

# ESTUDOS JAPONESES

---

n. 24 – 2004

ISSN 1413-8298

---



ISSN 1413-8298

# ESTUDOS JAPONESES

FFLCH / USP

*Estudos Japoneses, São Paulo, n. 24, 2004*



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

*Reitor:* Prof. Dr. Adolpho José Melfi

*Vice-Reitor:* Prof. Dr. Hélio Nogueira da Cruz

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

*Diretor:* Prof. Dr. Sedi Hirano

*Vice-Diretor:* Profa. Dra. Sandra Margarida Nitrini

DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS

*Chefe:* Profa. Dra. Berta Waldman

*Vice-Chefe:* Profa. Dra. Safa Alfred Abou Chahla Jubran

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES

FRARESP

*Diretora:* Profa. Dra. Junko Ota

*Vice-Diretora:* Profa. Dra. Madalena N. H. Cordaro

*Conselho Editorial:* Eliza Atsuko Tashiro (Unesp-Assis)  
Elza Taeko Doi (Unicamp)  
Erasmo d'Almeida Magalhães (DLCV-USP)  
Geny Wakisaka (DLO-USP)  
Junko Ota (DLO-USP)  
Koichi Mori (DLO-USP)  
Lídia Masumi Fukasawa (DLO-USP)  
Luiza Nana Yoshida (DLO-USP)  
Madalena N. H. Cordaro (DLO-USP)  
Masato Ninomiya (Direito-USP)  
Sakae Murakami Giroux (Strasbourg-USP)  
Shozo Motoyama (DH-USP)  
Tae Suzuki (DLO-USP)

*Comissão de Publicação:* Madalena N. H. Cordaro  
Luiza Nana Yoshida  
Leiko Matsubara Morales

Toda correspondência deverá ser enviada ao

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Av. Prof. Lineu Prestes, 159

Cidade Universitária

05508-900 – São Paulo – Brasil

Fone/Fax: (11) 3031-9665

e-mail: [cejap@usp.br](mailto:cejap@usp.br)

2004

Apoio e Patrocínio:

Fundação Japão

Organização:

Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo

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

## SUMÁRIO

<i>O Cinema de Kurosawa: A Arte Total</i> Alexandre Lúcio Sobrinho	7
<i>Shinkeizu (真景図), ou “Pintura de um Cenário Real”</i> Fernando Carlos Chamas e Madalena Hashimoto Cordaro	21
<i>Análise do Significado do Verbo Oru e suas Expressões sob a Perspectiva da Semântica Cognitiva.</i> Grace Rie Okata	39
<i>Heijû – Os Malogros de um Nobre Galanteador</i> Luiza Nana Yoshida	69
<i>Sobre o Poder Político de Pinturas-de-figuras-bonitas de Kitagawa Utamaro</i> Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro	83
<i>Os Provérbios Japoneses</i> Maria Fusako Tomimatsu	91
<i>Sociedade Japonesa: Base Estrutural das Relações Sociais</i> Wataru Kikuchi	107



# O CINEMA DE KUROSAWA: A ARTE TOTAL

*Alexandre Lúcio Sobrinho*

**RESUMO:** Este trabalho procura apresentar argumentos favoráveis para se considerar os filmes de Akira Kurosawa como obras de arte. A antítese é dada pelos argumentos da Escola de Frankfurt, contrários à indústria do cinema, e, em última instância, às possibilidades artísticas do Cinema. Na síntese, procuramos esboçar, por meio do exemplo de Kurosawa, a idéia de que o Cinema tem a possibilidade de realizar o que Wagner chamou de “arte total”

**ABSTRACT:** This work intends to present some reasons to considering Akira Kurosawa's movies as works-of-art. The antithesis is given by arguments from Adorno, Horkheimer and other philosophers of the so called Frankfurt School, who wrote first against moviemaking industry, and later against its artistic possibilities. The synthesis aims to clarifying, by using Kurosawa as an example, the possibility of moviemaking to fulfill the conception of what Richard Wagner called “a total art”

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura e Cinema; Escola de Frankfurt; Akira Kurosawa; Cinema Japonês; Arte Total; Richard Wagner.

**KEYWORDS:** Literature and Cinema; Frankfurt Philosophers; Akira Kurosawa; Japanese Cinema; Total Art; Richard Wagner.

## *1. Introdução*

No início do século XX foi difundido pela Escola de Frankfurt o que hoje conhecemos como pensamento apocalíptico. Foi com desconfiança que os pensadores dessa



escola assistiram ao surgimento das novas técnicas de reprodução, tais como o Cinema, o Rádio e a Televisão. Nomes como Walter Benjamin, Max Horkheimer e Theodor W. Adorno compunham essa linha filosófica e, dentre eles, Benjamin foi o único a demonstrar certa esperança na evolução do Cinema como Arte. Contudo, cabe esclarecer que ele morreu em 1940 e seus colegas escreveram suas apreciações em 1947, ou seja, noutra época do Cinema. A visão de Benjamin, entretanto, tinha um caráter visionário e não envelheceu de todo com o passar dos anos. Por isso, baseado em seu texto, este trabalho pretende apresentar o Cinema de Akira Kurosawa como êxito das novas técnicas de reprodução da Arte.

Akira Kurosawa recebeu vários prêmios internacionais de cinema. Foi o primeiro a divulgar o cinema japonês para o Ocidente, e chegou a servir de paradigma para o cinema norte-americano. Contudo, não são esses os valores que pretendemos exaltar no presente trabalho, mas, como o título sugere, definir o cinema de Kurosawa como uma “arte total”; ao menos, destacar os valores que a elevam ao valor de arte.

Acreditamos ser justa essa consideração do cinema de Kurosawa, pois, se observarmos todas as críticas lançadas pelos apocalípticos e seus discípulos contra o Cinema, perceberemos que Kurosawa sai ileso a todas elas. A fim de justificar nosso ponto de vista, tomaremos em princípio o texto de Benjamin e, mais adiante, a crítica de Adorno e de um autor mais recente, como Edgar Morin.

Ao ousar classificar o cinema de Kurosawa como uma *arte total*, fazemos uma pequena referência ao conhecido texto de Wagner sobre a ópera, em que o autor exalta essa forma de arte pelo seu “poder de sintetizar técnicas” próprias de diversas manifestações artísticas, tais como a literatura, o teatro, a pintura, a música, a dança, e o que hoje conhecemos como fotografia. No decorrer do trabalho, apontaremos, na obra do cineasta, essa mesma característica, ao mesmo tempo abrangente e sintética, presente na ópera.

Ao comentar o cinema de Kurosawa (sua filmografia possui trinta e dois títulos) pensamos no conjunto da obra. Todavia, neste trabalho destacaremos quatro filmes: *Ran* (adaptação de *O Rei Lear*, de Shakespeare) *Trono Manchado de Sangue* (adaptação de *Macbeth*, de Shakespeare) e *O Idiota* (adaptação do livro homônimo, de Dostoiévski).

Os apocalípticos serão nosso referencial teórico. Como foi dito nos primeiros parágrafos dessa introdução, Benjamin, nos últimos capítulos de *A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução*, deixa transparecer que o Cinema revelará seu valor como Arte; daí tomarmos o seu texto como fundamental para nossa defesa de Kurosawa. Sob outro ponto de vista, em *A Indústria Cultural: o Iluminismo como Mistificação das Massas*, Horkheimer e Adorno acusam o Cinema de ser um mero produto industrial. Embora esses dois textos sejam suficientes para nosso trabalho, recorreremos a um capítulo de *Cultura de Massas no Século XX: o Espírito do Tempo*, de Edgar Morin, com o intuito de buscar uma crítica mais recente; mais próxima aliás.

Nosso objetivo será destacar os elementos do cinema de Kurosawa que se mostram contrários ao aspecto do Cinema como *produção industrial* (temas e enredos simples, maniqueísmo acentuado e *happy end*). Além disso, pretendemos comprovar a sua técnica sintética das grandes artes, o uso das técnicas dos teatros *Nô* e *Kabuki*, a plasticidade



das cores recorrentes nos filmes e a fusão de elementos tradicionais da cultura japonesa à linguagem ocidentalizada.

É possível que, diante do exposto, e com muita propriedade, surja a seguinte questão: “Não será infrutífero discutir a premissa ‘Cinema será/poderá ser arte?’ do ponto de vista da Escola de Frankfurt, uma vez que o cinema já se consolidou como arte? Não seria talvez mais interessante discutir, por exemplo, o que os contemporâneos de Kurosawa diziam acerca de suas obras?”

De fato, a sugestão de um trabalho que discuta a recepção da obra de Kurosawa em sua própria época é notadamente mais frutífera do que demonstrar o óbvio, ou seja, que as obras do cineasta japonês negam, por si mesmas, as afirmações rigorosas e categóricas da Escola de Frankfurt contra o Cinema. No entanto, ao ser concebida, a discussão que se apresenta neste trabalho nos pareceu ser a mais adequada para constituir uma reflexão acerca do tema “Literatura e Mercado”; e, hoje, aparece-nos como apenas o começo de uma série de discussões possíveis sobre a obra de Akira Kurosawa.

## 2. *Os Apocalípticos e o Cinema*

Iniciaremos esse capítulo com uma breve apresentação da Escola de Frankfurt e de seus representantes, bem como das principais idéias por eles difundidas. Cabe ressaltar que este capítulo assume ainda um outro caráter, pois, pensando num leitor que não conhece a obra dos apocalípticos, mostra-se necessária essa introdução, até certo ponto, didática.

A fundação da chamada Escola de Frankfurt se deu no ano de 1924, mas há quem considere sua inauguração desde o Instituto de Pesquisa Social, criado um ano antes. Foram seus representantes: Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Erich Fromm e Jürgen Habermas. Horkheimer assume a direção do Instituto em 1931 sucedendo ao historiador austríaco Carl Grünberg. O órgão oficial da nova gestão passou a ser a *Revista para a Pesquisa Social*, com uma mudança importante: a hegemonia não era mais da Economia, e sim da Filosofia.

Os principais filósofos da Escola de Frankfurt são Horkheimer, Adorno, Marcuse e Benjamin, todos filhos de burgueses e de origem judia. Como viviam num período de entre-guerras, a origem semita obrigou-os a se exilarem, e os seus trabalhos, portanto, foram publicados na França e nos Estados Unidos – e, na Alemanha, apenas antes e depois do exílio.

Um dos trabalhos mais importantes desses filósofos é *A Teoria Crítica*; entretanto, selecionamos para a nossa monografia outros textos, que serão comentados adiante. Decidimos obedecer a uma ordem bastante particular para apresentá-los: o mais natural seria seguir a ordem cronológica em que foram publicados, contudo, iniciaremos pelos textos mais agressivos ao Cinema, para, em seguida, contrapô-los a um texto no qual encontramos argumentos favoráveis às novas técnicas de reprodução da arte.

Os representantes da ala mais radical da Escola de Frankfurt foram Adorno e Horkheimer, que, em 1947, escreveram o texto *A Indústria Cultural: o Iluminismo como Mistificação de Massas*. Esses pensadores ficaram conhecidos como *apocalípticos*



devido à grande descrença que depositaram nas novas manifestações artísticas e nas novas técnicas de reprodução da arte, o Cinema inclusive. Segundo eles, que recusavam também a noção de *progresso*, o momento era de um “caos cultural”

Adorno e Horkheimer desprezavam a arte que era produzida meramente para o consumo das massas; daí o uso do termo “indústria cultural” pois, assim como uma metalúrgica fabrica seus automóveis em série visando ao lucro, a cultura também estava sendo produzida seguindo o mesmo modelo.

Antes do cinema, as artes exigiam rituais. Sendo uma arte linear, por exemplo, um livro exige do leitor disciplina e rigor para a sua leitura; requer que seu apreciador demore-se em cada página, lendo uma a uma até que possa chegar ao fim e ter a visão geral da obra. Na pintura, que é uma arte espacial, a tela já apresenta a obra toda, exigindo que o espectador a observe com cuidado e atenção, a fim de identificar cada detalhe daquele significado. Numa peça de teatro, o cenário é necessariamente composto de ícones que o espectador deverá interpretar em cada cena. Em nenhum dos exemplos citados o indivíduo se porta de maneira passiva. Porém, segundo Horkheimer e Adorno (*op. cit.*, p. 163) o cinema “veta a atividade mental do espectador, exigindo dele apenas a rapidez de percepção” ou seja, pela própria técnica de reprodução o espectador de um filme é passivo, não pensa, não reflete, e “com essa passividade do público, o mal que a cultura industrial oferece não é percebido pelos espectadores de seus produtos” (*idem*, p. 170). Não é difícil notar que o temor do filósofo recai sobre o poder alienante do Cinema.

A publicidade da indústria cultural é outro setor atacado pelos apocalípticos. A propaganda promete determinado filme como uma novidade e excelente opção, mas, quando o espectador vai às salas de reprodução, assiste a uma montagem muito semelhante a algo que já foi visto. Existe a democratização da escolha; entretanto, o resultado dessa escolha não garante o inédito. Com isso, Horkheimer e Adorno concluem que “o público deve se contentar com o que lhe é oferecido” (*idem*, p. 177), o que equivale a dizer que, entre tantas possibilidades oferecidas, o espectador tem a “liberdade do sempre igual”

Não nos prestamos a examinar em sua integridade o texto de Adorno e Horkheimer; todavia, com as idéias que expusemos, é fácil notar que eles desprezavam o Cinema e todos os produtos culturais produzidos e vendidos em massa, deixando transparecer uma reflexão aristocrática e hierárquica da arte.

Mas, depois de apresentar o lado mais negativo da escola de Frankfurt, é mister comentar sobre aquele que foi o pioneiro a vislumbrar as transformações dos modos de percepção da experiência social.

A expressão “arte cinematográfica” jamais existiria na Escola de Frankfurt, se Walter Benjamin não tivesse escrito, em 1934, o ensaio *A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução*, um texto oblíquo, fragmentado, em tom de ensaio, com muitas digressões e variações. O tema desse ensaio era a modificação das técnicas de reprodução da arte, e parte de seu comentário se volta ao Cinema e ao Rádio. Para o autor, existe um caráter artesanal e ritualista para a composição de uma obra artística, de modo que, com o advento das novas técnicas de reprodução, esse valor quase místico se perderia, e com ele a “aura” da obra de arte. Mas Benjamin, ao contrário de Adorno



e Horkheimer, defendia o papel do Cinema como difusor da cultura. Desmistificava a crença de que as massas procuram diversão, enquanto a arte exige concentração, pois “ao contemplarmos uma pintura, mergulhamos dentro dela”, mas, “no caso da diversão, é a obra de arte que penetra nas massas” (*op. cit.*, p. 26). E essa opinião contraria a terrível frase de Horkheimer e Adorno (*op. cit.*, p. 180): “Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra”

Nos momentos finais de seu texto, Benjamin defende o Cinema recorrendo a uma descrição da evolução artística desde Homero, período em que a arte já revelava sua vertente para a diversão, até concluir que, mais uma vez, atravessava-se uma modificação importante na maneira de percepção da arte, pela qual “o público das salas obscuras é bem um examinador, porém um examinador que se distrai” (p. 27).

Fora da Escola de Frankfurt, um pouco mais distante no espaço e no tempo, encontraremos Edgar Morin, autor de *Cultura de Massas no Século XX: o Espírito do Tempo*, publicado em 1977 no Rio de Janeiro. Sua obra revela como principais aspectos as oposições entre arte e vida; receita-padrão e individualidade; invenção/padronização; ficção na realidade/realidade na ficção; produção/consumo; conformismo e criação; festa e espetáculo; espectador ativo e espectador passivo etc. Assim como Adorno, Horkheimer, e Benjamin, Morin se preocupa com a descontinuidade entre vida e arte: bens de consumo são digeridos o tempo todo, e junto com eles está a arte; ouvimos uma peça de Bach enquanto lavamos o carro; ou seja, a arte perdeu o seu caráter elevado, seu ambiente de culto. Além disso, como nos *reality show*, a vida passa a ser ficção, enquanto na vida real o indivíduo pretende ser como um artista de TV ou de cinema: veste-se como uma atriz, compra os mesmos produtos que determinado artista compra e usa a fala de determinado personagem de filme.

Sobre o cinema, ele acusa a indústria cultural de seguir uma padronização de seus produtos. Para Morin, o cinema é elaborado segundo esquematização da intriga, redução do número de personagens, redução dos caracteres a uma psicologia clara, e eliminação do que poderia ser dificilmente inteligível para a maioria dos espectadores, isto é, para o “*spectador* médio ideal” (*op. cit.*, p. 54).

Adorno e Horkheimer já haviam apontado e criticado o fenômeno que eles chamavam de “a liberdade do sempre igual” Morin, entretanto, reconhece algumas exceções que o Cinema produzira e via ainda a sua possibilidade artística, ainda que houvesse a preocupação em vender-se o filme para o consumo das massas.

Morin não trata com desprezo o aspecto de diversão da cultura, mas ele mostra a distinção entre o que antigamente era festivo e o que hoje se tornou espetáculo. Antigamente, mesmo nas festas havia certa atividade, e as pessoas interagiam entre si, mas com a indústria cultural e sua gama de opções o indivíduo *assiste* a tudo, recorrendo ao menor esforço intelectual. Aqui, mais uma vez, ouvimos ao fundo as vozes de Adorno e Horkheimer, que tomavam o espectador de cinema por uma personagem passiva.

Parte do texto de Morin desenvolve-se na crítica das adaptações literárias para o cinema; com ela, pretendemos introduzir nosso comentário sobre os filmes de Kurosawa, desmentindo as características que o autor apresenta como “receitas-padrão” utilizadas pela indústria cultural na elaboração das produções cinematográficas, mas que acreditamos não estarem presentes na obra do diretor japonês.



Na página cinquenta e quatro da obra citada, Morin afirma que os romances que foram adaptados para o cinema seguem um padrão de “esquematização da intriga, redução do número de personagens, redução dos caracteres a uma psicologia clara, e eliminação do que poderia ser dificilmente inteligível para a maioria dos espectadores” Kurosawa foi um desses cineastas que adaptaram obras literárias, tanto da literatura ocidental quanto da japonesa, muitas das quais lhe renderam premiações, e, numa lista das melhores adaptações cinematográficas de peças de Shakespeare, o diretor marca presença ao lado de Orson Welles, com *Trono Manchado de Sangue* (adaptação de *Macbeth*) e *Ran* (adaptação de *Rei Lear*).

Tendo em vista os filmes que acabamos de citar, podemos afirmar que neles não há “esquematização da intriga” Em *Ran*, por exemplo, ocorre o inverso, ou seja, ela até certo ponto se torna mais complexa do que na peça original. E, quanto aos personagens, Kurosawa chega mesmo a nos confundir, mantendo todos os personagens da peça de Shakespeare, invertendo-lhes, porém, o sexo, modificando-lhes os nomes, e colocando-os em situações diferentes. Isto é: não era do interesse do diretor japonês simplificar a obra ou torná-la mais inteligível, mas manter, na apropriação, a sua integridade de sentido e de valor.

Morin afirmava também que “a tendência à simplificação muitas vezes está em pé de igualdade com a tendência ao maniqueísmo” (p. 55). Kurosawa, por sua vez, mantinha o equilíbrio essencial da obra que adaptava. A Lady Macbeth de *Trono Manchado de Sangue* é considerada por muitos como a mais terrível de todas as interpretações dessa personagem, mas isso não quer dizer que se trate de uma personagem estereotipada; assim também acontece com Washizu, o Macbeth japonês, uma mistura inseparável de ingenuidade e perversidade, como na peça de Shakespeare.

Na mesma página, Morin argumenta que a indústria da cultura, ao adaptar para o cinema uma obra literária, procura “aclimatá-la” ao que considera como expectativa média das massas, tornando a obra mais facilmente “consumível” Para tanto ele recorre ao exemplo do *happy end* presente em muitos filmes, e sobre isso é bom evocar Aristóteles.

Em sua *Arte Poética*, Aristóteles já considerava o “final feliz” como uma das características específicas do gênero cômico, que, nós sabemos, desde a Antigüidade vem sendo considerado um gênero inferior à tragédia. Assim, toda complicação cênica que pudesse levar à tragédia, e à conseqüente catarse provocada pelo sofrimento do herói, é atenuada pela devolução do mundo à ordem que seja mais “conveniente” para o homem. Na comédia, tal como a estamos entendendo, a Natureza não vence o Homem, mas adapta-se à sua vontade, o que elimina a catarse trágica, entendida como necessária e benéfica, por Aristóteles, e vista, pelo pensamento burguês que rege a indústria cultural, como algo que incomoda desnecessariamente o público pagante. De modo muito coloquial, poderíamos dizer que o público não quer pagar para ver desgraças, tragédias e sofrimentos, o que significa, em termos avançados no pensamento de Aristóteles, que não quer, ou não é incentivado a ver, por trás da tragédia, a necessidade da resignação, da paciência e da coragem diante do Destino.

