauvismo. Na verdade, estes artistas já vinham amadurecendo um caminho pictórico onde se destacava de maneira bem especial a franca utilização de cores puras e uma aplicação bem mais generosa da tinta na tela, e pode-se dizer que a nova leitura da alteridade oriental em um pintor como Henri Matisse (1868-1954) desempenha aqui o papel de uma descoberta de algo que já estava dentro dele mesmo.

Matisse extrairia das estampas japonesas algo bem distinto daquela serenidade e refinamento que havia encantado os pintores impressionistas. Sua atenção se voltaria mais especificamente para as vastas superfícies sem sombras

que aparecem em algumas destas estampas, e obviamente para as cores puras que ali surgem de maneira franca e desimpedida. Aponta-se também em Matisse uma inspiração na cerâmica persa, da qual o pintor aprendera “a arte de combinar de um modo decorativo” (a expressão é do próprio pintor, em um artigo da época). Dentro deste espírito, uma tela pintada por Matisse em 1904 – “Luxo, Calma e Volúpia” – já mostra figuras nuas radicalmente simplificadas, de modo que elas terminam por assumir no conjunto uma função essencialmente decorativa. Tudo nesta



Matisse. *Luxe, calme et volupté*. 1904.  
Óleo sobre Tela. 98,3 x 118,5 cm  
Musée National d'Art Moderne, Paris.

tela já conspira para pôr abaixo uma longa tradição paisagística que até então havia se desenvolvido na arte ocidental.

Antes de serem percebidos como corpos femininos, as figuras de mulheres nuas que estão dispostas na tela são essencialmente formas que desempenham uma função plástica no conjunto. Formas que, por sua vez, não deixam de ser invólucros que abrigam pequenas manchas de cores puras (MULLER, 1976: 28). Da mesma maneira, a árvore, a linha da praia e o barco – dispostos na parte direita da tela – desempenham fundamentalmente o papel de unificar a superfície pictórica num único plano espacial. Cada elemento nesta tela tem uma função eminentemente decorativa.

É também interessante notar que Matisse reapropria-se neste quadro da técnica pontilhista, que havia sido desenvolvida por Seurat nos anos anteriores e que consistia basicamente em justapor pontos ou pequenas manchas de cores de modo a produzirem um efeito ótico a certa distância. O pontilhismo era uma das sensações da época, e Signac – um dos aliados de Seurat nesta nova técnica pictórica – havia registrado em seu ensaio sobre a pintura moderna aquilo que logo ficou conhecido como “teoria do divisionismo da cor” (SIGNAC, 1899). Segundo esta teoria, as cores deveriam ser aplicadas em doses cuidadosamente calculadas de cores complementares.

O pontilhismo proposto por Matisse em “Luxo, Calma e Volúpia” tinha contudo as suas singularidades. Tratava-se de um pontilhismo que explorava cores bastante fortes, e não a paleta discretamente suave e aveludada que costumava predominar nas telas de Seurat e Signac. Matisse avança aqui em novas direções, deixando que as cores ajam e reajam intensamente umas sobre as outras. Em alguns aspectos, este emblemático quadro antecipa os caminhos que logo seriam seguidos por Matisse em direção a uma arte que a si mesma impunha uma meta tão decorativa quanto a que o pintor apreendera das gravuras japonesas e da cerâmica persa, e que cada vez mais se concentraria em explorar um novo e vivo universo de cores.

“Luxo, Calma e Volúpia” chamou imediatamente a atenção de André Derain, Maurice Vlaminck e outros jovens pintores que ansiavam por uma renovação pictórica através de novas possibilidades de tratamento da Cor. Seguindo nesta nova direção,



Matisse. *Alegria de Viver*, 1906  
Óleo sobre Tela. 175 x 241 cm.  
Barnes Foundation

os Fauvistas realizariam a sua célebre exposição em 1905 – marco de um movimento que, embora de curtíssima duração, teria profunda repercussão na arte moderna. Matisse, o principal nome, seguiria explorando de maneira cada vez mais audaciosa as cores puras e efeitos decorativos, freqüentemente evocando um padrão gravurista japonês (mas também eventualmente inspirado na tapeçaria persa) de tratamento da cor e do desenho.

A rigor, um dos primeiros quadros de Matisse que conseguem concretizar mais efetivamente um verdadeiro diálogo com o padrão japonês, ultrapassando as diversas abordagens neo-impressionistas de que o pintor até então se valera – inclusive a técnica pontilhista que vimos em “Luxo, Calma e Volúpia” – foi o impressionante quadro intitulado “Alegria de Viver” (1906). Apesar da semelhança temática entre os dois quadros – uma cena ao ar livre onde diversos nus femininos algo esquematizados integram-se decorativamente às imagens naturais – este novo quadro de Matisse introduzia definitivamente um novo estilo.

A partir de agora a forma de cada objeto ou figura será bem definida por um contorno visível e delineado, às vezes reforçado por um arabesco que flexibiliza o contorno sem no entanto deixar de mantê-lo bem definido. Conforme a figura

esteja contraposta a um fundo mais claro ou mais escuro, a linha de contorno pode ser reforçada ou afinada, como pode ser constatado com o contorno firme dos nus centrais que se inserem em um ambiente de maior luminosidade ou com o contorno delgado das figuras dispostas sobre o fundo mais escuro do canto inferior direito. Esta maneira ponderada de lidar com a espessura das linhas de contorno de modo a sugerir volumes, e também os caminhos sinuosos que a linha percorre de maneira a sugerir um novo padrão de espaço – não mais perspectivado – é tipicamente japonesa.

Não fossem estas novas conquistas relativas ao Desenho, o que Matisse propõe com este quadro é também uma continuidade em relação àquela nova forma de tratamento da Cor. Tal como ocorria nas estampas japonesas, a cor mostra-se aqui aplicada em grandes extensões de superfícies planas. O Fauvismo de Matisse começa a se afirmar neste momento a partir de seus dois pilares essenciais: a Cor e o Desenho.

Para além disto, e confirmando um caminho que já vinha se afirmando anteriormente, cada vez mais o que importa para Matisse é o tratamento decorativo. Longe ficou qualquer intenção de verossimilhança à maneira clássica ou mesmo neo-impressionista, e isto fica claramente constatado quando examinamos os tamanhos das figuras de nus que se espalham na tela e definem os diversos planos. Os dois nus femininos centrais são maiores que os demais, não em decorrência da posição de maior ou menor proximidade que ocupam no espaço em relação a um observador. O tamanho de cada figura é gerido pela sua função decorativa. À direita, à esquerda ou à frente veremos figuras diminutas ou um pouco maiores. No centro geométrico do quadro uma pequenina roda de seis dançarinos. Esta roda de dançarinos que giram de mãos dadas, aliás, será retomada posteriormente em um dos quadros de Matisse que se tornariam mais célebres – a tela que seria denominada “A Dança” (1908), e que também traz as suas referências e alusões orientais.

Um vislumbre sobre a rica produção de Matisse nas primeiras décadas do século permite salientar, aliás, que em algumas fases de sua produção pictórica Matisse não se ateve a um único estilo. Assim, entre os anos de 1906 e 1907, que podem ser indicados como o período apoteótico e terminal do Fauvismo, veremos Matisse experimentar indistintamente as superfícies lisas e uniformes de cores puras – como nas obras que atrás associamos a uma inspiração oriental – e as composições elaboradas com diversidades de manchas, linhagem de experiências pictóricas que para o caso de Matisse haviam sido iniciadas com o polêmico quadro “A Mulher do Chapéu” (1905). Este caminho, na verdade, é uma herança recebida dos Impressionistas e de Cézanne, só que reelaboradas com uma especial liberdade que é já puro Matisse.

Estes são alguns exemplos do diálogo de Henri Matisse com a alteridade oriental – seja ela a das estampas japonesas, a da arte persa ou a da simbologia chinesa. Assim como ele, diversos outros artistas ocidentais da primeira metade do século

puderam encontrar na arte oriental uma constante fonte de renovação – e seria questão de levantar um longo inventário com vistas a identificar estas influências, implícitas ou explícitas, nos mais diversos movimentos que começam a surgir entre as últimas décadas do século XIX e meados do século XX. Neste sentido, uma reapropriação cultural como a das gravuras japonesas pertence tanto à história do Impressionismo e do Neo-impressionismo – através de Monet, Sisley, Toulouse-Lautrec ou Degas – como à curta história da *Art Nouveau*, estilo decorativo que atinge seu apogeu entre a última década do século XIX e o princípio do século XX e que, associado à Arquitetura, entrelaça as influências dos objetos japoneses e chineses a uma retomada neo-rococó de uma das correntes estilísticas do século XVIII.

Os artistas ligados à *Art Nouveau* – em áreas as mais diversas como a Pintura Decorativa, a Arquitetura, o Design, a Cerâmica, ou a confecção de objetos funcionais como copos e cristais – oferecem inúmeros exemplos da moda japonesa e chinesa que invade a Europa e a América em torno da passagem do século XIX ao século XX. Na Ilustração, as referências são Eugène Grasset e Georges Auriol. Trabalhos em vidro tornaram-se a especialidade de artistas como o francês Émile Gallé ou o tcheco Loetz, e através deles e de cerâmicas como as de Jean Carriès e Clément Massier, mais uma vez temos o retorno de um imaginário oriental – agora através de objetos refinados de diversos tipos.

O que une os artistas *nouveau* ao padrão presente nos objetos orientais é o predomínio de um estilo floreado, onde se destacam a linha curva e as formas orgânicas inspiradas em folhagens, flores, cisnes, libélulas, labaredas e outros elementos naturais ou telúricos. São ainda os arabescos lineares e cromáticos, mostrando clara preferência pelos ritmos baseados na curva e suas variantes (espiral, voluta), que



Émile Gallé. *Coupe libellules*, 1904.  
Collection Neuman

Loetz. *Princípio do século*.  
Collection Neuman

Clément Massier.  
*Princípio do século*.  
Quittenbaum Auctions,  
Muenchen

permitem a imediata associação entre o novo estilo e o imaginário oriental, uma referência que muitos dos artistas *nouveau* não se incomodavam de explicitar.

Exemplos de Arquitetura associáveis à *Art Nouveau* e à influência oriental também podem ser fartamente encontrados nos projetos do arquiteto belga Victor Horta (1861-1947). Como ele, e para citar mais alguns artistas europeus que se deixaram influenciar pela estética oriental fora da França, será importante destacar que os artistas americanos e ingleses de fins do século XIX também não foram indiferentes ao modelo visual japonês. Por ora será bastante citar o norte americano James McNeill Whistler (1834-1903) – com seus característicos “noturnos”, que extraíam das gravuras japonesas inspiração para delicados padrões visuais – ou ainda o ilustrador inglês Aubrey Beardsley (1872-1898), com seus elegantes desenhos em branco e preto.



Victor Horta. Balaústre da Escada da Casa Solvay, Bruxelas.

Whistler. Noturno em Azul e Prata: a Velha Ponte de Battersea, 1872-1875. Tate Gallery, Londres.

Beardsley. Ilustração para a Salomé, de Oscar Wilde, publicado em 1894.

A arte produzida no Oriente seguiria influenciando a renovação pictórica do ocidente em outros momentos. É conhecida a influência do abstracionismo informal do artista japonês Kosaka Gajin (1877-1953) através dos Estados Unidos, ajudando a consolidar a tendência americana do Expressionismo Abstrato que foi levada adiante por pintores como Pollock (1912-1956) e Willem de Kooning. Por fim, se foi possível falar da influência japonesa na moderna arte ocidental, poderíamos ter discutido também o outro caminho: como o Ocidente influencia a arte japonesa. A produção artística do período Meiji, entre 1868-1912, documenta a influência de um tradicional figurativismo ocidental na arte japonesa daquele período. O próprio Hokusai 1760-1849, que viveu antes do período Meiji e é consensualmente considerado um dos maiores artistas da história da arte japonesa, teria adotado a certa altura a perspectiva, assim que se deu conta de como ela era aplicada no Ocidente. E, num futuro além, os mais modernos artistas japoneses também se inspiraram na arte ocidental mais



inovadora. O jogo de influências entre culturas, portanto, é recíproco neste caso. Mas isto já fugiria ao tema que estamos aqui abordando, que é o do papel da Alteridade japonesa na renovação da arte ocidental, e não a questão inversa.

A influência japonesa na Arte Moderna ocidental, em suas diversas modalidades da pintura à cerâmica e à arquitetura, é portanto bastante evidente em diversos momentos do desenvolvimento da arte ocidental moderna. Para considerar outros campos de expressão, seria também possível indicar, para o âmbito do Cinema, a inspiração primordial das montagens de Eisenstein (1898-1948) nos já mencionados ideogramas chineses – eles mesmos considerados pelo cineasta russo como uma espécie de “montagem” – e também no *kabuki*, que era uma forma estilizada de drama teatral desenvolvida no Japão. Por fim, para ressaltar um último exemplo, será oportuno lembrar que a própria Arquitetura ocidental moderna de a partir dos anos 1980, a seu tempo, também trouxe à tona um interesse pela tradicional arquitetura japonesa.

Estes diversos exemplos apenas reforçam a demonstração da tese de que o que os artistas e escritores modernos buscaram no Oriente e em outros territórios de alteridade foi uma possibilidade efetiva de renovação dos seus meios, mais do que o mero interesse temático que já aparecia na arte romântica ou mesmo em períodos anteriores ao século XIX. Também podemos perceber aqui – embora reconhecendo que o aprofundamento desta questão nos levaria para muito além dos limites deste ensaio – que o interesse de renovação a partir da Alteridade foi um fenômeno cultural mais amplo, abarcando não apenas as Artes Visuais como também a Poesia, a Literatura, a Arquitetura, a Música e o Cinema. Neste sentido, não apenas nas artes visuais, como também em outras modalidades de expressão artística, a dívida da moderna arte ocidental para com as alteridades e modos artísticos de expressão tipicamente orientais – em especial japoneses – adquire especial evidência e significação.

## Bibliografia

HASHIMOTO, Madalena. *Pintura e Escritura do Mundo Flutuante: Hishikawa Moronobu e ukiyo-e Ihara Saikaku e ukyo-zôshi*, São Paulo: Hedra, 2002.

MACHADO, Sonia Maria Farria. *Presença da Arte Japonesa na obra de Monet*, Rio de Janeiro: Arte Final, 1988.

MULLER, Joseph Emile. *O Fauvismo*, São Paulo: Verbo, 1976.

PEDROSA, Mário. “Japão e Arte Ocidental” in Otilia Arantes (org.), *Modernidade Cá e Lá – textos escolhidos*. São Paulo: EDUSP, 2000.

SAID, Edward. *Orientalismo – o Oriente como Invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhias das Letras, 2001.

SIGNAC. *De Eugène Delacroix ao Neo-impressionismo*. Paris: Ed. De la Revue Blanche, 1899.

STANGOS, N. (org.), *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

WHITFIELD, “Fauvismo” in Nikos STANGOS (org.), *Conceitos da Arte Moderna*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991, p.11 e ss.

# VERBES INTRODUCTEURS ÉMOTIONNELS EN JAPONAIS

Kayoko Iwauchi<sup>1</sup>

## Introduction

Le japonais possède un verbe *itta* (« avoir dit » ou « disait » en français) pour rapporter aux autres personnes les paroles qui ont été adressées. Par exemple, *haha wa watashi ni A to itta*, « Ma mère m'a dit A (le contenu des paroles) ». Cependant nous avons constaté les usages d'une autre forme du verbe *iu*, notamment la forme passive et aussi des verbes expliquant normalement un acte physique tel que *nagekakeru* (lancer) dans notre corpus. La particularité de notre corpus est le fait qu'il consiste en des messages envoyés à un forum internet des paroles blessantes. Les messages ont été envoyés par les enfants qui ont reçu des propos comme blessants. Nous nous proposons donc d'étudier les expressions verbales qui servent à introduire les propos blessants.

## Nos Données

Nos données sont les 301 descriptions des messages envoyés au Forum Internet japonais intitulé *kizutuita kotoba* (être blessé/parole) « Paroles blessantes » où les récepteurs exposent les blessures verbales dont ils s'estiment victimes, entre novembre 1999 et octobre 2001. Le forum « paroles blessantes » est organisé par une association non-gouvernementale ayant pour objectif d'aider les victimes de violences familiales. Il faut noter que la reconstruction des énoncés écrits par le récepteur a soulevé quelques problèmes, comme la mise en scène par le récepteur. En effet, les énoncés envoyés peuvent être soit inventés, soit modifiés par l'enfant. Le Centre n'a pas le moyen de contrôler la véracité des messages qu'il accepte tels quels.

---

<sup>1</sup> Université Marc Bloch, kayoko\_iwauchi@hotmail.com.

Le récepteur de la parole envoie la parole qui lui a provoqué une blessure, accompagnée des circonstances et de son sentiment au forum. En voici un exemple.

Un message envoyé au forum par Kurokuro habitant de la région du Kantô le 23 décembre 2000. Ces paroles ont été adressées par sa mère. (1) sont les paroles de sa mère. Kurokuro introduit ces paroles par la phrase (2) au Forum. Et l'objet de notre analyse dans cet article est la phrase (2).

(1)あんたは橋の下で拾って来たのよ。死んじゃえば  
*anta wa hashi no shita de hirotte kita no yo shinjaeba*  
toi/PT/pont/de/au-dessous/à/étais ramassé/chose/PF/si (tu) meurs  
« Tu es un enfant que nous avons ramassé au-dessous d'un pont, tu peux mourir. »

(2)この間母に言われた。  
*kono aida haha ni iwareta*  
autre jour/ma mère/par/a été dit  
«L'autre jour, cela a été dit par ma mère »

Au total, nous avons collecté 301 paroles blessantes que nous avons classées suivant le statut social de l'agresseur<sup>2</sup>. Le tableau 1 montre le nombre d'énoncés par statut d'agresseur.

**Tableau 1.** Nombre d'énoncés par statut d'agresseur

Statut de l'agresseur	Nombre d'énoncés
Mère	158
Père	47
Grand mère	13
Enseignant	21
Ami ou camarade <sup>5</sup>	23
Collègue	2
Médecin	9
Non identifié	28
<b>Total</b>	<b>301</b>

2. Nous désignons les gens qui ont adressé les paroles « agresseur » par commodité.

## Aperçu Général

Nous avons dégagé deux groupes ci-dessous de verbes introduisant les propos blessants :

- 1) des verbes d'activité verbale *iu* (dire) essentiellement
- 2) des verbes d'activité employés métaphoriquement.

Plus concrètement, les verbes se répartissent comme suit :

- 1) 111 occurrences de verbes désignant une activité verbale *iu* (dire) et 2 occurrences de *donaru* (gueuler)
- 2) 11 occurrences de verbes désignant une activité humaine: *semeru* (menacer), *abiseru* (doucher)...etc... employés métaphoriquement pour rapporter des propos blessants.

Voici un exemple de chaque groupe :

(3) 母がこう言った

*haha ga kô itta.*

ma mère / PS / ainsi /a dit

« C'est ma mère qui me l'a dit »

(4) こう言っていていつもダメメッセージを浴びせる母

*kô itte itumo dame messe-zi wo abiseru haha.*

Ainsi / dire / toujours / nul / message / PO / doucher / ma mère

« Ainsi, ma mère m'inonde de messages qui me qualifient de nulle. »

Deux autres caractéristiques générales retiennent l'attention. La première est l'écrasante majorité des formes passives par rapport aux formes actives : 43 formes actives de *iu* pour 68 formes passives, alors que pour les verbes métaphoriques la proportion est inversée: 7 formes actives contre 4 formes passives. Voici un exemple d'actif et de passif du verbe *iu* (dire) :

(2) この間母に言われた。

*kono aida haha ni iwareta*

autre jour/ma mère/par/a été dit

«L'autre jour, cela a été dit par ma mère »

(3) 母がこう言った

*haha ga kô itta.*

ma mère/PS/ainsi /a dit

« C'est ma mère qui me l'a dit »

Et la seconde est l’alternance des formes finales de passé ou révolu en -TA et des formes de présent ou inaccompli en -U. Comme il s’agit de paroles blessantes rapportées en différé, on s’attend à des formes narratives au passé ( forme en -TA). Celles-ci sont, en effet, les plus nombreuses, 94 en forme en -TA , au passé, contre 10 en forme -U au non-passé . Au passé, nous avons relevé 22 *itta* (actif) contre 50 *iwareta* (passif).

Ces remarques générales commandent le plan de notre article. Nous étudierons tout d’abord les verbes de dire puis les verbes métaphoriques, en essayant d’expliquer le rôle respectif des voix active et passive et de rendre compte de l’emploi insolite de formes de non-passé pour rapporter des paroles blessantes dont la profération se situe effectivement dans le passé.

**Emplois de « dire »**  
**Emploi de la forme *iu***

Nous laisserons de côté ici les variations temporelles.

**Tableau 2.** Occurrences du verbe *iu* (dire)

Actif (total 43)					Passif (total 68)						
U	TA		variantes		-U		TA				variantes
	i u	itt a	itt e  ita	ii  nagar a	itte+ V	iwarer u	iwaret e  iru	iwaret a	iwaret e  ita	iwaret e  kita	iware tuduket a
6	22	13	1	1	3	1	50	2	2	5	5

Parmi les 111 énoncés comportant *iu*, le passif apparaît 68 fois, et l’actif apparaît 43 fois. Ce constat soulève une double question : à quoi est due cette prédominance du passif et quel est l’impact de la voix active et de la voix passive sur les paroles rapportées ?

**Emplois de la forme active de dire, *itta* (actif)/*iwareta* (passif)**

Tout d’abord voyons dans quel cas la victime emploie l’actif du verbe *iu* (dire) au non-passé.

Rera se plaint de sa mère qui lui adresse juste avant son accouchement « *anta mo tsurai koto ga areba jibun no kodomo wo nagure* » ( Si tu souffres de choses pénibles, bats ton enfant.). Elle les introduit par la phrase (5).

(5) 出産前に実母が言った

*shussan mae ni jitubo ga itta.*

Accouchement / avant / à / ma propre mère / PS / a dit

« Ma propre mère m'a dit juste avant mon accouchement. »

En (5) le procès de dire est accompagné d'un sujet focalisé par la particule *ga*<sup>3</sup>, qui insiste sur le fait que c'est sa propre mère qui lui donne ce conseil indigne d'une vraie mère. Donc l'énoncé (5) pourrait répondre à une question restée informulée, telle que « Savez-vous qui a osé me dire ça ? », eh bien, c'est ma mère. La focalisation porte plus sur l'agresseur que sur le contenu de l'énoncé. Cet exemple montre que la structure « GN *ga itta* » met l'accent sur la personne qui a tenu les propos offensants, comme le confirme la présence d'un sujet spécifiant toujours l'identité de cette personne. En revanche, lorsque la victime rapporte les paroles blessantes en utilisant le verbe dire au passif, elle ne précise pas nécessairement qui est l'agresseur et c'est le contexte qui permet de l'identifier. Regardons un exemple :

Nyororise se plaint à propos de ce qu'on lui a dit, lors d'un entretien. Il a exprimé son projet au jury. Et un des membres du jury lui a dit : *sonna koto shite dônaruru no* « alors à quoi sert ton projet ? ». Alors il les introduit au forum par la phrase (6).

(6) そう言われた。

*sô iwareta.*

ainsi / a été dit

« Voilà ce qu'on m'a dit. »

Ainsi, la structure active GN *ga itta* insiste sur qui est à l'origine des paroles blessantes, alors que dans la structure *iwareta* l'accent est mis sur le fait que les paroles blessantes ont été adressées. On a donc deux perspectives distinctes pour rapporter des propos offensants : l'une se focalise sur l'agresseur, l'autre sur l'agression.

### **Emploi du passif -iwareta : passif détrimental-**

Partons d'un exemple.

Byuuta a essayé de sauver sa mère qui était battue par son père. Mais son père l'a battue encore plus fort au lieu d'arrêter. Alors, sa mère lui a dit « *omae ga yokeena koto sae shinakereba* » (Si seulement tu ne t'en étais pas mêlé inutilement). Byuuta, la victime, utilise la forme passive pour rapporter les paroles blessantes de sa mère comme suit :

---

3. Selon Kuno (1983 :32-33), *Tarô ga sinda* (C'est Tarô qui est mort.) est la réponse à une question *dare ga sinda ka* (Qui est mort ?). Ce GN *ga* sert, dans ce cas, à centrer l'information sur l'argument focalisé d'un verbe.

(7) 母に言われた  
*haha ni iwareta*  
 ma mère/par/a été dit  
 «Je me suis fait dire par ma mère. »

Elle pouvait tout aussi bien dire en utilisant l'actif, *itta* :

(8) 母が言った  
*haha ga itta*  
 ma mère/PT/a dit  
 « Ma mère m'a dit »

En explicitant l'énonciateur de ( moi = *watashi*) implicite dans les énoncés précédents nous obtenons<sup>4</sup> :

(9) 私が母に言われた。  
*watashi ga haha ni iwareta*  
 moi/PT/ma mère/par/ai été dit  
 « Ma mère m'a dit. » ( lit. J'ai été dit par ma mère )

(10) 母が私に言った。  
*haha ga watashi ni itta*  
 ma mère/PT/moi/à/a dit  
 « Ma mère m'a dit. »

Les deux constructions comportent les mêmes arguments du locuteur (la mère)/allocuteur (*watashi*, son enfant), mais leur fonction grammaticale est inversée. En (9), le locuteur, *haha* (la mère) en l'occurrence, est l'agent. Et l'allocuteur, *watashi* (moi) en l'occurrence, est le sujet. En revanche, dans (10), le locuteur, *haha* (la mère) en l'occurrence, est le sujet. Et l'allocuteur, *watashi* (moi) en l'occurrence, est destinataire. Par conséquent, *watashi* (moi) est en première position en (9) et *haha* (la mère) est en première position en (10). Ainsi, comme nous l'avons expliqué plus haut, on confirme que l'on se focalise sur le locuteur par de l'actif et sur allocuteur par du passif.

En plus de cela, en japonais, l'emploi du passif implique, en règle générale, que le procès se fasse au détriment de la personne qui ne peut que le subir. Ainsi, la victime en utilisant le passif de *itta* (avoir dit) indique qu'elle a dû supporter bien malgré elle, les paroles pénibles de sa mère. Elle suggère par là que ses propos lui

4. En japonais, le sujet dans un énoncé est omis en général sauf dans le cas où le locuteur veut focaliser sur le sujet.



ont infligé une blessure psychologique et de la honte. Ce forum de plaintes est donc propice à l'emploi du passif détrimental, avec *iwareta* (avoir été dit), qui sert aux victimes à rapporter des paroles blessantes, infligées par des adultes.

### ***itte (dire) + auxiliaire bénéfactif***

Pour confirmer notre analyse, nous avons examiné des « paroles de réconfort ». La façon d'introduire des propos bénéfiques sur un autre forum dit 救われたことば *sukuwareta kotoba* (paroles qui m'ont sauvé), organisé par la même personne. Parmi une trentaine de messages, nous avons relevé 11 formes actives *itta* (a dit), contre 24 formes actives, *itte* suivies d'un auxiliaire bénéfactif familial *kuremashita* (21 occurrences), ou de réception agréable *moraimashita* (3 occurrences).