Com isso, lembramos, apenas vagamente, de muitos autores que criticam a *feminização* do gosto artístico após o Iluminismo; como Nietzsche, em *A Origem da Tragédia*,



ao criticar as afetações “românticas” do fingido pãstor arcádico em relação à autenticidade masculina e seminal do pastor na antiga poesia grega. O Iluminismo parece conseguir realmente fazer triunfar, na arte e no pensamento da classe média, a idéia de que a Natureza está sob o domínio do Homem; de que, nas palavras do Dr. Pangloss, no *Cândido* de Voltaire, “tudo acabará bem, pois vivemos no melhor dos mundos possíveis”; e o pensamento burguês, a despeito de toda tragédia bélica e mundial que se prepara desde o final do século XIX e se estende até o final do século XX, incentivado pela cultura da dissimulação, consegue manter-se no nível da comédia humana. Por meio da indústria cultural, o público médio encontra meios para *sonhar*, para *escapar*, para *fugir*, para *não pensar*, para *fintar* a dor, e tê-la, apesar de tudo, ainda que apenas como pressentimento. E a “ordem estabelecida”, seja ela qual for e onde for, congratula-se desse esquecimento dos males, dessa embriaguez pela qual o público “deixa passar” as piores barbaridades que o cercam.

Essas observações são bastante amargas em relação à humanidade, mas devemos crer que, depois da catástrofe nazista, os pensadores da Escola de Frankfurt não tinham outra opção a não ser considerar os perigos da massificação e da alienação.

Seja como for, a adaptação das obras literárias para o cinema costuma contemplar dois objetivos sociais: primeiro, a “nobre missão” de veicular, para um público de antemão considerado inculto, certas obras consideradas indispensáveis para a formação cultural do homem; segundo, o cuidado de não ferir a delicada roupagem da civilização que se quer mantida. Nesse contexto é que se pode entender que o final de *As Vinhas da Ira*, no cinema, não mantenha a força do original literário de Steinbeck, e seja um filme tão decepcionante, a despeito de todas as suas qualidades.

No cinema de Kurosawa não há qualquer intenção de satisfazer as exigências típicas do público médio, tal como as expusemos. E tal prova de coragem, que também foi dada por muitos outros cineastas, é um dos aspectos que formam a arte do cinema, e da Arte em geral, fechada em si mesma, coerente consigo mesma, auto-suficiente, um “lugar” onde o leitor entra por conta própria, correndo seu próprio risco.

Seguindo os aspectos levantados por Morin, relativos à adaptação cinematográfica de obras literárias, encontramos esta frase (o grifo é nosso): “Mais radical que a *atualização*, a *modernização* opera a transferência pura e simples da ação do passado para o tempo presente” (p. 55). Isso não ocorre na obra de Kurosawa: em *Ran*, por exemplo, a adaptação transporta os cavaleiros renascentistas de Shakespeare ao Japão do século XVI, momento em que atuavam samurais, de modo que o diretor não só manteve o momento histórico, mas o aculturou à realidade japonesa, talvez não com o intuito de agradar ao público japonês, mas com a intenção de apresentar a peça de Shakespeare sob uma estética oriental. Não há, portanto, uma vulgarização deletéria da obra de arte do dramaturgo inglês.

Adiantamo-nos no confronto entre o cinema de Kurosawa e algumas das reflexões de Morin. Deixaremos para mais adiante a tarefa de verificar mais decididamente até que ponto nossa defesa aos filmes do diretor japonês são válidas, ao confrontarmos as idéias dos apocalípticos e de seus “discípulos”. Antes, porém, precisamos apresentar a vida e a obra do cineasta que nos dispomos a estudar, a fim de desmentir as afirmações de Adorno e Horkheimer, apoiados em trechos da obra de Benjamin, que, mesmo quando parece desfavorável, nos servirá de argumentação.



### 3. Akira Kurosawa: O Sapo Diante do Espelho

Num conto japonês, conhecido como *Gamano abura*, um sapo, aprisionado numa caixa revestida por espelhos, descobre que a horrível figura diante dele é a sua própria imagem refletida, e então começa a suar até morrer.

Akira Kurosawa é comparável ao personagem da lenda: tinha o horror de perceber que tudo o que via grotescamente ao seu redor eram reflexos de si próprio.

Não por coincidência, admirava profundamente artistas como Vincent Van Gogh, Dostoiévski e Gorki.

Como Van Gogh, Kurosawa tinha um irmão que o ajudava e influenciava. Ao ler o seu *Relato Autobiográfico*, descobriremos que seu irmão era um narrador de cinema mudo, que perdera o emprego com o advento do cinema falado e suicidara-se aos 27 anos – evento doloroso que marcou indelévelmente o futuro diretor.

Antes de se tornar diretor, Kurosawa foi pintor, ilustrador de revistas, publicitário e auxiliar de direção. Suas habilidades anteriores somaram-se a outras tantas que ele executava sozinho enquanto dirigia seus filmes: além de escrever os roteiros, Kurosawa desenhava os *story boards*, ajudava na fotografia, no posicionamento da câmera, e fazia, junto ao montador, o corte final do filme. Contam ainda, que ele “estudava o ator, fazendo com que ele transcendesse seu próprio Eu”

Em vida foi merecedor de várias premiações: Leão de Ouro no Festival de Veneza e o Oscar de melhor filme estrangeiro com *Rashomon*, uma adaptação do conto *Dentro do Bosque*, de Ryunosuke Akutagawa. Prêmio no Festival de Berlim com *Viver*. Oscar de melhor filme estrangeiro com *Dersu Uzala*. Palma de Ouro no Festival de Cannes com *Kagemusha (A Sombra de um Samurai)* e Oscar Especial pelo Conjunto da Obra.

Suas adaptações de obras literárias universais foram: *Trono Manchado de Sangue* (*Macbeth*, de William Shakespeare), *Ran (Rei Lear)*, de William Shakespeare), *O Idiota* (*O Idiota*, de Fiódor Dostoiévski) e *Ralé* (*Ralé*, de Máximo Gorki). Devido à dificuldade de acesso ao livro de Gorki, dispensaremos de nosso trabalho a adaptação cinematográfica, e prosseguiremos, fazendo um pequeno resumo de cada um dos outros títulos aos quais esse trabalho se refere.

Em *Trono Manchado de Sangue*, Kurosawa transporta a história de *Macbeth* para o contexto do Japão no século XVI: depois de uma grande vitória militar, Washizu (Macbeth) e Miki (Banquo) perdem-se numa floresta onde encontram um ser misterioso – uma bruxa, talvez – que prevê a ascensão rápida de Washizu ao poder, e a posterior e durável glória de Miki, cujo filho prevalecerá no trono. Ao saírem da floresta, Washizu e Miki são imediatamente recompensados pelo imperador, devido à sua bravura no combate. Posteriormente, instigado por Asaji (Lady Macbeth), Washizu assassina o soberano e ocupa o seu lugar. Miki será a segunda vítima, pois Washizu teme que as previsões se cumpram para ele também. Quando o fantasma do ex-companheiro começa a perturbá-lo, ele decide visitar novamente o ser misterioso da floresta, e descobre que será invencível enquanto a floresta não se mover. A profecia absurda se concretiza quando o filho de Miki ataca o castelo camuflando os guerreiros com as árvores da floresta. Entrementes, Asaji morre enlouquecida pelo remorso de suas intrigas e assassinatos, os guerreiros de Washizu o abandonam, e ele é assassinado – aqui se



opera um pequeno desvio na peça de Shakespeare, pois, ao contrário do original, Washizu não é morto pelas mãos de um homem “que não tenha nascido de mulher”, mas crivado pelas flechas do seu próprio exército.

*Ran* (que poderíamos traduzir por *Caos*) mistura o *Rei Lear* de Shakespeare e a história dos três irmãos Mōri, que remonta ao Japão feudal. Alguns críticos de cinema acreditam que Kurosawa descreve, na solidão do protagonista, a sua própria solidão: o senhor Hidetora (Lear), velho chefe do clã Ichimonjin, em vez de nomear um sucessor, decide dividir sua fortuna e suas terras entre os três filhos, sem suspeitar que isso irá desencadear uma verdadeira guerra pelo poder, entre os irmãos. As intrigas são um pouco mais complexas do que na peça de Shakespeare, e o elemento cômico, que outrora encontraríamos em *Rei Lear*, aqui desaparece completamente. Hidetora construiu seu império por meio da violência, do assassinato, ateando fogo em aldeias, e cometendo atrocidades semelhantes. A jovem Kaede (Edmundo), cujo pai morreu pelas mãos de Hidetora, irá instigar a discórdia entre os membros da família. A loucura do Lear japonês é assustadora, pois, em suas alucinações provocadas pela ruína de sua família, e pelo seu próprio sentido de ruína, ele reconhece todo o mal que havia cometido. No filme, o bobo possui um humor cheio de verdades trágicas, e, ao contrário da peça, acompanha o seu senhor até a morte. Por fim, a cena final destaca Tsurumaru (Edgar) – que no filme é cego, e não louco – à beira de um abismo, segurando uma *sansara* budista, tendo ao fundo um pôr-do-sol vermelho e a imagem de Buda caindo no abismo, num ato que simboliza o caos absoluto.

*O Idiota*, de Kurosawa, abre com uma nota explicativa, na qual o diretor diz que “Dostoiévski desejou retratar um verdadeiro homem bom. Ironicamente ele escolheu um jovem idiota para ser o herói. Neste mundo, no entanto, ser um homem bom é ser um idiota” A adaptação é bastante fiel ao romance do escritor russo, mas o filme é sensivelmente mais sombrio e deprimente, como acontece em *Ran*, no qual os episódios cômicos do original são excluídos para enfatizar aqueles mais dolorosos: o Príncipe Michkin é transformado em Kameda, um ex-soldado da Segunda Guerra Mundial que escapou de ser fuzilado e passa a sofrer de uma estranha “doença” ocasionada pelo trauma: a bondade, ou a compaixão. Uma vez retornado à sua terra natal, Kameda dedica-se à salvação da pecadora Taeko (Nastácia Filíppovna) que é amada pelo bruto e obsessivo Akama (Rogojin). Ao final, desvairado pelo ciúme, Akama assassina Taeko e, num desenlace diferente do livro, ele e Kameda morrem enlouquecidos.

#### 4. Arte Total

Como referido no capítulo anterior, Kurosawa não só escrevia o roteiro: ele participava de quase todas as etapas de preparação dos filmes. Quando rodava *Trono Manchado de Sangue*, por exemplo, interrompeu as filmagens, pois o cenário tinha sido construído com pregos, e as lentes das câmeras poderiam revelá-los. Daí se percebe o perfeccionismo do diretor, e sua múltipla atuação durante a produção de seus filmes.

Uma das características do cinema, dentre as criticadas por Benjamin, era a sua semelhança com a linha de produção. Segundo ele, as cenas são feitas em várias etapas



distintas, em *sets* diferentes, de modo que o ator não pode ter uma visão do todo. Entretanto, ao nosso ver, cabe ao diretor imaginar o resultado final e lutar para atingi-lo segundo sua intenção. Claro que, quando Benjamin fez essa observação, ele comparava o ator de cinema ao de teatro, sendo que o primeiro, devido à linearidade do enredo, poderia mais facilmente incorporar o personagem. Contudo, Kurosawa fazia um estudo profundo dos seus atores, não se sentia satisfeito enquanto eles não desempenhassem os seus papéis como a obra exigia. Morin concorda conosco, pois, quando aponta as exceções dos filmes bem sucedidos artisticamente, ele diz que “as condições ideais da criação devem ser aquelas em que o criador possa assumir, ao mesmo tempo, as diversas funções industrialmente separadas (a idéia, o cenário, a realização e a montagem)” (p. 31).

Em defesa do cinema de Kurosawa como Arte, temos contrariado tudo quanto foi dito contra a indústria cultural, mas não nos esquecemos de que os filmes de Kurosawa são produtos desse meio. Morin diz que indústria cultural tende “ao público universal” Mas o cinema de Kurosawa não pode ser inserido nessa realidade, já que, para isso, ele deveria aceitar as regras de padronização (oferecer amor, ação, humor, erotismo etc.). O cinema de Kurosawa interessa, porém, a um determinado público ao qual se destina, acabando por atingir outro público que aparentemente não espera.

Apesar de Kurosawa repercutir mundialmente, ele não fez seus filmes pensando no público ocidental: manteve os caracteres típicos da cultura japonesa. Desenvolveu temas religiosos orientais, em determinadas ocasiões, e inseriu nas adaptações elementos da história do Japão. Muitas vezes, quase paradoxalmente, foi criticado por ocidentalizar-se; entretanto, nunca deixou a tradição de seu país em segundo plano, o que também valoriza a sua obra como uma colaboração para a divulgação da cultura nacional.

Benjamin percebeu que o Cinema poderia divulgar a cultura para as grandes massas. Sobre isso, não sabemos até que ponto são válidas as exhibições das peças de Shakespeare para o grande público, ou do romance de Dostoiévski, da música de Chopin, das telas de Van Gogh. Mas sabemos que, em seus filmes, Akira Kurosawa manuseou essas peças com um respeito igualmente respeitável, e certamente contribuiu para a divulgação da “grande arte”, talvez do único modo possível para isso, ou seja, por meio de uma arte igualmente grande.

Outro aspecto que adiamos em abordar, pois se trata de uma afirmação polêmica, é o *hic et nunc* no cinema de Kurosawa. Para Benjamin (*op. cit.*, p. 16) a aura da obra de arte depende de seu *hic et nunc*, pois “ela não é possível com a reprodução”. Entendemos o que ele quis dizer; mas, se a “aura” de Macbeth é inseparável do ator, no momento da encenação, os filmes de Kurosawa, mesmo reproduzidos em domicílios, também trazem consigo a alma do cineasta. Mesmo um leigo em cinema consegue distinguir, dentre tantas opções de filmes, aqueles produzidos pelo diretor japonês. Exemplo disso é o filme *Depois da Chuva*, que, apesar de ser elaborado a partir de um roteiro deixado por Kurosawa, não atinge o êxito artístico das obras que foram dirigidas por ele.

Benjamin escreveu sua afirmação num momento em que as técnicas de reprodução estavam em seu período inicial. Hoje podemos distinguir melhor o que é “lixo cultural” e o que é arte cultivada, mesmo quando tratamos do Cinema, que carrega em si o estigma de ser um produto industrial. Se fizermos uma seleção dos diretores que fazem



um cinema de alto nível, a que se possa chamar de artístico, perceberemos que Kurosawa se destaca entre eles. Não queremos dizer que sua genialidade ultrapassa a dos outros, mas que ele possui, mais do que uma identidade, uma autenticidade – termo usado também por Benjamin, para designar a unicidade de uma obra de arte.

Procuramos até aqui defender o cinema de Kurosawa como uma obra artística, e para isso nos servimos das teorias dos apocalípticos e de um texto de Edgar Morin. Entretanto, o aspecto central deste artigo deveria ser a “arte total” que se apreende na obra do cineasta, e é com esse assunto que pretendemos seguir, a partir de agora.

Na elaboração de seus filmes, Kurosawa servia-se magistralmente da Literatura, da Pintura, da Música, da Dança, do Teatro, da Arquitetura e, obviamente, da Fotografia. A Literatura no cinema de Kurosawa não deve ser entendida como mero recurso para a elaboração de um filme, pois o valor do diretor está em como ele se servirá dela para a realização de seu trabalho, por exemplo: ao adaptar *O Idiota* de Dostoiévski, ele foi fidedigno à obra, mas enfatizou aqueles momentos em que o enredo servia para transmitir sua mensagem pessoal, de descrença num mundo que arruína as pessoas puras.

Em *Trono Manchado de Sangue*, o diretor não só utiliza os escritos de Shakespeare, mas insere neles elementos da mitologia grega. As três bruxas são substituídas por um ser sobrenatural, uma mistura de feiticeira, demônio e oráculo, que prevê o futuro de Washizu e Miki enquanto desfia uma linha que passa de um carretel menor para um maior, observando-a vagorosamente diante de seus olhos. Se na mitologia um deus tece o destino, em *Trono Manchado de Sangue* a mesma linha é manipulada, ao passar de um carretel para o outro. Nesta adaptação de *Macbeth*, a voz de Kurosawa se faz presente numa canção da feiticeira, da qual extraímos o verso: *Você não suporta ouvir a verdade que seu coração diz*.

Dentre todas as adaptações, *Ran* é aquela em que o diretor operou maiores desvios, pois, apesar de reconhecermos o *Rei Lear* de Shakespeare, a transformação é muito grande, e são inseridos muitos elementos novos que complicam a trama. Embora o filme retrate o caos, o tempo de se viver sob a queda dos antigos paradigmas, Kurosawa demonstra sua fé, ao mencionar a filosofia budista, representada por dois personagens: Tsurumaru e Sue, que aceitam todas as adversidades da vida como uma ordem divina, dedicando momentos às orações, ou melhor, aos *mantras* e ao estudo do *sansara*, perdoadando os seus opressores e as atitudes maléficas dos Homens.

Nos filmes de Kurosawa, a arte da pintura é apropriada e utilizada de diversas maneiras. Em filmes como *O Idiota* e *Trono Manchado de Sangue*, percebemos, nos biombos, elementos da técnica *sumi-e*, que tradicionalmente são pinturas monocromáticas, e da técnica *ukiyo-e*, “pinturas do mundo flutuante” que têm como tema samurais, gigantes e paisagens, e, como característica, o uso de pó de conchas trituradas para realçar os desenhos pintados – o que nos filmes em preto e branco é possível perceber pelo brilho captado pelas câmeras.

Nos filmes coloridos, Kurosawa evidentemente dispõe de maiores recursos visuais: nas cenas de batalhas de *Ran*, por exemplo, diversos figurantes montados a cavalo, ou mesmo desmontados, ostentam bandeiras e estandartes coloridos, cujas cores representam os exércitos que ali estão: o vermelho é de Tarô (Goneril); o amarelo é de



Jirô (Regane); e o azul é de Saburô (Cordélia). Assim, quando as batalhas ocorrem, a tela é tingida por mares de cores que se chocam em uma dança majestosa.

Entretanto, a exploração das outras artes, no cinema de Kurosawa, parece atingir o seu ponto máximo num filme que não entrou em nossa seleção: *Sonhos*. Em um dos oito contos desse belíssimo filme, por exemplo, o cenário é repleto de telas de Vincent Van Gogh. A princípio, um estudante de pintura contempla em silêncio uma sucessão de quadros: *Auto-retrato*, *Estrada com Ciprestes e Estrelas*, *Os Girassóis*, *Campo de Trigo com Corvos*, *Cadeira com Cachimbo*, *A Ponte Langlois em Arles* e *O Quarto do Artista*. O personagem-estudante detém-se, por um instante, diante de *A Ponte de Langlois em Arles*, quando então a imagem se aproxima, e o personagem invade a tela. Simultaneamente, as lavadeiras do quadro começam a se movimentar, e ao fundo ouvimos a *Gota de Chuva*, de Chopin. Após percorrer várias telas do pintor holandês, o estudante de pintura (provavelmente um *alter-ego* do diretor japonês) encontra o próprio Van Gogh, num cenário bastante semelhante ao quadro *Paisagem Noturna com Lua Crescente*, e recebe dele algumas breves lições de arte. A homenagem prestada por Kurosawa a Van Gogh pode ser entendida como metalinguagem, pois as danças de cores de *Ran* e o colorido de *Sonhos* mostram influências da sua pintura. Por sua vez, e pelo menos segundo a tradição, Chopin compôs *Gota de Chuva* ao som intermitente das gotas que caíam de um telhado; então é possível dizer que, ao escolher essa peça, Kurosawa esteja reverenciando a natureza como fonte inspiradora da arte; uma lição que, no filme, o estudante *alter-ego* aprende com Van Gogh.

Em *Ran*, a utilização da música merece destaque em uma das cenas de batalhas: quando o castelo de Hidetora (Lear) é atingido por uma flecha, o som natural é substituído por uma música que acompanhará todo o desenlace dessa cena, na qual o séquito do soberano é aniquilado, até que o tiro fatal recebido por Tarô (Goneril) faz retornar o som natural.

A música nos filmes de Kurosawa é integrada ao enredo e completa a sua expressão. Por sua vez, música e dança são partes integrantes do teatro japonês. Muitos estudiosos já perceberam algumas semelhanças entre os temas do teatro *Nô* e *Kabuki* e o teatro shakespeariano. Assim, Kurosawa utilizou-se de uma arte que se propiciava ao uso nas tragédias *Rei Lear* (*Ran*) e *Macbeth* (*Trono Manchado de Sangue*). Em *Ran* os gestos e as atitudes de Hidetora são acompanhados por sons de tambores (*taiko*); os movimentos bruscos e violentos cessam de maneira abrupta; e o personagem mantém-se estático por alguns segundos, tempo suficiente para que notemos a dança *Kabuki*.