Bien évidemment, ces auxiliaires de don/réception ne sont jamais utilisés dans le forum des Paroles blessantes. Inversement, le passif détrimental de dire n'est pas attesté dans ce corpus de paroles de réconfort. On peut illustrer cette opposition, en comparant les formes de dire employées par une même enfant nommée Mari, qui a envoyé un message aux deux forums la même année à une semaine d'écart.

Mari a envoyé le message (11) au forum des Paroles blessantes en se plaignant de sa mère qui lui a dit “*atashi no fukô wa zenbu anta no sei yo !*” (Tous mes malheurs viennent de toi.) :

(11) 6 歳から 18 歳ごろまで毎日のように言われた。

6 sai kara 18 sai goro made mainichi no yô ni iwareta.

six/ans/depuis/dix-huit ans/environ/jusqu'à/tous les jours/de/comme/ai été dit

« De 6 ans jusqu'à 18 ans, voilà ce que j'ai dû m'entendre dire tous les jours. »

On le voit, elle utilise, le passif détrimental *iwareta*, j'ai dû m'entendre dire (lit. il a été dit), qui manifeste sa peine et son animosité pour sa mère.

Dans son message au forum de « paroles de réconfort », Mari, la même fille, rapporte les propos réconfortants du médecin « *kimi no katei kankyô nara sô natte mo shikataganai to omou* » ( Je pense que tu ne peux pas être autrement dans une famille pareille ), en employant la forme bénéfactive de *iu*, « il a bien voulu me dire » témoignant de sa gratitude envers le médecin.

(12) 先生はそう言ってくれました。

*sensei wa sô itte kuremashita*

médecin/PT/ainsi/dire/m'a accordé

« Le médecin, il a gentiment dit ainsi. »

Ainsi dégage-t-on un micro paradigme où le verbe introducteur s'harmonise par sa forme avec la modalité, désagréable ou agréable des propos rapportés. Si l'on

se cantonne aux formes de passé, *itta* (a dit) est neutre, compatible avec des propos désagréables ou amicaux, selon que la personne les rapporte en s'en plaignant ou en manifestant sa gratitude. *iwareta*, la forme passive, est exclusivement détrimentale impliquant que la personne a été blessée par ces propos. *itekureta*, auxiliaire de faveur (elle/il a eu la gentillesse de me dire) n'est compatible qu'avec des propos agréables.

Contrairement au message (11) dans lequel Mari a utilisé *iwareta*, la forme neutre du passif détrimental, elle a employé *itte kuremashita* en (12), la forme polie du verbe *itekureta* pour introduire les paroles du médecin. Cette distinction de la forme, neutre et polie montre que Mari témoigne non seulement de la gratitude mais aussi du respect à l'égard de son médecin.

**Tableau 3.** Structures d'un dire détrimental ou bénéfactif

Structure	Neutre	Détrimental	Bénéfactif
agent PS récepteur <i>ni</i> V	<i>itta</i>		<i>itte kureta</i>
récepteur PS agent <i>ni</i> V		<i>iwareta</i>	<i>itte moratta</i>

Nous voyons par là que les participants configurent leur message en fonction du sentiment négatif ou positif que leur ont inspiré les énoncés rapportés. La tonalité affective est ainsi grammaticalement inscrite dans le compte-rendu verbal en japonais. Cette analyse limitée à la restitution d'actes verbaux peut s'étendre aux emplois métaphoriques des verbes dénotant des actes physiques.

**Emplois métaphoriques de verbes d'action**

Pour rapporter les paroles blessantes, nous avons relevé 4 verbes employés, chacun 2 fois dans une construction où ils n'ont pas leur sens dénotatif ordinaire. Ce sont :

- abiseru* (jeter de l'eau, faire pleuvoir)
- haku* (vomir, cracher)
- nagekakeru* (lancer violemment)
- tsukisasaru* (piquer)

Ces constructions reposent sur une même structure :

GN WA watasi NI kotoba WO Verbe.  
 agresseur/PT /moi/à ou contre/paroles/PO/verbe

Le plaignant occupe la place argumentale de destinataire du verbe qui prend comme objet métaphorique les paroles. Par exemple:

Le message (13) a été envoyé dans le contexte suivant : quelqu'un a dit du mal de A devant Daiti. Mais quelques heures plus tard, cette même personne a dit à Daiti qu'il ressemblait vraiment à A, alors Daiti envoie le message ci-dessous au forum.

(13) 俺の前で堂々とその人の文句を言いつつ数時間後に俺にそのせりふをあんたは吐いた。

*ore no mae de dōdō to sono hito no monku wo ii tutu*

moi/de/devant/à/ouvertement/cette/personne/de/mal/PO/dire/bien que

*sû jikan go ni ore ni sono serifu wo anta wa haita.*

quelques/heures/après/à /moi/à/ces/paroles/PO/toi/PT/as craché

« Tu avais dit ouvertement du mal de quelqu'un devant moi et quelques heures plus tard tu m'as craché ces même paroles. »

*haku* signifie vomir/cracher, construit ici avec l'objet, paroles, il prend le sens métaphorique de « rendre des paroles indigestes ». Ainsi, vomit-on des *kitanai kotoba* (des paroles sales) mais non de jolis mots, car *\*kireina kotoba* (de jolis mots) *wo haku* n'est pas possible. Sans doute, s'agit-il d'un sens métaphorique quasi lexicalisé qui a parfois un équivalent français : vomir des iniures. Ce qui confirme l'alternance de *iu* et *haku*, selon la qualité des paroles rapportées et l'affect qu'elles occasionnent. Le locuteur recourt à *iitsutsu* (en disant) pour rapporter des propos de manière neutre, sans affect lorsque les paroles concernent quelqu'un d'autre. En revanche, il emploie *haku* (vomir) avec des paroles qui l'ont personnellement blessé. Cette alternance illustre bien la fonction des verbes métaphoriques pour évoquer ensemble les paroles et les blessures qu'elles infligent.

Nous avons également un exemple de verbe métaphorique à la forme passive comme ci-dessous.

(15) 日本で生まれ育って日本語しかしゃべれないのに、私の国籍を知ったとたんにこのことばが投げかけられる。

*Nihon de umaresodatte nihongo shika shaberanai noni,*

Japon/à/suis née et élevée/japonais/seulement/ne peux pas parler/bien que

*watashi no kokuseki wo shitta totan ni, kono kotoba ga nagekakerareru.*

Nationalité/PO/sait/dès que/à/ces/paroles/PS/sont lancées

« Je ne parle que le japonais car je suis né au Japon. Cependant dès qu'il a su ma nationalité, il a lancé violemment cet énoncé contre moi. »

Par l'usage du verbe *nagetukeru*, la victime souhaite exprimer la manière violente par laquelle les paroles ont été adressées. Elle a été blessée déjà par cette manière. En plus de cela, l'usage du passif détrimental augmente la gravité de ses blessures.

Le tableau 4 résume l'usage métaphorique de chaque verbe.

**Tableau 4.** Usage métaphorique

verbe	Equivalent en français	Métaphore des paroles
<i>abiseru</i>	Donner qlqch abondamment	Objet abondant
<i>nagekakeru</i>	Lancer violemment	Objet
<i>haku</i>	Vomir, cracher	Objet sale
<i>tsukisasu</i>	Piquer, planter	Objet pointu

Comme le tableau le montre, on dégage deux objectifs d'usage métaphorique du verbe. D'une part, la manière par laquelle les paroles ont été adressées, comme *abiseru* abondamment et *nagekakeru* violemment. Et d'autre part, l'état d'objet est exprimé tel que l'objet sale par *haku* et l'objet pointu par *tsukisasu*. Dans les deux cas, la victime subit un dommage par leur blessure.

Trois autres verbes : *semeru* (harceler ou menacer), *ijimeru* (persécuter ou torturer), *kutujoku suru* (humilier) sont employés une fois chacun. Ils entrent dans des énoncés bâtis selon la même structure :

*watasi wo kotoba de Verbe*  
moi/PO/parole/par/verbe

Par exemple, Ruruie, une fille, se plaint de sa mère en disant "elle me harcelait" en répétant sans cesse que ce n'est pas parce que je t'ai mal élevée que maintenant t'es devenue comme ça.

Ruruie envoie le message (14) au forum pour introduire les paroles de sa mère " *watasi no sodate kata ga warui kara omae wa konna mono ni natteshimatta*" (Parce que je t'ai mal élevée, t'es maintenant devenue comme ça.)

(14) 私を責め続けた  
*watasi wo seme tsuduketa*  
moi/PO/a continué de harceler  
« Elle ne cessait de me harceler. »

*semeru* signifie « torturer physiquement et psychologiquement .» Nous pouvons gloser cette séquence par *haha wa kono kotoba de watasi wo semetuduketa* ( Ma mère a continué à me torturer avec ces paroles. ).

On retrouve les mêmes constructions et valeurs avec *ijimeru* (torturer, persécuter) *kutsujoku suru* (humilier) par des paroles. Pour ces trois verbes on peut dire que les paroles sont le moyen d'acte de violence car la particule *de* présente un moyen par lequel une action est menée.

Ainsi, si *itta* (dire) à l'actif ne relate que le « dire » non accompagné de sentiment subjectif, la forme en –TA active des verbes métaphoriques sert à présenter un événement révolu accompagné du sentiment qu'évoque métaphoriquement les verbes employés. Nous avons présenté plusieurs verbes métaphoriques mais tous s'équivalent pour manifester le sentiment d'agression des victimes.

La victime rapporte les paroles blessantes en indiquant ses sentiments d'écœurement qu'elles ont provoquées chez elles. Mais ici au lieu de modalité psychologique, c'est une image physique qui évoque métaphoriquement les blessures ressenties.

Comme le remarque,

Huston (1980 :33-34) :« le coup de langue est souvent aussi lancinant que le coup de fouet. D'après les récits des victimes de la torture, il est en fait plus facile de résister aux sévices infligés directement aux coups qu'à ceux qui visent l'intégrité psychologique. Il arrive souvent qu'un prisonnier, après avoir enduré de longues séances de coups sans broncher, s'effondre quand la punition passe du plan physique au plan linguistique (insultes, allusions à l'immoralité de sa mère etc...) »

Voici un témoignage qui corrobore le point de vue de Huston. Le message suivant est envoyé à propos des paroles que la mère a adressées à Mari “*atasi no hukô wa zenbu anta no sei yo !*” (Tous mes malheurs viennent de toi.)

(16)母に殴られるのなんてたいして気にしなかった

*haha ni nagurareru no nante taishite ki ni shinakatta*

Ma mère/par/étais tapé/de/tel/pas tellement/esprit/à/n'ai pas fait/

« Je peux supporter son coup de poing : »

(17)むしろこの心理攻撃のほうがきつかった

*musiro kono shinri kôgeki no hô ga kitsukatta.*

mais/cette/psychologique/attaque/de/plustôt/PS/était pénible

« Mais cette attaque psychologique était plus pénible pour moi. »

(18)おかげで今だに自分がこの世の中に存在していいとは思えない

*okage de imada ni jibun ga kono yo no naka ni sonzai shite ii to wa omoenai.*

Grâce/à/cela/maintenant/même/moi/même/PS/ce/monde/de/intérieur/à/ existence

faire/bien /que/PT/ne peux pas penser

« Par conséquent, je ne peux pas croire que j'ai le droit d'exister dans ce monde. »

Par ce message, on comprend donc la véritable force des paroles blessantes. La victime considère les paroles comme une attaque psychologique. Et elle avoue que l'attaque psychologique était plus pénible que l'attaque physique.

## Conclusion

Dans cet article, nous avons analysé les verbes employés par un enfant pour rapporter les paroles qui l'ont blessé. Les victimes ont recours pour introduire les paroles blessantes à des verbes autres que le simple verbe « dire ». Elles préfèrent utiliser un verbe qui rend compte de la manière dont ces paroles les ont affectées négativement. C'est ainsi que le passif détrimental de dire *iwareta* sert à signaler le désagrément de la victime et que l'emploi métaphorique de verbes dénotant des actes physiques violents évoquent l'écoeurement provoqué par des propos blessants et la victime considère les paroles comme une arme.

## Bibliographie

DOI, T. **Amae no kôzô**. Tokyo:Kôbundo, 1985, 229 pages.

GOFFMAN, E. **La mise en scène de la vie quotidienne I**. Paris : Les éditions de minuit, 1973,251 page

GOFFMAN, E. **La mise en scène de la vie quotidienne II**. Paris : Les éditions de minuit, 1973,372 pages

HUSTON, N. **Dire et interdire : éléments de jurologie**.Paris : Payot, 1980, 190 pages

IKUTA, M. jukyû no hyôgen **Nihongo kyôiku jiten** Tôkyô, pp.208-209, 1982

KINSUI, S. Bamen to shiten –ukemibun wo tyuusin ni- **Nihongo gaku** n°11 : pp.12-19,1992

KUNO,S. Shinnihonbunpô kenkyû. Tôkyô : Taishûkan, 1983, 234page

LABOV, W. **Parler ordinaire**. Paris : Les éditions de minuit, 1993, 519 pages

LARGUCHE, E. **L'Effet injure**. Paris : P.U.F, 1983, 167pages

TERAMURA, H. **Nihongo no sintakusu to imi I**. Tôkyô : Kurosio, 1982, 330pages

TERAMURA, H. **Nihongo no sintakusu to imi II**. Tôkyô : Kurosio, 1984, 330pages

TERAMURA, H. **Nihongo no sintakusu to imi III**. Tôkyô : Kurosio, 1991, 330pages

# A PRÁTICA FEMININA NA PINTURA ERÓTICA JAPONESA PRÉ-MODERNA

*Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro*

**RESUMO:** O presente artigo visa a mostrar alguns resultados sobre uma investigação em andamento acerca da representação da prática sexual feminina, em particular sobre a utilização de implementos substitutivos do falo masculino. Uma produção notável de afrodisíacos e objetos de prazer foi desenvolvida durante o período Edo (1603-1868), e sua representação nas pinturas e xilogravuras em folhas soltas ou em livros ilustrados encontra-se amalgamada em vários ambientes sociais e diferentes épocas históricas. A representação da masturbação feminina, embora seja mais numerosa em locais aos quais se veda o acesso masculino, também aparece nos centros das áreas de prazeres, onde, a priori, não deveriam faltar clientes e, surpreendentemente, também nos lares comuns de cidadãos. Apresentar-se-ão algumas imagens selecionadas, retiradas de séries de obras de vários pintores do assim chamado *ukiyo-e*, no gênero *shunga*, “pintura-primavera”, com respectivas leituras traduzidas de seus textos inseridos, desde a estampa xilográfica em preto-e-branco, até a multicolorida.

**Palavras-chave:** período Edo, pintura e estampa erótica japonesa, brinquedos para adultos, masturbação, implementos afrodisíacos.

**ABSTRACT:** The present article aims to show a few results on an ongoing investigation about female sex performance representations, particularly on the male phallus substitutive implements usage. A great production of aphrodisiacs and pleasure objects was developed throughout Edo period (1603-1868), and its representations in paintings, prints and illustrated books are shown in a variety of historical times and social surroundings. Female masturbation representation, although more noticeable in places to which male access was limited, also shows itself in the pleasure quarters, where one would think would lack no clients and, surprisingly, also in common townsmen homes. Some selected images will be presented, taken from some painters of the so called genre of *ukiyo-e shunga*, “spring painting”, with its respective inserted texts translations, from the black and white to the multicolored print.

**Key words:** Edo period, erotic painting and print, adult toys, masturbation, aphrodisiac implements.

Consta que a primeira aparição na literatura japonesa de um “consolo de viúva” ou dildo (pênis artificial) [*harigata* ou *harikata* 張形] foi em obra de Ihara Saikaku: *Kôshoku Ichidai Otoko* 好色一代男 (O homem que se deu ao amor), de 1682, no capítulo “Kawatta mono wa otokogeisei” 替った物は男傾城 (“Coisa diferente mesmo é um homem ‘desmorona-castelo’”). A protagonista do episódio é uma mulher que trabalha na área privativa de uma grande casa de daimio [大奥 *ôoku*], como é comum em muitas pinturas e livros eróticos.

De fato, uma fantasia muito presente nas representações eróticas lingüísticas ou visuais envolve damas e empregadas das casas de samurais, pois se supõe que a ausência de homens estimularia a secura amorosa e a luxúria, o que equivaleria à abstinência de monjas e sacerdotisas, ou de moças em escolas femininas, ou de mulheres enclausuradas em um harém, ou de viúvas. Muitas imagens mostram também refinadas damas vestidas à moda do período Heian em seus entretenimentos solitários, como se vê em obras de Moronobu e Sukenobu.

Também nos livros eróticos as empregadas de casas de samurais [*okujochû* 奥女中] são representadas com seus consolos, uma variedade de modelos e modos de utilização, sob uma ótima bem humorada e até cômica.

A pesquisadora Tanaka Yuko aponta que a iniciativa para a realização sexual, na literatura do período Edo, a começar por Ihara Saikaku, parte das mulheres. E, para elas, o inimigo dos homens é o consolo, que as satisfaz plenamente, com tamanhos e espessuras a gosto. “São as mulheres que escolhem, compram e usam os consolos, são as mulheres que escolhem, convidam e utilizam a seu bel prazer os homens” (Tanaka, 2004, p.15).

O consolo é objeto fim de masturbação para as mulheres, obviamente, o que demonstra a criação de artefatos para a satisfação de seu desejo sexual. Entretanto, ao torná-lo objeto de estudo, Tanaka quer mostrar que, para o Ocidente, a primeira representação de uma mulher a se masturbar dá-se somente no início do século XX, por Gustav Klimt (mas que não se excetue Egon Schiele), enquanto que, no Japão, já no século XVII há um intenso comércio nesta área.

O contato com as idéias cristãs, entre outras, levou à criação de vários vocábulos novos no Japão. É interessante notar que, quando posteriormente a China se “moderniza”, toma de empréstimo um léxico numeroso dessa intensa época de “tradução” para os ideogramas. Assim se passou com o termo “amor” [*ren* 愛]. Até então somente existia no Japão o amor *koi* 恋, que incluía de modo acentuado o sexo e suas paixões decorrentes. Outro conceito importante que se introduz no período Meiji (1868-1912) é o da relação entre um homem e uma mulher, sagrada, platônica e indissolúvel, que aliena o sexo para a clandestinidade. Gueixas [芸者

---

1. No período Edo, trata-se de uma das categorias das mulheres que ganham a vida com suas artes de entretenimento. O termo é derivado da tradição, originalmente com o sentido de ser uma mulher “tão bela que pode até levar um grande senhor de castelo à ruína”. A sátira de Saikaku é dirigida a um cruzamento de gêneros: o homem também será objeto de compra e venda e seus clientes serão de ambos os sexos.



“mulheres das artes”], cortesãs [*yūjo* 遊女 “mulheres dos entretenimentos”] e amantes sustentadas financeiramente [*mekake* 妾] passam a ser discriminadas (Tanaka, 2004, p.18) embora não exterminadas.

Atenta Tanaka Yuko que não se sabe com precisão quando se iniciou e a partir de quando se difundiram os consolos no Japão. Sabe-se que já existiam no fim do período Heian e que no início do Edo já estavam bastante difundidos. No início da pintura erótica ukiyo-e, meados do século XVII, existiam em grande número; em meados do XVIII, escasseiam e renascem, de forma um pouco diferenciada, nos anos 1820 (Tanaka, 2004, p.20).

Embora tenha se tornado bastante acessível nos anos 1770, os consolos não se tornaram populares entre as mulheres cidadinas, pois como aponta Tanaka “além de seus altos preços, havia muitos homens que podiam aproximar-se livremente delas” (p.21).

Diz-se que o exemplo mais antigo de consolo, chamado Orisbós, provém da célebre, porém pouco conhecida, ilha de Lesbos, na antiga Grécia, para ser usado por duas mulheres e não para masturbação solitária. Sabe-se também de sua presença nos haréns da Arábia e na antiga Roma, de onde se transmitiu à Inglaterra nos anos de 1660. Na China, era chamado de *kagu* 仮具, “objeto substituto”, e utilizado nas alas femininas dos palácios imperiais. Supõe-se, portanto, que a introdução no Japão se tenha dado através da China. Na Antigüidade, eram feitos de pedra ou madeira e utilizados nos festivais de fertilidade em oferendas aos deuses e, no período Nara, começa-se a utilizar os chifres de bois ou búfalos. Em sua parte oca, colocava-se tecido empapado em água quente que o tornava mais macio e inchado, fazendo-o assemelhar-se a seu sucedâneo, e era utilizado para consolos solitários. No período Edo, pululam desenhos e materiais, e também utilizações mais variadas.

Sugiyama Shigeru aponta 1716 como a data provável de fundação de Yotsumeya 四目屋<sup>2</sup>, que tinha filiais em Edo, Osaka e Kyoto, como loja especializada em afrodisíacos e parafernália sexual, pois é a partir daí que os consolos e uma série de afrodisíacos começam a ser conhecidos amplamente, mas sabe-se que já em 1626 havia vendas de *chômeigan* 長命丸, “remédio para vida longa”, pomada vendida como receita secreta para a fruição dos prazeres eróticos. A associação de *chômeigan* 長命丸 e de variedade de incensos como fortalecedor do apetite sexual era promovido conscientemente pela Yotsumeya como “coisas estrangeiras”, particularmente holandesas, o que lhes acrescentava status privilegiado exótico.

Na obra (Keichū kibun) Makura bunko (傾注紀文)枕文庫 “(Histórias memoráveis) A Biblioteca do Travesseiro”, de 1822, com ilustrações de Keisai Eisen e texto de Tamenaga Shunsui (1790-1843), existe uma receita de *chômeigan*: cravos (chōji 丁子), ópio (*ahen* 阿片), derivado de arsênio (*hiso* 砒素), tipo de cânfora

2. Em Edo, localizava-se em Yagenbori no distrito de Ryōgokubashi (atual Higashi Nihonbashi itchōme), mas havia também filiais em Ōsaka e Kyōto.

importada de Bornéus (*ryûnô* 竜腦) e uma essência retirada de veado asiático. Sua utilização consistia em esfregar no corpo do pênis, desde a parte baixa das glândulas até a raiz, e deveria ser lavado após o intercuro.

Embora se vendessem na Yotsumeya produtos bem genéricos como os incensos afrodisíacos (*rarenkô* ラ恋香, “incenso de clímax holandês”; *Oranda keikô* オランダ馨香, “incenso fragrante holandês”; *karasenkô* 唐線香 ou *tôsenkô* 唐線香, “incenso chinês”), havia também os mais específicos: *kujiri* 久志里: pequeno falo para mulheres para cobrir o dedo indicador como auxiliar na masturbação; *rinnotama* 鈴玉: duas bolas inseridas na vagina antes da penetração penial; *yoroigata* 鎧形: “capa de pênis”. ou literalmente “forma de armadura”, tubo perfurado colocado sobre o pênis como uma armadura como diz o nome, para ajudar a ereção e aumentar o tamanho; *higozuiki* 肥後芋茎, fio seco de caule de batata de lótus (*arum maculatum*), que se amarra em volta do pênis para proporcionar grande prazer à mulher; *rinnowa* 鈴輪, anel com bolinhas que rolam, para ser posicionada bem abaixo das glândulas do pênis; consolo de utilização dupla (*tagaigata* 互形), para ser usado por duas mulheres simultaneamente; imitação de vulva (*azumagata* 吾妻形), para masturbação masculina. Um painel amplo pode ser visto em estampa de Katsushika Hokusai<sup>3</sup>.



3. In Fukuda Kazuhiko, *Enshoku ukiyo zenshû*, vol. 6 Hokusai, pp. 50 e 186.

A imagem traz, didaticamente, as referências nominais de cada objeto e aqui passamos a discriminá-los enquanto origem e finalidade.

Do lado esquerdo, leiam-se:

「囉簾香」 *Rarenkô*, “aroma de cortinado holandês”: incenso afrodisíaco trazido da Holanda com o qual os desejos se acenderiam.

「加藤家朝鮮湯」 *Katôke chôsengata*, “consolo coreano da casa Katô”: consolo que, segundo consta, foi trazido por Katô Kiyomasa da Coréia, quando Toyotomi Hideyoshi fez para lá sua excursão bélica, no século XVI; geralmente feito de casco de tartaruga, era aconselhado especialmente para os velhos.

「香閨不老丸」 *Kôkei furôgan*, “pílula perfumada anti-envelhecimento”, um dos tipos de pastilhas afrodisíacos cujo aroma, à maneira da fumaça de *Rarenkô*, incitaria fortemente ao sexo.

「業平吾妻形」 *Narihira azumagata*, “forma do país do leste de Narihira”, objeto para masturbação masculina; trata-se de um saco em forma de vagina no qual se introduz o pênis, tendo-se aquecido ou a própria pele ou o tecido do invólucro; o lado externo era de veludo ou de seda, sendo o interno de couro.

「宿禰千滿珠」 *Sukune senmanju*, “magnífica bola de mil satisfações de Sukune”, alimento consistente em ovos e bulbos de planta japonesa sempre-verde, *kuwai* 慈姑 (*Sagittaria trifolia*), apreciado como doadores de longevidade e juventude eterna, em alusão à lenda que consta em *Kojiki* e *Nihonshoki* (Takenouchino Sukune rouba a pílula da longevidade e das mil satisfações do palácio das princesas aquáticas).

「小乙女針方」 *Otome harigata*, “consolo fino da pequena moça”: o modelo maior é para ser amarrado no calcanhar e manipulado conforme os movimentos dos pés, enquanto que o menor é para ser colocado no dedo; ambos são feitos de casco de tartaruga (note-se a grafia diferente de *harigata*, utilizando-se o ideograma para “agulha”, denotando “delgado, fino” pois para virgens).

Do lado direito, leiam-se:

「卞和輪玉」 *Benkano rinnotama*, “bolas rin de Benka”; Benka é personagem da história antiga chinesa da era dos reinos da Primavera e do Outono, célebre por ter cavado pedras preciosas, as ditas *rinnotama*, que podem ser grafadas com ideogramas diferentes (輪の玉 “bola de corola de flor”, 琳の玉, “bola que emite som”). Utilizadas desde a antiguidade até hoje para realçar o prazer das mulheres, são feitas de metal, e o conjunto se compõe de três, sendo que duas delas são colocadas no fundo da vagina e, conforme se vai atingindo o clímax, o balançar dos quadris faz facilmente atingir o orgasmo. Como as bolas se chocam com o movimento, produz-se um som metálico, sendo também chamadas de *suzunotama* 鈴の玉 (“bola de sino”).

「光謙帝香合」 *Kôkentei kôgô*, “perfume de Kôkentei”: conhecidas como mulheres belíssimas e sem par neste mundo, Dôkyô e Kôkentei são célebres; o incenso é dito ter sido moldado nas partes íntimas de Kôkentei.