Akira Kurosawa usou da fusão de motivos de *Nô* tradicionais, suprimindo-os com formas modernas, e produzindo um enredo dramático. As partes iniciais do filme exemplificam essa tendência ao *Kabuki* e ao *Nô*, como nas cenas de ação. As tímidas e atemorizantes expressões faciais levantam a gama emocional dos personagens. As transformações faciais de Hidetora são análogas às máscaras do teatro japonês, alteradas por diversas vezes no decorrer do enredo, de acordo com os acontecimentos. O estado emocional dos personagens é percebido, não por sorrisos ou por palavras, mas pela tonalidade de seus rostos, que passam, de um tom corado, a um branco quase fantasmagórico, nos momentos mais trágicos. Também o modo de cantar as canções, de um lado para outro, e a maneira do diálogo escasso, elevam o lirismo de cada



comentário dos personagens, o que é evidente nas interações centrais entre o Bobo e Hidetora: as suas conversações se assemelham àquelas presentes no teatro *Nô*, bem como os seus trajes. As canções e danças do Bobo, que escarnecem do rei, evocam, por sua vez, os dramas de dança no estilo *Kabuki*.

Em *Trono Manchado de Sangue* e *O Idiota*, como na maioria dos filmes de Kurosawa, também o modo como os atores japoneses encenam insinua a influência do teatro *Kabuki*. Se, no cinema mudo, o ator exagerava seus gestos e congelava determinadas expressões para que o público acompanhasse sua interpretação, o mesmo acontece no teatro japonês, onde a pausa, a suspensão do movimento, serve a um tempo de interação com a platéia.

Muitas vezes Kurosawa recorria ao ambiente natural para as suas filmagens, inclusive filmando diante do castelo Himeji, símbolo do império japonês. Entretanto, as cenas internas exigiam alto rigor de elaboração, pois a arquitetura oriental obedece a uma construção muito típica: é montada em madeira, sem a utilização de pregos, e tem geralmente um aspecto grandioso. Em *Ran*, cada filho recebeu um castelo. Imaginamos, portanto, a dificuldade em se construírem três prédios e vários *sets*, todos minuciosamente restaurados do passado...

Quanto à fotografia, Kurosawa maneja a câmera com extrema precisão, buscando captar os ângulos mais expressivos de cada episódio; como, por exemplo, nas sucessivas cenas em que o mensageiro do imperador vem trazer as notícias da batalha, logo no início de *Trono Manchado de Sangue*: o posicionamento da câmera ao rés do chão, onde o mensageiro, sujo de lama, gesticula em desespero, acentua fortemente a tensão do episódio, e é apenas um dos muitos exemplos de uso magistral da câmera, pelo diretor.

Em vista dos aspectos que levantamos, surge a pergunta: o cinema de Kurosawa não poderá ser considerado uma espécie de “arte total” tal como Richard Wagner batizou a síntese harmônica das diversas artes?

## 5. Considerações Finais

Se a resposta for afirmativa, certamente virá com a ressalva, muito apropriada, de que a exclusividade sobre essa “arte total” não pertence a Akira Kurosawa, mas estende-se a todos os cineastas que manejam artisticamente os diversos recursos disponíveis para a composição da obra cinematográfica – recursos que possibilitam, de fato, a elaboração da síntese artística preconizada por Wagner.

No entanto, poucos cineastas apresentarão, como Kurosawa, uma filmografia tão coesa nesse propósito, e esta é a razão do título deste trabalho, e do próprio trabalho, em si. Como poucos, Kurosawa foi um pintor, arquiteto, dramaturgo e um exímio *reescritor*, sintetizando todas essas qualidades artísticas em filmes que se tornaram obras-primas não só do cinema, mas da Arte em geral. Pois, sacrificando-se, elevando-se acima das facilidades transitórias da produção massificada, ultrapassou o passageiro, e eternizou.



## *Bibliografia*

- ADORNO, Theodor W; HORKEHEIMER, Max. “A Indústria Cultural: o Iluminismo como Mistificação de Massas” In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro, Saga, 1969?, pp. 157-202.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo, Martin Claret, 2003 [1ª edição: século XV].
- BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução” In: *Textos Escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald. 2ª ed. São Paulo, Abril Cultural, 1983.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo, Editora 34, 2002.
- MORIN, Edgar. “A Integração Cultural” In: *Cultura de Massas no Século XX*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1977, pp. 11-85.
- NIETZSCHE, Friedrich. “A Presença dos Sátiros na Tragédia Grega” In: HORTA, Guida. *Os Gregos e seu Idioma*. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1970, pp. 132-134.
- SHAKESPEARE, William. “Macbeth”; “Rei Lear” In: *Obra Completa*, vol. I. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1969.

## *Filmografia Comentada*

- O Idiota (Hakuchi)*. Japão, 1951. 166 min., P&B.
- Trono Manchado de Sangue (Kumonosu-jo)*. Japão/França, 1957. 105 min., P&B.
- Ran (Ran)*. Japão, 1985. 162 min., em cores.
- Sonhos (Yume/Dreams)*. Japão/EUA, 1990. 120 min., em cores.



## SHINKEIZU (真景図), OU “PINTURA DE UM CENÁRIO REAL”

Fernando Carlos Chamas  
Madalena Hashimoto Cordaro

**RESUMO:** Tomando por objeto as pinturas de paisagens (*shinkeizu*) do pintor Ike-no Taiga (1723-1777) e relacionando-as com as tradições da era clássica (*Yamato-e*, *waka*, literatura de diários) e medieval (*meisho-e*, *haikai*, literatura dos retirados) e com certas discussões filosóficas (aspectos do taoísmo, xintoísmo, zenbudismo e neoconfucionismo) do período em que o pintor se insere, busca-se fazer uma análise de sua nova forma de representação visual, baseada na experiência empírica, e de suas características enquanto importante faceta da cultura citadina de Edo.

**ABSTRACT:** Taking as object of analysis Ike Taiga (1723-1777) landscape paintings (*shinkeizu*) and relating them to the traditions of the classical (Yamato painting, *waka*, diaries literature) and the medieval eras (*meishoe*, *haikai*, recluse's writings) and the philosophical discussions of the period within the painter lived, it is aimed to do an analysis of his new visual representation form, which is based in empiric experience, and its characteristics as an important aspect of Edo townsmen culture.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pintura japonesa, período Edo, poetas-pintores, *bunjinga*, Ike-no Taiga.

**KEYWORDS:** Japanese painting, Edo period, *literati* painters, *bunjinga*, Ike Taiga.

### 1. A Perene Tradição Clássica de Heian a Edo

Poder-se-ia iniciar este artigo traduzindo o termo *shinkeizu* como “pintura de um terreno/local verdadeiro” embora tal compreensão talvez soe injusta em relação à



venerada tradição clássica da pintura japonesa quanto ao tratamento de suas cenas famosas, como se estas fossem falsas ou inexistentes. Nota-se, entretanto, que, ao se considerar toda uma produção pictórica de localidades reais, torna-se visível uma posição eminentemente empírica da cultura do período Edo. Assim ocorre pois as pinturas anteriores que tinham como temas locais conhecidos quase nunca partiam de uma experiência direta do artista, expressando, antes, um imaginário tomado de empréstimo da poética clássica da corte de Heian com a intenção de evocar *tropos* verossímeis partindo de um conceito metafórico japonês de “lugar” Yamato, nome de uma antiga província, é o maior exemplo disso, pois *Yamato-e* (“pintura de Yamato”) passa a designar o veio nativo de pintura que se desenvolveu em conjunto com o verso clássico, “poema/canção de Yamato” *waka*, apresentando poemas e imagens referentes a lugares famosos (*tropos* poético) ampliando mutuamente seu conteúdo sentimental. A pintura, assim, também personifica o embate entre o nativo e o importado do Continente, oposição que vem a ser codificada na classificação da produção visual em *Yamato-e* (“pintura de Yamato”, com tema e estilo japoneses) e *Kara-e* (“pintura de T’ang”. com temas e procedimentos técnicos praticados nas dinastias Sui, 581~618, e T’ang, 618~907, ou, simplesmente, “pintura chinesa”).

Tentando expressar, através de topônimos, uma gama de afetos, emoções, índices sazonais, erudição e sensibilidade, os poetas da corte empregam nomes de lugares como “traveseiro de poemas”, *uta-makura*, produzindo esperados estados de espírito no ouvinte. Alguns signos referentes a lugares específicos são tão utilizados que se tornam simbólicos, sendo usados por poetas e pintores sem que eles sequer os conhecessem fisicamente. Embora não nos tenham sido legados exemplos, consta que poesia e pintura na era clássica se associavam intrinsecamente, especialmente no gênero “biombos de poemas” (*byôbu uta*) no qual folhas de poemas *waka* e pinturas eram coladas em biombos.

Já a pintura dos séculos XIII e XIV, à primeira vista, revela de modo claro as influências chinesas, mas, com a influência do pensamento zenbudista (na produção que será nomeada *zenga*), vai se tornando mais e mais individuada de seu modelo. Seu foco em lugares exóticos e imaginários chineses (não mais segundo o gosto da nobreza centrada na Capital Heian-kyô, mas querendo intencionalmente imitar tal aristocracia) e sua função de transportar a mente para longe do mundo cotidiano, sem, no entanto, afirmá-los de modo factual, dão origem a uma pintura que constituiu uma parte vital da cultura zen conhecida como pintura *suibokuga*, “pintura [feita com tinta] *sumi* e água” Na evolução desse modo pictórico uma rede de relações e oposições se estabelece com a tradição, como aponta Hashimoto:

Se a família Tosa é, em um primeiro momento, sinônimo de pintura *Yamato-e*, ulteriormente, seus membros pintores passam a enfrentar novas importações do continente. Contrapõem-se, assim, ao crescimento da família Kanô e à prática de aguadas de tinta *sumi*, ao modo das dinastias chinesas Song e Yüan (1279~1368), introduzidas durante o período Muromachi (1336~1573), cujas imagens mais representativas se encontram nas aguadas *suibokuga* zenbudistas de Sesshû e Shûbun<sup>1</sup>.

1. Madalena Hashimoto, “A Família Tosa e a Construção da Arte Japonesa”, *Estudos Japoneses* 21, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 2001, p. 53.



Enquanto o apelo emocional e a profusão colorista (embora sutis) eram a vida e a alma do estilo *Yamato-e*, a pintura *suibokuga*, resultante somente de nuances monocromáticas de sumi, era tipicamente abstrata e sugestiva, com traços decididos que revelavam uma treinada concentração. Foi Sesshû, após retornar da China Ming, em 1469, quem produziu a primeira obra-prima originalmente japonesa, embora partindo de cânones exteriores. Sesshû não pertencia ao círculo dos pintores da Capital, pois vivia em uma distante região rural, misturava-se à gente de todas as camadas sociais e dedicava-se a um *suibokuga* que refletisse o espírito japonês. O olhar meditador em relação à natureza pregado pelo zenbudismo contribuiu para que os pintores-monges do Japão se concentrassem em encontrar suas próprias imagens de locais e suas plantas, flores, pássaros como sínteses iluminadas.

Ao se analisar as representações de locais através dos séculos, nota-se que quanto mais se aproxima o período Edo (1603~1868), mais as vistas vão se transformando, pois, se anteriormente eram trabalhadas pela imaginação poética e, portanto, centradas em poucos detalhes essenciais, passam a caminhar em busca de uma relação empírica entre a descrição topográfica e o delineamento de uma linguagem para simbolizá-los visualmente, ou seja, torna-se crucial a relação entre modelo e representação, realidade e linguagem. O diário de viagem ilustrado surgiu durante essa transição e exigiu duplo talento: competência literária e visual. O fato de pintores e escritores viajarem muito para experienciarem por si mesmos os locais representados já famosos pela tradição, ou descobrindo e catalogando novas especificidades, teve no espírito *ukiyo-e* de Edo um novo sentido: o deslocamento de homens sobre estradas novas de um modo “flutuante” e sempre desfrutador de um instante de efemeridade. Isso é revelado no esforço para transmitir os aspectos essenciais do cenário visualizado, como no gênero ao qual se denomina, em geral, “paisagem” (*fûkei*), que, mesmo defendido como produto de uma experiência individual do pintor, também se identifica com o gosto classicizante de uma clientela rica da sociedade de Edo, composta de grandes samurais – que se tornavam burocratas pobres e ociosos – e comerciantes emergentes, os quais, se ascendiam na escala econômica, eram ainda oficialmente desprezados, segundo o sistema neoconfucionista adotado pelo xogunato Tokugawa. Não se deve esquecer, também, o apelo comercial de tal atividade, pois a representação de locais-famosos serve também à guisa de cartão-postal e mapa-guia de viagem. A experiência da viagem para possibilitar a representação de locais considerados interessantes por quaisquer motivos é, de fato, necessária tanto para Hiroshige quanto para Hokusai consubstanciarem suas famosas séries de desenhos para estampas xilográficas, que serão editadas e reeditadas, copiadas e reproduzidas.

Entretanto, desde o final do século XVI já começava a ocorrer uma florescência de talentos, de pintores amadores, que passam a receber atenção e consideração e resultam por provocar um re-posicionamento de seu papel na sociedade. A produção artística, com o cessar das guerras por poder, vai aumentando continuamente, assim como o vão os seus consumidores, e um novo tipo de artista surge, os *machi-eshi* (pintores citadinos<sup>2</sup>), que literalmente vendiam os seus produtos na rua. O pintor Ike-

2. Os *machi-eshi* surgem na primeira metade do século XVII e não são pintores oficiais nem da corte nem



no Taiga também iniciou-se assim. Dois fatores são normalmente relacionados a essa condição. O primeiro é que Edo, atual Tôkyô, no século XVII, era a cidade na qual criação e aprendizado se encontravam privilegiados, visto ter sido recentemente estabelecida como pólo político e cultural, em oposição à tradicional região de Kyôto. Os comerciantes de Edo passam a participar de atividades culturais e intelectuais, pois “começaram a se interessar por idéias que justificassem sua própria identidade enquanto classe, retirando o seu estigma de classe improdutivo”<sup>3</sup>. Outro fator que contribuiu para a aceitação das pinturas de paisagens foi a crescente mobilidade física possibilitada pela extensa rede de estradas que se desenvolve no período, atividade que exigia guias e diários de viagens como os ilustrados<sup>4</sup> referidos anteriormente. Mais e mais pessoas passam a colecionar imagens de lugares visitados ou apenas conhecidos através de guias de viagens. Finalmente, o que estimulava não espontaneamente as viagens, foi uma engenhosa política para manter o poder pelo clã Tokugawa: *daimios* eram forçados a manter residência e a gastar metade do seu tempo em Edo, durante a qual também se deleitavam em entretenimentos cada vez mais vigorosos e esfuziantes.

Pelo início do século XVIII, o Japão havia desfrutado de uns cem anos de relativa paz e prosperidade, durante o qual o patrocínio das artes tinha gradualmente se expandido e incluía grande número de amadores e estudantes. As escolas tradicionais de pintura, Kanô e Tosa, mantinham suas posições, mas com, segundo alguns críticos, um relativo “decréscimo em criatividade” – é fascinante, entretanto, apreciá-la, e compará-la à produção mais caracteristicamente representativa do período. Os estudiosos do confucionismo, em particular, começaram a procurar novas formas de expressão artística. Como era de se esperar, eles se voltaram para a China, onde uma forte pintura tradicional de aristocratas letrados já era dominante há muito tempo. Estudantes da escola japonesa de pintura também se voltaram a essa fonte de influência.

## 2. *Ike-no Taiga*

Ike-no Taiga (1723-1776) percorreu um caminho emblemático das várias mudanças que ocorreram nessa transição da tradição clássica. Foi o primeiro artista profissional a alcançar reconhecimento por expressar sua moral e suas experiências nas pinturas. Suas cenas topográficas diferem totalmente das anteriores, tendo recebido uma nova denominação, *shinkeizu* (“pintura de uma cena real”). Essa pintura personificaria, segundo

do xogunato nem das províncias. São anônimos e produzem também o que se designa *kanbunbijin*, pinturas cuja temática recai em mulheres das áreas de prazer, os *kuruwa*.

3. Madalena Hashimoto, “O Pensamento no Período Edo”, *Estudos Japoneses* 18, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1997, p. 82.
4. O diário de viagem começou no século X, como gênero literário posteriormente denominado *kikô bungaku*, que incluía muitos poemas e alusões poéticas, como o *Diário de Tosa* de Ki-no Tsurayuki (ca 870~945) e Saichô (767-822). Por registrarem características culturais da época em determinados locais, os diários passam a ter uma importância histórica. In Melinda Takeuchi, *Taiga's True Views: The Language of Landscape Painting in Eighteenth-Century Japan*, California, Stanford University Press, 1992, pp. 126-128.



uma compreensão ampla, um espírito amante de viagens – lembre-se que a viagem como valor positivo surge somente no período Edo. Menos dependente das convenções, as pinturas do gênero *shinkeizu* manipulam a linguagem ao aceitar as tradições da pintura, acordando-as à experiência empírica de uma forma que expressasse os sentimentos e a experiência do artista<sup>5</sup>. O empirismo, assim, incorporou e popularizou o novo estilo de origem chinesa, tornando-o agradável pela adequação às idiossincrasias locais.

A pintura *shinkeizu* exigiu do artista que transcendesse as técnicas do pincel e da tinta para alcançar a essência da representação da paisagem. Os *shinkeizu* de Taiga não só foram altamente valorizados durante o tempo de sua vida como também representaram um pilar crucial no desenvolvimento e estabelecimento da literatura crítica da vertente *nanga*<sup>6</sup> e ajudaram a forjar uma identidade cultural de Edo nas décadas que se seguem sua morte.

Shûkidô, nome real de Ike-no Taiga, nasceu em Kyôto no período Kyôhō (1716-1736). Começou como um modesto “artesão” (categoria de manufatureiros e fabricantes em geral), produzindo sob encomenda objetos utilitários como leques, lanternas decoradas, selos e esboços de desenhos de base para a impressão xilográfica de livros, *hanshitae*. Seus desenhos e leques em xilogravuras tomavam como modelo imagens xilografadas conhecidas coletivamente como *Hasshugafû* (“Oito Tipos de Modelos para Pinturas”, 1672), ilustrando vistas chinesas, uma novidade para o Japão da época. Os temas que escolheu representavam as vistas que lhe pareciam serem as mais memoráveis, por serem menos conhecidas.

Taiga começou a se transformar em um homem educado seguindo a linha dos poetas chineses: *wen-jen*, em chinês; *bunjin*<sup>7</sup>, em japonês. No processo, ele descobriu a mistura dos estilos Ming e Ch’ing de pinturas transmitidas ao Japão. Naquele universo animado dominado pela estética ukiyo-e, manifestou-se de vários modos o envolvimento

5. Há a hipótese de que a pintura *nanga* (“pintura do sul”, outra denominação da pintura dos letrados chineses, em oposição à *hokuga*, “pintura do norte”) se constitua de três princípios operativos. O primeiro seria *shai* ou “pintando uma idéia”, constituindo-se do emprego de antigas técnicas de grandes mestres do passado. Depois, *shasei* ou “pintura viva”, caracterizaria um tipo de “realismo” visual, como se fosse uma referência à natureza por si mesma. Por último, *ikkaku* ou “a personalidade ilimitada do artista”, teria o poder de comunicar as experiências e os sentimentos do pintor. As pinturas *nanga* (Dinastia Song do Sul, 1127~1279) frequentemente incluíam inscrições poéticas calculadas para revelar a reação emocional do artista. In Takeuchi, *op. cit.*, pp. 144-150.
6. O que veio a se tornar *bunjinga* no Japão foi um amálgama da pintura de ambas as escolas das Dinastias Song do Norte (960~1127) e do Sul (1127~1279) da China com as praticadas em Ming (1368~1644) e Ch’ing ou Qing (1644~1911). Sua virtude foi que isto pareceu completamente diferente das estabelecidas escolas de pintura japonesa, aproximando o pintor japonês ao caráter refinado do pintor-poeta chinês. Essa pintura Ming-Ch’ing ainda não tinha muita clientela, a qual se formou muito lentamente, mesmo dentro dos círculos que veneravam a cultura letrada da China. Os artistas que não eram empregados do governo reagiram contra o domínio da escola Kanô (escola oficial patrocinada pelo governo xogunal) e produziram novos grupos, como os ligados a Sôtatsu-Kôrin e Maruyama-Shijô, aos próprios *bunjin*, à nova Yamato-e, ao modo ukiyo-e e, mais tarde, ao estilo ocidental. Os artistas que produziam *bunjinga* eram notados por sua individualidade e por seu desprezo pelo mundanismo que dominava as recém desenvolvidas cidades. Além de Ike-no Taiga, destacaram-se Yosa-no Buson, Uragami Gyokudô, Aoki Mokubei, Tanomura Chikuden, Tani Bunchô e Watanabe Kazan. In Takeuchi, *op. cit.*, pp. 11-12.
7. Compõe-se dos ideogramas “letra” e “pessoa”



do pintor com várias experiências cotidianas. Imitando o ideal chinês da busca do conhecimento através da observação e do estudo da natureza, Taiga dedicou-se a muitas jornadas através do Japão e aos estudos de botânica, caligrafia, poesia, cerimônia do chá, herbalismo, dança e antiquarismo, o que, apontam os estudiosos, deve tê-lo encorajado a transferir padrões de pensamento empírico para as questões da pintura – não nos esqueçamos de que os movimentos do enciclopedismo e cientificismo já atingem o Japão, através dos comerciantes holandeses e chineses presentes em Deshima, Nagasaki. Suas viagens e estudos foram auspiciosos, pois ocasionaram uma rede de apreciadores, auxiliando-o a difundir o novo estilo *nanga*, e fornecendo-lhe o assunto que se tornou central em sua arte: locais verdadeiramente existentes. Escalando gradualmente a fama por seu estilo pictórico e sua caligrafia desde os quatorze anos de idade, Taiga buscava compreender os novos modos artísticos, particularmente chineses, para lhes infundir uma sensibilidade poética própria.