「陰陽瑞喜」 *In'yô zuiki*, “feliz gratidão a yin e yang” e 「秘女泣和」 *Hime nakiwa*, “anel que faz chorar em segredo e harmonia as donzelas” (姫泣輪), são ambas para serem utilizadas no pênis: as cordas *zuiki* são amarradas em toda a sua extensão, os anéis são colocados ou sob o prepúcio ou em sua base, devendo serem aquecidas antes do uso. Diz-se serem altamente eficientes para aumentar o prazer das mulheres.

「道鏡鎧甲」 *Dôkyô yoroi kabuto*, “elmo e armadura de espelho taoista”, ambos feitos de casco de tartaruga, o elmo é utilizado sobre o prepúcio e a armadura sobre o corpo do pênis. O objeto é recomendado para os de pênis muito fino.

「女嶋互形」 *Nyôgogashima tagaigata*, “consolo mútuo da Ilha das Mulheres”, idêntico ao oribós da antiga Grécia, é destinado ao uso simultâneo e mútuo de duas mulheres. Feito de casco de tartaruga, o objeto deve ser aquecido antes do uso, inserindo-se nele ou água quente ou tecido nela embebido.

Nota-se que, ao se visitar qualquer site contemporâneo sobre o tema, ou se visitar algum *sex shop*, tais instrumentos estarão ainda presentes em forma modernizada de macio látex, aquecidos, mecanizados, eletrizados, perfumados, coloridos.

Na obra *Tokono okimono* 床の置物, “Ornamentos do leito”, de Hishikawa Moronobu 菱川師宣, produzido entre 1681 a 1684, em um volume de xilogravuras preto-e-branco, os dildos encontram lugar privilegiado.

Diz o seu prefácio:

凡交遊のしなある事は一生うれへをさつてはよろこびを延べし、寝筵のうゑにも話の真砂の数々つくる事なし、往古作蔵と云ふ色ごのみあり、妻別れをかなしみければ、をのが一物を木像に作りカタミにあたへしを 逢ふ心地して寵愛のあまりに名付て作蔵と云しを、末世の人木蔵古風なりとて生る一物をなべて作蔵と云、己が知徳を生まれながらにして是をしり 習ふて是をする、其是をする事皆一つ成と孔子もつくされたれば、稽古のためになれとて床の置物と名を付るのみ。

Existe um objeto que, mesmo que passe uma vida de sofrimentos, tem a qualidade do companheirismo e prolonga a alegria, que não deixa ocasião para que nem pequenos grãos de areia incomodem as conversas no leito quando nos encontramos sobre seus acolchoados. Havia um grande amante do amor que se chamava desde antigamente Sakuzô e, triste por ter de se separar da esposa, fez uma estátua de madeira de seu próprio pênis e a colocou numa caixinha de bambu; ela, tomada de grande afeto e ansiando por encontrarem-se, deu-lhe o nome do marido, Sakuzô e, desde então, as pessoas passaram a chamar Sakuzô as imitações de pênis feitas de madeira, que já existiam desde há muito. Desde que tenho algum discernimento,

conheço este fato; depois de aprender [como usá-lo], pratico; e, como Confúcio também mandou fazer um dizendo: “em primeiro lugar, é necessário aprender a fazer assim e assado”, e deu-lhe o nome de “ornamento do leito”, ordenando-lhe que servisse para praticar.

O nome da personagem Sakuzô 作蔵, grafado com outro ideograma, 作像 “estátua feita”, passa a ser linguagem cifrada para o membro masculino, em trocadilho com o material com que fora feito, 木像 “estátua de madeira”, tendo supostamente se originado neste texto, conforme referem muitas narrativas do gênero ukiyozôshi. A retórica da persuasão invoca o venerável nome de Confúcio, como sói ocorrer em muitas narrativas dos cidadãos.

Analisaremos aqui quatro imagens deste álbum.



Comerciante: 此すいぎう（水牛）のまだらがよいものでござらふ

– Vede aqui, como este é um artigo superior, feito de búfalo de lindas manchas!

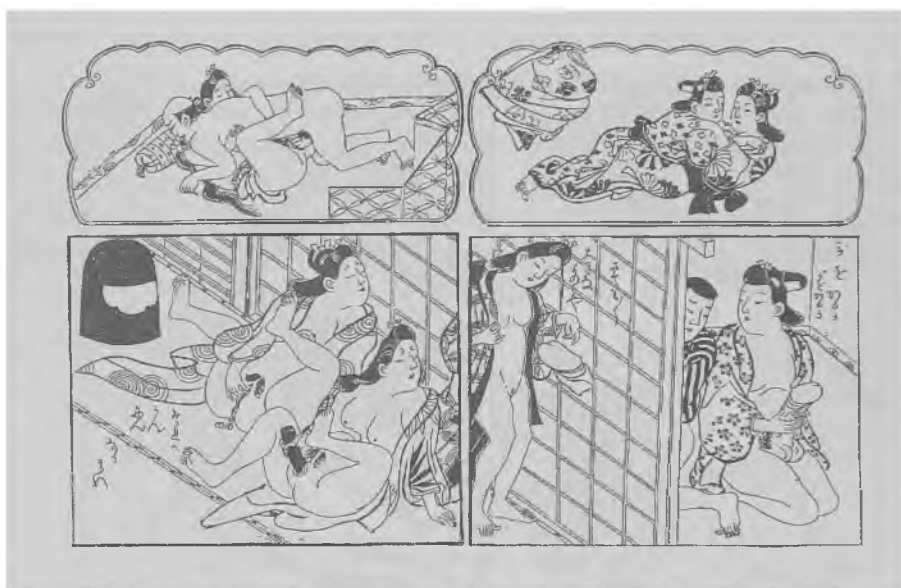
Dama: 是はもつとちいさい、大きなのがほしょうござる

– Este aqui é muito pequeno, desejaria um bem maior...

A imagem apresenta a varanda e a antecâmara aos aposentos femininos talvez de uma residência de xogum ou daimio, notável pelo vestuário e refinamento - note-se a pintura que representa cortesãos do período Heian. O comerciante, qual caixeiro

viajante, carrega sua mala nas costas e de uma das gavetas extrai uma variedade de enormes consolos, aqui aumentados para obedecer à retórica do “mais importante, maior” qual hibérbole visual.

Tanaka também aponta a já propalada retórica do exagero nas proporções na representação dos órgãos sexuais na pintura shunga, que, é claro, não deve ser tomada literalmente - o especialista em estampas ukiyoe Fukuda Kazuhiko chamou o método de “deformé”, ou “deformação”. Em termos de representação visual, a hipérbole é bem vinda, entretanto, na sensibilidade dos cidadãos, um aspecto de “charme e inteligência” [*share* 洒落], quando exagerado demais, torna-se o seu oposto, “caipira ou tosco” [*yabo* 野暮].



Homem: 我をおろか、我をおろか

– Me faz de tonto! Me faz de tonto!

Mulher de pé: さても | | おきなものじゃ

– Nossa, nossa! Que coisa grande!

Mulher recostada: それはかんにんなるまい

– Ah, como é que dá para agüentar isso?

Parte da retórica das estampas eróticas apresenta cenas como essa, do gênero “atravessando a porta corrediça” [*shôjigoshi* 障子越し], imagem até compreensível, por ser ela composta de esquadrias de madeira e forrada de papel. Mas também pode aparecer como “atravessando paredes” [*kabegoshi* 壁越し],

que mostra uma potência que atravessa até a madeira; ou como “escondido entre as persianas” [*sunokokakure* 簾子隠れ], voyeurismo já famoso nas *Narrativas de Genji* e *Narrativas de Ise*.

Aponta Tanaka que os homens provavelmente pertencem a uma baixa categoria, talvez de peixeiros ou verdureiros que vinham fazer entregas, e empregadas da casa. Com efeito, cenas com estes trabalhadores abundam nas estampas shunga, e nos fazem pensar em entregadores de pizza e *personal trainers* contemporâneos.



Lado direito inferior: はりがたがほそくてわるい

– Este consolo é ruim, pois é muito fino.

Lado direito superior: 気が三度いきました

– Ah, já fui três vezes!

Lado esquerdo: きつくつきやれ

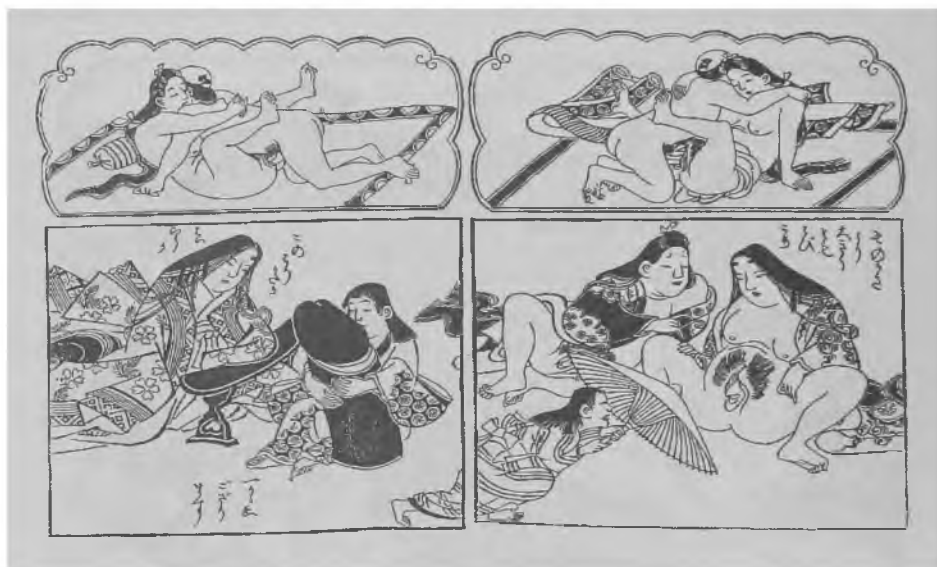
– Enfia ele forte, até o fim!

A estampa segue a mesma estrutura que a anterior, comum no livro todo, com duas pequenas cenas de sexo a dois, homem e mulher, e na parte de baixo, as mulheres a se entreterem de formas diversas, como a dizer: “na falta de...”

No aposento feminino [*nyōkan*, *nyōkan*, *jōkan* 女官], mulheres de alta e média categoria, com auxílio de suas atendentes, se divertem desbragadamente.

Aponta Tanaka o poder imaginativo da época, em relação a mulheres aos homens comuns interditas, e também o caráter coletivo que tal tipo de entretenimento teria tido, ou, por outro lado, a falta de privacidade para o ato. Por outro lado, atesta a fato do hábito do que chama de “dormir como um monte de peixes amontoados” [*sagone* 雑魚寝], comum desde a antiguidade.

Vemos três modos diferentes de utilização do consolo: sozinha, com o auxílio do próprio calcanhar, amarrado à cintura de uma atendente que imita o ato a dois, auxiliada manualmente por outrem.



Lado direito: そのかさより大きくともとびこめ

- Rasga-me de vez, com este grande guarda-sol!

Lado esquerdo: 一かかゑござります

- Ah, estou carregando um!

Lado esquerdo: このはりかたがはいらうか

Será que este consolo vai entrar?

A comicidade desta imagem é óbvia: entre as cortesãs, a aprendiz menina [*kamuro* 禿] encena uma penetração impossível; do lado esquerdo, a proporção hiperbólica não deixa dúvidas quanto à intenção do pintor, de uma obviedade gritante. Porém, tal imaginação tem suas raízes na literatura, e Tanaka refere um dos contos de Ihara Saikaku em *Histórias das províncias* (*Shokokubanashi* 諸国ばなし), na qual um Deus Guarda-Chuva se enreda com uma viúva. Um consolo pode, portanto, ter outras formas, sendo muito conhecidas as metáforas de vegetais.



Passaremos, de modo abrupto, a uma análise de duas estampas multicoloridas produzidas mais de um século depois. Uma série de 12 estampas em folha solta, sem título, publicada em 1801 e atribuída à escola de Kitagawa Utamaro mostra uma cena em que não se trata propriamente de um consolo, embora a função a ele atribuída seja a mesma. Chôkyôsai Eiri<sup>4</sup> também assina uma estampa praticamente igual, e está inserida no álbum de 12 estampas multicoloridas em grandes dimensões, “Cartas Alegres de Belas Esposas” [*Fumino Kyogaki* 婦美の清書].



Diz o texto:

ア。いく||。ア、どふも||。まつとおくを||とい  
つても、やつぱりおれとすりこぎが斗りだ。こんなときは、  
だれでもいい。ぞ。エ、またいく。ア、いく||||||  
なだかそう||しい。ひちゃ||||と とろ、でも  
するやうな。大かた、おか(岡場所)のさへがまたはじめた  
か。あらほどとぼしても。どうかおれもあじになつた。これ  
からしんぐい||。

Ah! Ah! Eu vou, eu vou. Ah! Ah! É muito, é muito!” Por mais que eu diga: no fundo, no fundo, realmente, somos somente eu e o pilão de madeira... Nessas horas, qualquer um seria bom! Weh! Weh! Vou de novo. Ah! Ah! Vou, vou, vou, vou, vou!

4. In Coleção Ukiyoe “*Shunga Meihin Shûsei - Eiri*” “*Fumino Kyogaki*” (Obras-primas do Ukiyoe Erótico - Eiri), vol.9, Hayashi Yoshikazu e Richard Lane, pp.14-15.

Parece mesmo que foi... Como se estivesse ralando quiabo: hicha hicha hicha! Ih, A vulva da Sae da clandestina área de prazeres começou de novo? E como se incendeia! Ah, também fiquei sentindo o gostinho... A partir de agora, mais uma vez e outra vez!

Tanaka aponta a metáfora comum no período Edo, particularmente em sua segunda metade: o pilão de madeira, para o membro masculino; o almofariz, para o membro feminino. A figura refere a mulher como pertencente ao universo da prostituição não legalizada, uma “livre empresária” do sexo, que, embora profira o discurso de que “qualquer homem seria suficiente”, mostra desprezar o cliente *yabo* que, estupefato, a observa.

Fazendo as vezes de “médico” (*ishamitate* 医者見立て), como o fez em uma série de obras sobre as estampas do travesseiro o médico e pesquisador de shunga Tanobe Tomizô, notamos na imensa vagina provir um fluxo enorme de “sêmen” feminino o termo *insui* 淫水, “líquido seminal” já era utilizado para ambos.

Também da mesma série, uma célebre imagem (no início, atribuída à escola de Utamaro), mostra-se duas mulheres em jogos amorosos<sup>5</sup>



5. In UHLENBECK Chris & WINKEL Margarita, *Japanese Erotic Fantasies - Sexual Imagery of the Edo Period*. Holanda, Hotei, 2005, p.147.

どうでこうしてするからは、なんでも此のくすりをたんとうつけて、おもいれに気をやんあ。そうでなくつては、此の大きなものがはいらない。なんてもぬらつきで大こしにしてあげやう。エ、せわしない

Como é que pode? Só de passar direitinho este remédio, a gente fica com uma vontade! Se não fosse deste jeito, este negócio monstruoso não caberia. Posso passar em qualquer coisa e dar nas suas coxonas. Weh, weh, não apressa!

どうして成ともはやくいれて。気をやつて見たい。エ、もふ、はやくいれて 五、六はんもつつけて気をやつてみたい。アレもふいつそ、くすぐつたい

“Por que a demora? Coloca logo! Quero experimentar a sensação. Weh, weh, já, coloca logo, estou com vontade de dar uma cinco ou seis vezes em seguida. Ai, ai, anda logo com isso, que formigamento!”

Atenta Tanaka que, embora esta cena se assemelhe a uma situação lésbica, o fato de utilizarem o consolo como substituto do órgão masculino, na verdade, revela o olhar e a sensibilidade dos homens, ou seja, a de que eles seriam cânone imprescindível nesta relação. A relação entre as mulheres, jocosamente referida como autofagia [*tomogui* 共食い], embora com outros ideogramas a significar “brincadeira e encontros” [合淫], ou “competição de conchas” [*kaiawase* 買合せ] não encontra sucedâneo em “amor romântico” ou “amor idealizado” como o ocorrido entre os homens.

Ainda citando Tanaka, para a fantasia masculina do período Edo, embora ambos os sexos se masturbassem, a mulher necessitaria de instrumentos auxiliares, ao passo que os homens se centralizariam em espiar, ver, ouvir. As estampas ukiyoe, escreve em seu posfácio de 2004, podem ser estudadas não somente do ponto de vista estético e histórico, enquanto gênero artístico, mas também servem de material prolífico para a história da vida privada, a história das mulheres, estudos da cultura em geral. Em especial, serve à história da sexualidade, enquanto prática e concepção. Sua reflexão muito deve a uma nova apreciação que das estampas têm feito Hayakawa Monta e Shirakura Yoshihiko, com estudos monográficos, recortes temáticos e, principalmente, leituras e interpretações dos textos que acompanham os livros e estampas eróticas.

Uma das discussões mais frequentes ao se lidar com este gênero diz respeito a que, segundo o ponto de vista feminista, “as estampas eróticas e a pornografia representam imagens de mulheres do ponto de vista do olhar dos homens” e, portanto,

a conclusão seria a de que “o que se encontra representado não é realidade e não passa do desejo dos homens” Entretanto, argumenta Tanaka que, embora mais da metade [quase a totalidade, nos parece] dos pintores tenha sido do sexo masculino, a representação do shunga ukiyoe, diferentemente das produções pornográficas modernas, apresenta casais em atividade equilibrada. Tal característica deve se ligar ao que lendariamente se dizia: que eram produzidas para fazer parte do enxoval de moças, ou para acompanhar os homens em suas guerras e matanças, ou para evitar os males e as doenças ou, afastando-se no tempo, para venerar os deuses da natureza e a longevidade taoista. As imagens shunga não se destinam, pois, somente a olhos masculinos, como podemos ler nas obras de Ihara Saikaku. E não representam somente os desejos de homens, como podemos notar na sutileza da expressão feminina.

Outro aspecto fundamental, já lembrado por Hayashi, Hayakawa, Fukuda, Shirakawa e outros, é o seu aspecto risível, gracioso, bem humorado, perspicaz. Embora existam algumas cenas de estupro e violência, o gozo até aí se encontra presente.

### **Bibliografia sucinta**

FAGIOLI Marco, *Shunga The Erotic Art of Japan*. Nova York, Universe & Rizzoli, 1998.

FUKUDA Kazuhiko 福田和彦. *Enshoku Ukiyoe Zenshû* 艶色浮世絵全集 (Enciclopédia da Pintura Ukiyoe Erótica). Tóquio, Ed. Kawade, 10 volumes, 2006 (1ª. Ed.: 2003).

HAYASHI Yoshikazu 林美一 & LANE Richard. *Ukiyoe Shunga Meihin Shûsei 9: Chôkyôsai Eiri “Fumino Kyogaki* 浮世絵春画名品集成9鳥橋際栄里「婦美の着書」 (Coleção Obras-Primas do Ukiyoe Erótico vol. 9: “Cartas Alegres de Belas Esposas” de Chôkyôsai Eiri). Toóquio, Kawade, 1996.

TANAKA Yuko 田中優子: *Harigata to Edo Onna* 張形と江戸をんな (O Consolo e a Mulher no Período Edo). Tóquio, Yôsensha, 2004.

TANOBE Tomizô 田野辺富蔵. *Ishamitate Eisen “Makura Bunko”* 医者見立て 栄泉 「枕文庫」 (Posando de Médico: “Enciclopédia do Sexo” de Eisen). Tóquio, Kawade, 1966.

UHLENBECK Chris & WINKEL Margarita. *Japanese Erotic Fantasies – Sexual Imagery of the Edo Period*. Roterdã, Hotci, 2005.

# TRADUÇÃO DO CONTO *ATRAVESSANDO A NEVE*, DE MIYAZAWA KENJI: ALGUNS ASPECTOS

Márcia Hitomi Takahashi<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste trabalho apresentamos uma tradução para o Português do conto *Yuki watari* (“Atravessando a neve”), de Miyazawa Kenji, e discutimos alguns aspectos do processo tradutório, baseando-nos em perspectivas teóricas. Focalizamos, em especial, as dificuldades em se traduzir aspectos peculiares a uma cultura diversa, e sugerimos algumas possibilidades de resolvê-las.

**Palavras-chave:** Miyazawa Kenji; tradução; onomatopéia; cultura; *double bind*

**ABSTRACT:** In this paper we present a translation to Portuguese of the tale *Yuki watari* (“Crossing the snow”), by Miyazawa Kenji, and we discuss about some aspects of the translation process, based on theoretical perspectives. We focus in special the difficulties in translating peculiar elements to another culture, and suggest some possibilities to solve them.

**Key words:** Miyazawa Kenji; translation; onomatopoeia; culture; *double bind*

## PARTE UM: O filhote de raposa, Konzaburô

A neve, que havia congelado completamente, estava agora mais sólida do que mármore, e mesmo o céu parecia feito de uma lâmina de pedra azul, gélida e lisa.

– Neve dura, *kanko*, neve gelada, *shinko*.

O sol queimava com sua pureza branca, e disseminava sobre a neve a fragrância dos lírios. Então, uma vez mais, reluziu sobre a neve, *giragira*.

---

1. doutoranda no curso de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP.

As árvores carregadas de geada faiscavam, *pikapika*, como se tivessem sido salpicadas com açúcar cristal.

– Neve dura, *kanko*, neve gelada, *shinko*.

Shiro e Kanko calçaram suas pequenas botas, *yukigutsu*<sup>2</sup>, e seguiram pela campina, *kikku kikku kikku*.

Haveria novamente um dia encantador como aquele? Hoje eles estavam livres para tomar qualquer direção que quisessem, mesmo por lugares por onde eles normalmente não poderiam passar, como campos de painço ou campinas cheias de grama. Tudo estava plano como uma simples lâmina, e a superfície inteira brilhava, *kira kira kira kira*, como se fosse feita de inúmeros espelinhos.

– Neve dura, *kanko*, neve gelada, *shinko*.

As duas crianças chegaram à floresta. Um grande carvalho, como que afundando na neve, inclinava-se com o peso dos esplêndidos pingentes transparentes que pendiam de seus ramos.

Olhando para a floresta, as crianças gritaram:

– Neve dura, *kanko*, neve gelada, *shinko*. Raposinha, você quer uma noiva? Quer?

Por algum tempo, tudo ficou em silêncio. Justamente na hora em que as crianças tomaram fôlego, prontas para gritar novamente, um filhote de raposa branca surgiu de dentro da floresta, dizendo, “Neve gelada, *shinshin*, neve dura, *kankan*”, enquanto caminhava pela neve, *kishiri kishiri*.

Tomado de surpresa, Shiro parou em frente a Kanko, como que querendo protegê-la, pisando firme e falando de volta:

– Raposa *kon kon*, raposa branca! Se você quer uma noiva, eu lhe darei uma.

Embora ainda fosse bastante pequena, a raposa torceu um de seus bigodes, agulha prateada, e respondeu:

– Shiro, *shinko*, Kanko, *kanko*. Não é uma noiva que eu quero.

Shiro riu, e continuou:

– Raposa *kon kon*, pequena raposa, se você não quer uma noiva, que tal algum *mochi*<sup>3</sup>?

Então, balançando a cabeça duas ou três vezes, o filhote de raposa respondeu alegremente:

– Shiro, *shinko*, Kanko, *kanko*, poderia dar a vocês algum bolinho de painço?

Kanko achou a troca tão engraçada que começou a cantar, escondida atrás de Shiro:

– Raposa *kon kon*, pequena raposa, não serão os bolinhos da raposa cocô de coelho?

A raposinha branca, Konzaburo, riu e explicou:

---

2. Botas para andar na neve, feitas de palha de arroz trançada

3. Bolinho de arroz

– Não, de jeito algum. Pessoas especiais como vocês comeriam algo como bolinho marrom de coelho? Até hoje dizem que enganamos e pregamos peças, mas digo que nos acusam em falso.

– Então, é mentira que as raposas enganam? - perguntou Shiro, surpreso.

Konzaburo respondeu, honesto:

– Tudo mentira. A maior das mentiras. Os que dizem que foram enganados por nós são os que bebem muito, ou são medrosos. É bem interessante, sabe? Não muito tempo atrás, Jinbee-san sentou-se em frente à nossa casa em uma noite de lua, recitando um *jôruri*<sup>4</sup>. Todos nós saímos e ficamos olhando.

– Se fosse Jinbee-san, não seria um *jôruri* o que estava recitando. Seria mais parecido com um *naniwabushi*<sup>5</sup> - gritou Shiro.

Isso pareceu fazer sentido a Konzaburo:

– Talvez seja isso. De qualquer forma, por favor, peguem algum bolinho. Para oferecê-los a vocês preparei o campo, semeei a semente, carpi a terra, soquei os grãos para virar farinha, sovei, assei e cobri com açúcar. Que tal? Gostaria de oferecer um prato cheio.

Shiro riu:

– Senhor Konzaburo. Nós comemos alguns *mochi* antes de vir para cá, não estamos com fome. Você poderia nos convidar novamente, outro dia?

A raposinha Konzaburo bateu suas patas curtas, alegre, *batabata*:

– Está bem assim? Bem, vou oferecê-los a vocês quando tivermos a nossa festa da lanterna mágica. Por favor, venham sem falta. Será na próxima noite de lua, quando a neve virar gelo. A festa começa às oito, então deixe-me dar a vocês alguma entrada. Quantas?

– Bem, cinco – disse Shiro.

– Cinco? São duas para você e sua irmã, mas para quem são as outras? - perguntou Konzaburo.

– São para os meus irmãos mais velhos – respondeu Shiro.

– Seus irmãos não têm onze anos? – perguntou novamente Konzaburo.

– Não, o mais novo dos meus irmãos mais velhos está no quarto ano, então são oito mais quatro, o que dá doze anos – disse Shiro.

Konzaburo torceu novamente seu bigode, seguro de si:

– Bem, então, sinto muito, mas não poderemos convidar seus irmãos. Apenas vocês dois podem vir. Como vamos reservar um lugar especial para vocês, será muito interessante. O título do primeiro quadro é “Não se deve tomar saquê”. Aqui vemos dois rapazes da vila de vocês, Taemon e Seisaku, atordoados de tanto saquê, quando

---

4. Peça musical cantada com acompanhamento do *shamisen*, instrumento musical japonês de três cordas. Começou a ser difundida no Japão em meados de 1400

5. Narrativas que se apresentavam sob as mais diversas formas, como peças teatrais, obras de arte e obras literárias, entre outras. Eram executadas com o acompanhamento do *shamisen*, por uma pessoa apenas. Começaram a ser difundidas ao final do século XIX, obtendo destaque no início do século XX

iam comer alguns *manjū*<sup>6</sup> esquisitos e *soba*<sup>7</sup>, aqui na campina. Eu também apareço no quadro. O título do segundo quadro é “Cuidado com as armadilhas” Ele mostra o nosso Konbee preso em uma armadilha, na campina. É um desenho mesmo. Não é fotografia. O título do terceiro quadro é “Não despreze o fogo” Mostra como nossa raposa Konsuke queimou seu rabo quando estava indo à casa de vocês. Por favor, venham.

Os dois concordaram, alegres.

A raposa torceu a boca de um jeito engraçado e começou a bater os pés *kikku kikku ton ton kikku kikku ton ton*, abanando o rabo e balançando a cabeça. Por um momento ficou pensativa, mas deve ter tido alguma idéia pois, subitamente, começou a cantar, marcando o ritmo com as patas:

– Neve gelada, *shinko*, neve dura, *kanko*,

Os *manjū* na campina são *po po po*.

Taemon, bêbado e cambaleante,

Ano passado comeu trinta e oito

Neve gelada, *shinko*, neve dura, *kanko*,

O *soba* na campina é *ho ho ho*.

Seisaku, bêbado e cambaleante,

Ano passado comeu treze tigelas.

Encantados com a apresentação da raposa, Shiro e Kanko começaram a dançar também.

*Kikku, kikku, tonton. Kikku, kikku, tonton. Kikku, kikku, kikku, kikku, tontonton.*

Shiro cantou:

– Raposa *kon kon*, pequeno filhote. Ano passado a raposa Konbee pôs sua pata esquerda na armadilha. Escute sua luta: *konkon batabata konkonkon*.

Kanko cantou:

– Raposa *kon kon*, pequeno filhote. Ano passado a raposa Konsuke teve a ponta do seu rabo em chamas quando tentava roubar um peixe grelhado. Ouça seu choro: *kyan kyan kyan*.

*Kikku, kikku, tonton. Kikku, kikku, tonton. Kikku, kikku, kikku, kikkutontonton.*

Enquanto os três iam dançando pelo caminho, foram entrando na floresta. Os botões de magnólia, vermelhos feito artesanato de cera, brilhavam ao sopro do vento, *pikari pikari*. Em meio à neve da floresta, as sombras azuis das árvores eram uma rede cobrindo o solo e, onde quer que a luz batesse, tinha-se a impressão de que desabrochavam os lírios prateados.

De repente, a raposa Konzaburo falou:

– Vamos convidar o filhote de corça também? Ele toca flauta muito bem.

Shiro e Kanko bateram palmas, felizes. Então, todos gritaram:

---

6. Bolinho com recheio de pasta doce de feijão.

7. Macarrão de trigo sarraceno.



– Neve dura, *kanko*, neve gelada, *shinko*, a corça quer uma noiva, quer uma noiva.

Ao longe, uma voz doce e agradável respondeu:

– Vento do norte *pii pii*, vento do oeste *dô dô*.

A raposa Konzaburo olhou como se sentisse que a corça estava zombando dela, e falou, brusca:

– Era o filhote de corça. Ele é tão tímido que não vem até aqui. Vamos tentar gritar de novo?

Novamente os três gritaram:

– Neve dura, *kanko*, neve gelada, *shinko*, a corça quer uma noiva, quer uma noiva.

Então, de algum lugar distante – não se sabe se era o som do vento, ou o chamado da flauta, ou a canção da corça – veio a resposta:

– Vento do norte *pii pii*, *kanko kanko*

– Vento do oeste *dô dô*, *dokko dokko*.”

A raposa torceu de novo o bigode e disse:

– Vocês vão se ver em apuros se a neve derreter; é melhor voltarem para casa. Por favor, venham novamente quando a neve congelar numa noite de lua. Nós mostraremos aqueles quadros.

– Neve dura, *kanko*, neve gelada, *shinko* - Shiro e Kanko atravessaram a neve de prata de volta para casa e, enquanto andavam, cantavam:

– Neve dura, *kanko*, neve gelada, *shinko*.

## PARTE DOIS

### O festival da lanterna mágica da escola primária de raposas

A grande lua cheia, branco-azulada, ergueu-se calmamente sobre o Monte Hinokami.

A neve brilhava azulada, *chika chika*, e naquele dia, também, congelara dura feito calcário cristalizado.

Shiro, pensando na promessa que fizera à raposa Konzaburo, falou baixinho à sua irmã, Kanko:

– Esta noite é o festival da lanterna mágica das raposas. Vamos?

Kanko, dando um salto no ar, gritou:

– Vamos! Vamos! Raposa *kon kon*, filhote de raposa. *Kon kon*, raposa Konzaburo.

Então, o segundo irmão, Jiro, disse:

– Vocês estão indo passear no local das raposas? Eu também quero ir.

Shiro deu de ombros e disse, perturbado:

– Mas, irmão, o festival da lanterna mágica das raposas é só para quem tem até onze anos. Está escrito nos ingressos.

Jiro falou:

– O quê? Mostre-me! Ah, diz aqui: “Solicitamos que, à exceção dos pais e irmãos dos alunos da escola, visitantes com mais de doze anos não compareçam” Aquelas raposas são bem astutas. Então não posso ir, não tem jeito. Bem, se vocês dois estão indo, por que não levam algum *mochi*? Que tal estes *kagami mochi*<sup>8</sup>?

Shiro e Kanko calçaram seus pequenos *yukigutsu* e saíram, carregando os *mochi*.

Seus irmãos Ichiro, Jiro e Saburo, da porta de entrada, gritaram:

– Até logo! Se vocês encontrarem uma raposa adulta, fechem os olhos imediatamente. Que tal uma despedida? Neve dura, *kanko*, neve gelada, *shinko*, a raposinha quer uma noiva? Quer?

A lua estava alta no céu e a floresta, envolta por uma neblina branco-azulada. As duas crianças chegaram na floresta.

Ali estava um filhote de raposa pequeno e branco, trazendo no peito um distintivo de noz:

– Boa noite. Vocês chegaram cedo. Estão com os ingressos?

– Sim, estamos – eles os tiraram.

– Naquela direção, por favor – a raposa virou seu corpo e seus olhos cintilaram, *pachi pachi*, quando ela apontou com as patas o interior da floresta.

Na floresta, os raios de luar perfuravam o céu como lanças diagonais azul-claras. As duas crianças chegaram em uma clareira.

Viram muitas raposas estudantes que já haviam se juntado ali e jogavam cascas de castanhas umas nas outras, ou atracavam-se em luta. Era realmente engraçado um filhote de raposa muito, muito pequeno, não maior do que um rato, que subia nos ombros de um filhote de raposa maior e tentava pegar as estrelas.

Uma faixa branca estava pendurada em um galho de árvore diante de todos.

Subitamente, uma voz surgiu do fundo:

– Boa noite. Bem-vindos! Desculpem-me pelo outro dia.

Quando Shiro e Kanko, surpresos, viraram-se, perceberam que era Konzaburo.

Konzaburo vestia uma esplêndida casaca, com uma flor de narciso presa à lapela. Ele limpou sua boca pontuda com um lenço branco.

Shiro fez uma pequena reverência e disse:

– Por favor, desculpe-nos pelo outro dia. E muito obrigado por esta noite. Por favor, divida este *mochi* com todos.

Todas as raposas estudantes olhavam para o lado onde estavam.

Konzaburo estufou e peito e aceitou os *mochi*:

---

8. Bolinho de arroz redondo oferecido aos deuses no Ano Novo

– Desculpe-nos pelo incômodo de terem trazido este presente. Por favor, acomodem-se. O festival logo vai começar. Com licença.

Konzaburo afastou-se, levando os *mochi*.

As raposas estudantes gritaram:

– Neve dura, *kanko*, neve gelada, *shinko*, *mochi* duros são *kattarako*, *mochi* brancos são *bettarako*.

Ao lado da cortina apareceu um grande cartaz, onde se lia “Uma doação de muito *mochi* foi feita pelo humano Shiro e pela humana Kanko” As raposas estudantes bateram palmas alegres, *pachi pachi*.

Nesse momento um apito soou, *pii*.

Limpando a garganta, *ehen ehen*, Konzaburo apareceu, saindo do lado da cortina, e curvou-se respeitosamente. Todos fizeram silêncio.

– Temos hoje uma linda noite. A lua parece um prato de pérola. As estrelas parecem orvalho congelado em nossa campina, *kira kira*. Bem, o festival da lanterna mágica vai começar. Espero que vocês olhem à frente, com toda atenção, sem piscar seus olhos ou espirrar. Nesta noite, temos dois convidados respeitáveis, então vocês devem ficar todos muito quietos. Em hipótese alguma vocês podem jogar cascas de castanhas para o lado deles. Vamos começar.

Todos bateram palmas alegres, *pachi pachi*. Então Shiro disse baixinho a Kanko:

– Konzaburo fala muito bem!

Um apito soou, *pii*.

Grandes letras surgiram na cortina: “Não se pode tomar saquê” Então as letras desapareceram, e uma foto tomou seu lugar. Era a cena de um velho bêbado, segurando um objeto estranho e redondo.

Todos bateram os pés e cantaram.

*Kikkukikkutontonkikkukikkutonton*

– Neve gelada, *shinko*, neve dura, *kanko*

Os *manjû* na campina são *po po po*.

– Taemon, bêbado e cambaleante,

– Ano passado comeu trinta e oito.

*Kikkukikkukikkukikkutontonton*

A imagem se esvaiu. Shiro disse baixinho a Kanko:

– Aquela era a canção de Konzaburo.

Outra fotografia apareceu. Um jovem bêbado estava com o rosto como que enfiado em uma tigela de magnólia, comendo algo. Konzaburo, vestido de branco, observava a cena de uma certa distância.

Todos bateram os pés e cantaram.

*Kikkukikkutonton, kikkukikku, tonton*

– Neve gelada, *shinko*, neve dura, *kanko*,

O *soba* na campina é *ho ho ho*.

Seisaku, bêbado e cambaleante,  
Ano passado comeu treze tigelas.

*Kikku, kikku, kikku, kikku, ton, ton, ton.*

A fotografia esvaiu-se, e houve um rápido intervalo.

Uma graciosa raposa fêmea trouxe para as duas crianças uma bandeja com bolinhos de painço.

Shiro, subitamente, ficou sem saber o que fazer, pois acabara de ver Taemon e Seisaku comendo algo ruim, não conscientes do que seria aquilo.

Todas as raposas estudantes ficaram olhando, dizendo umas às outras em voz baixa, “Será que vão comer? Será que vão comer?” Kanko ficou embaraçada, sentindo seu rosto ruborizar-se, com o prato na mão. Então, Shiro convenceu-a, dizendo:

– Vamos comer. Coma um. Eu não acredito que Konzaburo queira nos trapacear.

As crianças comeram todos os bolinhos. Como estavam deliciosos! As raposas estudantes ficaram tão felizes que pularam e dançaram.

*Kikkukikkutonton, kikkukikkutonton.*

– O sol brilha o dia todo, *kankan*,

A lua brilha a noite toda, *tsuntsun*,

Mesmo que tivessem seus corpos dilacerados,

As raposas estudantes não mentiriam.

*Kikku, kikkutonton, kikkukikkutonton.*

– O sol brilha o dia todo, *kankan*,

A lua brilha a noite toda, *tsuntsun*,

Mesmo que caíssem e se congelassem,

As raposas estudantes não roubariam.

*Kikkukikkutonton, kikkukikkutonton.*

– O sol brilha o dia todo, *kankan*,

A lua brilha a noite toda, *tsuntsun*,

Mesmo que seus corpos fossem rasgados em pedaços,

As raposas estudantes não invejariam o próximo.

*Kikkukikkutonton, kikkukikkutonton.*

Shiro e Kanko choraram de alegria.

Um apito soou, *pii*.

Grandes letras refletiram na tela: “Cuidado com as armadilhas” Então as letras se apagaram e foram substituídas por um quadro. Era uma cena da raposa Konbee com sua perna esquerda presa em uma armadilha. Todos cantaram:

– Raposa *kon kon*, filhote de raposa, ano passado a raposa Konbee teve sua perna esquerda presa em uma armadilha: *konkonbatabata konkonkon*.

Shiro disse baixinho a Kanko:

– Ei, é a canção que eu fiz!

Quando o quadro se apagou, a frase “Não despreze o fogo” apareceu. Ela também se esvaiu, e foi substituída por um quadro. Ele mostrava o momento em que a raposa Konsuke estava para roubar um peixe grelhado e seu rabo pegou fogo.

Todas as raposas estudantes gritaram:

– Raposa *kon kon*, filhote de raposa. Ano passado a raposa Konsuke teve a ponta de seu rabo incendiada quando tentava roubar um peixe grelhado: *kyan kyan kyan*.

Um apito soou, *pui*, e o quadro iluminou-se. Konzaburo apareceu novamente e disse:

– Senhores, é o final do espetáculo desta noite. Hoje aconteceu algo que vocês não devem esquecer. Crianças humanas, inteligentes, que não estavam um pouco sequer bêbadas, aceitaram nossa comida e comeram-na. Então, de agora em diante, mesmo quando tornarem-se adultas, vocês não deverão mentir, nem invejar as pessoas. Se forem bem-sucedidos, vocês serão capazes de apagar a má reputação que nós raposas temos até agora. Isto conclui o nosso encontro.

As raposas estudantes ficaram emocionadas. Algumas acenavam no ar, e outras ficaram em pé, para expressar sua concordância. Lágrimas fluíram de seus olhos, *kira kira*.

Konzaburo pôs-se diante das duas crianças, curvando-se polidamente, e falou:

– Bem, então, adeus. Nós não nos esqueceremos da gentileza que tiveram para conosco esta noite.

As crianças curvaram-se, dizendo adeus, e tomaram o caminho de casa. As raposas estudantes correram atrás delas, e encheram as dobras e mangas de seus quimonos com nozes, castanhas, pedras salpicadas de azul, e coisas semelhantes, dizendo: “Isto aqui é para vocês”, ou “Por favor, levem isto” Elas voltaram e desapareceram como o vento.

Konzaburo riu enquanto os observava.

As crianças deixaram a floresta e cruzaram a campina.

Elas viram três sombras negras ao cruzarem a campina, vindo em direção a elas. Seus irmãos mais velhos tinham vindo buscá-las.

O conto *Atravessando a neve* é de autoria de Miyazawa Kenji (1896-1933), que nasceu e viveu na província de Iwate, norte do Japão. É um dos escritores mais conhecidos da literatura infanto-juvenil japonesa, embora sua vasta obra só tenha sido reconhecida postumamente.

Kenji nasceu em uma família abastada: seu pai era proprietário de terras e comerciante, possuindo uma loja de roupas usadas e uma casa de penhores. No entanto, seus vizinhos, na sua grande maioria lavradores pobres ou carvoeiros, mal

tinham como sustentar suas famílias na região inóspita onde viviam, com inverno rigoroso e chuvas intensas durante o verão. Penalizado com a situação de miséria que os rodeava, Kenji preocupou-se durante toda sua vida em ajudá-los, tendo inclusive se formado em Agronomia com essa finalidade: ensinava aos lavradores como fabricar diferentes tipos de fertilizantes, sugeria novas sementes de variedades vegetais. Lecionou também em uma escola superior de agricultura. E, com suas crenças budistas, aplicava preceitos religiosos em seus ensinamentos, que procuravam harmonizar o homem aos elementos da natureza. Assim, podemos observar na obra de Kenji descrições paisagísticas do local onde viveu, assim como elementos religiosos, como a salvação pessoal e a busca da felicidade.

A tradução do conto do Japonês para o Português foi feita de maneira quase literal, no intuito de se ter uma melhor idéia acerca do original. Através de sua leitura, é possível sentir a presença de elementos de uma outra cultura, diversos aos de nossa vivência. W.Humboldt, como SELIGMANN-SILVA (2005:170) cita em sua obra, percebia cada língua como uma *leitura*, uma interpretação, vale dizer: uma *construção do mundo*. Também para PAZ (1990:12), cada língua é uma visão de mundo, cada civilização é um mundo. De fato, quando lemos o texto de Kenji, as descrições paisagísticas e o fluxo das onomatopéias “invadem” nossos sentidos, dando-nos a impressão de estarmos diante de um outro mundo. No entanto, por estarmos tratando de tradução de textos, não se pode esquecer que a tradução implica uma transformação do original, como mencionou PAZ (1990:14): “o texto original jamais reaparece em outra língua; não obstante, está presente sempre porque a tradução, sem dizê-lo, menciona-o constantemente ou converte-o em um objeto verbal que, ainda que distinto, o reproduz”

Na tradução, quando se privilegia a língua 1, surgem elementos de estranheza à língua 2. Segundo o texto de BERNARDINI (2006:60), “quando se trata de **“render” o estilo, a ambiência, o tom, o ritmo, o léxico, a “cultura” da língua 1** (que é o que ECO (1995: 122-123) expõe em “Semiótica da fidelidade”), então o tradutor, para transpor os elementos da língua 1 para a língua 2, **dando ênfase ao espírito da língua 1, em todas as possíveis modalidades**, deve ser excelente nas duas línguas, ou trabalhar em conjunto com um outro tradutor (nativo) que o supra de quanto não tem, no que se refere à língua 1” Para SELIGMANN-SILVA (2005), a tradução implica grande perda do mundo original sendo, assim, necessário incorporar o espírito do autor – o abandono. É necessário estudar o autor antes da tradução. Ainda, OTTONI (2005:120-121) comenta que, para traduzir o sentido, não basta somente conhecer as palavras, é necessário conhecer as coisas a que o texto se refere; isto é, não é suficiente exigir do tradutor somente o conhecimento da língua estrangeira, mas também é necessário exigir o conhecimento do “sentido e da matéria” da obra a ser traduzida.

Assim, no processo de tradução do conto *Atravessando a neve*, surgem algumas dificuldades relacionadas aos aspectos mencionados. Em primeiro

lugar, a questão das onomatopéias, constantes no texto de Kenji. Seria possível, a um leitor que desconheça o Japonês, entender seu efeito, sem a explicação correspondente?

No caso de um tradutor que não tenha o Japonês como língua materna, um procedimento adequado seja talvez solicitar a um falante nativo da língua explicações acerca do sentido das diversas onomatopéias que surgem ao longo do conto. É interessante notar que, para um leitor japonês, o texto perde o seu efeito com a sua ausência, ao passo que, para um leitor que adquiriu posteriormente a língua, isso não acontece com tanta intensidade.

No Japonês, existem duas categorias de onomatopéias:

. *giseigo*: onomatopéias que representam o som;

*gitaigo*: onomatopéias consideradas sensoriais, ou visuais, relacionadas às imagens.

Segundo CHANG (2000:v), o papel de tal simbolismo sonoro é muito importante porque o Japonês contém um número de verbos muito limitado. Um dos papéis da mimese e da onomatopéia, portanto, é preencher o lapso e fornecer meios para uma expressão concisa quando um verbo suficientemente descritivo não existe. Elas tornam a linguagem vívida.

No texto, há várias onomatopéias semelhantes, utilizadas para um mesmo verbo, distribuídas como no quadro que se segue:

Onomatopéia	Significado	Contexto
1. <i>giragira</i> 2. <i>pikapika</i>  3. <i>kira kira</i> 4. <i>pikari pikari</i>  5. <i>chika chika</i> 6. <i>pachi pachi</i>	1. <i>gitaigo</i> do verbo “reluzir” 2. <i>gitaigo</i> do verbo “cintilar”  3. <i>gitaigo</i> do verbo “reluzir” 4. <i>gitaigo</i> do verbo “brilhar”  5. <i>gitaigo</i> do verbo “piscar” 6. <i>gitaigo</i> do verbo “piscar” (no texto surge como “cintilar”)	1. brilho do sol 2. remete a uma imagem de brilho mais suave do que <i>giragira</i> 3. remete a uma imagem de brilho intenso, contínuo 4. imagem de brilho instantâneo, como um fecho de luz; também descreve algo que brilha em intervalos regulares 5. indica algo que brilha mas que é irritante aos olhos 6. piscar os olhos
1. <i>kikku kikku</i> 2. <i>kishiri kishiri</i>	1. <i>giseigo</i> do verbo “andar” 2. <i>giseigo</i> do verbo “andar”	1. passos rápidos 2. passos alongados, arrastados
1. <i>bata bata</i> 2. <i>pachi pachi</i>	1. <i>giseigo</i> do verbo “bater” 2. <i>giseigo</i> do verbo “bater”	1. batidas com mãos e pés 2. bater palmas

Há, ainda, outros *giseigo* e *gitaigo*:

<b>giseigo</b>	<b>significado</b>
<i>kon kon</i>	som (latido) emitido pela raposa
<i>kyan kyan</i>	choro (ganido) da raposa
<i>ton ton</i>	batidas

<b>gitaigo</b>	<b>significado</b>
<i>kankan</i>	quente, ardente
<i>tsuntsun</i>	pungente

Há outros termos grifados, como “*kanko*” e “*shinko*”, “*kanko kanko*” e “*dokko dokko*”, que não são onomatopéias; foram conservados, na tradução, para dar ritmo à cantiga que as crianças, na região norte do Japão, costumavam entoar enquanto brincavam e caminhavam pela neve. Vale lembrar que a interpretação das onomatopéias pode sofrer variações de acordo com o contexto.

Para o leitor que não tem o Japonês como língua materna, é bastante difícil compreender a diferença entre onomatopéias semelhantes, ou seja, aquelas aplicadas para um mesmo verbo, como é o caso de “brilhar” e suas variações. Sendo assim, podemos pensar nas onomatopéias como um elemento cultural, sendo difícil imaginá-las como expressões traduzíveis. No entanto, segundo o comentário de SELIGMANN-SILVA (2005:185-186), o recurso de traduzir via não-tradução, para revelar a importância do conceito original, é totalmente legítimo; desde que, evidentemente, venha, como é o caso, sustentado por comentários e glosas. Assim, uma proposta seria elaborar um glossário com o significado de tais onomatopéias.

Quanto ao recurso de se traduzir via não-tradução, podemos destacar ainda algumas passagens de *Atravessando a neve*, em comparação com os mesmos trechos de uma tradução do conto para o Inglês:

1. “(...) Shiro e Kanko calçaram suas pequenas botas. *vukigutsu*, e seguiram pela campina, *kikku kikku kikku*.(...)”

“(...) Shiro and Kanko put on their snow boots made of woven rice straw, and went crunching out into the meadow, *kikku kikku kikku*.(...)”

2. “(...) - O quê? Mostre-me! Ah, diz aqui: “Solicitamos que, à exceção dos pais e irmãos dos alunos da escola, visitantes com mais de doze anos não compareçam” Aquelas raposas são bem astutas. Então não posso ir, não tem jeito. Bem, se vocês dois estão indo, por que não levam algum *mochi*? Que tal estes *kagami mochi*? (...)”

“(...) “What! Show me! Yes, it does say here that with the exception of parents of school pupils, we must politely restrict the attendance of those twelve years of age or older. Those foxes are quite clever. Looks like I can’t go. I guess there’s no way



around it. Well, if you two are going to go, why don't you take some rice cakes. How about these large, round ones?" (...)"

Nas duas passagens, os termos em Japonês *yukigutsu* e *kagami mochi* foram mantidos na tradução para o Português, e seus significados são apresentados em notas de rodapé. Já no caso da tradução para o Inglês, os significados aparecem no próprio texto, sendo que o *kagami mochi* da passagem 2 é traduzido diretamente. No entanto, como se trata de uma iguaria típica da época do Ano Novo, a maneira como foi traduzida – “these large, round ones” – faz com que o sentido do termo se perca.

Ainda em referência às onomatopéias, há também a questão da função paronomásica da linguagem: segundo JAKOBSON (1969:150-151), palavras de som semelhante se aproximam quanto ao seu significado. Ainda, segundo Rubens Rodrigues Torres Filho (em SELIGMANN-SILVA (2005:193)), que fez traduções de textos de Novalis, as camadas semânticas não podem ser despregadas da textura sonora (contexto paronomásico do conceito). Acrescentemos também Haroldo de Campos: “em poesia, toda coincidência fonológica é sentida como um parentesco semântico”

Parece que, no caso das onomatopéias do Japonês, via de regra não existe uma relação de similaridade destas com o verbo. De fato, se considerarmos os *gitaigo* (onomatopéias sensoriais), isso se confirma: tomando-se, por exemplo, o *gitaigo* “*tsun tsun*”, de “pungente”, não existe nenhuma semelhança sonora com o substantivo “*akari*” (“claridade”) que o acompanha. Quanto ao verbo “brilhar” e suas variações: “*giragira*” “*pikapika*” “*kira kira*” “*pikari pikari*” e “*chika chika*”, já podemos constatar alguma similaridade, pois o verbo “*hikaru*” (“brilhar”) poderia remeter ao “*kira kira*” e “*giragira*” (considerando que neste último o fonema /g/ seria o fonema /k/ sonorizado). Quanto ao “*pikari pikari*”, existe o verbo “*pikari suru*”, que significa, também, “brilhar”

Temos, ainda, o *giseigo* “*kon kon*”, que seria a representação do latido da raposa. Pode-se dizer também, no texto, que ele está ligado ao próprio nome da raposa **Konzaburo** que, além de protagonista do conto, representa um elemento do folclore japonês: como se pode observar no próprio enredo, as raposas apresentam uma carga simbólica negativa, pois são consideradas astutas e enganadoras. No entanto, temos a impressão de que Kenji parece querer desfazer essa imagem, provavelmente levando em consideração que a raposa, enquanto animal, é um elemento pertencente à natureza. E é através das figuras das crianças – menores de doze anos – que isso vem se confirmar, pois estas são capazes de estabelecer conexões com o mundo natural, devido à sua inocência, ao mundo de fantasia que são capazes de vivenciar. Inclusive os campos cobertos de neve poderiam aqui representar uma ponte entre o mundo dos homens – a aldeia – e a natureza – a floresta.

Enfim, estabelecendo-se uma relação entre as onomatopéias e o conto, pode-se dizer que Kenji faz uso das mesmas para nos aproximar da natureza e das sensações que ela evoca – a brancura de neve, o perfume dos lírios.

Outro aspecto que nos chama a atenção no conto são os nomes próprios. Em OTTONI (2005:64-65), Bennington (1991) “comenta que o nome próprio deveria garantir ‘uma passagem segura entre linguagem e mundo na medida em que deveria indicar um indivíduo concreto, sem ambigüidade, sem ser necessário passar pelos circuitos da significação’” (p.80). E, ao discutir a questão da tradução do nome próprio que *pertence sem pertencer* à língua (cf.p.122), Bennington afirma:

São necessários nomes próprios a uma língua que não os suporta enquanto tais, mas que no entanto os retém tão ciosamente a ponto de recusar que eles se deixem traduzir para outra língua. Com isso afirma-se, primeiramente, que se esteve errado em falar até então *da* língua, ao passo que se está de cara diante de uma multiplicidade de línguas em situação de tradução recíproca: mas o que cada língua guarda de mais próprio e, portanto, de intraduzível, são justamente os nomes próprios que nem mesmo lhe pertencem enquanto tais e que, portanto, devem parecer muito simplesmente dispensar tradução, encontrando-se já em um domínio de universalidade de referência absoluta. O que equivaleria a pretender que o absolutamente intraduzível é absolutamente traduzível, ou sempre já traduzido (p.122).

Ainda, segundo PAZ (1990:18), perder nosso nome é como perder nossa sombra. A ausência de relação entre as coisas e seus nomes é duplamente insuportável: ou o sentido se evapora, ou as coisas se desvanecem.