A jornada de Taiga em Edo seguiu um estabelecido padrão japonês: pessoas viajavam pelo país à procura de patrocínio e ofereciam diversões culturais ao xogunato<sup>8</sup> em troca de alojamento, benefícios vários e apresentações. Iniciando-se na geração de Taiga, essa prática acabou por se tornar um meio de vida para muitos artistas ligados ao movimento *nanga*.

Entre 1766 e 1776, uma gregária comunidade de estudantes e pintores freqüentemente participava de banquetes e reuniões, durante os quais expunham e compunham poemas, registrando-os em fina caligrafia enquanto tomavam chá ou saquê. Taiga tanto organizava reuniões tais como também a elas atendia. Além de discursar prontamente sobre teorias de pintura, o pintor-poeta parece ter se esforçado também para levar adiante as técnicas de representação visual.

A poesia chinesa de Gion Nankai (1677-1751) teve conseqüências decisivas em sua arte. Seus escritos revelam uma tomada de consciência, no século XVIII, do individualismo e defendem o cultivo do incomum e do estranho como componentes necessários da imaginação de um estudante, qualidade que Taiga possuía em abundância.

Sob a influência do “Manual do jardim da semente de mostarda”, *Kaishien Gaden*<sup>9</sup> Taiga pintou sua cidade nativa como uma vila no interior da China cujos poucos habitantes, quando apareciam, usavam roupas chinesas. Não podendo viajar para a China, ele a inventou, dela recebendo muito mais do que uma coleção de motivos, composições e modo de pincelar: também um volumoso conhecimento em conceitos filosóficos e dimensões morais estão implícitos em suas representações paisagísticas.

8. “Os samurais patrocinavam e consumiam uma cultura aristocrática, tais como o teatro nô, as obras pictóricas da família Kanô, a composição de versos e prosa em língua chinesa, enquanto que as demais classes se caracterizavam pela absorção do teatro kabuki, [...] e de pintores anônimos de usos-e-costume (*fûzoku*) e *ukiyo-e*”. In Madalena Hashimoto, *O Pensamento no Período Edo*, p. 80.

9. Atente-se, entretanto, que: “A importância das regras dos manuais chineses na formação das atitudes da primeira e segunda geração de pintores japoneses *nanga* sobre a arte não pode ser superestimada. O *Kaishien gaden* continha uma grande variedade de histórias, teorias e imagens visuais das pinturas chinesas. Publicado em 1679 na China e depois no Japão, esse manual representava uma aproximação da pintura ao caráter distinto de uma obra de arte da escola de persuasão do Sul. Isso permitiu um desvio da cultura letrada de dentro de seus meios”. In Takeuchi, *op. cit.*, p. 43.



Os estudos de dicionários geográficos e enciclopédias chinesas que Taiga executou parecem ter estimulado sua sensibilidade para o *ethos*/caráter de um lugar e impelido-o a dedicar comparável atenção aos lugares japoneses. Desde o final de T'ang, a antiga tradição de fazer mapas e cálculos regionais coincidia em parte com a atividade dos pintores. As enciclopédias foram, assim, muito populares, no Japão do século XVIII. O ponto de vista elevado (“visão de águia”) e as camadas de distantes montanhas (características compartilhadas em mapas e enciclopédias), também sugerem a influência chinesa em Taiga.

Algumas vezes, seguindo-se os estilos das pinturas japonesas – que foram importados, às vezes copiados de xilogravuras chinesas e, usualmente, influenciados pelas tradições iniciais dos japoneses letrados –, pode-se demonstrar como os ideais chineses penetraram no Japão, como conclui Addis: “Porque essa doutrina literária tinha sido em parte disseminada por artistas chineses visitantes, o movimento *nanga* não pode ser entendido em sua totalidade sem se considerar impacto de mestres como I Fu-chiu (1698 ~ ca 1747)”<sup>10</sup> (Ilustr. 1).

Em termos de pintura de paisagens, I Fu-chiu foi um dos artistas chineses mais importantes. Comerciante por profissão, fez uma série de viagens para Nagasaki entre 1720 e 1747. Ainda segundo Addis:

Embora não tenha sido o principal artista, personificou em suas paisagens a “suavidade” e o contido espírito poético dos mestres da China da dinastia Yüan, e assim representou uma legítima fonte estilística para os poetas-pintores japoneses [...], que então passavam a valorizar as pinturas de I Fu-chiu, copiando e publicando livros de suas paisagens<sup>11</sup>.

Assim, os artistas visitantes da China exerceram enorme influência na história do *nanga*. Primeiramente, estimularam os pioneiros a procurar uma nova visão e, mais tarde, ajudaram-nos a codificar e a refinar uma doutrina literária conservadora de composição e pintura. A política de seclusão do governo Tokugawa colaborou para aumentar a influência dos pintores chineses que eram, juntamente com os holandeses, os únicos permitidos a terem contatos econômicos com o Japão. Ainda segundo Addiss:

Os nativos ficavam tão entusiasmados para encontrar profissionais do exterior que foram mais influenciados do que o teriam sido se vivessem em uma sociedade mais aberta. Muitos estudiosos atestam que o impacto dos visitantes chineses foi maior do que as qualidades mesmas de suas próprias obras. Por seus modelos, ensinamentos e encorajamento, legaram uma contribuição decisiva e permanente para o mundo da arte japonesa<sup>12</sup>.

Sem dúvida, a produção artística do período Edo, em todos os segmentos, formatos e gêneros, foi prolífica, não sendo cabível, parece-nos, desmerecer o valor das fontes

10. In Stephen Addiss (ed.), *Japanese Quest for a New Vision – The Impact of Visiting Chinese Painters, 1600~1900*, Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1986, p. 105.

11. *Idem*, p. 15.

12. *Idem*, p. 105. I Fu-chiu herdou do pai um navio comercial que fazia a rota para Nagasaki e não é referido em nenhuma fonte chinesa sobre o período, sendo considerado um dos “Quatro grandes mestres do exterior” na arte dos poetas-pintores do Japão. In *idem*, p. 17.



que serviram de inspiração aos pintores e escritores. A presença chinesa na cultura do período Edo é incontestável não só na pintura como também na poesia e na prosa, para não referir a dramaturgia. Muitas vezes as “qualidades mesmas” das obras são sobrepujadas por características próprias que revelam um poderoso caráter de novidade, frescor e diferença.

### 3. Algumas Obras de Taiga

A obra “Cachoeira Minoo” (Ilustr. 2), de 1744, mostra um “lugar-famoso” (*meisho*), de gosto chinês pronunciado, diferente de qualquer representação de cena japonesa produzida na época. Seu formato, composição e coloração em tons de rosa e azul remetem explicitamente à pintura chinesa. Suas dimensões (136,4 x 29,9 cm) se associam ao formato alongado e ordenado segundo um eixo vertical central que era popular no século XVI na China. Esse *meisho* já tinha sido cantado pelos escritores *inja*<sup>13</sup> Saigyô (1118-1190) e Kamo-no Chômei (1156?~1216). Taiga se baseou nas ilustrações do *Hasshugafu*. Não obstante as evidentes diferenças, elas partilham as cabanas com telhados de palha ou sapé em primeiro plano, as insinuações de uma névoa<sup>14</sup> no desfiladeiro separando planos, o atalho curvo em direção à cabana e o flutuante contorno das rochas, como um maço de balões. A técnica se constitui de diferentes aplicações de tinta aguada. Devido ao tamanho e à superfície não absorvente do papel, essas aguadas exibem efeitos de manchas borradas, indistintas, vagas, fazendo supor uma pintura extremamente livre<sup>15</sup>. E, embora tal pintura em rolo vertical possa ser relativamente simples, seu conteúdo inclui muitas camadas de interpretação.

13. *Inja* (literalmente, “pessoa que se oculta”). *Inja bungaku* (literatura dos retirados) ou *sôan bungaku* (literatura da cabana) é a denominação que abrange os escritores convertidos ao budismo que praticam uma vida peregrina, ou reclusa numa cabana, e se permeiam essencialmente pela concepção budista de efemeridade (*mujô*). In Luisa Nana Yoshida, *Inja Bungaku. Considerações sobre a Literatura dos Retirados da Era Chûsei*, *Estudos Japoneses* 17, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1997, pp. 119-127.
14. Essa névoa mostra de forma mais empírica uma preocupação constante do estilo *yamato-e* com as nuvens (*genjigumo*), que ainda carecem de maior estudo. Podem simbolizar o movimento do tempo ou do vento, mas podem ser usadas como separadoras de planos (material ou espiritual), para destacar ângulos ou emoldurá-los, gerando uma perspectiva fictícia de um observador que observa do alto, sobre as nuvens. Ou seriam imagens da sua vidência, pinturas onde se sobrepõem os tempos real e psicológico. No topo das montanhas ou junto às cachoeiras, podem ser lugares de tangência entre dois mundos, de onde os budas e bosatsu vêm ao mundo para salvar os seres humanos. Lembre-se que a névoa, nos contos da obra *Ugetsu monogatari* (1776) de Ueda Akinari (1734~1809), é um dos elementos fundamentais para a ação do sobrenatural e do fantasmagórico.
15. Taiga apresentou o esquema de corte de lascas de madeira com uma maior variedade de dimensões e tonalidades. Para a texturização, misturou formas triangulares chamadas “corte de machado” e linhas finas chamadas “batidas de fibra de cânhamo”, na terminologia chinesa. Na China, esses dois modelos de pincelar estavam associadas ao realismo e ao abstracionismo, respectivamente. A palavra “sem obstáculo/apaixonados/ardente” (*i-p'in* em chinês; *ippin* em japonês) aparece nos rolos de Taiga, e, segundo o sistema de classificação chinesa, é muito individualista para ser julgado por regras convencionais. In Takeuchi, *op. cit.*, pp. 9 e 87.



O poema composto por Taiga está em chinês arcaico e contém forte referência ao taoísmo, o que suplementou sua dimensão visual. Transcreve-se a seguir a tradução do poema, composto de 28 ideogramas<sup>16</sup>:

A dança da imortal ornada de jóias à frente dos beirais,  
No interior da caverna de cinabre,  
“A sedução da Fênix” está sendo cantada no modo *shao*;  
Raios de sol de outono cintilam além da esfera terrestre:  
E, suspensa no alto do penhasco, uma cortina de gotas de cristal.

Como analisa Takeuchi, a primeira linha se refere à deusa do taoísmo, Hsi-wang-un (“Rainha-mãe do Oeste”), que, juntamente com o tipo de música, são imagens que aspiram à imortalidade, que dança como uma Fênix numa caverna de cinabre (minério vermelho). O ritmo musical *shao*, associado a um reino lendário muito antigo de um rei filósofo, é também convidativo e melancólico como o outono. A cortina de cristal que Takeuchi associa à cachoeira e a um mundo longínquo do caráter mundano que domina a cultura citadina do período Edo, seria, portanto, um portal que nos levaria para o além da morte, para a Imortal Rainha-mãe do Oeste.

No período classificado de intermediário em sua jornada como pintor (ca 1750-1759), Taiga se casou com Tokuyama Gyokuran, filha de um samurai e uma proprietária de casa de chá próximo a Gion, e lhe ensinou a pintar; sua esposa, por sua vez, introduziu-o nos cânones da poesia clássica<sup>17</sup>. É um período de procura por conhecimento espiritual e intelectual. A sobriedade e a disciplina das pinturas demonstram como o artista persiste em se coadunar a novos níveis de sofisticação e técnica.

Intensificando seus estudos de pintura chinesa, apropriou-se do estilo do mestre chinês I Fu-chiu e pintou “Rio Yodo na alvorada” que exhibe uma nova solidez na forma e uma composição mais fortemente integrada. Em comparação aos trabalhos anteriores, é uma pintura menos espontânea. O novo senso de plasticidade e volume é particularmente evidente quando se compara o plano de fundo das montanhas dessa obra com o da obra “Cachoeira Minoo”

Com sua aproximação aos quarenta anos de idade, uma importante alteração ocorreu na visão artística de Taiga, que renovou o interesse no estudo empírico da natureza, já manifestado no assim chamado “realismo” visual do “Maravilhoso Cenário de Mutsu”, de 1749. O pintor redobrou esforços em investir sua pintura com uma

16. “The bejeweled immortal dances on the front eaves;/ Inside the cinnabar cave, ‘Luring the Phoenix’ is piped in the shao mode;/ An autumn sunbeam glints beyond the earthly sphere:/ Hanging high upon the cliff, a curtain of crystal beads”, *apud Idem*, p. 11.

17. A poesia não era simplesmente uma obrigação cultural da aristocracia na era clássica japonesa, que estaria interessada em se equiparar à cultura chinesa ou a um status cultural particular. Havia um esforço de se expressar os sentimentos nativos, buscando-se uma linguagem própria frente à importação de diários oficiais chineses que ocorriam desde a antiguidade. Esse conhecimento era importante, mas mais importante era ter a capacidade de impregná-los com aspectos japoneses ou mesmo de criar uma ponte através dos elementos da natureza, ou o que se sói denominar “paisagem”. A poesia sempre foi concebida como uma forma básica que dá arte à vida comum, elevando o efeito da ficção equilibrada pela narrativa ou pela pintura, dando-lhes um valor que permanece no tempo e vence a morte.



notável sensibilidade poética no que se refere a elementos opostos, a uma maior preocupação com o assim chamado “realismo” visual e um lirismo sentimental, o que reaparece em várias pinturas que datam desse período.

A obra “Diário da Jornada aos Três Picos”, de 1760 (Ilustr. 3) – que abrange os montes Hakusan, Tateyama e Fujisan – está associada ao crescente empirismo na pintura do período Edo. Os desenhos desse diário representam um estágio decisivo em curso no século XVIII entre o muito difundido livro-modelo formal da pintura tradicional da época e o nascente desejo de observar e transcrever cenários naturais sob um enfoque temporal, de modo semelhante ao que já ocorrera nos diários poéticos praticados na corte de Heian, *utanikki*. A nova linguagem tinha que lidar com “a necessidade dessa proximidade e desse manuseio [...]: a consciência da passagem do tempo [...]”<sup>18</sup> que a tradição dos *emakimono* postulava, assim como havia de considerar o fato de “já nascerem ligados a um texto”, e, ainda, atentar para as “sutis mudanças sazonais (*shiki-e*), um dos temas mais caros da poesia japonesa desde a sua origem”<sup>19</sup>. O movimento logo cruzou todas as correntes de pintura do período Tokugawa. Esses desenhos peculiares oferecem valiosos *insights* sobre a maneira de Taiga usar a paisagem natural como um ingrediente em suas pinturas que tentam representar a passagem do tempo.

Em “A Verdadeira Visão da Baía de Kojima” (Ilustr. 4), Taiga subordina as técnicas anteriores adquiridas durante o período de estudos intensos das formas e estilos chineses reintegrando-as de uma forma mais disciplinada. O pintor utiliza duas técnicas diferentes para as ondas: num primeiro plano elas são desenhadas como ondulações de linhas articuladas sugerindo água encapelada, à maneira que Katsushika Hokusai (1760~1849) e Utagawa Hiroshige (1797~1861) tão liricamente fariam no segundo período (1765~1868), ou período áureo, do *ukiyo-e*. Nos planos médios e no de fundo, as ondas são ondulações lineares.

Uma marca da maturidade de Taiga é o ritmo natural fluido, em uma imitação alegre do modo *Rinpa*<sup>20</sup> (pinceladas flexíveis, tintas empoçadas, o uso de materiais preciosos como a prata e uma pronunciada alusão às estações do ano), com o emprego de cores brilhantes do estilo nativo *Yamato-e*, mas com uma liberdade maior.

#### 4. Aspectos Teóricos da Pintura Chinesa e Japonesa de Paisagens

As iniciais descrições chinesas de paisagens eram motivadas por uma busca taoísta da imortalidade, como se pode observar no poema e no modo de representação da “Cachoeira Minoo” onde as montanhas eram consideradas sagradas por serem personificações de divindades e pontos de contato com os seres humanos, o que é

18. In Madalena Hashimoto, “O Universo dos Rolos de Pintura Emaki”, *Anais do VIII Encontro de Professores de Língua, Literatura e Cultura Japonesa*, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1997, p. 87.

19. *Idem*, p. 88.

20. O termo refere as pinturas segundo os modos dos artistas ligados a Tawaraya Sôtatsu e Ogata Kôrin: *Kôrin-ha* > *rin'ha* > *rinpa*, ligados mais à corte do que ao xogunato.



fortemente sugerido pela nebulosidade. Segundo o zen-budismo, ao se apreender os princípios do cosmos que são revelados nas formas sagradas da natureza, beneficia-se do poder divino da criação. Durante o período das Cinco Dinastias (906-960) e Song do Norte (960-1127) na China, os pintores voltaram a sua atenção para os métodos de capturar a aparência das formas naturais, sob as quais jazia uma realidade imutável.

Embora no período Edo a China fosse fisicamente inacessível por causa da política governamental de seclusão, não o foi a sua apreensão enquanto fenômeno coletivo, através da visualização por meio de álbuns xilogravados de suas rochas, árvores, montanhas e rios que compunham sua geografia natural. É notável, como apontam alguns pesquisadores, que em *Genji Monogatari*, por exemplo, a China já era mais a parte de um processo de autodefinição cultural do que uma entidade geográfica atual; um plano de fundo arquetípico contra o qual os padrões nativos japoneses de pensamento e ação podiam atingir uma maior individuação.

Nos padrões nativos japoneses, há tradicionalmente dois paradigmas simbólicos para sua concepção enquanto cultura particular. Primeiramente, o paradigma dos períodos Yamato e Heian, quando o Japão era divino, pois criado por divindades e desde o início caracterizado como um conjunto de sítios específicos por sua inerente natureza sagrada. O mundo antigo japonês era habitado por deuses em forma de espíritos invisíveis, *kami*<sup>21</sup>. Como apontam vários estudos sobre os primeiros escritos sobre os mitos de criação no Japão, estes delegam aguda importância aos *tropos*, desde as primeiras eras<sup>22</sup>. A natureza, porém, está desprovida de padrões culturais: enquanto no ocidente o pensamento religioso parece afastar o homem da natureza (colocando-o muitas vezes contra ela), no oriente as deidades personificam forças, incluindo-se a força dos antepassados, com as quais o crente precisa estar em harmonia praticando certos ritos.

No segundo paradigma, do período Heian ao medieval japonês, do budismo esotérico praticado por Kūkai (774-835) aos ensinamentos zenbudistas de Dōgen (1200-1235), a sacralidade implícita dos *tropos* naturais convidava os adeptos religiosos a absorver o seu poder como ajuda à iluminação. A “voz” dos rios era o sermão de Buda e a “forma” das montanhas era o seu corpo puro, como a forma triangular e massiva de um buda sentado. Suas vestes se fundiam com um pedestal em uma cascata simétrica

21. Os *kami* eram vulneráveis e ubíquos, já que qualquer pessoa – viva ou morta – ou qualquer objeto ou lugar que possuísse um nome poderia ser assim considerado. Depois de uma tensão inicial em sua recepção, o budismo se estabeleceu em relação complementar aos cultos autóctones xintoístas. Inicialmente, o xintoísmo não superava o budismo em profundidade filosófica e imaginação artística, mas a devoção ao *kami* era muito enraizada para ser abandonada. O fato de que o culto nativo não apresentava desafios intelectuais ou oposição doutrinária permitiu uma mistura homogênea de práticas budistas e xintoístas e uma fácil associação entre os *kami* e os budas. Para promover o budismo, os monges budistas representavam os budas como *kami* superiores. O *kami* da montanha, tomando a forma antropomórfica de Buda, conduziria o seres humanos de uma vida xintoísta para uma morte budista.
22. 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 focarem 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.



de dobras de tecido, como uma massa de bolo espessa e quente, mas sugerindo a nascente de um rio, uma fonte de sabedoria e conforto eternos. Kûkai, fundador da corrente Shingon do budismo esotérico, Mikkyô, pregava uma libertação através da sublimação artística dos desejos, ou da profunda apreensão da natureza e do cosmos. O indivíduo alcança isso purificando os seus sentimentos e a percepção do mundo através das artes. Assim, percebendo as mudanças da natureza exterior a ele, o indivíduo compreende sua própria natureza. Isso tem relação com os dois mundos do budismo esotérico: um mundo essencial espiritual, sublime e eterno, a se manifestar humildemente num mundo material, grotesco e efêmero. Porque o homem não pode compreender a essência do budismo esotérico, as características da arte deveriam sugerir sua aproximação máxima com Buda. A visão do efêmero deveria atingir uma perfeição visual concreta e distante do artificial. Essa valorização da reação visual-poética emocional frente a um mundo tão ilusório como simbólico, embora passe pela expressão individual do artista, era tanto mais valorizada quanto mais revelava uma estrutura filosófica-religiosa nativa e coletiva.

No período medieval japonês, o zen se uniu ao budismo, ao se associar a seu ideal, a tranqüilidade da mente. As pessoas adquirem uma experiência mística na qual suas vidas entram em contato direto com Buda, através da concentração da mente, sem leitura ou interpretação de escrituras, focalizando-se num mestre como personificação viva da verdade. Assim, o zenbudismo atribuía muito valor ao *sansuiga* (“pintura de montanhas e rios”) por sua possibilidade de contato espiritual com a natureza. Tal pintura alcançou a perfeição com o monge Sesshû Tôyô<sup>23</sup> (1420~1506).

Pelo período Edo, a ligação japonesa aos *tropos* já não era nem puramente religiosa nem puramente secular. Vários elementos entrarão em sua composição: fatos históricos, poemas famosos, visitas de personagens históricos e literários, cerimoniais, pregadores e eventos milagrosos. Assim, é uma ligação em parte arquetípica e em parte emocional, mas que sofreu as influências do empirismo neoconfucionista do período Edo e da criatividade taoísta da antigüidade.

## 5. Confucionismo e Taoísmo

O confucionismo contribuiu na ênfase sobre o desenvolvimento da investigação moral e racional. “O neoconfucionismo é o sistema filosófico mais citado, devido a seu dito caráter oficial como porta-voz do xogunato em sua justificativa de adoção de determinadas medidas morais”<sup>24</sup>. O taoísmo proporcionou uma apreciação da excentri-

23. “Os rolos que Sesshû Tôyô e Tenshû Shûbun (século XV) produziram, embora linguisticamente também utilizem os paradigmas clássicos do *emaki* (manipulação temporal do espaço, caráter narrativo, temas concentrados), são mais importantes por terem sido produzidos somente em econômicas aguadas de tinta *sumi*, sintetizando o essencial mundo zen-budista... pois o *emaki* perde seu caráter de expressão de valores culturais gerais (literários, religiosos ou militares) e se torna mais individualizado, marcador da produção de cada estilo e/ou família artística pictórica”. In: Madalena Hashimoto, *O Universo dos Rolos de Pintura Emaki*, cit., pp. 87-94.

24. In Madalena Hashimoto, *O Pensamento no Período Edo*, cit., p. 78.



cidade e crescente individualidade que dirigiram a visão de Taiga em direção ao mundo natural e ao autodesenvolvimento, sintetizando forma e sentimento.

O confucionismo começava a provocar uma reação de liberação da individualidade, contra os deveres tradicionais esperados de cada classe. Taiga é dito pertencer à primeira corrente do confucionismo, que ganhou influência no Japão de Tokugawa, a do neoconfucionismo do filósofo de Song, Chu Hsi (Shushi, em japonês, 1130-1200). Seus princípios se diferenciavam radicalmente das crenças budistas que prevaleciam no Japão antes disso, cujo mundo fenomênico era ilusório e não servia de estudo. Como os gregos e seus predecessores na China, os filósofos de Song incluíam uma cuidadosa observação dos sinais naturais, tanto na Terra como no Céu, em sua procura por respostas para as questões filosóficas. Para os japoneses, assim como para os chineses, o estudo da geografia era parte integral do processo de aprendizagem. Taiga se associou aos seguidores de Ogyû Sôrai (1666-1728)<sup>25</sup>, contestador da facção dominante que praticava o estudo de ensinamentos confucionistas através de interpolações anacrônicas dos últimos pensadores de Song. Ele exortava a leitura direta dos textos antigos, defendia a literatura composta em estilo clássico<sup>26</sup> e enfatizava que cada indivíduo deveria cultivar o talento que possuísse. Isso contribuiu para a mudança da posição social do pintor. Enquanto, por exemplo, Bashô era um poeta de origem samurai, Taiga era um artífice profissional, mas os fatores sociológicos mudaram os critérios da história da arte japonesa, de como eles eram selecionados por posição social muito mais do que por qualidade ou mérito, e de como eles foram mudando durante o período da vida de Taiga, focando-se mais na apreciação do talento, onde quer que ele fosse encontrado. Acrescente-se que muito se deve à força consciente de uma nova categoria social surgida no período: a dos cidadãos, *chônin*, que englobava gente de diferentes classes e qualidades e se afirmava premiando os seus pares e emulando tradições, como também o haviam feito os samurais anteriormente.

Parece, portanto, que a investigação empírica confucionista atravessou todos os segmentos da sociedade Tokugawa e que essa inquietante busca para adotar, saber e representar as experiências diárias virtualmente não deixou nenhuma faceta da cultura japonesa intocada, abrindo caminho para o século XVIII.

Conjunto de crenças opostas e complementares ao confucionismo, o taoísmo fornece uma corrente de irracionalidade e criatividade para balancear o racionalismo disciplinado e pedante ao qual o confucionismo era propenso. Esses aspectos foram

25. Ogyû Sorai faria parte do grupo de intelectuais que serviam ao xogunato.

26. “É interessante notar que, sob um disfarce de estudos dos clássicos, formou-se uma academia que acabou por se tornar porta-voz da classe dos comerciantes, legitimando suas funções e enaltecendo suas qualidades”, (p. 87) [...] “se entendermos o neoconfucionismo como um movimento de importação de idéias chinesas, desta vez buscada pelos samurais no poder, os estudos vernaculares (*kokugaku*) exerceram, então, um papel profundamente anticonfucionista, pois tentaram reestabelecer contemporaneamente o espírito japonês, através do estudo de seus clássicos”, (p. 94); assim “[...] não ocorreu uma importação do neoconfucionismo simplesmente, que teria sido dominante em todo o período Edo, mas houve muita discussão de diferentes conteúdos e, principalmente, muitas mudanças. Notamos embates entre o importado neoconfucionismo e o já japonizado xinto-budismo.” In Madalena Hashimoto, *O Pensamento no Período Edo*, op. cit., p. 98.



estimados pelos círculos freqüentados por Taiga. O conceito taoísta que forma a pedra angular da obra de Taiga é a noção de *ki*, um termo que engloba um espectro de significados desde o “maravilhoso” ao “bizarro”. chegando ao “excessivamente excelente” ao “amor ao não-premeditado” e ao “sem-obstáculo” Poderíamos assim sintetizar os valores que os também chamados “diletantes” abraçavam:

Apesar de seu artístico ecletismo, o japonês letrado (*bunjin*) partilhou uma dedicação aos ensinamentos confucionistas e à poesia, caligrafia e pintura chinesas, uma postura que tanto alimentou como serviu como um contraponto para os valores culturais promovidos pelo xogunato<sup>27</sup>

## 6. Conclusão

Embora o conceito de *shinkeizu* como um novo tipo de pintura tenha se originado no círculo da pintura *nanga* centrado em Taiga, o termo se expandiu rapidamente e englobou outros tipos de pintura, hoje designando quase todas as pinturas de locais específicos. De um lado, ajudou a legitimar a sua existência e, de outro, deu ao artista *nanga* uma superioridade moral<sup>28</sup> sobre todos os outros artistas que esboçavam a natureza de modo realístico. Essa moral nos remete a alguns preceitos contidos no manual secreto de formação da escola Kanô: “a graça e o refinamento se encontram na energia, no espírito. A pintura verdadeira deve conter forma, trabalho e alma. Deve-se esquecer os desejos individuais; alcançando-se a iluminação, imbui-se do espírito e alcança-se a graça, o refinamento”<sup>29</sup>. Para Taiga, o original sentido da palavra *shinkei* era um meio de expressão pessoal, como o potencial da poesia, personificando a apreensão do artista da verdade da natureza. O resultado do uso de Taiga dos dois estilos, o chinês e o japonês, foi a criação de uma afirmação visual sinérgica que comunica belamente sua própria experiência como um escalador de montanhas e seu amor em relação à sua sacralidade. Assim contribuiu Taiga para estreitar os laços entre a expressão artística e uma religiosidade de apreciação da natureza, com um senso estético precioso que, embora oriundo de terras estrangeiras, tornou-se um grande rio também no Japão.

27. In Christine Guth, *Art of Edo Japan – The Artist and the City 1615~1868*. New York, Harry N. Abrams, 1996, pp. 67~68.

28. O complexo termo *chen chin* (*shinkei*) apareceu no século X na China: a “verdadeira visão” representa a unidade entre a idéia a ser expressa e os meios técnicos usados para expressá-la, um feito somente atingível pela verdade digna e moral superior do indivíduo. Os tratados do período Edo sobre a pintura chinesa predatam o início da prática da pintura letrada. As compilações mais antigas feitas por artistas *Nanga* contaram com as origens chinesas. A filosofia chinesa de animação do movimento através do “espírito ressonante” (*ch’i-yün* em chinês; *kiin* em japonês) figurou proeminente nos primeiros tratados do período Edo. É o “espírito-ressonante” que origina a pintura. Está no artista, no cenário e na pintura, sendo, portanto, importante o caráter do artista. In Takeuchi, *op. cit.*, p. 143.

29. In Madalena Hashimoto, “Kanô-ha: Uma Escola que Atravessou Eras”, *Estudos Japoneses* 11, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1997, p. 85.



## Bibliografia

- ADDISS, Stephen (ed.). *Japanese Quest for a New Vision – The Impact of Visiting Chinese Painters, 1600~1900* (“A Busca Japonesa por uma Nova Visão – O Impacto dos Pintores Chineses Visitantes, 1600~1900”). Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1986.
- BECKER, Idel. *Pequena História da Civilização Ocidental*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 11ª ed., 1980, pp. 157~159.
- GUTH, Christine. *Art of Edo Japan – The Artist and the City 1615-1868* (“Arte do Japão do Período Edo – O Artista e a Cidade 1615~1868”). New York, Harry N. Abrams, 1996.
- Hashimoto, Madalena. “O Pensamento no Período Edo”. *Estudos Japoneses* 18. São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1997, pp. 77~100.
- . “Kanô-ha: Uma Escola que Atravessou Eras”. *Estudos Japoneses* 11. São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1997, pp. 73~91.
- . “O Universo dos Rolos de Pintura Emaki”. *Anais do VIII Encontro de Professores de Língua, Literatura e Cultura Japonesa*. São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1997, pp. 87~94.
- . “A Família Tosa e a Construção da Arte Japonesa”. *Estudos Japoneses* 21. São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 2001, pp. 35~63.
- MASANORI, Kimura. *On Ancient Japanese Diary Literature* (“Sobre a Antiga Literatura Japonesa de Diários”). In *Transactions of the Conference of Orientalists in Japan* 34, Tôhō Gakkai, 1989, pp. 199~204.
- MINER, Earl. *Japanese Poetic Diaries* (“Diários Poéticos Japoneses”). Califórnia, University of California Press, 1969.
- MORRIS, Ivan. *The Cult of Beauty in The World of Shining Prince – Court Life in Ancient Japan* (“O Culto da Beleza no universo do Ilustre Príncipe – A Vida na Corte do Japão Antigo”). Londres, Penguin Books, 1964, pp. 183~210.
- TAKEUCHI, Melinda. *Taiga's True Views: The Language of Landscape Painting in Eighteenth-Century Japan* (“Os Cenários Autênticos de Taiga: A Linguagem da Pintura de Paisagens no Japão do Século XVIII”). Califórnia, Stanford University Press, 1992.
- TAZAWA, Yutaka *et alli*. *História Cultural do Japão: Uma Perspectiva*. Ministério dos Negócios Estrangeiros do Japão, 1973.
- YOSHIDA, Luiza Nana. “Hôjôki. O Retiro numa Cabana de Nove Metros Quadrados”. In *Anais do VIII Encontro de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa*. Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1997, pp. 53~55.
- . “Inja Bungaku. Considerações sobre a Literatura dos Retirados da Era Chûsei”. In *Estudos Japoneses* 17. São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1997, pp. 119-127.
- YOSHIKAWA, Itsuji. *Major Themes in Japanese Art*. (“Principais Temas da Arte Japonesa”). Trad. Armins Nikovskis. New York/Tôkyô, Weatherhill & Heibonsha, 1976.

## Periódico

*The Spirit of Hôjôki* (“O Espírito do Hôjôki”). In *The East* 28(3):46~57, set./out., 1992.



## Catálogo

*Cinco Mil Anos de Civilização Chinesa: Relíquias de Shaanxi e os Guerreiros de Xi'an & Os Tesouros da Cidade Proibida: Símbolos da Autoridade Imperial.* Organização Cristiana Barreto, José Mário Ferreira Filho. São Paulo, BrasilConnects, 2003. Exposição realizada no Pavilhão Lucas Nogueira Garcez – Oca.

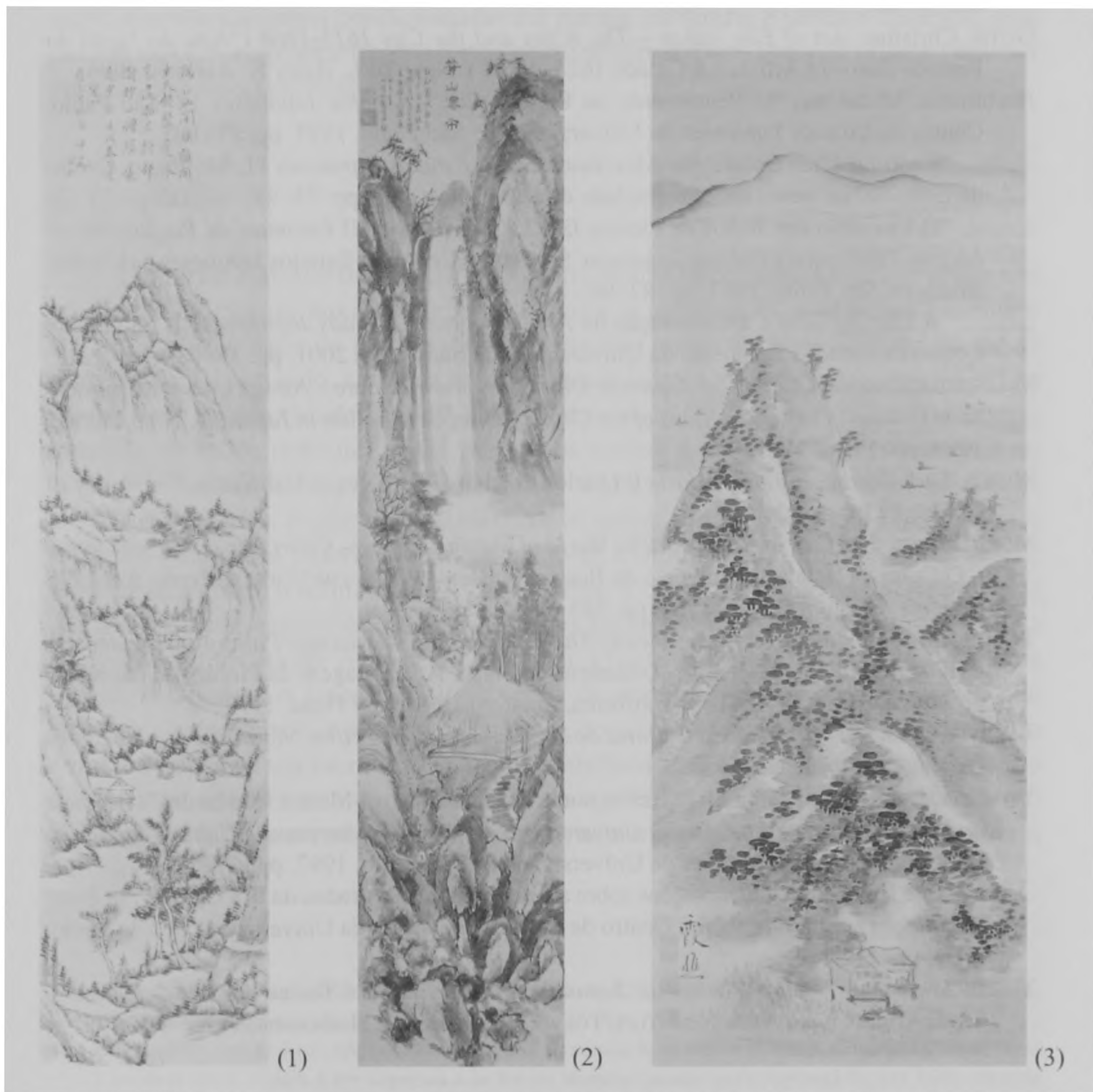


Ilustração 1. *Monte T'ien-t'ai*. I Fu-chiu. 1742. Tinta *sumi* sobre papel. 136 x 31 cm. In: Stephen Addiss (ed.), *Japanese Quest for a New Vision – The Impact of Visiting Chinese Painters, 1600~1900*.

Ilustração 2. *Cachoeira Minoo*. (Kizanbakufuzu, 箕山瀑布図), Minootaki, (箕面滝) Ike-no Taiga (池大雅). 1744. Pintura em rolo vertical. Tinta *sumi* e pigmentos leves sobre papel. 136,4 x 29,9 cm. In: Melinda Takeuchi, *Taiga's True Views: The Language of Landscape Painting in Eighteenth-Century Japan*.

Ilustração 3. *A Verdadeira Visão da Baía de Kojima*. (Kojimawan shinkeizu, 児島湾真景図) Ike Taiga. S/d. Pintura em rolo vertical. Tinta e pigmentos leves sobre seda. 99,7 x 37,6 cm. In: Melinda Takeuchi, *Taiga's True Views: The Language of Landscape Painting in Eighteenth-Century Japan*.





Ilustração 4. *Diário de Jornada aos Três Picos*. Ike Taiga. S/d. Sumi sobre papel. Álbum montado sobre biombo de oito painéis. Cada painel: 91 x 42,4 cm. In: Melinda Takeuchi, *Taiga's True Views: The Language of Landscape Painting in Eighteenth-Century Japan*.



# ANÁLISE DO SIGNIFICADO DO VERBO *ORU* E SUAS EXPRESSÕES SOB A PERSPECTIVA DA SEMÂNTICA COGNITIVA

*Grace Rie Okata*

**RESUMO:** Através da perspectiva e métodos da Semântica Cognitiva propõe-se neste trabalho analisar a construção do significado do verbo *oru*, *oreru* e suas extensões de sentido inclusive em expressões metafóricas e idiomáticas. Apontando os limites da teoria formal, apresentamos em quais aspectos o modelo cognitivo permite descrever a complexidade do fenômeno semântico de forma sistemática, tendo como base as estruturas da cognição humana, as quais estão intimamente relacionadas a experiência e ao conhecimento de mundo.

**ABSTRACT:** Through the perspective and methods of Cognitive Semantics, we attempt to analyse the meaning of the verb *oru*, *oreru* and their extensions, including metaphorical expressions and idioms. We start presenting some limits of the formal theory and propose how the cognitive model improves the description of the complexities of the meanings systematically. We will focus on the process of meaning construction based on structures of human cognition which are intimately related to experience and knowledge of the world.

**PALAVRAS-CHAVE:** significado; conceito; Modelo Cognitivo Idealizado; *oru*; *oreru*.

**KEYWORDS:** meaning, concept, Idealized Cognitive Model, *oru*, *oreru*.

## *1. O Problema da Definição do Significado e da Significação*

Quando não entendemos o significado de uma determinada palavra vamos diretamente aos dicionários de língua. Porém, não raras vezes, somos submetidos a um



círculo vicioso de remissivas por entre palavras sinônimas. Os dicionários de língua também não esclarecem ao usuário a diversidade das extensões e nuances que cada palavra (lexia) possui. Tais dificuldades são multiplicadas quando se trata de uma outra língua, onde os não-nativos assumem inocentemente que determinada palavra tenha as mesmas implicações da de sua correspondente na língua de origem.