No Japonês, todos os nomes têm um significado, que varia de acordo com o ideograma (*kanji*) em que é escrito. De maneira geral, o nome próprio alude a uma qualidade que, diz-se, os pais desejam para os filhos. Em *Atravessando a neve*, temos, entre outros, **Ichiro**, **Jiro**, **Saburo** e **Shiro**. Esses quatro nomes representam a ordem de nascimento de meninos em uma família: Ichiro (“ichi” = um) é o nome dado ao primogênito, Jiro (“ji” = dois) é o segundo, Saburo (“sabu” = equivale ao “san” - número três – que, juntando-se ao sufixo “ro”, sofre sonorização) é o terceiro, e Shiro (shi = uma das formas de se ler o número quatro) é o quarto; o “ro” é um sufixo que, normalmente, acompanha nomes masculinos. Visto que na cultura japonesa é dever do filho mais velho cuidar dos pais na velhice, tal denominação parece ressaltar essa função – o encargo do “filho mais velho” surge inclusive no próprio nome.

Assim, somada à dificuldade em se traduzir o nome pelo significado, não se pode perder de vista o fato de que ele está ligado a um alguém, à sua individualidade, o que então dispensaria a sua tradução.

Concluindo os levantamentos que foram feitos, podemos recorrer a uma proposição de Jacques Derrida, em OTTONI (2005:197): “O que um tradutor nunca tem o direito de fazer é mudar, tocar, retocar o texto original”. Ainda que os textos em Japonês tragam em seu corpo alguns aspectos de difícil compreensão aos ocidentais, o que nos remete ao *double bind* – a necessidade e a impossibilidade – do processo tradutório, há certas modificações que acabam por alterar o sentido do original.

## Bibliografia consultada

ATÔDA, Toshiko e HOSHINO, Kazuko. *Giongo / Gitaigo Tsukaikata Jiten* (Dicionário do uso de *giongo* e *gitaigo*). 2.ed., Tokyo, Sôtakusha, 1995.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. *A Tradução e Haroldo de Campos*. **Revista de Estudos Orientais**. São Paulo, DLO/FFLCH/USP, n.5, p.59-64, 2006.

CHANG, Andrew C. *Gitaigo / Giongo Bunrui Yôhô Jiten* (Dicionário prático de categorias de *gitaigo* e *giongo*). 3.ed. Tokyo, Taishûkan, 2000.

HINATA, Shigeo e HIBIYA, Junko. *Giongo / Gitaigo – Gaikokujin no tame no Nihongo (Reibun / Mondai shirizu 14) (Giongo / Gitaigo – Japonês para estrangeiros (Série Exemplos / Questões 14)*. Tokyo, Arakawa Shuppan, 1995.

JAKOBSON, R. Lingüística e poética. In: *Lingüística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1969.

MIYAZAWA, Kenji. *Crossing the Snow*. Trad. Karen Colligan-Taylor. Tokyo, International Foundation for the Promotivon of Languages and Culture, 2000. (Kenji Miyazawa Picture Book Series – 7)

ONO, Hideichi. *Nichiei Gion / Gitaigo Katsuyô Jiten* (Dicionário Japonês-Inglês do uso de *gion* e *gitaigo*). 5.ed. Tokyo, Hokuseidô, 1994.

OTTONI, Paulo. *Tradução manifesta – double bind e acontecimento*. São Paulo, Edusp, 2005.

PAZ, Octavio. *Traduccion: Literatura y Literalidad*. 3.ed. Barcelona, Tusquets Editores, 1990.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença – Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo, Editora 34, 2005.



# BREVE ANÁLISE DOS REFLEXOS DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL NAS OBRAS LITERÁRIAS JAPONESAS

*Mônica Setuyo Okamoto<sup>1</sup>*

**RESUMO:** Este artigo discute as relações entre literatura japonesa e Segunda Guerra Mundial, a partir das obras de três escritores conceituados: Dazai Osamu, Kawabata Yasunari e Oe Kenzaburo. O enfoque no tema bélico, presente nas três produções, direta ou indiretamente, revela como cada um deles tratou dos impactos psicológicos causados pela guerra e os seus reflexos em suas obras.

**Palavras-chave:** guerra, literatura, Japão, história, consciência.

**ABSTRACT:** this article discusses the relation between Japanese Literature and Second War, from three writer's works: Dazai Osamu, Kawabata Yasunari and Oe Kenzaburo. The focus on the war theme, in the three works, direct or indirectly, shows how each one treat of psychologies impacts caused by war and their reflexes in their books.

**Key words:** war, literature, Japan, history, conscience.

## Introdução

Sem sombra de dúvida, a Segunda Guerra Mundial foi um marco na história de nossa civilização. As mudanças decorrentes de uma nova consciência social trouxeram muitos reflexos nos campos acadêmico e político. Na literatura, por exemplo, houveram reações distintas, no que diz respeito às manifestações de pensamento dos escritores. Cada literato, ao seu modo, expressou a sua experiência bélica, juntamente com a sua dor, a sua indignação, o seu temor e, em alguns casos, a sua esperança. O negativismo e a descrença foram provavelmente temas recorrentes, especialmente nas obras produzidas por autores de países derrotados. Entretanto, enquanto uns escolhiam o caminho da depressão, do terror e da barbárie como fontes

---

1. E-mail setuyo@uol.com.br

de inspiração de suas obras literárias; outros procuraram no escapismo um feixe de luz no qual pudessem ser conduzidos ou até mesmo transcendidos para um mundo particular, sem conexões com a realidade dura, um sonho, algo próximo de uma experiência surreal.

Neste artigo, pretende-se fazer uma rápida reflexão e análise acerca da Segunda Guerra Mundial na literatura japonesa. Sem a pretensão de um estudo exaustivo, foram selecionadas algumas obras por serem consideradas relevantes ao tema e, principalmente, pelo caráter antagônico entre elas. A primeira obra é *Shayô* (1947) do polêmico escritor Dazai Osamu que transpôs em boa parte de seus trabalhos sua personalidade complexa. *Shayô* (Pôr-do-Sol) é uma alusão à própria família do autor que, como muitas outras velhas famílias aristocráticas japonesas da época, entram em decadência, perdendo o seu brilho e a sua força social e econômica com o fim da guerra. A obra seguinte a ser analisada é *Yukiguni* (1947) de Kawabata Yasunari que procurou outros caminhos para lidar com o período bélico. Ele buscou no ideal inalcançável e no prazer estético a energia vital para enfrentar um mundo em colapso e um Japão que estava perdendo a sua tradição. E por último, analisaremos o conto *Animal de Cria* (1957) de Oe Kenzaburo que fala sobre os danos psicológicos causados pela guerra numa criança. É bom lembrar que Oe ainda era um menino em 1939 e a passagem para a adolescência do escritor ocorreu durante os conflitos mundiais. Dentre os três escritores Oe Kenzaburo fora o mais engajado nas questões políticas e sociais, ao contrário do idealismo de Kawabata e da autodestruição de Dazai.

A guerra como tema literário tem sido uma terra fértil e bastante trabalhada em todos os tempos da História. Entretanto, notamos que ela pode produzir efeitos completamente paradoxais dependendo das bases pessoais do próprio artista. Assim sendo, por meio das obras destes três grandes escritores espera-se esboçar os reflexos, por vezes completamente distintos, da Segunda Guerra Mundial na literatura japonesa

## **A Literatura Japonesa Pós-Guerra**

Após o famigerado pronunciamento do imperador japonês em cadeia nacional de rádio da rendição incondicional do Japão em agosto de 1945, iniciou-se dias depois a ocupação americana. O objetivo das forças de ocupação era democratizar e desmilitarizar o Japão. Eles queriam derrubar qualquer vestígio da antiga estrutura política e social nipônica que fora a promotora do imperialismo japonês na Ásia. Obviamente, com isso, criou-se um clima de medo e insegurança na população japonesa que se encontrava desorientada quanto ao futuro de sua nação.

No campo literário, os reflexos do período conturbado de conflitos internacionais tiveram início antes mesmo de estourar a guerra do Pacífico. Na década de 1930, o governo japonês implantou leis rígidas de censura nos meios de comunicação em geral chegando, inclusive, a “incentivar” os literatos a promoverem a guerra, em favor do Estado. Era comum os escritores japoneses serem enviados

para os campos de batalha como repórteres para cobrirem os assuntos de guerra. Todo esse “incentivo” trouxera como resultado propagandas bélicas glorificando as ações dos dirigentes. Um outro recurso foi resgatar o passado histórico das tradições feudais japonesas como meio de intervenção na opinião pública. As sagas de samurais legendários foram os preferidos, normalmente publicados em séries nos jornais de grande circulação. Alguns resistentes ao regime de censura do governo, como Kobayashi Takiji, foram presos, torturados e mortos. Outro empecilho para a criação artística japonesa foi o racionamento de papel em 1941. No entanto, depois de agosto de 1945, a vida literária japonesa seguiu um novo rumo. A maior parte das revistas literárias mais importantes da época tiveram que encerrar as suas atividades. Novas revistas foram fundadas ou restabelecidas tendo como base: a reconstrução, o período de humanismo e as reflexões sobre as consequências da guerra do Pacífico para a nação japonesa. Esses temas foram os carros-chefes que conduziram os artistas a produzirem não somente livros sobre o assunto, mas a consciência social da geração pós-guerra.

### **Shayô – a decadência da aristocracia japonesa**

O romance Shayô é o resultado de uma complexa alquimia realizada pelo seu autor. Dazai mistura dois pólos opostos: o lado rebelde que se posiciona contra as convenções sociais e em favor da luta pela sua derrocada representada pela protagonista Kazuko; e o lado niilista, na figura de Naoji, que tem um comportamento desordeiro, uma vida errante. Sua enorme descrença o imobiliza a tomar qualquer iniciativa para acabar com sua insatisfação. Segundo os críticos literários japoneses, essas duas personagens são *transmutações* da psique de Dazai.

De fato, a obra lembra muito a situação da aristocrática família de Dazai, porém boa parte do romance fora inspirado no diário de Ôta Shizuko, sua amante e mãe de seu filho. Essa passagem da vida do escritor é muito semelhante à vida da personagem Kazuko que decide ter um filho de um escritor que ela admirava, contrariando as regras de moralidade da alta sociedade nipônica da época.

Durante o período de guerra, a jovem Kazuko muda-se para o interior do Japão juntamente com sua mãe. Além dos problemas de saúde da matriarca, Kazuko tem de enfrentar: os problemas financeiros da família, que já fora poderosa no passado, e o seu irmão Naoji que volta da guerra transtornado. Destaque especial é dado pelo autor à mãe, personificação do status de uma geração bem-nascida. Toda opulência de tempos atrás fora devastada pela guerra, restando apenas as lembranças tristes de velhos hábitos e tradições.

Para Dazai, somente nos momentos de grande crise é que conhecemos a verdade. A guerra foi, de certa forma, o estopim para as mudanças de comportamento social, e para a transgressão ao código de moral e conduta criados pela sociedade, casos de Naoji e Kazuko. A metáfora do pôr-do-sol (shayô) representa também o fim de uma classe, de uma era, de uma tradição.

## Yukiguni – Kawabata Yasunari

Kawabata Yasunari laureado com o Prêmio Nobel de Literatura foi também conhecido por sua visão muito peculiar de consciência estética. Produziu vários artigos sobre crítica literária, nos quais discute a questão da natureza da literatura e sua função estética. Suas teorias são notadamente de influência ocidental, no entanto, suas obras resgatam e ressaltam os valores mais tradicionais da cultura japonesa. Podemos observar nas obras de Kawabata uma linha teórica voltada para o plano estético, ou seja, a beleza da literatura na visão desse escritor está na linguagem, na forma, nos recursos retóricos. A palavra e seu alto poder sugestivo, simbólico e associativo. Ele busca recursos psíquicos como o sonho, por exemplo, na apreensão dos momentos breves de lirismo, uma espécie de apelo ao subconsciente. Do outro lado da moeda, Kawabata explora temas ligados ao antigo Japão feudal, ou seja, surge a sua consciência nacional. Busca na música, no folclore regional e outras manifestações dessa nacionalidade a ligação de seu mundo presente com o passado que estava sendo extinguida com os conflitos internacionais.

*Yukiguni* (1947) é considerada a sua obra-prima e um exemplo dessa dualidade: o estético e o ideológico. A história se passa no Japão nos idos de 1930 e conta um fato banal de um rico cidadão de Tóquio, Shimamura, realizando uma viagem de trem para uma pequena cidade ao norte do Japão, quando de repente ele se depara com o reflexo de uma moça na janela do trem, Yoko, que estava sentada do outro lado. Como um passageiro de uma viagem longa que fica entediado olhando para a monotonia da paisagem, Shimamura tem essa monotonia quebrada pelos olhos brilhantes de Yoko refletidos na janela do trem. Aquele instante tão curto, mas extremamente belo, torna-se o âmago da obra.

Shimamura cria uma obsessão por aquela beleza idealizada, intocável. A abertura da cena de *Yukiguni* revela bem a visão estética de Kawabata de beleza inalcançável, pura, sincera, imaculada. A vida, ainda na concepção deste escritor, é uma miscelânea de fantasia e realidade, coisas puras e não puras, belas e feias. O literato tinha, portanto, a função de escolher e reorganizar alguns aspectos da vida que fossem belos e puros para produzir uma realidade que estivesse acima do cotidiano e da vida mundana de um cidadão comum. A personagem Yoko é a escolhida por Kawabata para representar essa beleza pura. Os heróis de Kawabata só almejam aquilo que é inatingível e que parece distante. A beleza da vida está justamente não na concretização de um desejo, mas no esforço para se alcançá-lo. Viver por um ideal, contanto que ele seja puro e bonito, é mais uma faceta de sua visão literária.

Essa obra levou dez anos para ser finalizada e fora produzida durante o período da Segunda Guerra Mundial, portanto sob o impacto de um conflito internacional. Ao contrário de Dazai que fala da decadência das famílias tradicionais japonesas, Kawabata faz uma “viagem ao passado” para uma cidade do interior onde eram mantidas essas tradições passadas. Ele não só resgata uma atmosfera do passado,



com a figura da gueixa e do *ryôkan*<sup>2</sup>, como também recupera canções regionais e outros elementos da cultura nipônica, dando um teor de importância e chamando a atenção para o perigo da extinção dessas tradições que eram passadas de geração para geração. Certamente a guerra abalou as estruturas sólidas dos japoneses quanto ao seu maior patrimônio histórico: a sua tradição, representada pela figura do Imperador, das gueixas, das antigas hospedarias, das canções regionais. Kawabata não buscou nessa viagem ao passado um refúgio dos problemas sociais e políticos do mundo contemporâneo, pelo contrário, ele fez uma reflexão sobre a morte e a “função” da literatura. Nada mais natural que falar da morte em tempos de guerra.

Para o autor de *Yukiguni*, a pessoa só terá uma vida plena se estiver preparado para morrer a qualquer hora. A morte é um elemento constante na vida dos heróis e heroínas de Kawabata, pois é o preço de uma vida intensa. O ser humano revela um olhar diferente para a natureza quando tem consciência de que pode morrer ainda jovem, ele se torna o sujeito mais qualificado para ser um sonhador. Considerando o conjunto desses conceitos, digamos que *Yukiguni* passa a idéia de que uma vida longa não significa, necessariamente, uma vida plena, veremos que para Kawabata só a presença eminente da morte, da separação brusca ou da idealização de algo é que farão o indivíduo ter essa sensação de plenitude e intensidade e, que os escritores, espiritualmente mais sensíveis, seriam os responsáveis em apresentar esse momento “belo”

### **Animal de cria – a transformação psicológica**

É comum que em situações de penúria e tensão, como é o caso da guerra, ocorra um retrocesso da evolução humana, ou seja, o indivíduo não consiga mais distinguir quem são seus inimigos naturais. Conseqüentemente, a morte humana é banalizada pelos envolvidos no processo. No entanto, a guerra na visão das crianças pode ter significados completamente opostos. Pode ser considerada uma tragédia, caso seja vítima direta do conflito; ou então se suas almas forem ainda muito puras, a guerra pode ter uma conotação lúdica.

Habitantes de um pequeno vilarejo do interior do Japão viviam isolados dos acontecimentos mundiais e do resto do Japão, durante a Grande Guerra. Segregados pelos habitantes da cidade, essas pessoas eram vistas como animais sujos. Os transtornos causados pelo conflito não atingiam diretamente as crianças desse vilarejo, pelo contrário, os aborrecimentos dos adultos (os sistema de correio havia sido suspenso, bem como o crematório, a escola e outros serviços essenciais) eram para elas motivos de brincadeira. Crematório improvisado, notificações de morte, nada disso penetrava no universo particular das crianças desse vilarejo. Elas passavam o dia caçando cães selvagens, tomando banho no rio, brincando com outras crianças. Até o dia em que um avião americano cai nas redondezas e mobiliza

---

2. Hospedaria em estilo japonês.

os habitantes da aldeia que vão à caça dos inimigos. Um soldado negro americano é capturado, seu destino fica suspenso, enquanto os habitantes do vilarejo e as autoridades da cidade discutem, burocraticamente, o que fazer com o prisioneiro. Durante esse período de indecisão, nasce um sentimento puro de afeto entre o soldado e o menino que fica encarregado de alimentá-lo. Essa afeição parece ser mútua, inicialmente, e acaba contagiando as outras crianças do vilarejo. Todas se aproximam e se divertem com o novo “animalzinho de cria”, um cão selvagem. Entretanto, quando a cidade decide executar o soldado, a vida do menino sofre uma dura transformação. Primeiro com relação à decisão dos adultos da cidade que causa uma ruptura no sentimento que havia nascido do contágio social entre o menino e o soldado; depois a reação do soldado americano que para proteger sua vida, coloca em risco a do menino, revelando uma faceta de traição de um afeto unilateral. Os danos dessa situação serão irreparáveis para essa criança que perde a sua pureza infantil prematuramente por culpa dos adultos que o decepcionam. Obviamente, num período bélico, o mundo psicológico é regido por outros fatores que refletem na maioria de nossos instintos. A sociedade perde a noção do individual e nasce um sentimento coletivo de psicose movido, em geral, pelo fanatismo, pela cólera ou patriotismo. A morte de um indivíduo, que tem importância apenas para as pessoas próximas, não tem mais importância para o agregado humano. Quando o secretário é morto ao lado do menino, este se torna indiferente ao fato, sinal de que ele já fazia parte do coletivo adulto, desse agregado humano.

Os meninos, por sua natureza combativa, costumam brincar com elementos de agressão, ou seja, a guerra pode ser um jogo, uma brincadeira, o que revela a existência inata nas crianças de um instinto de luta, no conto, os meninos do vilarejo: caçavam cães selvagens, tinham inimigos declarados (os meninos da cidade), batiam em outros meninos puramente como demonstração de força e domínio, não se importavam em brincar com os ossos dos defuntos do crematório. Por razões de defesa, os meninos costumam usar seu corpo como instrumento de luta, a arma mais primitiva do ser humano. Segundo os psicólogos, até a pré-adolescência o menor é extraordinariamente combativo, somente na fase posterior, a sociedade tenta moldar em virtude de idéias morais impostas pelo meio social. No caso do menino do vilarejo, a guerra tinha uma conotação lúdica, fazendo parte de seu mundo individual, até o momento em que a conotação de guerra do mundo adulto destrói essa pureza.

## Conclusão

Para avaliarmos quais foram os reflexos da Grande Guerra nas obras literárias desses três autores precisamos levar em consideração alguns aspectos peculiares de cada um deles. Tanto Kawabata, quanto Dazai já eram adultos no período dos conflitos, ao passo que Oe era ainda um menino. Estamos falando de duas gerações

distintas que viveram o período de transição do Japão. As diferenças continuam também no plano literário, especialmente entre os dois contemporâneos. Kawabata era contra os princípios de vida de Dazai, cobertos de nuvens escuras na opinião dele. Para o autor de *Yukiguni* o estilo de vida de Dazai era desregrado, portanto totalmente vazio e sem qualidades vitais, espiritualmente estéril e não produtivo. Dazai fora um rebelde por princípio e muitas vezes contraditório, ao mesmo tempo que ele defendia o progresso e a democracia do Japão, ele sofria com a perda de alguns valores tradicionais japoneses. Sofrimento compartilhado de certa forma por Kawabata que também busca inspiração no Japão antigo, em seu regionalismo e velhos costumes.

O tema da guerra revelou-se em Oe na forma de militância em sua juventude. Ele lutou por uma literatura engajada de conteúdo forte, esquerdista e desconcertante. Já em Dazai, fica difícil concluir uma posição. Ele mesmo teve dificuldades de encontrar respostas às suas questões, procurou a plenitude e buscou algo que não sabia.

Podemos arriscar e dizer que as consequências da guerra na população japonesa foram profundas, mas escritores, em geral mais sensíveis, como Dazai, Kawabata e Oe foram atingidos espiritualmente em proporções maiores e viveram uma grande pressão psicológica. Dentre os três, Dazai talvez tenha vivido a neurose da guerra mais intensamente: a tensão entre os impulsos orgânicos irracionais e os códigos de conduta eram constantes em seu interior. A consequência imediata disso tudo fora a frustração e o surgimento de uma agressividade e descontentamento contra os líderes políticos. Outras vezes essa impulsão fora canalizada para o sexo (Dazai teve uma vida sentimental instável) ou para a religiosidade (o autor de *Shayô* abraçou o Cristianismo).

Enfim, apesar das diferenças de estilo de vida, idade e visões literárias, esses três escritores japoneses tiveram em comum a experiência da guerra e a preocupação com a perpetuação das tradições do passado. Temeram pelo seu completo extermínio. Suas obras certamente alteraram a consciência coletiva da guerra por parte dos japoneses, por várias décadas.

## **Bibliografia**

BRYAN, Ingram. **The Literature of Japan**. London: The Home University Library, s.d.

DAZAI, Osamu. **Pôr-do-Sol**. São Paulo: Gráfica Editora Hamburg Ltda, 1974. Tradução de Antonio Nojiri. P. 108.

KAWABATA, Yasunari. **O País das Neves**. Tradução: Neide Hissae Nagae. São Paulo: Estação Liberdade, 2004. p. 160.

OE, Kenzaburo. 'Animal de Cria'. Tradução de Tae Suzuki. In: WAKISAKA, Geny. (org.). **Contos de Oe Kenzaburo**. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses da USP, 1995. P.104-120.

ÔUCHI, Chikara. **Nihon no Rekishi. Fashisumu heno michi.** 24. Tóquio: Chûkobunko, 1975. p. 487.

UEDA, Makoto. **Modern Japanese Writers and the Nature of Literature.** California: Stanford University Press, 1976. p.145-219

# A VOZ NARRATIVA E OS POEMAS NOS DIÁRIOS LITERÁRIOS JAPONESES – *TOSA NIKKI* E *IZUMI SHIKIBU NIKKI*

Neide Hissae Nagae

**RESUMO:** *Tosa Nikki*, o *Diário de Tosa*, e *Izumi Shikibu Nikki*, o *Diário de Izumi Shikibu*, são obras narradas na terceira pessoa do singular e fogem à expectativa criada em torno de obras como elas que levam o nome de diário. Nesse aspecto, merecem um estudo sobre as implicações que se ocultam sob tal estruturação, suas causas e consequências na interpretação das respectivas obras e na formação do Diário Literário japonês no âmbito da Literatura Feminina que floresceu entre os séculos X e XI.

**Palavras-chave:** Diário Literário, *Tosa Nikki*, *Izumi Shikibu Nikki*, Poesia e Prosa, Foco Narrativo.

**ABSTRACT:** *Tosa Nikki*, *Diary of Tosa*, and *Izumi Shikibu Nikki*, *Izumi Shikibu's Diary* are narrated in third person, not in first person as we expected in a work like a diary. This structure certainly has the author's intention that needs a study to know the causes and consequences in the interpretation of these works and in a construction of the Japanese diary literature into de Women's literature that flourished in X to XI Century in Japan.

**Key words:** Literary Diary, *Tosa Nikki*, *Izumi Shikibu Nikki*, Poetry and Prose, Point of View.

## Introdução

*Tosa Nikki*, o *Diário de Tosa*, escrito em 935 pelo renomado poeta da corte Kino Tsurayuki (870-945), e *Izumi Shikibu Nikki*, o *Diário de Izumi Shikibu*, datado de 1007, com suposta autoria da dama da corte de quem leva o nome, inserem-se no chamado gênero de Diários Literários que passaram a existir no Japão a partir do final do século X. O autor de *Diário de Tosa*, a obra que inaugurou esse gênero, foi um dos 36 renomados poetas de sua época. Possui mais de 300 poemas compilados

em coletâneas editadas por ordem imperial e foi também um dos organizadores da primeira delas, *Kokin Wakashū* (Coletânea de Poemas Waka de Outora e de Hoje, 905). O *Diário de Izumi Shikibu*, o terceiro em termos cronológicos, tem como supostos autores pessoas ligadas à poesia. A primeira delas é Izumi Shikibu (?979-?1036), poetisa de renome que compôs mais de mil poemas reunidos em duas coletâneas, e cujos poemas fazem parte de antologias poéticas editadas por decreto imperial como a já citada *Kokin Wakashū* e *Hyakunin Isshu*, (Um poema de Cem Poetas). O segundo suposto autor é Fujiwarano Shunzei (1114-1204), poeta que serviu de juiz a muitos encontros poéticos, a começar pelo Kenshun'mon'in hokumen utaawase, e foi organizador de *Senzai Wakashū*, (Coletânea de Poemas Waka em Infinitude, 1186) a 7ª concluída por ordem imperial.

Pela história da literatura japonesa é possível observar que a chamada Literatura de Diário foi inaugurada pelo poeta da corte Kino Tsurayuki e logo em seguida passou a ser produzido pelas mulheres, sobretudo pelas damas da corte que também atuaram em outras esferas da literatura japonesa criando, nesse período, um universo literário feminino inédito no Japão e no mundo.

Nesse gênero, são poucas as obras de autoria masculina no período clássico e, dentre as que se destacaram, podem ser citadas *Meigetsuki* (*Registro da Lua de Outono*, 1235), o diário do poeta Fujiwarano Teika, em que ele registra cerca de 36 anos (1180-1235) sobre as relações dos nobres e militares, os costumes sobre os eventos e etiquetas e expõe opiniões pessoais sobre o poema *waka*; *Kaidōki* (*Registro (Diário) do Caminho do Leste*, ± 1231) e *Tōkanki* (*Diário de Viagem pela Costa Leste*, ± 1235-1242) que parecem ter sido obras de viajantes de Quioto a Kamakura e *Chichi no Shūen Nikki* (*Diário dos Últimos Anos de meu Pai*, 1801) do poeta Kobayashi Issa, mas nenhuma delas foi produzida no período áureo dos Diários Femininos.