Por exemplo, em japonês, para expressar uma ação de “quebrar” um objeto podemos utilizar os verbos *kowasu*, *waru* e *oru*. Vejamos as frases:

(1) *Otoko no hito ga kabin wo kowashita*. (verbo *kowasu*)

“O homem quebrou o vaso”

(2) *Otoko no hito ga take wo watta*. (verbo *waru*)

“O homem quebrou (partiu) o bambu”

(3) *Otoko no hito ga eda wo otta*. (verbo *oru*)

“O homem quebrou (partiu) o galho”

Na frase (1), é possível substituir o verbo *kowasu* por *waru*, entretanto outras substituições não são permitidas em um contexto normal de uso.

Que a estrutura semântica de uma expressão lingüística se fundamenta no princípio da composicionalidade, é um fato consensual e observável no uso do dia-a-dia (Sweetser, Taylor, Cruse), embora haja determinados fenômenos lingüísticos não sujeitos a este princípio tais como as expressões idiomáticas, metáforas ou outras figuras de linguagem (Taylor, 2002:100)<sup>1</sup> Assim, o significado de uma expressão complexa resulta do significado de suas partes e do modo como elas estão combinadas (Taylor). Utilizando-se deste princípio, o falante cria continuamente expressões novas ou complexas dentro de um conjunto finito de unidades lingüísticas disponíveis.

O estudo do significado das expressões lingüísticas pode ser no âmbito das palavras, das frases, das formas gramaticais, dos enunciados entre outros, mas em nossa análise focalizaremos o significado das palavras, mais especificamente o significado dos verbos.

Para se estudar o fenômeno da significação das expressões lingüísticas, citam-se três tipos de abordagens (Taylor, 2002):

- a) a que enfoca as relações (paradigmáticas e/ou sintagmáticas) entre expressões lingüísticas dentro da língua;
- b) a que enfoca as relações entre as expressões lingüísticas e as situações em que podem ser aplicadas: semasiologicamente (MacLaury, 1987), isto é, da língua para o mundo e onomasiologicamente (Geeraerts *et al.*, 1994), isto é, do mundo para a língua<sup>2</sup>;

1. Para a Semântica Cognitiva, embora o fenômeno metafórico não siga o princípio da composicionalidade em seu sentido restrito, é altamente motivado a partir de seu significado (conceito) básico (Lakoff, Johnson).  
2. *Apud* Taylor, 2002:188.



c) a conceptualista que equipara o significado de uma expressão lingüística à conceptualização na mente do falante/sujeito lingüístico.

Neste trabalho restringir-me-ei às abordagens (a) e (c), representadas, respectivamente, pela semântica formal ou estruturalista e a cognitivista. É inegável a contribuição da primeira abordagem para o estudo do significado, pois além de ser a mais antiga com quase um século de aplicação, propiciou o desenvolvimento e o reconhecimento da Semântica como um estudo científico. Entretanto, em nosso ponto de vista, a abordagem cognitivista veio a sanar várias questões não explicadas pela teoria estruturalista, tais como a multiplicidade de sentido e o processo de construção e criação dos significados das expressões lingüísticas, inter e intraculturalmente. Ou seja, o modelo cognitivo possibilita estudar o fenômeno semântico de forma mais abrangente, explicando a sua dinamicidade de produção, o que condiz com o conhecimento intuitivo que temos sobre as línguas naturais. No que diz respeito a abordagem (b), entre as críticas sofridas cita-se a limitação deste modelo para expressões que designam objetos concretos, não possibilitando a explicação de palavras abstratas tais como “amor” “medo” etc.<sup>3</sup>

## 2. O Modelo Formal: Teoria Estruturalista

Na teoria estruturalista, de caráter essencialmente formalista, a composicionalidade é utilizada em seu sentido estrito, ou seja, considerada como uma propriedade fundamental das estruturas semânticas. Assim, o vocabulário de uma língua consiste em um todo estruturado, divididos em *campos semânticos* (Bally, Trier) em que cada palavra (*lexia*) pode ser decomposta em componentes menores, denominados *traços semânticos* ou *traços distintivos* ou *sênicos* (Katz e Fodor, Weirirreich, Bollinger, Pottier, Greimas, Ullmann, Vilela entre outros).

O significado das palavras (*lexias*) consiste em uma lista finita de traços que comportam as propriedades relevantes de seus referentes e diferem da lista de traços de qualquer outra *lexia* por, pelo menos, um traço distintivo. Por exemplo, o significado de *quebrar* é estruturado pelos *semas* (traços semânticos) <destruição parcial> + <destruição total> + <de matéria sólida e frágil> + <ficar em pedaços> que, em conjunto, constituem os traços ou *condições necessárias* e, ao mesmo tempo, *suficientes* para que determinada ação seja classificada ou expressada lingüisticamente como *quebrar*. Trata-se, portanto, de uma análise formal do significado em que a palavra é segmentada em constituintes mínimos de sentido e identificados por propriedades combinatórias baseadas em relações lógicas, excluindo-se quaisquer elementos referentes às manifestações do sujeito (falante) e às condições de produção de sentido<sup>4</sup>. O significado, portanto, é visto como uma entidade fixa, estática e um conjunto invariável de infor-

3. Maiores detalhes sobre as limitações desta abordagem em Taylor, 2002:187-190.

4. G. Okata, (2001) parte da dissertação de mestrado apresentada junto à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.



mações e a estrutura semântica de todo o léxico, isto é, o vocabulário de uma língua, considerado como um sistema lingüístico global e fechado em si mesmo.

Vários problemas podem ser apontados dentro dessa abordagem formalista. Por exemplo, a suposição de que o significado de uma palavra é uma constante que a acompanha em todas as suas ocorrências contraria a realidade do falar e do usar lingüístico onde encontramos variações de sentido de uma mesma palavra dependendo do contexto em que se insere. Por exemplo, o verbo *andar* designa tipos de movimentos diferentes conforme o sujeito seja um homem, um cachorro ou um carro. Como englobar todos os traços semânticos necessários e suficientes da lexia *andar* tendo em vista os diferentes referentes? Pode haver exceção de um referente que contrarie tal conjunto de condições. Retomando o exemplo anterior do verbo *quebrar*, podemos dizer “vou quebrar um ovo”. embora o objeto ovo não preencha completamente a condição de ser um objeto <de matéria sólida e frágil> nem <destruição>.

Ainda ligada a esta primeira questão, como tratar o fenômeno da polissemia, uma vez que a maior parte das lexias é polissêmica em maior ou menor grau? O que entra na categoria de *quebrar* ou *andar* e o que não entra? A noção formal de categorização da tradição aristotélica adotada pela teoria estruturalista não resolve tais questões<sup>5</sup>

Outra dificuldade é a limitação de sua metodologia, baseada em uma estruturação lógico-formal de análise e com uma visão fechada, fica restrita ao sistema lingüístico, não permitindo explicar, por exemplo, o fato do falante criar novas frases o tempo todo e ser capaz de entender novas frases que nunca ouviram antes, ou ainda, não permite explicar as idiossincrasias culturais e lingüísticas de outras línguas. Assim, há que se considerar elementos extralingüísticos e conceptuais, tal como propõe a Lingüística Cognitiva.

### 3. O Modelo Cognitivista: Teoria da Semântica Cognitiva

A partir da década de 1980, a Lingüística Cognitiva ganha destaque nas pesquisas lingüísticas apregoando o sistema lingüístico não autônomo das capacidades cognitivas ou psicológicas. Em termos gerais, denomina-se Semântica Cognitiva qualquer abordagem mentalista do significado que adote a perspectiva de significado e referente (Löbner, 2002:192). O termo “Semântica Cognitiva” para Talmy (2001:3) é redundante, pois, para o autor a semântica é intrinsecamente cognitiva. Para Talmy, o que faltava no modelo da semântica tradicional era o aspecto psicológico, pois esta trata o significado como algo independente da mentes.

Enquanto a teoria estruturalista estuda o fenômeno semântico descrevendo as relações do significado, a teoria cognitivista estuda o significado em si, o porquê das palavras denotarem o que denotam. Visualiza-se a diferença de enfoque entre as duas abordagens adaptando-se no triângulo semiótico de Ogden e Richards (figura 1): a semântica estruturalista focaliza exclusivamente o lado esquerdo do triângulo, isto é,

5. Lakoff (1987) discute esta questão com profundidade.



considera os elementos expressão e significado, estando o referente (a entidade denotada) fora do objeto de análise; já no enfoque cognitivista, focaliza a base do triângulo, isto é, o significado e o processo de como este determina o denotado.

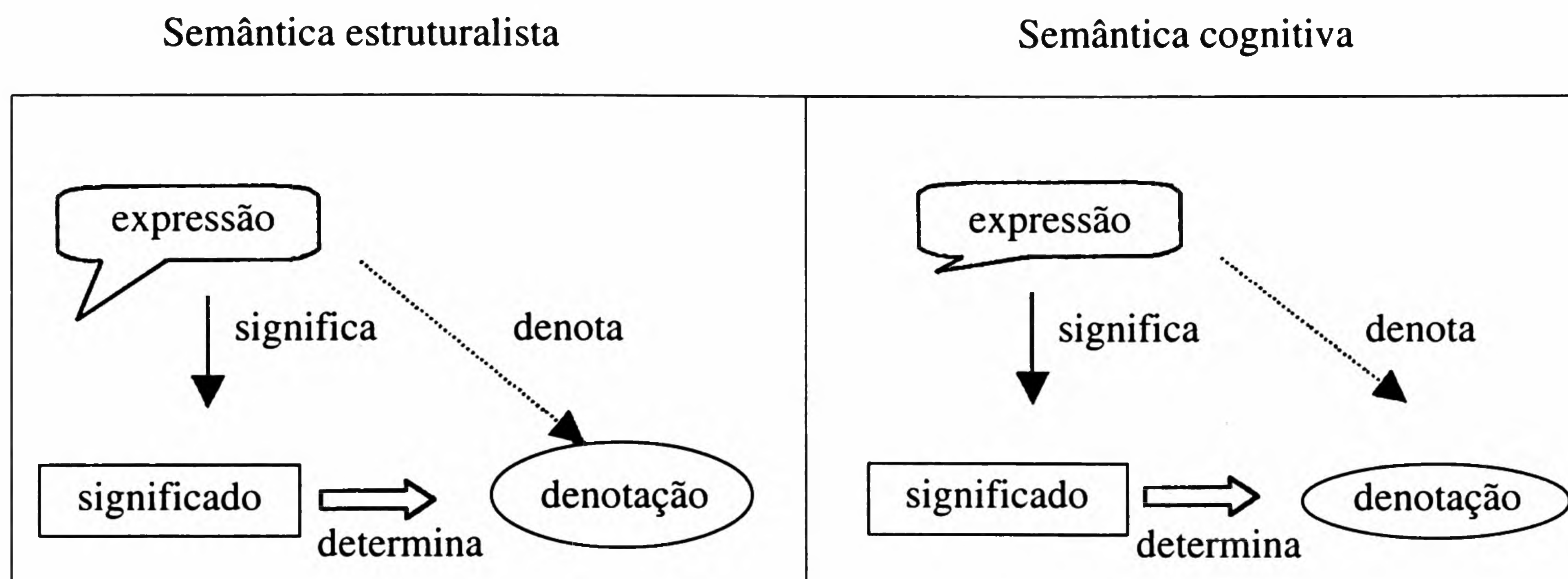


Figura 1 (Lobner 2002:128 e 172)

Tal processo dá-se através da categorização, definida como o ato mental de classificar as coisas e formar categorias que servem de base à cognição em todos os aspectos. Tudo o que entra em nossa mente, atribuímos a uma ou mais categorias. Baseados na teoria dos Protótipos, para os cognitivistas, as categorias são definidas de acordo com os protótipos, isto é, através de exemplos que melhor ou tipicamente representam a categoria em questão. Há uma gradação entre os membros de uma categoria, dos mais típicos aos menos, além da existência de limites difusos ou fluidos (*fuzziness*) entre as categorias. Outra contribuição importante da teoria dos protótipos está na proposição de uma organização hierárquica de nosso sistema de categorização, sendo o nível básico de categorização a mais utilizada em nosso ato de pensar e classificar. Trata-se, portanto, de uma visão completamente diferente da categorização aristotélica baseada em um conjunto de condições necessárias que, juntas, tornam-se suficientes para classificar a entidade (referente/denotado) como seu membro.

Assim, participa do processo cognitivo a formação de esquemas ou imagens mentais (visuais, sonoros etc.) através das estruturas cognitivas, da percepção, de modelos cognitivos enriquecidos por experiências, vivências e conhecimento de mundo.

Nesta abordagem, o significado é considerado não apenas como um fenômeno do sistema lingüístico, mas de todo nosso sistema cognitivo, daí sua metodologia estar baseada em fundamentos da psicologia cognitiva. Salomão (1999) acrescenta ainda o elemento “interação social”, pelo fato de as línguas naturais “se amoldarem” às necessidades de representação de pensamentos e de interação entre os membros de uma comunidade considerada não só pelo seu aspecto lingüístico, mas também pelo sociocultural. Assim, denomina esta nova abordagem como *sociocognitiva*<sup>6</sup>.

Segundo Lakoff (1987) muito de nosso conhecimento cultural é organizado em termos de ideais que levam a efeitos prototípicos. O significado de uma lexia se organiza

6. *Apud* Chiavegatto, 2002:131.



como um *Modelo Cognitivo Idealizado* (MCI) que determina um contexto ideal de identificação da categoria. Vale ressaltar que esse modelo idealizado não corresponde diretamente à estrutura do mundo. O significado de uma palavra não determina, *ipso facto*, a sua referência. O falante realiza, na mente (nos *espaços mentais*), uma combinação de estrutura determinada pelo MCI e seu conhecimento específico (de mundo, de relações sociais etc.) para enquadrar (dentro, fora ou marginalmente) o referente à categoria da lexia (Lakoff:1987, Fauconnier:1994, Salomão:1999, Taylor:2002). Por exemplo, cada pessoa tem um MCI de “vaso” nem sempre sendo exatamente a mesma representação entre os falantes.

Destarte, o significado não pode ser previsto pelos significados de suas partes componentes no sentido restrito da composicionalidade, pois consistem de representações conceptuais. Há, entretanto, na construção do significado, uma informação nuclear do sentido básico que é transferida ou ativada para outros domínios de sentidos. Esse processo de transferência assume tal dinamicidade que acabam sendo ativadas muito mais informações do que os sentidos básicos das palavras expressam literalmente. Daí dizer que o significado de uma lexia é motivado, em maior ou menor escala (Lakoff, Chiavegatto).

#### 4. Metodologia da Análise Cognitiva

Se a Semântica cognitiva trata da organização conceptual da língua, esta vai verificar como o conteúdo conceptual é organizado na mente. O termo “semântico” é apenas a forma especificamente lingüística de uma noção mais genérica de “conceptual”. A pesquisa na Semântica Cognitiva refere-se à pesquisa do conteúdo conceptual e sua organização em geral, o que engloba não somente um conteúdo ideacional (conceptual), mas também qualquer conteúdo experiencial no nível da consciência, inclusive sentimento e percepção. Nesse percurso há uma diferença de acessibilidade à consciência dependendo do aspecto dentro do sistema semântico. Para Talmy (2001), o método direto para se chegar ao significado é a introspecção. “Tal introspecção deve ser rigorosa, manipulando-se, controladamente, o material lingüístico cujo significado está sendo acessado. Por outro lado, para os aspectos do significado não acessíveis diretamente pela introspecção, utiliza-se um método indireto através da comparação e abstração. O resultado do método introspectivo deve ser correlacionado com resultados de outras metodologias, tais como relatórios introspectivos de outras pessoas, análise do discurso e *corpora*, análise interlingüística e diacrônica, avaliação do contexto e estrutura cultural, observação e técnicas experimentais de psicolingüística, estudos neuropsicológicos entre outros”<sup>7</sup>

O autor justifica o uso do método introspectivo nos estudos de significação com a seguinte analogia: se o estudo consiste em geologia, vai-se examinar a terra. Do mesmo modo, se o estudo é a significação, deve-se ir onde o significado está localizado,

7. Talmy (2001:6).



isto é, na experiência consciente da mente. Tal “ida” a sua locação consiste na introspecção (Talmy, 2001:6).

Apoiando-nos nesta visão, daremos prosseguimento aos estudos anteriores sobre o significado no nível das palavras (nível lexical), onde abordamos os verbos *quebrar*, *kowasu* e *waru*, e suas respectivas extensões de sentido nas expressões lingüísticas (Okata:2001). Neste trabalho trataremos do verbo *oru*, traduzidos pelos dicionários de língua como: “quebrar” “partir” “fraturar” e “dobrar”<sup>8</sup>. Com base na metodologia de investigação proposta por Talmy, partimos da introspecção e do conhecimento lingüístico que temos sobre a língua e correlacionamos o resultado desta primeira etapa com o *corpus*, constituído por exemplos criados ou retirados principalmente de obras literárias de autores japoneses da era moderna.

Porém, antes de entrarmos na análise propriamente dita, precisamos situar o leitor nas estruturas conceptuais subjacentes na construção dos conceitos de *oru* e seu MCI.

## 5. Sentido Básico de Oru Modelo Cognitivo Idealizado (MCI) de ORU

Segundo a abordagem cognitivista, a língua é baseada na cognição, assim sendo, a estrutura da língua também se utiliza dos mesmos recursos da estruturação dos modelos cognitivos. Assumimos que as lexias estão diretamente conectadas a estruturas conceptuais que articulam as representações mentais formadas pelo armazenamento de conhecimento e experiências de mundo, e obtêm seu significado por estarem fortemente relacionadas a estas experiências, isto é, diretamente associadas a Modelos Cognitivos Idealizados (MCI). Tais estruturas encontram-se subjacentes na construção do significado, na sua manifestação lingüística, na comunicação e na conceptualização da visão de mundo.

Conforme enfatizamos anteriormente, o significado não constitui uma representação direta da entidade do mundo real, mas é representado figurativamente na mente. Os conhecimentos e as experiências com o mundo real são estruturalmente armazenados em *domínios mentais* (*espaços mentais*) onde se processam complexas operações mentais (*processos cognitivos*). O modo como armazenados ou arquivamos tais conhecimentos e experiências são de naturezas variadas quais sejam:

- através de esquemas imagéticos: advindos de experiências mais básicas tais como corpos interagindo em um espaço;
- MCI (modelos cognitivos idealizados): advindos do arquivamento de experiências socioculturais, podendo ser caracterizados como modelos de cenários, molduras comunicativas, enquadres de cenas ou *frames*<sup>9</sup> (atribuição de perspectivas diferentes, direcionando a atenção a uma determinada situação e não outra), *scripts* (seqüência de ações rotinizadas ou padronizadas) e funções sociais (por exemplo, o desempenho que se espera do indivíduo em uma determinada situação social);

8. *Dicionário Universal Japonês-português*, J. Coelho e Y. Hida, Tóquio, Shôgakukan, 1998.

9. *Frames* são estruturas cognitivas dependentes contextual e culturalmente (Fillmore, 1992).



- Modelos culturais: espécies de MCIs que são culturalmente localizados (também modelos ideológicos que normatizam, por exemplo, ações e comportamentos sociais: modelos de casamento, de manifestação de raiva)<sup>10</sup>.

Em suma, MCIs são representações conceptuais dos conhecimentos de mundo, adquiridos seja através de experiências diretas como indiretas, isto é, já pré-estabelecidas ou herdadas socialmente. A cada nova experiência ou novo conhecimento, categorizamos em um dos *contêiners* existentes no arquivo da memória, e através de complexas e dinâmicas operações cognitivas, processamos tal informação transferindo-as de um domínio (ou *espaços mentais* na terminologia de Fauconnier:1994) para outro, ativando ou não determinados elementos.

Passemos então a nossa atenção à descrição representativa do evento de *oru*. Vejamos alguns exemplos prototípicos de ORU:

(4) *Enpitsu no shin wo otta.*

“Quebrei a mina do lápis”

(5) *Kare wa [...] macchi wo ottari, chawan wo ijittari kangaekondeita.* (PAN:366)

“Ele quebrava o palito de fósforo, mexia a tigela, estava imerso em seus pensamentos.”

(6) *Spaguetti wo yuderu toki wa, tekitô ni otte kudasai.* (KI)

“Quando for cozinhar o macarrão, quebre/parta (no tamanho) conveniente.”

(7) *Yakyû no batto ga oreta* (KI)

“O bastão de baseball quebrou/partiu.”

(8) *Kuki wa bakufû de nemoto kara pokkiri ore [...]* (KURO:420)

“A haste (da flor) quebrou/partiu na raiz com o forte vento”

(9) *Ki no eda ga ôkaze de oreta.* (KI)

“O galho da árvore quebrou/partiu.”