O desenvolvimento dessa nova forma literária clássica só se tornou possível dentro de um contexto específico: o desabrochar de uma cultura autóctone japonesa, após 894, com o encerramento das dispendiosas expedições culturais japonesas ao continente chinês mantidas desde 607 pela iniciativa de Shōtoku Taishi, Príncipe Regente da Imperatriz Suiko, para desenvolver o Japão por meio da importação intencional da cultura chinesa. Com o distanciamento do Continente, surge uma literatura japonesa propriamente dita desencadeada pela invenção da nova escrita em fonogramas (*kana*), que gera um aumento e uma diversidade na produção literária na qual se inserem os Diários Literários.

### **A escrita *kana* e o desabrochar das novas formas literárias a partir do século X**

O Japão, sendo um país ágrafo, produziu seus primeiros registros escritos após o contato com a cultura continental chinesa, tomando-lhe de empréstimo a escrita, que já teria entrado muito antes do século V. Durante um longo processo de assimilação do chinês como língua estrangeira e do uso dos ideogramas, houve uma adaptação

dos mesmos com a criação de regras de leitura para os textos chineses (*kanbun*) para grafar a língua japonesa de sistema sintático e fonético distinto. Inicialmente, os japoneses leram e redigiram em chinês, como mostram os documentos de teor burocrático, para então desenvolverem uma leitura adaptada à língua japonesa com o emprego dos chamados *man'yōgana* e *senmyōgaki*, e os primeiros registros japoneses foram produzidos a partir da introdução dos conhecimentos adquiridos no continente chinês com a adaptação da escrita chinesa à realidade da língua japonesa. Contudo, apesar da implantação da cultura do continente asiático, a cultura popular tradicional transmitida desde os tempos antigos foi mantida, e o impulso cultural, responsável pelo novo desenvolvimento da cultura japonesa a partir do século VII, continuou com a mesma intensidade no século VIII.

A decadência da dinastia chinesa Tang e o encerramento das expedições culturais ao continente só contribuíram para que o Japão, que já apresentava uma forte tendência de manter e preservar a cultura nacional começasse a desenvolver uma literatura autóctone.

Apesar de facilitar a escrita da língua japonesa, o *man'yōgana* não mantinha uma uniformidade entre os seus usuários e limitava o seu emprego. Assim, baseado num sistema que atendia aos fonemas japoneses desenvolvido entre o final do século IX e início do século X a partir da simplificação dos ideogramas utilizados como *man'yōgana*, ou seja, dos ideogramas usados para representar os vocábulos a partir dos fonemas japoneses, a escrita *hiragana* propiciou uma expressão mais livre dos sentimentos e dos pensamentos na língua japonesa, o que em última instância, gerou o florescimento de uma literatura que poderíamos caracterizar de propriamente autóctone.

Assim, ao contrário do que era de se esperar, a poesia chinesa que predominara no cenário japonês como mostram as coletâneas de poemas chineses editadas por ordem imperial como o *Bunka Shūreishū*, *Ryōunshū* (Imperador Saga 809-823) e *Keikokushū* (Imperador Jun na 823-833) não fizeram desaparecer o poema japonês, este apenas lhe ceder o lugar de destaque. Assim, ajudado pela escrita fonogramática, o poema japonês *waka*, começou a ganhar força e assumiu a posição dominante na literatura palaciana. Pode-se dizer, assim, que mesclas sino-japonesas estiveram presentes durante todo o período de importação dos elementos chineses, pois, naturalmente, a influência do pequeno número de pessoas que retornavam da China teria ficado restrita à elite japonesa e a propagação dos mesmos foi sofrendo adequações no contato com as diversas características japonesas. A literatura chinesa passou por um processo de adoção imitativa e de assimilação, ao final do qual surge uma literatura híbrida em que prevaleceram os elementos japoneses.

No Prefácio da referida *Coletânea de Poemas Waka de Outrora e de Hoje* com cerca de 1100 poemas produzidos pela classe nobiliárquica, dentre eles 450 de autores anônimos, Kino Tsurayuki, um de seus organizadores, salientou a predominância da forma poética *waka* em 31 sílabas entre os poemas coligidos e analisou obras dos seis

poetas mais brilhantes do início do século X. Diante da necessidade de adotarem-se critérios estéticos e estilísticos, teorias poéticas foram produzidas pelos elaboradores das coletâneas e das antologias e pelos juizes dos encontros poéticos conhecidos pelo nome de *utaawase*, um tipo de jogo literário que se torna parte importante da vida cultural da nobreza da época e nos quais os poetas disputam entre si a supremacia de suas composições submetidas à apreciação de um juiz.

Desde então, ao lado de muitas coletâneas particulares, foram compiladas por ordem imperial, 21 grandes coletâneas de poema *waka* conhecidas pelo nome de *Nijūichidaishū* que contaram com a participação de poetas e poetisas de notoriedade.

É possível perceber que a nova escrita começou a ser utilizada inicialmente nos poemas, em seguida, nos diários literários e, por último, nas narrativas. Cumpre observar que o termo “narrativa”, tradução dada ao termo japonês *monogatari*, é utilizado de modo amplo na literatura japonesa e serve para designar tanto as obras de cunho histórico como as de natureza literária. *Taketori Monogatari* (*Narrativas do Cortador de Bambu*), chamada de “obra ancestral das narrativas” surgiu entre 900 e 902, e ainda foi escrita com os ideogramas chineses utilizados em sua leitura adaptada para o japonês, supostamente escrita por estudiosos e bonzos no século X que compilaram a literatura oral transmitida de geração para geração. A primeira obra posterior a ela foi *Ise Monogatari* (*Narrativas de Ise*, 946), que parece ter assumido o formato atual em meados do séc. X, mas teria sido escrito no final do séc. IX por alguma pessoa ligada a Ariwarano Narihira (825-880) ou por ele mesmo, cujos poemas e histórias assumem a parte central da narrativa.

Os japoneses começaram a ter o domínio da expressão escrita manifestando livremente seus sentimentos e pensamentos por meio da escrita *hiragana*, mas os homens demoraram a se desvencilhar dos textos estrangeiros escritos em chinês, de modo que a escrita *hiragana* se estabelece pelas mãos das mulheres instruídas da corte Heian, e é nesse aspecto que entra o espírito inovador de Kino Tsurayuki que inaugurou a literatura de diário utilizando a voz narrativa feminina no *Diário de Tosa*.

Shimauchi Keiji (1997) considera que o Diário (literário) e a Narrativa aproximam-se quanto ao conteúdo, como narrações de uma vida que merece ser destacada, e distanciam-se no ponto de vista, na medida em que a Narrativa apresenta um narrador que observa a existência feminina pelo ângulo de visão masculino e o Diário (literário), um narrador mergulhado na existência feminina. Este último, seria um relato direto de uma experiência singular, com um narrador autodiegético, um narrador protagonista ou personagem, e a primeira, o relato indireto de uma experiência igualmente singular com um narrador heterodiegético, que não é um protagonista da história que ele narra, fazendo com que a distinção entre o Diário (literário) e a Narrativa estaria basicamente no foco narrativo. Contudo, entendemos que tal divisão não dá conta de classificar os diários literários japoneses que são escritos tanto em primeira quanto em terceira pessoa. Em se tratando de diários, a expectativa é de que sejam autodiegéticos, mas isso não se aplica às duas obras aqui



focalizadas que foram escritas na terceira pessoa do singular, algo inusitado para um novo gênero que se diz ser um diário e que leva a supor que a voz narrativa utilizada seja a primeira pessoa do singular, sugerida pela própria natureza intimista e privada dos diários.

### **A voz narrativa no *Diário de Tosa***

Em 930, Tsurayuki foi designado governador da Província de Tosa, atual Província de Kōchi, localizada na ilha de Shikoku ao sudoeste do arquipélago japonês, para um mandato de quatro anos que se estendeu por mais um ano, devido ao atraso da chegada de seu sucessor, e o *Diário de Tosa* narra a viagem de volta de Tsurayuki e sua comitiva para a Capital, na forma de um diário que tem início no dia 21 de dezembro de 934, data em que ele deixa o palácio do governo após a recepção do novo governador e a troca de posse, e termina com a chegada a sua residência em 16 de fevereiro de 935, cinquenta e cinco dias depois.

O registro desses exatos cinquenta e cinco dias, mesmo quando consta apenas a data com a informação de que nada acontecera de diferente ou relevante, imprime verossimilhança ao diário e, ao mesmo tempo, transmite a sensação de delonga e tédio que geram inquietação entre a comitiva, ansiosa por chegar ao seu destino. O *Diário de Tosa* é um registro posterior, mas é como se cada dia tivesse sido registrado durante a viagem. Várias passagens e acontecimentos trazem a recordação melancólica da filha de Kino Tsurayuki que com ele fora para a Província de Tosa e lá viera a falecer e mostram sua tristeza por não tê-la junto a si no regresso à Capital ao final do mandato. Desse modo, o louvor à memória da filha perdida durante o mandato em Tosa serve como tema central e fio condutor da obra e condiz com a natureza de memória que o diário literário possui.

Na narrativa, está presente a nostalgia que acompanha a viagem, sobretudo, na ansiedade por se chegar à capital, a crítica severa com ironias picantes aos interesseiros e levianos encontrados durante o trajeto e as muitas tradições culturais, sejam elas ligadas às datas festivas resgatadas pela lembrança, registradas por meio da composição de um poema e, por vezes, praticadas pela comitiva mesmo sem as condições necessárias às suas realizações ou ligadas ao culto às divindades frente ao temor do mau tempo e da ameaça de investidas por parte de piratas. É digno de nota o episódio em que o timoneiro sugere à comitiva que lancem oferendas ao mar quando enfrentam ventos fortes que impediam o barco de avançar. *Nusa*, um objeto religioso feito de papel, é arremessado n'água, mas isso só faz aumentar a fúria da divindade local, os ventos ficam mais intensos, e novamente o timoneiro intervém: “*A divindade não ficou satisfeita com o nusa, por isso a viagem não avança. Ofereçam algo que a deixe mais feliz*” É, então, oferecido um espelho após o seguinte comentário: “*Não tem jeito. Até para a visão que é tão preciosa temos dois olhos, mas somos obrigados a oferecer o único espelho que temos*” Após lançar n'água esse objeto de valor material como oferenda, o mar abrande e

sua superfície fica lisa como a de um espelho e, o final deste incidente encerra-se com a observação da narradora sobre a ambição do timoneiro por trás do desejo da divindade por oferendas valiosas.

No prefácio da *Coletânea de Poemas Waka de Outrora e de Hoje*, Kino Tsurayuki focalizou a essência do poema e após enumerar os estilos dos mesmos, comenta os exemplos de composições feitas pelos seis poetas mais brilhantes da época, e o estudioso Hagitani Boku, por sua vez, apresenta, entre outros aspectos interessantes, que o *Diário de Tosa* é um tratado poético para os jovens iniciantes do *waka*. De fato, a importância da métrica em 31 sílabas do poema é ressaltada no episódio em que uma ordem dada ao barco pelo timoneiro, sem que este tivesse tido a intenção de compor um poema, soa como se o fosse por ter a mesma métrica do *waka*. Fatos semelhantes podem ser constatados em outras partes do texto pelo comentário da narradora sobre a qualidade de um poema composto por uma menina e que, apesar de não explicitar os motivos como no caso da métrica, serviria de exemplo não muito bem sucedido. Nesse mesmo sentido, há, ainda, passagens cômicas em que o chefe do barco vira alvo de fuxicos ao esmerar-se na composição de um poema que nem por isso fica bom.

Os 61 poemas *waka* constantes nessa obra podem, assim, ser considerados modelos para serem ou não seguidos, cada qual apresentando suas peculiaridades, as condições em que foram criados, ora motivados por um acontecimento, ora por uma paisagem de grande beleza.

A inserção desses poemas *waka* apresentados na obra como composições feitas em diversas situações ao longo da viagem pelos integrantes da comitiva do governador imprimem grande dose de subjetividade ao texto num misto de relatos de impressões e emoções demonstradas nas alegrias e nas angústias, nos encantos e decepções, temores, expectativas e esperança. No entanto, além da composição em versos de 5, 7, 5, 7 e 7 sílabas enquanto métrica que caracteriza um poema *waka* totalizando 31 sílabas, não há nenhuma orientação sobre a divisão formal do poemas em estrofes que estudos posteriores estabeleceram em duas chamadas de *kaminoku* (estrofe superior) e *shimonoku* (estrofe inferior), podendo o poema ser classificado como *nikugire* quando a primeira estrofe é formada pelos dois primeiros versos e de *sankugire* quando formada pelos três primeiros. Também não mereceram destaque outras pequenas regras como a quantidade excedente de sílabas permitida chamada de *jiamari* ou a falta conhecida pelo nome de *jitarazu*. A ênfase, desse modo, recai no conteúdo do poema, melhor dizendo, sobre as comparações ou símiles como a espuma da onda do mar com a neve ou flores brancas e das próprias ondas como os ramos do salgueiro verde. Nota-se que em todos os poemas utilizados como exemplo, há uma valorização da imagem visual da qual decorrem as inspirações poéticas que retratam a beleza da natureza e os devaneios das emoções humanas em ricas associações. Isso nos leva a observar que nesta obra, considerada um tratado de poesia, a motivação poética, freqüentemente explicitada, merece mais destaque que a questão formal e ilustra como o poema faz

parte do cotidiano dos japoneses sendo apreciado e vivenciado tanto pelos adultos quanto pelas crianças, independentemente de seu sexo.

No mesmo sentido, podemos dizer que apesar de encontrarmos o recurso de homofonia conhecido como *kakekotoba*, a exemplo do termo *omoshiroi* (agradável), que por ter *shiroi* (branco) como parte de sua formação, remeteria à cor das ondas e das gaivotas, nenhum comentário é feito a esse respeito no sentido de ensiná-lo ou salientar a sua importância na composição poética.

A utilização da narrativa em terceira pessoa em voz feminina, contudo, possibilita observar que como um tratado poético, o *Diário de Tosa* apresenta dois lados de uma mesma moeda. Mesmo destinado a iniciantes, deixa a desejar na medida em que a narradora faz, como uma das integrantes da comitiva do governador, um exercício de imitar os diários oficiais sem a devida instrução como mostra a passagem em que ela declara “Não sou capaz de registrar aqui esses poemas chineses”, que os governadores e seus funcionários compuseram e recitaram em alto e bom som na hora da partida. Tal fato, por sua vez, faz com que o poema japonês *waka* seja valorizado como uma forma poética ao alcance de todos, com uma métrica definida em 31 sílabas, sem grandes exigências de outros detalhes formais, e cuja ênfase recai sobre a motivação poética, pois imediatamente após mencionar as palavras acima citadas, vêm os dois primeiros poemas *waka* da obra, o primeiro composto pelo ex-governador, e o segundo, como resposta, pelo governador recém-empossado, depois dos quais vêm os demais e são eles que ficaram registrados para a posteridade apreciar e não os poemas chineses.

Desse modo, é inegável que o *Diário de Tosa* apresenta aspectos que nos permitiriam considerá-lo um tratado poético, mas certamente a sua faceta mais importante é a nova forma literária dessa obra resultante do brilhantismo de um artista como Kino Tsurayuki que empregou a voz narrativa feminina sob o pretexto de escrever na forma de escrita *kana* e com ela expressar o pensamento e a emoção, os sentimentos que antes eram difíceis de registrar por meio da língua estrangeira que era o chinês, seja em prosa ou em poesia.

O estudioso Itō Hiroshi (1989) menciona a existência de diários anteriores ao *Diário de Tosa* como o *Taikō Gyoki* (*Diário da Imperatriz Onshi*) escrito pela Imperatriz Onshi (885-954), esposa do Imperador Godaigo, e *Enki Jūsan'nen Kyoshi In Utaawase* (*Reunião Poética de Kyoshi no Ano 13 de Enki*, 913), com suposta autoria de Ise, mas salienta que os mesmos não passam de registros de eventos e que não apresentam qualidades literárias como as do *Diário de Tosa* que inaugura um novo universo na literatura japonesa.

Nesse sentido, o *Diário de Tosa* parodia um relatório de viagem de um oficial do governo ao término de seu mandato, mas apesar desse teor de realidade que transcreve os fatos aproveitando um episódio verídico, o *Diário de Tosa* apresenta características diferentes dos diários oficiais. Primeiramente, Tsurayuki escreve-o na recém-desenvolvida forma de escrita, ou seja, em fonogramas *kana* até então usado

pelas mulheres, e emprega a voz narrativa feminina, como que justificando essa atitude e encenando a vontade de uma integrante da comitiva de imitar uma prática exclusiva dos homens em seus diários burocráticos denominados de *niki*, escritos em chinês. Ao mesmo tempo, imita os diários pessoais já existentes na época e escritos pelos homens em chinês ou chinês adaptado ao japonês. Tais fatos tornam-se interessantes, pois as obras que posteriormente seguem esse modelo e vão constituir parte da chamada Literatura de Diário são escritas principalmente pelas mulheres da aristocracia.

Pelo início da obra que diz:

*Partimos em viagem por volta das oito horas da noite do vigésimo primeiro dia do décimo segundo mês de um determinado ano. Relato o ocorrido neste modesto registro,*

o estudioso Nakano Koichi (1984) supõe que a intenção de Tsurayuki era a de escrever um diário de viagem desde a partida da província de Tosa, até a chegada à capital Quioto e que, pela frase inicial do *Diário*:

*Eu, como mulher, escrevi um diário, o qual geralmente é escrito pelos homens.*

ele teve em mente os diários de viagens escritos em chinês pelos governadores em suas idas e vindas das províncias para as quais eram nomeados, e, embora se trate de um registro posterior ao *Diário de Tosa*, dá como exemplo *Tokinoriki (Registro de Tokinori)*, escrito por Tairano Tokinori nos dois meses de viagem de seu regresso à capital como ex-governador de Inaba. Na visão de Nakano, ao fazer com que o diário de viagem em chinês fosse escrito por uma mulher, o autor tornou possível o abandono do estilo característico de registro para conseguir meios de expressar mais livremente os sentimentos pessoais que não lhe seriam permitidos enquanto oficial do governo no cumprimento do dever.

Kino Tsurayuki inaugurou, desse modo, um novo gênero com o *Diário de Tosa*, uma obra híbrida em poema e prosa, semelhante a um diário poético e cuja voz narrativa feminina conduz inserções introdutórias e explicativas sobre os poemas criados em torno dos acontecimentos e emoções vividas pelas personagens.

Motivado ou não pela voz narrativa feminina que o poeta Tsurayuki empregou no *Diário de Tosa*, coincidentemente *Kagerō Nikki (Diário do Pirilampo, ±974)*, a segunda obra do gênero da qual se tem conhecimento, foi escrita pela mãe de Fujiwarano Michitsuna, obra que iniciou a literatura de diário feminino desenvolvida nesse período em que as mulheres tiveram destaque na corte japonesa revelando seus dons artísticos na prosa e na poesia. Nesse mesmo período surgiram as famosas obras

*Makura no Sōshi* (Livro de Cabeceira, 1001) de Sei Shonagon e *Genji Monogatari* (Narrativas de Genji, 1008) de Murasaki Shikibu.

*Kagerō*, nome desse primeiro diário feminino, possui duas acepções: “pirilampo” ou “efeito da sombra, do sombreamento”, e foi atribuído pela própria autora que iniciou a obra com o desejo de escrever sobre os seus dias de espera pelas visitas do marido, Fujiwarano Kaneie. Concluído entre 974 e 978, quando ela estava na faixa dos quarenta anos de idade, o relato em primeira pessoa de suas experiências sobre a vida real era uma novidade atraente em meio às estórias antigas do reino da fantasia cheia de romantismo que predominavam em seu tempo. É claro que embora a intenção da autora tenha sido a de retratar a situação objetiva de sua vida, a realidade dos fatos é apreendida através de sentimentos individuais e subjetivos e essa obra constitui uma formalização de sua interioridade que aborda questões em torno da infelicidade feminina da sociedade aristocrática de sua época.

### O Diário de Izumi Shikibu

Diferentemente do *Diário do Pirilampo*, o primeiro diário feminino, o *Diário de Izumi Shikibu* foi escrito na terceira pessoa do singular, como é o caso do *Diário de Tosa*, e por isso mesmo deixou questionamentos sobre sua autoria e seu gênero. Contudo, os pormenores da vida íntima de Izumi Shikibu e o enredo centralizado nos poemas de sua autoria focalizando apenas esse episódio da vida da autora fizeram com que ele permanecesse na classificação de Diário e não de Narrativa e predominasse a tendência de atribuir à poetisa a autoria.

É uma obra em prosa que se desenvolve centralizada em mais de 160 poemas, um número elevado se considerada a sua pequena extensão, e por isso também é considerado um diário poético. Apresenta o episódio da vida de uma dama que ao terminar o período de luto do marido alcança sucesso num novo romance atribulado com o cunhado.

O enredo tem início com o cortejo amoroso do Príncipe Atsumichi, por volta de abril de 1003, pouco depois de terminado o luto da protagonista pela morte do Príncipe Tametaka, esposo de Izumi Shikibu e irmão mais velho de Atsumichi, e narra a vida amorosa da viúva protagonista com o cunhado, até ser acolhida por ele, dez meses depois, no ano novo, vencendo todas as oposições e saindo triunfal perante a sua esposa oficial que deixa o palácio quando o Príncipe a leva para morar nele. A relação da dama com o Príncipe mostra o jogo amoroso que envolve o cortejo inteligente e requintado pela troca de poemas que exercem uma função de diálogo em forma de mensagens ou recados escritos.

O Japão dessa época era poligâmico para os homens e monogâmico para as mulheres e estas disputavam entre si um lugar no coração de seus amados. Nesse sistema, as regras da conquista amorosa fundamentavam-se basicamente no jogo de sedução pelas palavras com a troca de poemas.

Utilizados pela classe aristocrática da época como cartas, inclusive para o cortejo amoroso, os poemas compostos pela dama e pelo Príncipe cumprem uma função de diálogo entre eles.

Ambientada num espaço restrito, que é a casa da dama, o palácio e o templo na cidade de Quioto e circunvizinhanças, a obra apresenta poucos personagens além dos protagonistas: o pajem, o acompanhante do Príncipe, a pajem, a ama-de-leite e a esposa do Príncipe. O tempo da narrativa é de dez meses, mas as marcações temporais são diluídas ao longo do texto, que perde a característica de um diário com datas demarcadas em destaque, como acontecem com o *Diário de Tosa* e o *Diário do Pirilampo*, seus precursores.

Em nenhum momento, a autora tem seu nome mencionado na obra. Também não constam informações diretas sobre a protagonista identificada poucas vezes como “a dama”, e que permitam associar o episódio do diário à vida real de Izumi Shikibu. As pistas para se saber que a dama protagonista é Izumi Shikibu são apenas o título da obra, os dois Príncipes que tiveram um caso amoroso com ela e os poemas, muitos dos quais reunidos na *Coletânea de Poemas de Izumi Shikibu* que possui um número superior a 1500 poemas. São encontradas, ainda, menções de que o pajem mensageiro das cartas do Príncipe Atsumichi é o mesmo que havia servido ao falecido príncipe Tametaka, irmão mais velho de Atsumichi; quase ao final, uma fala da ama-de-leite que reclama sobre as visitas do príncipe à casa da dama lembra que o falecido irmão também saía com o mesmo acompanhante para ir aos encontros com a dama.

Disso decorrem os questionamentos já mencionados sobre a autoria dessa obra que por vezes foi atribuída a Fujiwarano Toshinari ou Shunzei, como era conhecido esse renomado poeta da corte. No entanto, os estudos tendem a apontar para a autoria da poetisa justamente em função de sua identificação com a protagonista chamada de *onna* (mulher), que traduzimos por “dama”, pelas referências a três figuras masculinas que fizeram parte da vida dela. Tachibana no Michisada, Governador da Província de Izumi, com quem ela esteve casada entre 999 e 1004, donde provém o seu nome; Príncipe Tametaka, filho do Imperador Reizei com a Imperatriz Shōshi, a quem ela se uniu antes da separação com o primeiro marido e que faleceu em 1002 aos 26 anos e o Príncipe Atsumichi, irmão mais novo de Tametaka, com quem ela inicia a relação na primavera de 1003, e vem a falecer em 1007 quando ele contava 27 anos. Além disso, seus poemas de elegia a Atsumichi chegam a mais de 120, o que mostra um envolvimento especial da autora com essa obra que narra o episódio que teria sido o mais romântico e cheio de emoções que foi o do cortejo amoroso até a sua acolhida triunfal no Palácio. O uso da terceira pessoa torna-se assim, um recurso literário para ostentar a glória da poetisa nessa conquista bem sucedida não apenas por meio de sua beleza física e encanto sedutor, motivo pelo qual era criticada, como também, e sobretudo, pelo seu talento artístico.

Ela evidencia, assim, o valor da mulher da época, e ainda mais no seu caso, a uma vitória pessoal enaltecida. A esposa oficial de Atsumichi retira-se do palácio

com a chegada da nova mulher de seu marido. Ao contrário das lamentações das mulheres que enfatizam o esquecimento após o cortejo e a conquista, a glória é o foco da narração. Izumi Shikibu não registrou o seu episódio como o de uma mulher a mais na vida de Atsumichi como é o caso do diário da autora de *Kagerō*, que como diz o nome da obra, ficou na sombra, brilhou apenas um tempo do breve reluzir intermitente do pirilampo, assim como o de outras mulheres que passaram e viriam a passar na vida de Fujiwarano Kaneie. Por isso, a narrativa do *Diário de Izumi Shikibu* é encerrada no auge da glória e não nos informa sobre a vida após a união. A quem mais poderia interessar essa atitude de enaltecimento próprio além da própria Izumi Shikibu? Fujiwarano Shunzei teria sido um admirador seu, ou das mulheres de seu tempo, a ponto de escrever justamente sobre o grande amor dela e colocar os louros nela e em Atsumichi? É pouco provável que haja um autor tão interessado em registrar esse momento grandioso da vida de uma dama que foi cortejada por muitos. Por isso, tendemos a aceitar a opinião de estudiosos como Hirata Hironobu que defendem a autoria de Izumi Shikibu.

Os poemas do *Diário de Izumi Shikibu* são do tipo *zōtōka*, poema dedicatório ou poema resposta, trocado entre um casal no cortejo amoroso. Segundo os estudos antropológicos, a origem dos *zōtōka* remonta ao relacionamento entre homens e mulheres no evento com origens no século VI conhecido como *utagaki* no qual homens e mulheres se divertiam dançando com músicas populares e dialogando sobre o amor. O estudioso Hasegawa Masaharu (1986), baseado na visão de que esses poemas trocados entre dois indivíduos específicos abrangem um conteúdo que vai desde declarações amorosas até as alegrias e tristezas do dia-a-dia e de que a relação entre esses indivíduos também é das mais variadas, aponta para a predominância de temas sobre o amor e que estes últimos tinham por objetivo a auto-promoção, superar o poema do proponente. O poema valia tanto quanto a própria vida do compositor e por isso, especialmente no caso das mulheres, surgiram poemas excepcionais. Era preciso seduzir e conquistar um bom partido por meio da inteligência e da criatividade manifestadas nos poemas.

Se a conquista amorosa se realizava pela troca de poemas, fazia-se necessário que as partes envolvidas demonstrassem grande erudição nas áreas do saber da época, nível de instrução elevado e, acima de tudo, inteligência e refinamento, conforme enfatiza o estudioso Sasaki Yukitsuna (1999).