Pelos exemplos acima, pode-se apreender o cenário prototípico (ou MCI) de *oru* que envolve os seguintes elementos:

Agente da ação = A

Instrumento ou meio = I

Objeto-paciente (ou objeto afetado) = O

Ação = evento de quebrar, partir

Resultado do evento = objeto-paciente quebrado, partido.

Assim como “quebrar” em português, *oru* é um evento do tipo *causal* constituído por vários sub-eventos que estabelecem uma *cadeia causal* (Talmy:1976; Langacker:1990). Dada uma situação prototípica de ação intencional ou *causativa*, podem ser levantados os seguintes estágios (imaginemos a situação do exemplo 4):

10. Chiavegatto, 2002:194.



(4) *Enpitsu no shin wo otta*. (Quebrei a mina do lápis.)

Estágio I: o agente tenciona agir (entretanto, a ação pode não ser intencional.

Nesse caso, focaliza-se somente a presença do agente.). O agente decide que vai quebrar a ponta do lápis.

Estágio II: movimento para iniciar o evento causativo. O agente pega o lápis nas mãos (I) e aplica uma força em algum ponto do lápis.

Estágio III: sub-evento intermediário. Não há (no caso de “quebrar” há, por exemplo, o percurso do deslocamento de uma pedra no ar antes de atingir o vidro da janela<sup>11</sup>)

Estágio IV: causa imediata da ação. O instante em que o lápis se parte com a força aplicada.

Estágio V: resultado final da ação. O agente atinge seu objetivo. O lápis se parte em dois.

Embora a ação física de *oru* passe por tais estágios denominados sub-eventos, nossa mente não processa todos os elementos participantes da ação com a mesma atenção. Geralmente enfocamos somente os estágios mais proeminentes, em uma relação de *figura* (a entidade em proeminência) e *fundo* (o cenário de fundo contra o qual contrasta a entidade focalizada), no caso do exemplo acima, os estágios IV, V e I. E são exatamente esses estágios os atualizados linguisticamente. Neste exemplo tem-se, então, o *frame*-evento de uma cadeia de ação com três elementos focalizados: o agente, o objeto (estágio I) e o estado final, resultado da ação (V). Assim é a forma como selecionamos as informações do mundo real e as organizamos para expressar linguisticamente (Langacker, 1987).

Há que ressaltar a existência de restrição quanto à forma do objeto. Para se expressar *oru*, o objeto deve ser fino e comprido, conforme se verifica nos exemplos (4) a (8), lápis, palito de fósforo, macarrão tipo espaguete, bastão de beisebol e haste de flor. Não se usa, portanto, para “vaso” como no exemplo (1), “cadeira” “chave” etc. Retomando os exemplos (2) e (3), verificamos outra restrição para o uso de *oru*, embora tanto um pedaço de bambu como galho sejam objetos finos e compridos:

(2) *Otoko no hito ga take wo watta*. (verbo *waru*)

“O homem quebrou (partiu) o bambu”.

(3) *Otoko no hito ga eda wo otta*. (verbo *oru*)

“O homem quebrou (partiu) o galho”

No exemplo (2) com o verbo *waru*, visualiza-se uma cena em que um homem, com o uso de um objeto cortante como uma machadinha (embora não expresse linguisticamente) partindo o bambu em dois no sentido vertical. Por ter usado um objeto cortante, as bordas das partes partidas ficam de forma relativamente alinhada.

No caso de *oru*, visualiza-se uma cena em que o homem pega o galho com suas mãos e, aplicando uma força nas extremidades como que dobrando o objeto ao meio,

11. Okata, 2001:52.



tenha partido ou quebrado. Assim, a parte quebrada encontra-se totalmente desalinhada.

Representando as duas cenas visualmente, tem-se o seguinte esquema imagético:

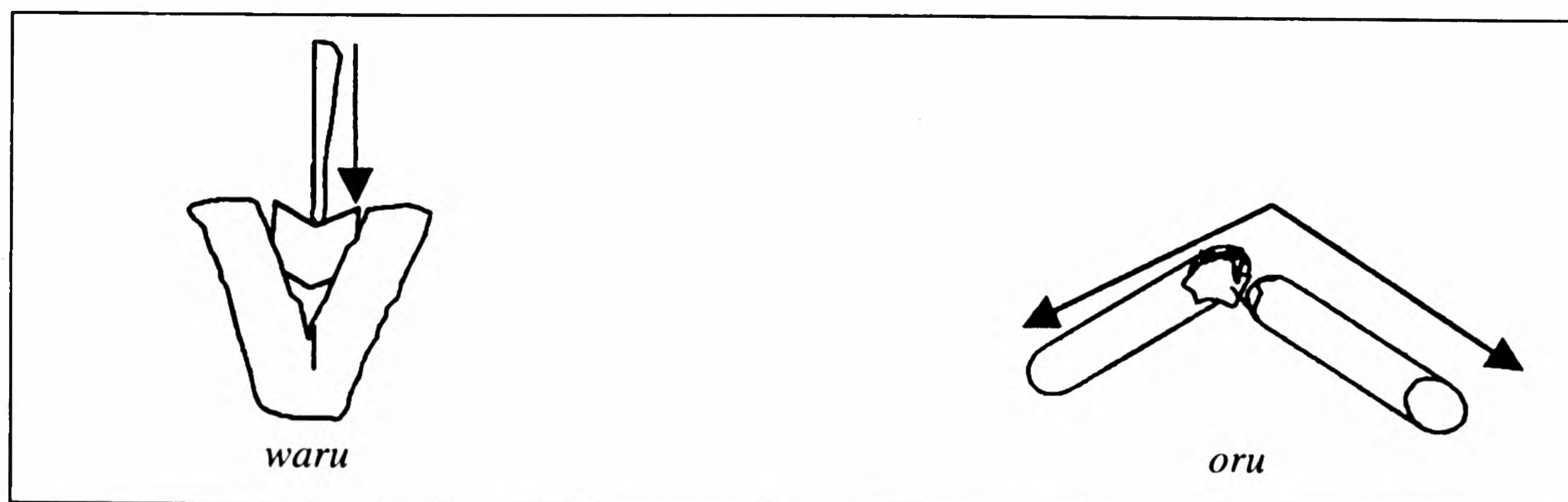


Figura 2 (Morita, 1993:1243)

Vale ressaltar que em *waru*, nem sempre é necessário haver um instrumento cortante, como em:

(10a) *Sembei wo futatsu ni watta*  
 “Parti, quebrei o biscoito em dois”

Neste caso, embora a pessoa tenha feito um movimento semelhante ao *oru* acima referido, pelo biscoito não ter a forma fina e comprida não se pode expressar com *oru*:

(10 b) \* *Senbei wo otta*.

Assim, pode-se afirmar que no MCI de *oru* é imprescindível o esquema imagético do objeto fino e comprido, e com o uso da força partir o objeto em dois, conforme atestam os exemplos abaixo:

(11) *Chokkei 50 centi no suidôkan mo heshiorete anguri kuchi wo akete kuda no naka ga oku made miete ita.* (KURO:417)

“O cano de água de 50 cm<sup>2</sup> se quebrou/partiu, abriu a boca e dava para ver por dentro até o fundo.”

(12) *Sono hakujin no fureau oto, take no hashira no oreru oto [...] sô iu monoto ga susamajiku, ichido ni itashita [...]* (JAS:254)

“O som desse sabre (espada) se tocando, o som do pilar de bambu se quebrando/partindo, esse tipo de barulho aconteceu de uma vez estrondosamente.”<sup>12</sup>

(13) *Atama ga saki ni kudakeru ka shiran. Ashi ga saki ni oreru ka shiran.* (UMA:195)

“Não sei se a cabeça vai rachar primeiro. Não sei se a perna vai quebrar primeiro.”

12. Neste caso, imagina-se que o sabre tenha feito apenas um pequeno corte no pilar do bambu, mas com a gravidade, tenha se partido caindo ao chão. Caso o pilar de bambu tenha sido cortado completamente com o sabre, não seria possível expressar com *oru*.



(14) *Gakusei jidai ni undôkai de ashi wo otte hiza ga hanbun shika magaranakunatte iru mono mo ita.* (KURO:528)

“Também havia aqueles que, na época de estudante, quebraram a perna na gincana poliesportiva e os joelhos dobravam só até a metade.”

## 6. Variante do MCI de *oru*

Nos dicionários de língua encontramos *oru* com sentido polissêmico de “dobrar” “curvar”. Entretanto, do esquema imagético de *oru* (figura 1), é fácil visualizar a extensão da noção de “quebrar, partir em dois” para “dobrar” pois consiste do mesmo evento *frame*. Enquanto *oru* com o sentido de “partir, quebrar” focaliza o estágio IV, isto é, o instante de ruptura do objeto fino e comprido, e o estágio V, resultado da ação, *oru* com o sentido de “dobrar” é percebido como tendo mais sub-eventos por ser uma ação não instantânea como em “quebrar”. Visualizando temos o esquema com o estágio (a) representando o momento de ruptura do objeto e (b) e (c) (Figura 2), representando a continuação do movimento do objeto que vai curvando até que uma parte fique completamente em cima da outra:

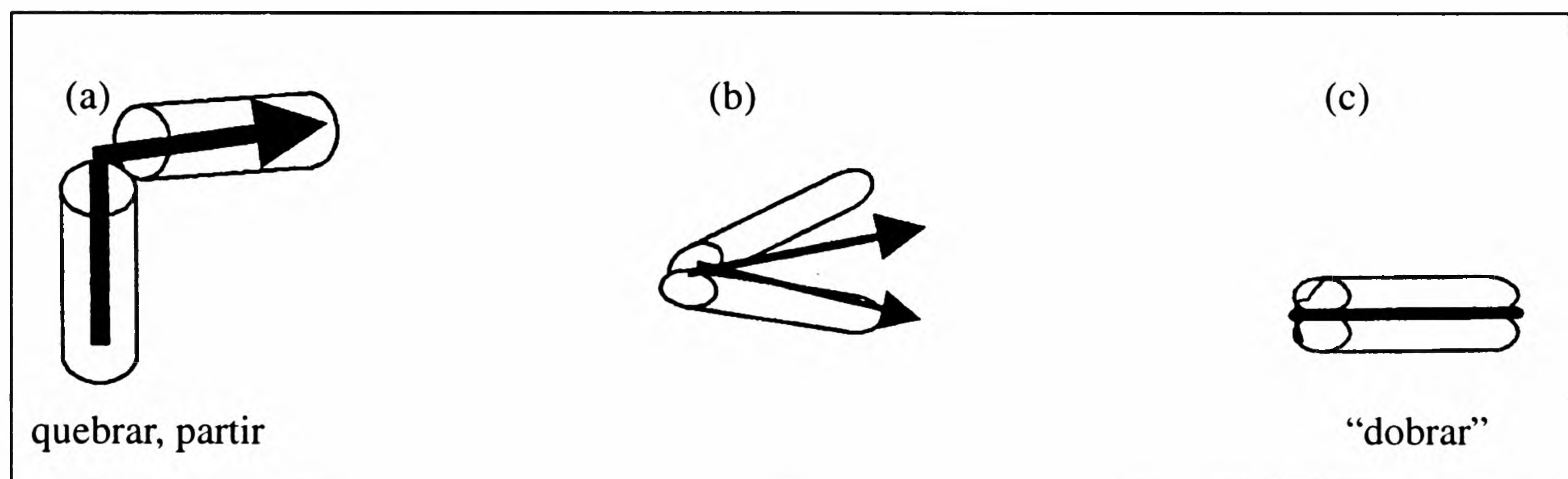


Figura 3

Para que um objeto se curve até que fique um em cima do outro sem separar em partes, deve ser de natureza maleável e não rígida tais como galho, bastão de baseball etc. Assim, o objeto-paciente de *oru* com sentido de “dobrar” terá outras características. Vejamos alguns exemplos de expressões linguísticas com o sentido de “dobrar, curvar”:

(15) *Kare wa shinbun wo futatsu ni otte têburu no ue ni oita.*

“Ele dobrou o jornal e o pôs em cima da mesa.”

(16) *Dewa imakara minna de tsuru wo orimashô.*

“Então, a partir de agora vamos dobrar (fazer dobradura) todos um grou.”

(17) *Furoshiki wo otte kirei ni tatamu.*

“Dobrar bem o pano quadrado.”

(18) *Oritatami shiki no isu wo katta.*

“Comprei uma cadeira de tipo dobrável.”



(19) *Kasa wo otte mijikaku shita.*

“Dobrou (o cabo do) guarda-chuva e fez ficar mais curto.”

(20) *Ano hiza wo otte utsubuse ni natta. Kanzen ni mubôbina ikejichi no shisei [...]*  
(SUNA:99)

“Dobrou aqueles joelhos e ficou de bruços. Uma posição de um refém completamente indefeso.”

(21) *Yubi wo otte ensoku made no hikazu wo kazoeta.*

“Contou os dias até a excursão pelos dedos (dobrando os dedos da mão).”

(22) *Onnaga, ashi no yubi wo tsuyoku uchigawa ni orimageta.* (SUNA:208)

“A mulher dobrou os dedos dos pés para dentro fortemente.”

(23) *Hakike ga komiagete kita. Karada wo otte i wo hikitsukaseru. Kîroi ieki to namida ga afuredashite kita.* (KUS:274)

“Sentiu vontade de vomitar. Dobrou o corpo e fez o estômago se contrair. Começou a sair o suco gástrico amarelo e lágrimas.”

(24) *Soko no deijô no kubomi ni orikasanatteiru dojô ga hotondo mô hone dake ni natte ita.* (KURO:645)

“Os bagres que estavam uns em cima dos outros (como se tivessem dobrados um em cima do outro) na cavidade sobre o fundo da lama eram quase só ossos.”

Pelos exemplos verifica-se que em *oru* com o sentido de “dobrar”, não há mais restrição quanto ao objeto paciente ser fino e comprido como no *oru* “partir, quebrar” podendo ser jornal, papel de dobradura, pano quadrado (para embrulhos), cabo de guarda-chuva, cadeira (dobrável), joelho, dedos, corpo etc. No caso de objetos rígidos como cabo de guarda-chuva ou cadeira dobrável, são feitas de forma que não haja a quebra do objeto em partes com o auxílio de dobradiças ou anilhas, daí ser possível expressar com *oru* (dobrar). O mesmo pode ser dito com relação a joelho, dedo e corpo, pois são partes do corpo possíveis de se curvar ou dobrar sem haver ruptura das mesmas. Para expressar que há ruptura, usa-se *oru* anterior com o uso do mesmo ideograma. Assim, a expressão “*Yubi wo otta*” pode ser ambígua, pois pode expressar “dobrou o dedo” como também “quebrou o dedo” sendo que neste exemplo há uma construção metonímica onde o todo está pelo lugar da parte, isto é, o dedo está representando, na verdade, a ruptura do osso interior deste.

## 7 Extensão do MCI Básico de *oru*

*Oru* também é usado para expressar o movimento expresso na figura (2- a) não apenas para descrever o movimento do objeto como também a ação de fazer o movimento em si em um espaço, conforme ilustram os usos abaixo:

(25) *Michi wa shiranakatta ga hidari ni orete dokomademo aruite ikeba,hoteru no aru ikkakun idesoudatta.* (ISS:275)

“Não conhecia a rua, mas se dobrasse à esquerda e fosse andando até onde desse, parecia sair em uma esquina onde ficava o hotel.”



(26) *Mota baiku ga [...] mado no shita wo tooru komichi e oreruto [...]* (SHINOBU GAWA:343)

Quando a bicicleta motorizada dobrou para a ruela que passa debaixo da janela [...]

(27) *Sara ni susunde migi ni komichi wo ore, karada ga yatto hairu kurai no kurai kaidan wo agaru.* (BUN:85)

“Avançando ainda mais, dobrou a viela à direita e subiu a escada escura onde mal passava o corpo.”

Em tais usos verifica-se a co-ocorrência com expressões lingüísticas que complementam o esquema imagético do movimento da ação de dobrar, para um lado ou para outro, por exemplo: “para a esquerda” “para a direita” “a esquina”, sendo que esta última é a própria imagem esquemática de dobrar (┐). Em geral, utiliza-se *oru* para expressar manobras bruscas de curva ou curvas acentuadas. Quando faz curvas de modo tranquilo utiliza o verbo *magaru* (“virar”), por exemplo: *migui ni magaru* “virar à direita”

Vale ressaltar o fato de tais expressões serem usadas essencialmente na forma intransitiva *oreru*. As relações entre modelos cognitivos e gramática serão abordadas no item 11.

## 8. O Processo de Mapeamento de um Domínio de Sentido para Outro

Vimos até agora algumas variantes de um mesmo evento conforme o direcionamento da atenção que damos, em outras palavras, conforme a mudança de perspectiva (*frames*) de uma mesma cena. Dessa mudança de foco decorre a reestruturação do esquema imagético e um novo sentido é construído com novos elementos participantes ou ativados. Segundo o *princípio de direcionalidade* de Lakoff (1987), os conceitos abstratos são construídos a partir de conceitos mais concretos, os domínios mais complexos são construídos a partir de elementos do domínio mais simples ou básico. Nesse sentido é similar ao conceito de composicionalidade em que estruturas complexas são construídas a partir de estruturas mais simples, embora o significado do todo não seja exatamente a soma de suas partes, como apregoa o princípio da composicionalidade em seu sentido restrito.

É importante ressaltar que no processo de transferência de elementos do domínio<sup>13</sup> de origem (*domínio-fonte*) para o *domínio-alvo* não ocorre a transposição total dos elementos de origem para o outro, mas de modo parcial, isto é, apenas determinados atributos são *mapeados* de um domínio para outro. Esse mapeamento não ocorre de forma dicotômica em que um atributo *x* é transposto para o novo domínio como *x* conforme apregoa a teoria lakofiana. Ao analisar a infinita possibilidade de contextos em que pode ocorrer a transferência e expansão do sentido básico, verificou-se a existência de atributos não presentes no domínio-fonte, mas presentes apenas no domínio-alvo. Tal

13. Um domínio conceptual é definido como qualquer conhecimento ou organização de experiência coerente que obtemos através da vivência direta ou indireta como o mundo concreto (Lakoff e Johnson, 1980).



fenômeno é possível de ser explicado através da Teoria de Espaços Mentais de Fauconnier (1994) e Turner, teoria esta que veio a complementar e esclarecer a dinamicidade do processo de mapeamento entre domínios cognitivos através dos *espaços mentais* e dos mecanismos de *conceptual blending* ou *combinação conceptual* em português.

Chiavegatto (2002:204) sintetiza a definição de espaços mentais de Fauconnier como construções teóricas, configuradas como arquivos de trabalho que abrimos na mente, funcionam como base de organização de conhecimentos localizados no desenvolvimento da representação do pensamento em linguagem. São precariamente produzidos, pois emergem na mente e, tão logo organizem os enunciados desaparecem, sendo diferentes e novos à medida que pensamento e fala progridem. Embora sejam anteriores aos domínios conceptuais (MCIs, molduras comunicativas etc.), os espaços mentais herdam elementos de outros espaços e domínios que sejam contextualmente relevantes na sua estruturação. Trata-se, portanto, de um espaço epistêmico de organização do pensamento em linguagem, “instaurados para gerenciarmos os processos de inferenciação. Eles existem por causa de nossa necessidade de individualizar diferenças de tempo, espaços físicos, crenças, discursos, modos comunicativos. Nesses espaços realizam-se as relações de contraposição entre os diferentes eventos manifestos nos discursos” (Chiavegatto:205)

No processo de combinação conceptual, há, além de no mínimo dois espaços mentais (os que servem de origem, isto é *input*<sub>1</sub> e *input*<sub>2</sub>), um *espaço genérico* com atributos em comum entre os dois espaços input, ou espaços de entrada. Em um quarto espaço mental, o da *combinação* ou *mesclagem* (*blending*), que é diferente do genérico, ocorre a incorporação e processamento dos atributos selecionados dos espaços input 1 e 2, construindo uma lógica própria deste e, conseqüentemente, possibilitando o surgimento de novos atributos inexistentes nos espaços de entrada. O espaço da combinação conceptual tem, portanto, um caráter interdependente em relação aos domínios que lhe serviram como entrada de dados. Retomando o processo da construção do significado, Turner define o significado como:

O sentido não está depositado em um armazém de conceitos. Pelo contrário, é vivo e ativo, dinâmico e distribuído, construído para propósitos locais de conhecimento e de ação. Os significados não são objetos mentais, circunscritos em regiões conceituais, mas complexas operações de projeção, ligação, conexão, mesclagem e integração de múltiplos espaços conceituais<sup>14</sup>.

No que se segue, analisaremos algumas expressões metafóricas *convencionalizadas* de *oru*, ou seja, aquelas já cristalizadas e arraigadas no uso cotidiano da língua japonesa.