O episódio amoroso da dama e do príncipe no *Diário de Izumi Shikibu* mostra esse jogo de sedução e conquista permeado de habilidosas técnicas de composição poética que atestam o elevado nível de instrução e conhecimento e o requinte literário dos envolvidos.

A maior parte dos poemas forma um tipo de diálogo entre a dama e o príncipe, tecem a obra mesclando trechos de narração. Verificando a cadeia de poemas que se seguem ao longo da obra, notamos que há um primeiro composto pela dama e dois sucessivos provenientes do príncipe, de modo que ocorra uma sequência de poemas

intercalados, compostos por um e por outro. Entre eles, o 93a e 93b são efetivamente um poema encadeado, conhecido pelo nome de *renga*. Considerando-se, porém, que os poemas constituem um diálogo de continuidade na comunicação entre o casal, teremos uma forte conexão entre o conjunto por meio de imagens e homofonias que remetem a outras circunstâncias e lembranças trazidas à tona por meio de recursos estilísticos próprios da poesia japonesa.

O diálogo tem início com a chegada do pajem do príncipe levando à dama, sua cunhada, um ramo de *tachibana*, um objeto real, uma flor com um perfume peculiar, que é imediatamente associado por ela ao poema de autoria desconhecida constante entre os poemas de verão do Rolo 3 do *Coletânea de Poemas Waka de Outrora e de Hoje*. Certamente, o príncipe Atsumichi teria feito esse gesto ciente de que ele seria entendido por tão instruída e perspicaz dama. E de fato, ao recebe a flor, a dama é levada naturalmente a murmurar “*mukashi no hito no*” 「昔の人の」 “da pessoa de outrora”, aproveitamento de um original, um dos recursos estilísticos para aludir a um poema no texto da narrativa designado pela expressão japonesa *hikiuta hyōgen*.

É possível interpretar que esse verso de sete sílabas remeta à dama a lembrança de seu marido, irmão mais velho do príncipe Atsumichi que lhe oferecera a flor levada pelo pajem, mas também a de Tachibanano Michisada, primeiro marido de Izumi Shikibu e Governador da Província de Izumi do qual provém o nome pelo qual ela ficou conhecida.

Diante do pajem com a flor em mãos, a viúva, por um instante, hesita se deveria responder ao gesto de Atsumichi, mas depois, decide fazê-lo sem a menor intimidação e de imediato, convidando-o de modo sutil e requintado para um encontro, por meio de um poema que é levado de volta pelo mesmo pajem. Uma atitude destemida por parte da dama, que com essa atitude teria aceito o suposto cortejo de Atsumichi, ou tomado a iniciativa ousada de cortejá-lo. Nesse gesto impetuoso, observamos a capacidade de improvisação embasada em grande talento poético da dama, demonstrada ao longo dos poemas presentes na obra, e uma inteligência e astúcia que irá envolvendo cada vez mais o seu interlocutor até que ele a leve para a sua residência.

Os elementos imprescindíveis no jogo de sedução, como a demonstração da sabedoria e criatividade na composição de um poema, aparecem nesse *Diário* que se mostra como um registro de autoglorificação de uma dama que conquista o seu amor.

Mesmo assim, há nele um tom de tristeza e solidão por se tratar de um amor que não deveria acontecer, uma vez que vai sendo regado e cultivado com os poemas que encontram ressonância ao longo do tempo ao cantar os pássaros da primavera, as chuvas que antecedem o verão, as folhas avermelhadas e o luar do outono e a neve. A obra é marcada pela sucessão dos acontecimentos que trazem sinais das estações, com apenas algumas datas precisas. Muito mais que o registro de datas é o tempo da memória de momentos dignos de lembrança que vão desde a primeira manifestação de interesse do príncipe pela dama até a sua acolhida no palácio, mostrando a importância que ela tem em sua vida que ecoa a satisfação de ser a escolhida e valorizada.



A questão da autoria da obra não chega a ser problema para o caráter literário da obra, pois em termos de resultado, se da autoria da própria Izumi Shikibu, evidencia a mesma técnica narrativa utilizada no *Diário de Tosa* e, ocultando a tristeza das mulheres daquela época por trás desse sucesso, enfatiza a vitória da dama conhecida como mulher fatal, sobretudo pelo fato de, diferentemente do *Diário do Pirilampo*, a narrativa encerrar-se no auge da conquista, com a cena de retirada da esposa oficial do Príncipe.

Dessa maneira, o *Diário de Izumi Shikibu* utiliza a mesma neutralidade do *Diário de Tosa*, por meio da terceira da pessoa do singular e com isso, a autora isenta-se de comprometer a imagem de Izumi Shikibu, ou seja, de si mesma, enquanto mulher sedutora e usurpadora do amor de Atsumichi, irmão mais novo de seu falecido esposo a quem devotou o seu amor ainda na companhia de Tachibana no Michisada, seu primeiro marido, pois, como mostra a sua coletânea de poemas, grande parte de suas composições é dedicada a esse grande amor de sua vida.

## Conclusão

O Diário Literário nasceu em meio ao novo florescer dos poemas japoneses e da produção de obras em prosa, entre outros fatores, devido ao amadurecimento resultante do longo contato com o continente chinês e ao desenvolvimento de elementos adequados à expressão dos sentimentos e da natureza japonesa como a escrita *kana*, motivados pelo distanciamento da cultura chinesa.

Difundiou-se entre as mulheres da aristocracia, que se tornaram responsáveis por grande parte da produção literária desse período, em função do sistema político do clã Fujiwara que garantiu a manutenção do poder por meio de parentesco não-consanguíneo, aliado ao sistema poligâmico para os homens, vigente na época, dois sistemas que serviram de mola propulsora para essa produção expressiva da Literatura Feminina com obras literárias representativas desse momento histórico. O primeiro, no sentido de fazer com que as mulheres fossem criadas e instruídas com o máximo de zelo para servirem na corte e tornarem-se futuras esposas do Imperador, muitas vezes, possuindo privilégios até maiores que os dos homens dentro de uma família, e fazendo com que todo esse aparato gerasse outras atividades em torno delas, e o segundo, no sentido de fomentar as paixões da vida humana de alegria e tristeza, encanto e desilusão, rivalidade e instabilidade.

A obra *Diário de Tosa* inaugurou o gênero pela ousadia de Kino Tsurayuki, poeta da corte já em sua fase senil, ao utilizar a voz narrativa feminina e tentando fazer-se passar por uma autora-narradora que estaria parodiando os diários oficiais registrados tradicionalmente com o uso exclusivo de ideogramas escritos pelos homens, substituindo-o pela nova forma de escrita fonogramática e fazendo um relato de viagem de regresso à capital da comitiva de um governador que deixava o seu posto, indo além do registro formal que lhe seria comum.

Com a inserção de poemas e observações de grande sensibilidade, a obra assume um caráter laudatório à filha falecida em Tosa, e ao mesmo tempo, de uma espécie de tratado poético destinado aos iniciantes na arte do poema *waka*, mas acima de tudo, torna-se uma nova forma literária que propicia o seu desenvolvimento fora da elite masculina e que se consolida pelas mãos das damas da aristocracia e dá um passo a mais para o avanço da literatura, em termos de alcance na autoria ou no público leitor, podendo-se dizer que a voz narrativa feminina do *Diário de Tosa* abre espaço para o desenvolvimento dos diários literários femininos.

O *Diário de Izumi Shikibu* pertence à Literatura Clássica Feminina Japonesa, quando vigorava a poligamia masculina no mundo aristocrático, e os diários literários femininos iniciados com o *Diário do Pirilampo* constituem o primeiro passo para o desenvolvimento da Literatura Feminina que predominou entre o final do século X e o início do século XII e com o registro de algumas nos séculos seguintes. Grande parte é escrita pelas *nyōbo*, mulheres dotadas de instrução que serviam na corte. No entanto, é discutível o quanto elas eram valorizadas social e familiarmente, pois, como podemos observar pelo quadro, nenhuma das autoras é conhecida a não ser pela sua ocupação ou pela relação familiar recebendo uma designação que tem por referência o filho, o pai ou o marido, e as obras literárias femininas desaparecem juntamente com a saída das damas da corte do cenário japonês.

A estrutura dos diários formada com a presença de grande número de poemas mostra que essa forma literária avança da poesia para a prosa, mas ainda permanece centrada nas formas poéticas tão presentes desde os primórdios e que serviram de processo mnemônico nos tempos em que não se desenvolvera a escrita.

No tocante ao hibridismo da obra que intercala a narrativa com poemas, assemelha-se às primeiras obras literárias japonesas de cunho histórico conhecidas como *Kojiki* (*Registro de Fatos Antigos*, 710) e *Nihonshoki* (*Registros do Japão*, 712) e cujo conjunto de poemas, num total de aproximadamente 190 composições poéticas se desconsideradas as que se repetem nas duas obras, é denominado *Kikikayō*, o conjunto de poemas das obras *Registro de Fatos Antigos* e *Registros do Japão*.

Observa-se, portanto, que após a invenção de uma escrita que permitiu expressar melhor os sentimentos dos japoneses, os poemas são os que mais se desenvolveram, e os diários surgiram em torno a ele ou a partir dele assumindo uma forma híbrida de poema e prosa. Uma narrativa que contextualiza os poemas com informações ou explicações, forma essa da qual se aproxima o *Diário de Tosa*, ou uma narrativa em que os poemas, ainda em grande quantidade, são inseridos como parte do contexto, acompanham o enredo, servindo como elementos descritivos importantes, mas do qual o enredo não é dependente, e o *Diário de Izumi Shikibu*, obra na qual os poemas não deixam de ser composição artística que exprimem emoções, mas funcionam como diálogo entre os protagonistas que fazem o enredo avançar como parte da trama.

Um aspecto que mostra o desenvolvimento da prosa a partir dos poemas é o ponto em comum dos diários aqui focalizados, ou seja, o aproveitamento dos recursos estilísticos da poesia na parte narrativa do texto, no caso, *kakekotoba*, recurso de homofonia, e *hikiuta hyōgen* que é a mesma aplicação do *honkadori*, usado exclusivamente nos poemas.

Assim, a literatura japonesa, em sua fase de desenvolvimento de uma cultura autóctone, recupera e amplia o espaço perdido pelo poema japonês *waka* e diversifica-se a partir dele tendo no diário literário um processo de desenvolvimento da prosa que vai ganhando terreno com as outras novas formas literárias conhecidas como ensaios literários (*zuihitsu*), diários de viagens (*tabi nikki*) e narrativas (*monogatari*).

### Referências bibliográficas

KUBOTA, Jun & KAWAMURA, Teruo (org.). *Hachidaishū (Coleção das Oito Grandes Antologias de Poemas Editadas por Ordem Imperial)*, Tóquio, Miyai, 1996.

HASEGAWA, Masaharu. “Nihongakutoshiteno retorikku: chūko nihongo – Waka to tsukurimonogatari no retorikku (“Estilística dos Estudos Japoneses: Língua Japonesa do Período Antigo – Estilística do poema *waka* e das narrativas de ficção”) [Otono kankiryoku – kakekotobano baai. (“O poder de atração do som – o caso do *kakekotoba*”)]. In: *Kokubungaku Kaishaku to Kyōzai no Kenkyū. (Revista Literatura Nacional – Interpretações e Pesquisas de Materiais Didáticos)* Tóquio, Gakutōsha, Janeiro de 1986.

ITO, Hiroshi. *Nikki Bungaku no Kaika*, in: SUZUKI, Kazuo. *Nihon Bungaku Shinshi Kodai II (Nova História da Literatura Japonesa Era Antiga II)*, Tóquio, Shibundō, 1989, p.115-149.

IZUMI SHIKIBU (provável autora) *Izumi Shikibu Nikki (Diário de Izumi Shikibu)*, 9ª ed. *Ei'in Kōchū Koten Sōsho* 22. Tóquio, Shintensha, 1994.

IZUMI SHIKIBU, *Izumi Shikibu Shū / Zokushū (Coletânea de Poemas de Izumi Shikibu I, II)*, 9ª edição, Tóquio, Iwanami, 1996.

KINO Tsurayuki. *Tosa Nikki (Diário de Tosa)*, in: *Shin Nihon Koten Bungaku Taikei* 24, Tóquio, Iwanami, 1994.

NAKANO, Koichi, FUJIOKA Tadami & INUKAI Kiyoshi. Kan'yaku Nihon no Koten Dai 24 kan *Izumi Shikibu Nikki, Murasaki Shikibu Nikki, Sarashina Nikki*. Tóquio, Shogakukan 1984.

SASAKI, Yukitsuna. “Koten Kidai no Kajin no Jōken” (“Os Requisitos de um Poeta na Época Clássica”, in: *Kokubungaku Kaishaku to Kyōzai no Kenkyū, (Revista Literatura Nacional – Interpretações e Pesquisas de Materiais Didáticos)*, Edição Especial: Poema, palavras poéticas e *utamakura*, novembro de 1999, p. 52-5.



# UMA NOVA PERSPECTIVA DE PESQUISAS NA ÁREA DE LÍNGUA JAPONESA NO BRASIL: DO PONTO DE VISTA DA LINGÜÍSTICA APLICADA

*Yûki Mukai<sup>1</sup>*

“(...) não devemos nos afastar das questões práticas só porque a ciência pura soa chique” (RAJAGOPALAN, 2004a, p. 218).

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo considerar a influência da Lingüística Aplicada (LA) em relação à área de língua japonesa (LJ) no Brasil, sistematizar as subáreas e temas abordados nos anais do Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa nos sete últimos anos (de 2000 até 2006) na mesma área e identificar aqueles que ainda precisam ser explorados, principalmente, à luz da LA. Primeiramente, abordamos de forma breve o histórico e a natureza de LA (comparada à de Lingüística) no contexto brasileiro, para que, depois, possamos considerar sua influência no âmbito de LJ no Brasil. Nossos levantamentos revelaram que a variedade de subáreas/temas da LA na área de LJ é ainda bastante restrita, e deverá ser desenvolvida de imediato e de forma científico-acadêmica.

**Palavras-chave:** área de Língua Japonesa no Brasil; Estudos Japoneses no Brasil; Lingüística Aplicada; interdisciplinaridade; transdisciplinaridade.

**ABSTRACT:** The aim of this paper is to consider the influence of Applied Linguistics (AL) regarding the area of Japanese Language (JL) in Brazil, to classify its subareas and topics approached in the area of JL of the annals of National Meeting of University Professors of Japanese Language, Literature and Culture in the last seven years (2000-2006) and finally, to identify those that are necessary to be explored principally from the point of AL. Firstly, we briefly approached a diachronic matter and the nature of AL (compared to Linguistics) in the Brazilian context in order for us to consider its influence in the area of JL in Brazil. Our analysis revealed that a variety of subareas/topics of AL in the area of JL is still restricted and should be immediately developed scientifically and academically.

**Key words:** area of Japanese Language in Brazil; Japanese Studies in Brazil; Applied Linguistics; interdisciplinary; transdisciplinary.

---

1. [yuki@unb.br](mailto:yuki@unb.br) Professor efetivo do Curso de Língua e Literatura Japonesa da Universidade de Brasília (UnB).

## **1 - Introdução**

Faz apenas três décadas desde quando a Lingüística Aplicada (LA) começou a buscar sua identidade no Brasil. Pode-se dizer que ainda está em busca de sua consolidação e reconhecimento como ciência de linguagem, humana e/ou social. A área de estudos japoneses no Brasil também é relativamente nova, assim como a LA, fato que se constata com a realização do XVIII Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa (ENPULLCJ), realizado na Universidade Estadual Paulista – campus de Assis em 2007, demonstrando o pouco tempo de estudos sobre o tema.

Este artigo tem como objetivo considerar a influência da LA em relação à área de língua japonesa no Brasil, sistematizar as subáreas e temas abordados nos sete últimos anos (de 2000 até 2006)<sup>2</sup> na mesma área e identificar aqueles que ainda precisam ser explorados, principalmente, à luz da LA.

Nos anais publicados no período supracitado, encontram-se 89 artigos relacionados à língua japonesa e vale ressaltar ainda o fato de que o número de artigos abordados à luz da LA é superior àqueles abordados à luz da Lingüística. Este levantamento demonstra que os estudos de língua japonesa do ponto de vista da LA no Brasil têm crescido bastante e de forma significativa nos últimos anos. No entanto, a variedade de subáreas/temas da LA no âmbito de ensino de língua japonesa é bastante restrita e ainda faltam muitas a serem desenvolvidas.

Dentro desse contexto, nossas perguntas são: quais subáreas/temas de pesquisa devem ser mais exploradas à luz da LA na área de língua japonesa no Brasil e quais podem contribuir para o desenvolvimento e consolidação da mesma área.

Neste trabalho, abordaremos brevemente o histórico e a natureza da LA no Brasil (comparada à da Lingüística) e, depois, como procedimento de pesquisa, levantaremos as subáreas e temas apresentados nos anais do Encontro acima referido desde 2000 até 2006. Este levantamento demonstrará a possibilidade de uma abrangência mais ampla da área de língua japonesa no âmbito da LA, preenchendo assim as lacunas que não têm sido tratadas de forma científico-acadêmica até hoje.

## **2 - A LA – busca de sua identidade**

Nesta seção, abordaremos de forma breve o histórico (cf. seção 2.1) e a natureza de LA (comparada à de Lingüística) (cf. seção 2.2) no contexto brasileiro, para que, depois, possamos considerar sua influência no âmbito de LJ no Brasil (cf. seção 3).

---

2. Analisaremos até o ano de 2006, pois até este momento (novembro de 2007), ainda não foram publicados os Anais do ano de 2007.

## 2.1 - O surgimento da LA no Brasil

É inegável que a LA é uma área nova, pois foi só em 1946 que a LA foi oficialmente reconhecida como disciplina na Universidade de Michigan (cf. Bohn, 1988, p. 16)<sup>3</sup>.

Aqui no Brasil, por sua vez, foi fundado o primeiro Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada ao Ensino de Línguas (LAEL) na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 1970, e vinte anos após a criação desse programa, foi estabelecida formalmente a Associação de Linguística Aplicada do Brasil (ALAB), na Universidade Federal de Pernambuco, em julho de 1990 (cf. Celani, 1991, p. 16)<sup>4</sup>.

Segundo Kleiman (1998, p. 52),

a Linguística Aplicada emergiu um tanto tardiamente em relação ao momento em que se configuraram importantes problemas de ensino de *língua materna* no país, e foram os *lingüistas* os que ocuparam os espaços de atuação aplicada que hoje a LA também reivindica (KLEIMAN, 1998, p. 52) (grifo nosso).

Em outras palavras, no Brasil, a LA surgiu primeiramente no interior da Linguística Estrutural<sup>5</sup>, a fim de resolver problemas práticos sociais de ensino de língua materna (i.e., língua portuguesa)<sup>6</sup>, razão pela qual há pesquisadores que vêem a LA como Linguística educacional (cf. Spolsky, 1978), Teoria de Ensino de Línguas (cf. Almeida Filho, 1991, p. 8).

A denominação “Linguística Aplicada” é uma das principais questões epistemológicas da área, como aponta Cavalcanti (1998, p. 209): “a denominação para a área não é adequada porque reduz a LA a uma associação exclusiva à Linguística, ou seja, à aplicação de teorias lingüísticas. É, no entanto, muito tarde para mudar um nome que está cristalizado”

Nota-se que tanto Kleiman quanto Cavalcanti se referem a uma visão oblíqua que existe ainda hoje em relação à LA, isto é, à subordinação à Linguística e à característica unidirecional da relação lingüística-aplicação. Retomaremos esta

---

3. Markee (1990, p. 315), por outro lado, aponta que “Howatt (1984) cites the first issue of *Language Learning* (1948), subtitled *A Quarterly Journal of Applied Linguistics*, as the first use of this term [Applied Linguistics]”. Segundo Almeida Filho (2007, p. 13), “a Universidade de Edimburgo, na Escócia, foi a primeira a criar uma Faculdade de Linguística Aplicada (School of Applied Linguistics) em 1958”

4. Em relação à fundação da ALAB, Moita Lopes (1996, p. 27-28) ressalta o fato de que “a comunidade nacional de LA sentiu a necessidade da organização política da área, de modo que a voz do lingüista aplicado pudesse ser ouvida pelas agências financiadoras de pesquisa em pé de igualdade com outros grupos de pesquisadores”.

5. Cf. Markee (1990, p. 316); Pennycook (1998); Evensen (1998), entre outros. Almeida filho (2007, p. 13), por sua vez, considera que a LA surgiu dentro da lingüística, e também que “foi com o sentido de aplicação de teoria lingüística que surgiu o termo LA no Brasil nos anos 60”.

6. Tanto Celani (1991, p. 17) quanto Almeida Filho (2007, p. 13) consideram que, fora do contexto brasileiro, a noção de Linguística Aplicada foi interpretada, originalmente, como sinônimo de “ensino/aprendizagem de língua estrangeira”.

questão na seção 2.2, onde veremos, de modo breve, as características básicas da Lingüística e LA.

## 2.2 - *Lingüística vs LA*

Convém citar aqui a afirmação feita por Celani (1991, p. 21), em relação à natureza das duas disciplinas distintas, i.e., Lingüística e LA:

Por estarem diretamente empenhados na solução de problemas *humanos* que derivam dos vários usos da linguagem, os lingüistas aplicados estão envolvidos em trabalho que tem uma dimensão essencialmente dinâmica. Os lingüistas, por sua parte, no empenho de resolver problemas *lingüísticos*, relacionados com algum dos subsistemas da linguagem, que podem ser tornados estáticos, podem encontrar-se isolados das variáveis complexas que afetam o comportamento humano (CELANI, 1991, p. 21) (grifo da autora).

Em outras palavras, a meta do lingüista aplicado é de solucionar problemas reais e práticos relacionados ao uso da linguagem e à interação social pela linguagem, enquanto que a meta do lingüista é primordialmente de descrever uma língua e analisá-la como código lingüístico.

Vejam, agora, dois tipos de definições de LA, propostos por Markee (1990, p. 315):

*Strong definitions* of applied linguistics assume that the methods and insights of theoretical linguistics are directly applicable to resolving second language teaching problems. On the other hand, *weak definitions* do not limit themselves to the resolution of second language teaching problems but potentially address all practical language-related problems (MARKEE, 1990, p. 315) (grifo nosso).

Nota-se que a definição “forte” diz respeito à aplicação de teorias lingüísticas para o ensino de L2, enquanto a definição “fraca”, à abordagem “multi-” disciplinar (termo empregado por Markee) para a solução de problemas reais e práticos relacionados à língua(gem). O próprio pesquisador concorda com a definição “fraca” supracitada (como a maioria dos lingüistas aplicados no Brasil), motivado pela falta de flexibilidade da definição “forte” no âmbito de LA e pela dificuldade de aplicar para o ensino de línguas, teorias lingüísticas tais como a gramática gerativa transformacional de Chomsky (Markee, op. cit., p. 318).

Em relação à natureza da LA, Cavalcanti (1998, p. 209), por sua vez, afirma que “é importante enfatizar que a teorização é um componente essencial na pesquisa aplicada”, ou seja, a LA é uma área que não apenas aplica teorias lingüísticas como a definição “forte”, de Markee, mas também teoriza os resultados adquiridos através de pesquisas aplicadas.

Resumindo a natureza da LA, discutida até agora, a Lingüística não é a única área que contribui para a LA, pois a LA não trabalha apenas com a aplicação de



teorias linguísticas, contrariando a posição teórica de Corder (1974)<sup>7</sup>, que ressaltou a unidirecionalidade da relação linguística-aplicação.

Hoje, a maioria dos linguistas aplicados brasileiros<sup>8</sup> (como linguistas aplicados ocidentais fora do contexto brasileiro)<sup>9</sup> não concordaria com a visão de que a LA é tutelada, exclusivamente, pela Linguística, devido às características inter, trans, transgressivas<sup>10</sup> e indisciplinares<sup>11</sup>, que têm sido discutidas em relação à natureza de LA.

Vejamos, aqui, apenas os conceitos de inter e transdisciplinaridade de LA, de forma sucinta (por questão de espaço deste trabalho).

Moita Lopes (1996, p. 20-21) faz um levantamento de diversas naturezas de LA, entre elas, uma como a interdisciplinar e mediadora de LA, e afirma: a “LA tem como uma das suas tarefas no percurso de uma investigação mediar entre o conhecimento teórico advindo de várias disciplinas (por exemplo, psicologia, educação, linguística etc.)”<sup>12</sup>. Resumindo, a característica interdisciplinar é “empréstimo” de duas ou mais disciplinas, principalmente, da linguística, psicologia e educação.

O caráter transdisciplinar<sup>13</sup>, por sua vez, é como aquilo que “envolve mais do que a justaposição de ramos do saber [diferentemente da interdisciplinaridade]” (Celani, 1998, p. 132), e “se realiza em uma problemática *transversal, através e além* e se dissolve em seu objeto segundo Faure (1992)” (*apud* Celani, 1998, p. 133).

Já Rojo (2006, p. 259) não vê a transdisciplinaridade apenas como a posição teórica de Celani (1998), mas sim defende o caráter transdisciplinar como “leveza de pensamento”, pois, para a pesquisadora (2006, p. 254), a LA mais recente “tem buscado e praticado uma ‘leveza de pensamento’ que a torna capaz, como o xamã, de tentar enfrentar e modificar a precariedade da existência em sociedade ou a privação

---

7. Lembrando, quanto à postulação teórica de Corder, muitos linguistas aplicados brasileiros a têm criticado, entre eles, Bohn (1988, p. 10), que afirma que “esta perspectiva [de Corder] transforma a LA numa simples tecnologia, diretamente subordinada aos princípios descritivos da linguística teórica”

8. Bohn (1988), Celani (1991), Kleiman (1991), Almeida Filho (1991), Moita Lopes (1996), Signorini (1998), Cavalcanti (1998), Rojo (2006), César e Cavalcanti (2007) entre outros.

9. Celani (1991) cita, no seu artigo, Anthony, Buckingham, Campbell, Widdowson, Kaplan, Strevens, Ingram, Crystal entre outros.

10. Termo empregado por Pennycook (2006). Rajagopalan (2004b, p. 410) discute “a necessidade de compreender a LA como um campo de investigação transdisciplinar”, o que significa “atravessar (se necessário, *transgredindo*) fronteiras disciplinares convencionais com o fim de desenvolver uma nova agenda de pesquisa que, enquanto livremente informada por uma ampla variedade de disciplinas [...]” (*apud* Pennycook, 2006, p. 73) (ênfase no original).

11. Termo empregado por Moita Lopes (1998 e 2006). Em conformidade com a visão de Faure (1992, p. 61) (*apud* Moita Lopes, 1998, p. 116), Moita Lopes afirma: “as práticas de pesquisa interdisciplinares, por não constituírem disciplinas, constituem, na verdade, Indisciplina [...]”

12. Posteriormente, Moita Lopes (1998, p. 116) critica o caráter interdisciplinar da LA: “uma das críticas que se fazem às tentativas de interdisciplinaridade na produção de conhecimento é a se serem superficiais e desprovidas de critérios de cientificidade”.

13. César e Cavalcanti (2007) afirmam: “o termo transculturalidade é considerado mais apropriado para desnaturalizar as questões de hegemonia cultural, sendo o radical *trans* visto como portador do sentido de movimento multi e bidirecional, e, também, complementar. A noção de transculturalidade aplica-se a uma ampla gama de fenômenos sociais” (grifo das autoras).

sofrida por sujeitos, comunidades, instituições” Ou seja, o caráter transdisciplinar da LA contemporânea não é apenas *transversal*, mas sim o de “compreender, interpretar e interferir nas realidades complexas representadas pelas práticas sociais situadas”, em conformidade com Rojo (op. cit., p. 259).

Como se viu acima (inclusive as notas de rodapé no. 10 a 13), não existe uma concordância sobre a natureza “adjetivada” da LA, no entanto, como afirma Moita Lopes (2006, p. 41), há um consenso sobre o fato de “a LA estar centrada na produção de conhecimentos relevantes para práticas sociais situadas”, o que Rojo (2006, p. 257) chamou de “privações sofridas”

Dentro desse contexto, podemos afirmar que os lingüistas aplicados brasileiros<sup>14</sup> têm trabalhado até hoje, para liberar epistemológico-metodologicamente a LA da Lingüística, de forma a buscar sua identidade e autonomia. As características inter, transdisciplinares da LA são o resultado dessa abordagem, da tentativa de se diferenciar e de se justificar perante, principalmente, os lingüistas “puros”<sup>15</sup> Ou seja, essas características predominantes da LA são “o resultado do nexo entre a privação social sofrida e a levitação teórica desejada” (Rojo, op. cit., p. 253).

Em relação a uma das preocupações atuais que existe em LA, Pennycook (1998, p. 25), por exemplo, a expõe da seguinte maneira: “um dos maiores problemas que estamos enfrentando é o de que os paradigmas predominantes na Lingüística Aplicada não oferecem o arcabouço teórico para explorar o caráter político da educação de línguas” Resumindo, o teórico refere-se a uma visão de linguagem apolítica e a-histórica, que predomina hoje no âmbito da LA.

Em outro trecho, o mesmo pesquisador (op. cit., p. 29) demonstra sua preocupação em relação a uma ênfase excessiva no ensino de línguas<sup>16</sup> e na competência comunicativa, afirmando, ainda, que se devem explorar, também, aspectos políticos e culturais da aprendizagem de línguas. Já Moita Lopes (2006, p. 25) aponta esta visão predominante da LA como segue: “ainda entende a LA como área exclusivamente centrada em práticas de ensino/aprendizagem de línguas (sobretudo, estrangeiras), tanto no modo presencial ou à distância, com forte dependência da lingüística”

Dentro desse contexto, é inevitável admitir que a subárea de “ensino/aprendizagem de línguas” da LA é ainda predominantemente forte, e também que a questão política da educação de línguas é relegada a um plano secundário.

---

14. Ver nota 8.

15. Há crítica em relação à característica de interdisciplinaridade da LA, porque, exatamente devido a sua diversidade desenvolvida até hoje, o foco da LA ficou deslocado. Rampton (2006, p. 121) critica: “os interesses e os focos da LA na área de ensino de línguas são muito amplos, difusos e amorfos, e, no meu ponto de vista, há muita coisa necessitando de reorganização conceitual”.

16. Kleiman e Cavalcanti (2007, p. 14) apresentam os dados nos quais a maioria dos candidatos (cerca de 70,4%) para o curso de pós-graduação do Departamento de Lingüística Aplicada do IEL da Unicamp, no último processo seletivo (ano de 2006), preferiu a área de concentração de “Língua Estrangeira / Segunda Língua” e “Língua Materna” à área de “Tradução” (cerca de 5,5%), “Linguagens e Tecnologias” (cerca de 16,5%) e “Multilingüismo Pluralismo e Educação Bilingüe” (cerca de 7,3%) (porcentagem nossa).

### **3 - Estudos japoneses no Brasil**

Para verificarmos a influência de LA em relação à área de língua japonesa no Brasil, levantaremos as subáreas e temas ligados à língua japonesa nos anais publicados nos sete últimos anos (de 2000 até 2006)<sup>17</sup> O maior objetivo deste levantamento é de identificar aqueles que ainda precisam ser explorados nessa área, principalmente, à luz da LA. Como contextualização, veremos, na seção seguinte, um breve histórico da área de estudos japoneses no Brasil, comparando com o de LA visto nas seções 2.1 e 2.2.

#### **3.1 - Uma breve visão histórica de estudos japoneses no Brasil**

A época do surgimento e o desenvolvimento tanto da área de LA quanto a de estudos japoneses (doravante EJ) no Brasil são bastante coincidentes.

Quanto à área de língua japonesa (doravante LJ), hoje, sete universidades<sup>18</sup> oferecem o Curso de Graduação em Letras-Japonês. Entre eles, o mais antigo foi implantado na Universidade de São Paulo (USP), em 1962, e teve o funcionamento efetivo no ano seguinte. No nível de mestrado, o único curso de pós-graduação em língua, literatura e cultura japonesa, no Brasil, foi implantado na USP, em 1995, para ter início de atividades em 1996.

Apesar da coincidência da época do surgimento das duas áreas em questão, podemos observar que há uma diferença nítida entre a área de LA e a de EJ. O curso de pós-graduação em EJ foi implementado apenas há uma década e ainda não está sendo oferecido o mesmo no nível de doutorado no Brasil, podendo-se, então, afirmar que a situação da formação de pesquisadores na área de EJ no Brasil é bem mais precária do que a da LA.

Dentro desse contexto, como uma forma de promover o desenvolvimento da área de estudos japoneses no Brasil, a Fundação Japão em São Paulo<sup>19</sup> tem patrocinado diversas atividades, entre elas, vale ressaltar aqui duas: a publicação do periódico científico “Estudos Japoneses”, promovido pelo Centro de Estudos Japoneses (CEJAP) da USP, cujo primeiro volume foi lançado em 1979; e o encontro anual dos professores universitários da área de língua, literatura e cultura japonesa no Brasil, proposto inicialmente pela mesma instituição, cujo primeiro encontro foi realizado na USP, em 1989.

---

17. Ver nota 2 e referências bibliográficas.

18. São: Universidade de São Paulo (USP) (Bacharelado, 1962), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (Bacharelado e Licenciatura, 1979), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) (Bacharelado, 1986), Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Campus de Assis (Licenciatura, 1992), Fundação Universidade de Brasília (UnB) (Licenciatura, 1997), Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) (Licenciatura, 2004) e Universidade Federal do Paraná (UFPR) (Bacharelado e Licenciatura, 2008).

19. A Fundação Japão foi constituída legalmente em 1972 no Japão.

### 3.2 - Levantamento das subáreas e temas na área de língua japonesa

Com o intuito de considerarmos a influência de LA em relação à área de LJ no Brasil, fizemos o levantamento das subáreas e temas abordados no âmbito de LJ dos anais publicados nos sete últimos anos (de 2000 até 2006).

Nos anais publicados no período acima referido, encontram-se 89 artigos relacionados à LJ. Observa-se que, de 89, encontram-se 48 em LA e 41 em Linguística (cf. quadro 1). Vale ressaltar, ainda, o fato de que o número dos artigos abordados à luz da LA é superior àqueles abordados à luz da Linguística, de 2003 até os dias de hoje (cf. quadro 1).

**QUADRO 1: NÚMERO TOTAL DE ARTIGOS PUBLICADOS E ABORDADOS À LUZ DA LINGÜÍSTICA E DA LINGÜÍSTICA APLICADA NOS ANAIS DO ENPULLCJ, NO PERÍODO DE 2000 A 2006**

Nome do Encontro/Congresso	No. de artigos abordados à luz da <b>Linguística</b>	No. de artigos abordados à luz da <b>LA</b>	No. total de artigos relacionados à <b>LJ</b>
XI ENPULLCJ – I Encontro de Estudos Japoneses (2000)	6	4	10
XII ENPULLCJ – II Encontro de Estudos Japoneses (2001)	6	6	12
XIII ENPULLCJ (2002)	7	4	11
XIV ENPULLCJ (2003)	7	8	15
XV ENPULLCJ (2004)	8	11	19
XVI ENPULLCJ – III Congresso Internacional de Estudos Japoneses no Brasil (2005)	3	8	11
XVII ENPULLCJ – IV Congresso Internacional de Estudos Japoneses no Brasil (2006)	4	7	11
Total	41	48	89

Os resultados acima demonstram que a filiação dos pesquisadores de LJ no Brasil tem mudado da Lingüística para a LA nos últimos anos, podendo-se afirmar, então, que o interesse pela LA tem aumentado de forma significativa no âmbito de LJ no Brasil.

Vejamos, agora, as subáreas da LA cujos artigos estão relacionados à LJ.

**QUADRO 2: SUBÁREAS/TEMAS DA LA NO ÂMBITO DA LÍNGUA JAPONESA, NOS ANAIS DO ENPULLCJ, NO PERÍODO DE 2000 A 2006**

	Subáreas	Temas	No. de artigos	Subtotal
2.1	Ensino de LE	Ensino de LE (geral)	1	31
		Ensino de LE (Expressão idiomática)	1	
		Ensino-aprendizagem de LE/L2 <sup>20</sup>	5	
		Gramática pedagógica	10	
		Escrita	1	
		Fonética e fonologia	1	
		Material didático – impresso	2	
		Material didático – multimídia	5	
		Metodologia	1	
		Avaliação pelos professores	2	
		Motivação do aprendizado	1	
		Formação de professores	1	
2.2	Tradução	Tradução	3	3
2.3	Terminologia	Terminologia	4	4
2.4	Bilingüismo	Bilingüismo	2	4
		Identidade	1	
		Interculturalidade	1	
2.5	Língua, Linguagem e Informação	Língua, cultura e transferência de informação	1	1
2.6	LIBRAS	LIBRAS	1	1
2.7	Análise	Análise de erros	1	4
		Análise de material didático	1	
		Análise de conversação	1	
		Análise do curso de língua japonesa	1	
			Total	48

20. Nos Estudos da Aquisição-Aprendizagem de Línguas Estrangeiras, as noções LE e L2 diferenciam-se com base no contexto onde se aprende uma língua estrangeira: caso se aprenda o inglês, por exemplo, nos países ou comunidade em que se fala/utiliza essa mesma língua como meio de comunicação, considera-a como segunda língua (L2); caso se aprenda o inglês nos países ou comunidade em que não se fala/utiliza essa mesma língua como meio de comunicação, considera-a como língua estrangeira (LE).

Observa-se que a subárea de “Ensino de LE” (cf. item 2.1, do quadro 2) é predominante em relação às outras subáreas, ocupando 64,6% do total. Dentro dessa subárea, percebe-se, ainda, que são prevaletentes os três temas a seguir: gramática pedagógica, ensino-aprendizagem de LE/L2, material didático – multimídia, ocupando 20,8%, 10,4% e 10,4% do total, respectivamente.

Considerando todas as subáreas vistas no quadro acima, de forma geral, parece que há diversidade das mesmas, porém, como já foi mencionado no parágrafo anterior, a subárea de “Ensino de LE” tem sido focalizada de forma predominante, podendo-se ressaltar o fato de que, nos sete últimos anos (de 2000 a 2006), não têm sido desenvolvidas as outras subáreas da LA no âmbito da área de LJ no Brasil.

Lembramos que, na seção 2.2, referimo-nos à preocupação de Pennycook (1998) e Moita Lopes (2006), em relação a uma ênfase excessiva no ensino de línguas, dada no âmbito da LA. Observa-se que essa tendência predominante é vista, também, na área de LJ no Brasil, como demonstra o resultado do quadro 2.

Com o intuito de detectarmos as outras subáreas a serem desenvolvidas de forma científica, comparamos as subáreas no quadro 2 com aquelas que foram apresentadas no site<sup>21</sup> do VIII Congresso Brasileiro de Linguística Aplicada (CBLA), organizada pela Associação de Linguística Aplicada do Brasil (ALAB), realizado na UnB, no período de 9 a 11 de julho de 2007. Pelo site, os temas estão agrupados como demonstra o quadro 3.

**QUADRO 3: AGRUPAMENTO DE TEMAS DE LA PELO SITE DO VIII CBLA**

1. Políticas Linguísticas	8. Relações sociais mediadas pela linguagem
2. Disciplinaridade da Linguística Aplicada	9. Tradução
3. Ensino de língua materna	10. Contextos bilíngües e língua segunda de fronteira
4. Português LE	11. Ensino de LIBRAS e formação de professores
5. Formação de professores	12. Educação inclusiva
6. O Ensino de línguas e as Novas tecnologias	13. Línguas indígenas (ensino/aprendizagem e formação de professores indígenas)
7. Terminologia Aplicada e Lexicografia	14. Ensino a distância

(enumeração e grifo nossos)

21. <<http://www.alab.org.br>> Acesso em 10 de maio de 2007.

Os resultados do quadro 2 e do agrupamento dos temas acima apresentados nos revelaram que os temas que estão em negrito (cf. quadro 3) têm a necessidade de serem abordados e desenvolvidos, de forma científico-acadêmica, na área de LJ no Brasil.

### ■ Políticas Lingüísticas

Para que nossa área de LJ possa se tornar mais consolidada e reconhecida no Brasil, precisamos abordar e ponderá-la do ponto vista mais político. Ou seja, para o desenvolvimento da área, devemos discutir e argumentar mais sobre a consolidação e fortalecimento da área no nível institucional e/ou governamental.

### ■ Formação de professores (de LJ)

Apesar de ter crescido a formação de pesquisadores (mestres) na área de LJ no Brasil, isso não significa que tem aumentado o número de professores de LJ de alta qualidade, pois a palavra “pesquisador” não é sinônimo de “professor de língua”. Dentro desse contexto, é indispensável a realização de um treinamento de professores não apenas para formandos, mas também para aqueles que já atuam no ensino de LJ. Precisa-se, também, da pesquisa metodológico-acadêmica voltada para este tema, para que se possa detectar o que ainda falta na teorização e na aplicação de formação de professores de LJ.

### ■ Relações sociais mediadas pela linguagem e Contextos bilíngües

A pesquisa sobre a língua em si é indubitavelmente importante para elucidar o sistema lingüístico de uma língua natural. Entretanto, a língua não existe por si só, mas sim porque existem o contexto e os usuários da mesma. Levando isso em consideração, precisa-se, também, das pesquisas que tratam dos fatores extralingüísticos, principalmente, dos político-sociais, tais como o contexto escolar, institucional, empresarial, familiar e bilíngüe, a hierarquia, a idade, o sexo, a L1/L2 dos falantes inclusive os imigrantes e seus descendentes.

### ■ Tradução

Como demonstra o quadro 2, esta subárea é ainda pouco desenvolvida e tratada de forma metodológico-científica na área de LJ no Brasil. A tradução não se refere apenas à tradução literária e técnica, ou seja, ao produto propriamente dito, mas também à parte teórica e processo tradutório, ao ensino de tradução, e à aplicação de tradução no ensino de línguas.

### ■ Ensino a distância

O desenvolvimento e a utilização/aplicação da tecnologia, principalmente, da internet facilitaram não apenas a comunicação em geral, mas também o ensino a distância. Entretanto, na área de LJ no Brasil, ainda não foi apresentado *nenhum*

trabalho científico-acadêmico sobre ensino a distância (cf. quadro 2), tornando-se, então, uma das subáreas mais precárias, ou seja, menos desenvolvidas na área de LJ. Portanto, são necessárias, com urgência, as pesquisas que envolvem a abordagem metodológica e científico-acadêmica, e a aplicação do ensino a distância na área de LJ.

### **Considerações finais**

Neste artigo, primeiramente, abordamos de forma breve o histórico e a natureza de LA (comparada à de Lingüística) no contexto brasileiro, para que, depois, possamos considerar sua influência no âmbito de LJ no Brasil.

Vimos que a LA é uma área relativamente nova como a de EJ no Brasil, e os lingüistas aplicados brasileiros (como a maioria dos lingüistas aplicados ocidentais fora do Brasil) (ver notas 8 e 9) têm trabalhado para liberar epistemológico-metodologicamente a LA da Lingüística, de forma a buscar sua identidade e autonomia como ciência de linguagem, humana e/ou social (cf. seções 2.1 e 2.2). Hoje, podemos afirmar, então, que a LA já não é mais subordinada à Lingüística, devido a suas características, principalmente, inter e transdisciplinares (cf. seção 2.2), ou seja, essas características predominantes da LA contemporânea são o resultado da “leveza de pensamento”, designada por Rojo (2006, p. 254) (cf. seção 2.2).

Depois de considerarmos a natureza da Lingüística e LA, com o intuito de verificarmos a influência da LA na área de LJ no Brasil, fizemos o levantamento das subáreas e temas abordados no âmbito de LJ dos anais (ENPULLCJ) publicados nos sete últimos anos (de 2000 até 2006), e procuramos identificar aqueles que ainda precisam ser explorados na área de LJ, principalmente, à luz da LA (cf. seção 3.2).

Vale ressaltar o fato de que o número dos artigos abordados à luz da LA é superior àqueles abordados à luz da Lingüística a partir de 2003 (cf. quadro 1 da seção 3.2), podendo-se afirmar, então, que a área de LJ no âmbito da LA no Brasil tem crescido bastante e de forma significativa nos últimos anos.

No entanto, como foi verificado no quadro 2, a variedade de subáreas/temas da LA na área de LJ é ainda bastante restrita, e nossos levantamentos e resultados (cf. quadros 2 e 3) demonstraram que, nessa área, deverão ser desenvolvidas de imediato e de forma científico-acadêmica, as subáreas/temas a seguir: políticas lingüísticas, formação de professores, relações sociais mediadas pela linguagem, tradução, contextos bilíngües e ensino a distância.

Este trabalho preliminar do ponto de vista da LA na área de LJ no Brasil estimulará e contribuirá, de forma modesta, não apenas para a mudança de consciência dos pesquisadores na mesma área, mas também para seu desenvolvimento, consolidação e reconhecimento no Brasil.



## Referências Bibliográficas

ALMEIDA FILHO, J. C. P. Maneiras de compreender Linguística Aplicada. **Letras**, vol. 02, Santa Maria: Editora da UFSM, p. 7-15, jul./dez. 1991.

\_\_\_\_\_. **Linguística Aplicada: Ensino de línguas e comunicação**. 2. ed. Campinas-SP: Pontes Editores e ArteLíngua, 2007.

ASSOCIAÇÃO DE LINGÜÍSTICA APLICADA DO BRASIL (org.) **Temas de Linguística Aplicada**. <<http://www.alab.org.br>> Acesso em 10 de maio de 2007.

BOHN, H. I. Linguística Aplicada. In: BOHN, H. I.; VANDRESEN, P. (orgs.). **Tópicos de Linguística Aplicada**. Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1988, p. 11-39.

CAVALCANTI, M. C. AILA. 1996 e um estado da arte em microcosmo da Linguística Aplicada. In: SIGNORINI, I. e CAVALCANTI M. C. (orgs.). **Linguística Aplicada e Transdisciplinaridade**. 1. ed. Campinas – SP: Mercado de Letras, 1998, p. 81-98.

CELANI, M. A. A. Afinal, o que é Linguística Aplicada? In: ZANOTTO P. M. S.; CELANI, M. A. A. (orgs.). **A Linguística Aplicada: da aplicação da Linguística à Linguística transdisciplinar**. São Paulo: Educ., 1991, p. 15-23.

\_\_\_\_\_. Transdisciplinaridade na Linguística Aplicada no Brasil. In: SIGNORINI, I. e CAVALCANTI M. C. (orgs.). **Linguística Aplicada e Transdisciplinaridade**. 1. ed. Campinas – SP: Mercado de Letras, 1998, p. 129-142.

CÉSAR, A. L.; CAVALCANTI, M. C. **Do singular para o multifacetado: o conceito de língua como caleidoscópio**. In: CAVALCANTI, M. C.; BORTONI-RICARDO, S. M. (orgs.). **Transculturalidade, linguagem e educação**. 1. ed., Campinas-SP: Mercado de Letras, 2007, p. 45-66.

CORDER, S. P. The significance of learners' errors. In: RICHARDS, J. C. **Error Analysis: Perspectives on Second Language Acquisition**. 1. ed. Essex: Longman, 1974, p. 19-54.

EVENSEN, L. S. A Linguística Aplicada a partir de um arcabouço com princípios caracterizadores de disciplinas e transdisciplinas. Trad. de Maria da Glória de Moraes. In: SIGNORINI, I. e CAVALCANTI M. C. (orgs.). **Linguística Aplicada e Transdisciplinaridade**. 1. ed. Campinas – SP: Mercado de Letras, 1998, p. 81-98.

FAURE, G. O. A constituição da interdisciplinaridade: Barreiras institucionais e intelectuais. **Revista Tempo Brasileiro** 108, p. 61-68, 1992.

FUNDAÇÃO JAPÃO (org.). **Ensino de língua japonesa: escolas e cursos**. São Paulo: Centro de Língua Japonesa da Fundação Japão em São Paulo, 2003.

HOWATT, A. P. R. **A History of English Language Teaching**. Oxford: Oxford University Press, 1984.

KLEIMAN, A. B. O ensino de línguas no Brasil. In: ZANOTTO P. M. S.; CELANI, M. A. A. (orgs.). **A Lingüística Aplicada: da aplicação da Lingüística à Lingüística transdisciplinar**. 1. ed. São Paulo: Educ., 1991, p. 25-36.

\_\_\_\_\_. O estatuto disciplinar da Lingüística Aplicada: o traçado de um percurso, um rumo para o debate. In: SIGNORINI, I. e CAVALCANTI M. C. (orgs.). **Lingüística Aplicada e Transdisciplinaridade**. 1. ed. Campinas – SP: Mercado de Letras, 1998, p. 51-77.

KLEIMAN, A. B.; CAVALCANTI, M. C. O DLA: uma história de muitas faces, um mosaico de muitas histórias. In: KLEIMAN, A. B.; CAVALCANTI, M. C. (orgs.). **Lingüística Aplicada: suas faces interfaces**. 1. ed., Campinas-SP: Mercado de Letras, 2007, p. 9-23.

MARKEE, N. Applied Linguistics: what's that? **System**, vol. 18, no.3, p. 315-323, 1990.

MOITA LOPES, L. P. da. **Oficina de Lingüística Aplicada: a natureza social e educacional dos processos de ensino/aprendizagem de línguas**. 5. reimpressão. Campinas-SP: Mercado de Letras Edições e Livraria Ltda., 2003 (1. ed., 1996).

\_\_\_\_\_. A transdisciplinaridade é possível em Lingüística Aplicada? In: SIGNORINI, I. e CAVALCANTI M. C. (orgs.). **Lingüística Aplicada e Transdisciplinaridade**. 1. ed. Campinas – SP: Mercado de Letras, 1998, p. 113-128.

\_\_\_\_\_. Uma Lingüística Aplicada mestiça e ideológica: interrogando o campo como lingüista aplicado. In: MOITA LOPES, L. P. da (org.). **Por uma Lingüística Aplicada indisciplinar**. 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2006, p.13-44.

PENNYCOOK, A. A Lingüística Aplicada dos anos 90: em defesa de uma abordagem crítica. Trad. de Denise B. Braga e Maria Cecília dos Santos F. In: SIGNORINI, I. e CAVALCANTI M. C. (orgs.). **Lingüística Aplicada e Transdisciplinaridade**. 1. ed. Campinas – SP: Mercado de Letras, 1998, p. 23-49.

\_\_\_\_\_. Uma Lingüística Aplicada transgressiva. In: MOITA LOPES, L. P. da (org.). **Por uma Lingüística Aplicada indisciplinar**. 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2006, p.67-84.

RAJAGOPALAN, K. Línguas nacionais como bandeiras patrióticas, ou a Lingüística que nos deixou na mão. In: SILVA, F. L. da e RAJAGOPALAN, K. (orgs.). **A lingüística que nos faz falhar: investigação crítica**. 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2004a, p. 11-38.

\_\_\_\_\_. Resposta aos meus debatedores. In: SILVA, F. L. da e RAJAGOPALAN, K. (orgs.). **A lingüística que nos faz falhar: investigação crítica**. 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2004a, p. 166-231.

\_\_\_\_\_. The Philosophy of Applied Linguistics. In: DAVIES, A.; ELDER, C. (orgs.). **The Handbook of Applied Linguistics**. 1. ed. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2004b, p. 397-420.

RAMPTON, B. Continuidade e mudança nas visões de sociedade em Linguística Aplicada. In: SILVA, F. L. da e RAJAGOPALAN, K. (orgs.). **A linguística que nos faz falhar: investigação crítica**. 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2004, p. 109-128.

ROJO, R. H. R. Fazer Linguística Aplicada em perspectiva sócio-histórica: privação sofrida e leveza de pensamento. In: MOITA LOPES, L. P. da (org.). **Por uma Linguística Aplicada indisciplinar**. 1. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2006, p.253-276.

SIGNORINI, I. Do residual ao múltiplo e ao complexo: o objeto da pesquisa em Linguística Aplicada. In: SIGNORINI, I. e CAVALCANTI M. C. (orgs.). **Linguística Aplicada e Transdisciplinaridade**. 1. ed. Campinas – SP: Mercado de Letras, 1998, p. 81-98.

SPOLSKY, B. **Educational Linguistics**. Rowley, MA: Newbury House, 1978.

### **Anais Analisados (ordem cronológica):**

ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA JAPONESA, 11., ENCONTRO DE ESTUDOS JAPONESES, 1., 2000, Brasília. **Anais...** Brasília: Universidade de Brasília. Instituto de Letras. Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, 2001.

ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA JAPONESA, 12., ENCONTRO DE ESTUDOS JAPONESES, 2., 2001, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Setor de Japonês/Núcleo de Estudos Japoneses, 2001.

ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA JAPONESA, 13., 2002, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Centro de Estudos Japoneses da USP, 2003.

ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA JAPONESA, 14., 2003, Assis-SP. **Anais...** Assis-SP: Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras, 2003.

ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA JAPONESA, 15., 2004, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras, Departamento de Letras orientais e eslavas. Setor de Letras Japonesas, 2004.

CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS JAPONESES NO BRASIL, 3., ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA JAPONESA, 16., 2005, Brasília. **Anais...** Brasília: Universidade de Brasília. Instituto de Letras. Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, 2006.


ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA JAPONESA, 17., CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS JAPONESES NO BRASIL, 4., 2006, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Centro de Estudos Japoneses, 2007.



Esta obra foi impressa em sistema digital sob demanda e corresponde  
ao consumo de 4,4 árvores reflorestadas sob a norma ISO 14001.  
RECICLE SEMPRE.







もとめても  
かゝる蓮の  
露をきて  
憂世に又は  
かへる物かは

ao mundo de agruras  
por que voltar novamente  
se buscando estou  
o orvalho da flor de lótus  
para nele me molhar?

*Sei Shônagon*  
*Makurano Sôshi, 31*