## 9. A Metáfora Segundo a Visão Cognitivista

Pode-se dizer que a Lingüística Cognitiva se popularizou na comunidade científica a partir da publicação da obra *Metaphors we live by*, de Lakoff e Johnson em 1980,

14. *Apud* Chiavegatto:150.



posicionando a metáfora como um fenômeno central na língua e no pensamento. Assim, o que na gramática tradicional era tratada como figura de retórica e objeto de estudos de certos gêneros literários, tais como a poesia, a literatura e o discurso religioso, passa a ser considerado como um fenômeno essencial e onipresente em nosso fazer lingüístico, atuando não de forma arbitrária, mas sistemática e coerente. Verificou-se que sua manifestação não se restringe à língua, estando presente também nas ações e na estruturação do pensamento.

Destarte, na Lingüística Cognitiva, o termo “metáfora” é entendido como metáfora conceptual em oposição à metáfora lingüística, sendo esta última considerada uma forma de manifestação onde subjaz a correspondente metáfora conceptual. Isto significa dizer que as expressões metafóricas estão conectadas a conceitos metafóricos de modo sistemático possibilitando estudar a natureza do processo metafórico através de suas manifestações lingüísticas. A essência do processo metafórico está em compreender e vivenciar algo em termos de outro, ou seja, a metáfora conceptual consiste em entender um domínio conceptual em termos de outro.

Lakoff e Johnson (1980) classificam as metáforas conceptuais em *convencionais* e *emergentes*, sendo as primeiras aquelas já cristalizadas na língua e as emergentes, as novas metáforas criadas a partir das já existentes ou através de outros processos cognitivos. Dentre as metáforas convencionais distinguem-se ainda em: ontológicas, orientacionais e estruturais. Em nosso trabalho restringir-nos-emos às metáforas ontológicas e orientacionais<sup>15</sup>.

Segundo os autores, nossas experiências com objetos físicos, com substâncias concretas e com o nosso próprio corpo fornecem bases para uma grande variedade de metáforas ontológicas. Através das metáforas ontológicas conceptualizamos, categorizamos, entendemos conceitos abstratos, eventos, atividades, emoções, idéias como entidades discretas ou substâncias uniformes. Assim, mesmo que entidades ou conceitos abstratos não tenham limites ou formas bem definidas como objetos concretos, categorizamos como sendo objetos dotados de forma, bordas e outros atributos característicos a objetos concretos. Por exemplo, às entidades abstratas ou não discretas como “mar” “dia”, “hora”, “alegria” “amor” “fome” etc., embora não sejam objetos concretos ou com bordas delimitadas, categorizamos, atribuímos qualidades, quantificamos, agrupamos, referimos, enfim, manipulamo-as conceptualmente como se fossem objetos concretos. Assim expressamos: “Cantemos com bastante alegria”; “Desejamos muitas felicidades a você.”, onde as entidades abstratas “alegria” e “felicidade” são vistas como objetos quantificáveis. Ou ainda, “Quem tem uma boa idéia?” onde “idéia” é conceptualizada como um objeto e que, portanto, pode ser possuído. Neste último exemplo temos as seguintes metáforas ontológicas, aqui expressas em letras maiúsculas, entre os sinais de soma (+) e na forma de proposição “X é Y”:

+ A MENTE É UM RECIPIENTE PARA IDÉIAS +  
+ IDÉIAS SÃO OBJETOS +

15. Sobre outros tipos de metáforas conceptuais ver Lakoff e Johnson (1980).



Destarte a categoria IDÉIA é compreendida como sendo um +RECIPIENTE+, que, combinado com a segunda metáfora pode ser compreendida como objeto ou mercadoria. Daí as expressões, “ter idéias” “comprar idéias” “grandes idéias”, “idéia fixa” etc., onde são transferidas as mesmas propriedades dos objetos ou ações do homem para com esses objetos.

As metáforas orientacionais são as que não estruturam um conceito em termos de outro, mas organizam espacialmente todo um sistema de conceitos uns com outros, por exemplo, os conceitos: em cima-embaixo, dentro-fora, centro-periférico entre outros. As orientações espaciais se originam da existência de corpos como os nossos e como eles funcionam no ambiente físico. As metáforas orientacionais dão uma orientação espacial aos conceitos. Por exemplo os conceitos “alegria” e “tristeza” são associados às seguintes direções:

+ALEGRIA É PARA CIMA, TRISTEZA É PARA BAIXO+

Os autores sugerem como explicação dessa metáfora orientacional o fato de as pessoas tristes ou depressivas terem uma postura caída, baixa ou encolhida, e, por outro lado, uma pessoa feliz apresentar uma postura ereta. Como exemplos de expressões lingüísticas baseadas nessa metáfora temos “Estou me sentindo para cima hoje” ou “Estou me sentindo para baixo.” A mesma orientação (para cima/ para baixo) é atribuída aos conceitos MAIS e MENOS. Assim temos:

+MAIS É PARA CIMA, MENOS É PARA BAIXO+

Tal metáfora conceptual advém da experiência física em que ao adicionarmos mais substância ou objeto em um recipiente ou uma pilha, o nível vai para cima. Como exemplos de expressões lingüísticas baseadas nessa metáfora orientacional temos “O índice de inflação continua subindo” ou “A credibilidade do Brasil está baixa perante os credores do FMI”

A metáfora orientacional baseia-se não apenas nos aspectos físicos experienciais mas também sociais e culturais. Por exemplo, dentro de uma sociedade, ter mais poder, maior prestígio social e/ou financeiro significa estar na parte de cima da escala social, daí a expressão “alta sociedade” e o oposto, isto é, não ter poder, prestígio social ou financeiro significa estar na camada inferior da escala social:

+STATUS SOCIAL ALTO É PARA CIMA,  
STATUS SOCIAL BAIXO É PARA BAIXO+

Para Lakoff e Johnson, nenhuma metáfora pode ser compreendida ou representada adequadamente se for tratada independente da base experiencial, embora possam ser constituídos de diferentes experiências para um mesmo conceito. Nos exemplos acima, são diferentes as bases de experiências de ALEGRIA e STATUS SOCIAL ALTO mas são expressadas com a mesma orientação PARA CIMA.

De um modo geral, as estruturas metafóricas encontram-se arraigadas em nosso



pensar e falar lingüístico, muitas vezes não sendo percebidas como metafóricas conforme ilustram os exemplos acima citados. Trata-se portanto, de um processo natural de conceptualização, significação, denotação e expressão, evidenciando o fato da cognição e língua estarem intrinsicamente relacionadas.

Feito as ressalvas teóricas, passemos à análise propriamente dita das expressões metafóricas convencionalizadas de *oru*.

10. *Análise de Expressões Metafóricas de Oru*

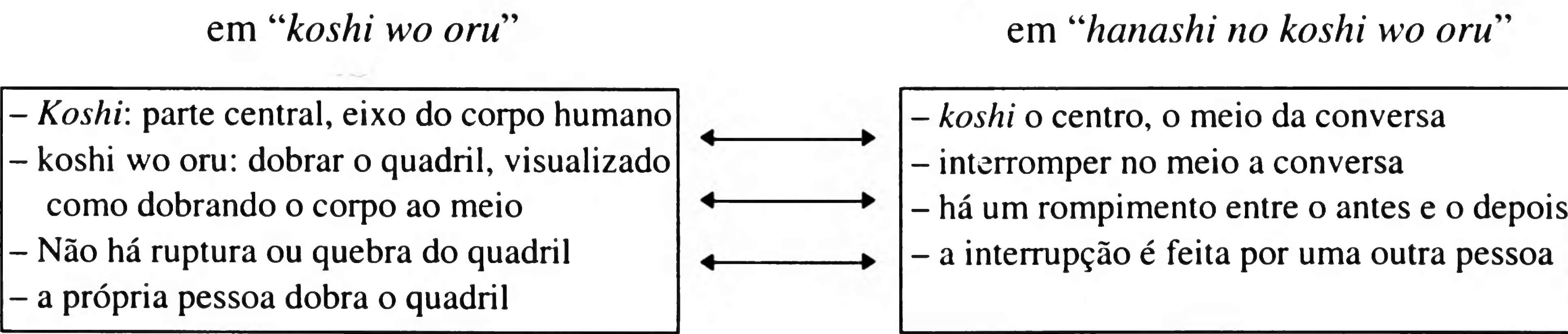
De acordo com dicionários de expressões idiomáticas e metafóricas<sup>16</sup>, verificou-se que há expressões convencionalizadas decorrentes tanto do sentido de “partir, quebrar” como de “dobrar”

10.1. *Expressões metafóricas decorrentes de oru com sentido “quebrar, partir”*

1. *Hanashi no KOSHI WO ORU*

Literalmente traduzível por “quebrar o quadril da conversa” tem o sentido de “cortar a palavra, interromper no meio a conversa de quem está falando”

Nessa construção a entidade “hanashi” (conversa) é entendida em termos de um objeto concreto, através da metáfora ontológica. *Koshi* (quadril, anca), no aspecto formal localiza-se no meio do corpo humano e funciona como o eixo que exerce o movimento de flexão do corpo, daí a transferência do aspecto “meio do corpo” para “meio da conversa” *Oru*, como vimos, tem o sentido básico de quebrar, partir um objeto fino e comprido, mas na expressão metafórica acima, o atributo “ruptura” não está ativado. Assim temos o seguinte esquema ilustrativo de um possível mapeamento entre os domínios “dobrar o quadril” e “quebrar o quadril da conversa” respectivamente:



Embora haja outros aspectos pertencentes ao cenário de cada domínio, apresentamos somente os mais pertinentes na análise. Também vale lembrar que o mapeamento de elementos do domínio fonte para o domínio-alvo, onde está sendo criada a expressão metafórica não ocorre de modo dicotômico como propõe Lakoff e Johnson mas em termos de combinação conceptual proposto por Fauconnier, onde no novo domínio podem surgir elementos ou aspectos inexistentes nos de origem. Por exemplo, no cenário

16. Muneo Inoue, *Kan-yôku jiten* (Dicionário de Expressões Idiomáticas), Tóquio, Sotakusha, 1992. Daiji Shiraishi, *Kan-yôku daijiten* (Grande Dicionário de Expressões Idiomáticas), Tóquio, Tôkyôdô, 1977.



de “*koshi wo oru*”, tem-se uma pessoa que dobra seu quadril, enquanto no cenário de “*hanashino koshi wo oru*” tem-se o mínimo de duas pessoas participantes, uma que está falando e outra que faz a interrupção; entre outros elementos distintos que fazem parte de cada cenário, respectivamente.

## 2. Kotoba no SAKI WO ORU

Variante da expressão anterior “*hanashi no koshi wo oru*” pode ser traduzida literalmente por “quebrar a ponta das palavras” mas tem o sentido de “dizer algo que faz com que a pessoa que está falando interromper sua fala” Aqui também “*kotoba*” (palavra) é conceptualizada como um objeto (metáfora ontológica) embora esteja ativado somente o atributo físico do objeto “comprido” mas não o “fino”. A experiência de se quebrar as pontas de um objeto comprido é transferida para expressar o ato de interromper as palavras que deveriam continuar até a frase ou o pensamento se completar.

(27) *Kimi wa hito no kotoba no saki wo otte bakari iru janai ka. Hito no hanashi wa saigo made kiku beki dayo.* (KANY)

“Você só fica interrompendo os outros. Você deve ouvir o que as pessoas dizem até o final.”

## 3. HONE WO ORU (forma transitiva) / HONE GA ORERU (forma intransitiva)

Literalmente significa “quebrar o osso” Essa expressão não tem o sentido de romper ou quebrar alguma parte do corpo mas de “ficar exausto devido a um grande esforço físico ou mental” Sejam dados os exemplos:

(28) *Oyajisan mo mô toshi wo torimashita node shigoto mo daibu hone ga oreru yôni narimashita.* (TAN:32)

“O velho (pai) também já está velho e, por isso, o trabalho passou a ser um tanto cansativo.”

(29) *Zenbun kaigyô nashi, kutôten nashi no roppyakumai de aru kara Joyce ya nouveau romance wo yomu yori hone ga oreru.* (KAZE:216)

“É um texto de seiscentas páginas todo sem parágrafos e pontuação, por isso, é mais cansativo do que ler um Joyce ou um romance *nouveau*.”

Como se pode verificar, no processo metafórico o mapeamento ocorre das entidades dos domínios mais concretos sobre os mais abstratos. Nessa expressão estamos fazendo a correspondência do domínio concreto do esforço e do trabalho físico dispendido para se concretizar uma determinada tarefa para o domínio do esforço mental ou psicológico utilizado para se realizar uma tarefa. De acordo com o conhecimento ou experiência concreta que temos, após um grande esforço físico, sentimos dores e fadiga nos músculos. Entretanto, quando a dor é muito intensa, sentimos até a parte central do corpo, isto é, até os ossos. Daí a expressão de se sentir como se “quebrasse o osso”

Vale ressaltar que de um cenário concreto de “quebrar ou partir um osso” nem todos os aspectos são transferidos na construção de um novo sentido. Neste exemplo



as características do objeto: fino e comprido e o rompimento do objeto não estão ativadas, sendo o principal aspecto transferido o fato de “ficar extremamente cansado”

Embora os exemplos encontrados estejam na forma intransitiva *oreru*, também há a forma transitiva *oru*, apesar desta forma ser ambígua pois pode ser interpretada em seu sentido literal, isto é, “quebrar, romper o osso de alguma parte do corpo”

4. KIBONE WO ORU (forma transitiva)/ KIBONE GA ORERU (forma intransitiva)

Variante da expressão acima, tem o sentido literal de “quebrar a alma, a cabeça, a vida, os nervos”, mas neste uso significa “ficar exausto psicologicamente, ficar fatigado, extenuado ao lidar com situações ou pessoas. A palavra *ki* é polissêmico e complexo mas pode ser traduzida nesse contexto por “espírito” “sentimento”

(30) *Aa, ore mo tsui kono aida made, konnna koton i kibone wo oru hodo, ikuji no nai ningen ja nakattanodagana.* (KÔS:291)

“Ah, eu também, até há pouco tempo atrás, não era uma pessoa covarde a ponto de ficar estressado com essas coisas.”

5. MUDABONE WO ORU (forma transitiva)/ MUDABONE GA ORERU (forma intransitiva)

Variante das expressões acima, literalmente significa “quebrar osso perdido, quebrar o osso em vão” Expressa o resultado negativo do esforço dispendido para realizar uma tarefa. Utiliza-se tal expressão em situação em que embora tenha feito esforço, não obteve nenhum resultado positivo. Encontra-se tanto na forma transitiva como intransitiva.

(31) *Minna kara hinan sarete iru hito wo bengo shita tokorode, mudabone wo oru dakeda.*  
“Fazer defesa de uma pessoa criticada por todos só vai ser um esforço em vão.”

## 10.2. Expressões decorrentes de *oru* com o sentido de “dobrar”

Na construção das expressões metafóricas e idiomáticas que se seguem, participam não somente metáforas conceptuais ou modelos cognitivos lingüísticos mas também *modelos cognitivos culturais*.

Os modelos cognitivos tratados até agora, representam o aspecto psicológico do conhecimento armazenado. É portanto, de caráter particular, advindas de experiências individuais, daí sua descrição envolver um grau considerável de idealização. Contrastando a esses modelos cognitivos idealizados (MCIs), os modelos culturais são compartilhados por outras pessoas pertencentes a um grupo social ou a sub-grupos. O modelo cognitivo cultural representa então, o conhecimento compartilhado coletivamente. Enquanto buscamos acessar os MCIs através da área da psicologia, os modelos culturais são acessados pela sociolingüística e antropologia. (Ungerer & Schmid, 1997:50-51).



Exemplificando, os modelos cognitivos culturais correspondem a diversos tipos de informações antropológicas, tais como modelos de casamento, de manifestação de raiva, de distinguir gêneros, de produzir ou detectar mentiras etc, que representam não somente as representações descritivas destas situações mas também as injunções normativas sobre como elas devem ser, constituindo-se, pois, modelos ideológicos. (Holland e Quinn, 1987)<sup>17</sup>

Portanto, padrões culturais também são construídos e organizados cognitivamente, refletindo também nas manifestações lingüísticas. Sejam dados os exemplos:

## 6. GA O ORU

Literalmente tem o sentido de “dobrar a si mesmo”, que significa metaforicamente “deixar de impor seu pensamento ou sua opinião e ceder ao do outro”

(32) *Ôtonosama mo tôô ga o orini natta to mieta, nigai kao wo nasutta mama, nanigoto mo naku oharadachi ni natte shimaishita.* (JAS:162)

“O Grande Senhor Feudal também parece que acabou por ceder e, com uma expressão desgostosa, acabou por ficar irado sem ter acontecido nada.”

## 7. HIZA O ORU

Literalmente traduzível como “dobrar o joelho” mas aqui expressando “seguir, acompanhar, submeter-se a alguém.”

(33) *Sonna obiyakashi ni hiza o oruyôna hazukashii koto ga dekiruka.* (KANY)

“Não posso passar pelo vexame de dobrar o joelho (submeter-me) com tal ameaça.”

Para entender a construção de tais sentidos, há que se correlacionar a ação física de dobrar o joelho e a situação em que se realiza esse ato, isto é, o significado social e cultural subjacente a ele.

Segundo o biólogo Desmond Morris, autor do livro *Macaco Nu*, a posição baixa consiste em uma das posturas cujo efeito é de acalmar, de sossegar a ira do inimigo diante de uma ameaça ou intimidação: “o homem, semelhante a outros primatas, tem como reação básica de obediência ou submissão o movimento de se agachar, encolher ou de queixar-se ou lamentar-se. Baseado nesse instinto básico, o homem formalizou vários aparatos para mostrar obediência. Citam-se a ação de agachar-se, de encolher ou prostrar-se diante do senhor ou superior. Uma forma mais fraca de mostrar obediência é se ajoelhar ou cumprimentar dobrando o quadril ou ainda, inclinar o corpo para frente dobrando os joelhos. O sinal principal desta ação é o fato de abaixar o corpo com relação à entidade superior. Quando pretende ameaçar alguém, nós tendemos a esticar nosso corpo ao máximo fazendo-nos parecer mais alto. Assim, a ação de obediência ou submissão é exatamente o oposto, é necessário que posicione o corpo o mais baixo possível.”<sup>18</sup>

17. *Apud* Chiavegatto, 2002:200.

18. *Apud* Tada, 1972:40-41.



O biólogo Spencer<sup>19</sup> também reforça essa proposição defendendo que a origem do ato de cumprimentar está no que se observa na natureza e história da humanidade. Segundo o autor, o homem pré-histórico não tinha dó do inimigo. Vencer o inimigo significava matá-lo. Entretanto, com o refinamento da cultura humana, passou a poupar a vida do inimigo, mas fazendo-o como escravo. Nessa ocasião, imitando seus predecessores mortos, os escravos se faziam de mortos. Em outras palavras, se prostravam perante os vencedores. Na base do ato de cumprimentar há a tradição dos tempos pré-históricos da pessoa atuar como um morto indefeso. Para os homens primitivos, o fato de ser grande e ser importante significava a mesma coisa. Por exemplo, havendo duas pessoas A e B, sendo que a A tem estatura mais baixa mas é mais importante, e a B, embora seja mais alta, seu status social é mais baixo que A. Se perguntar a uma pessoa não-culta quem é maior (mais alto), esta responderá ser a B, pois, concretamente a pessoa B é mais alta dando a impressão de imponência. Em francês, a palavra *gran* significa tanto grande de tamanho quanto de importância. Uma postura ativa é sempre intimidadora, e a postura mais baixa, de submissão. Daí decorre a percepção de que a pessoa intimidadora é mais alta e o submisso, mais baixo. Embora a postura tenha a conotação de subserviência é um dos valores arraigados na cultura japonesa.

Tada (1972) aponta um fato interessante da diferença da cultura japonesa e a européia, difícil de ser seguida pelos japoneses. Na Europa a etiqueta diz para se levantar imediatamente, caso esteja sentado na cadeira, no momento em que uma pessoa importante ou superior entre no recinto. Entretanto na percepção cultural dos japoneses, o fato de estar sentado já expressa uma posição inferior ou baixa com relação à pessoa superior que acabara de entrar, não julgando necessário se levantar. Como resposta ao ato de entrada de um superior, permanece sentado, atitude esta negativa a olhos europeus, pois, para eles, o fato de estar sentado significa estar em uma posição mais confortável do que a pessoa superior. Daí a necessidade de se levantar e endireitar sua posição para com respeito ao seu superior. O autor denomina tal diferença como a *cultura do sentado* (*za no bunka*) e a *cultura do de pé* (*tati no bunka*). Para os japoneses que se sentam no *tatami*, a posição sentada é normal não sendo associada à sensação de conforto. Assim, ao encontrar com uma pessoa superior, o japonês dobra o corpo uma vez ou repetidamente conforme o grau de reverência que se quer demonstrar. Para Tada, escolher a postura baixa é cultural não só do Japão mas dos países asiáticos em geral. (Tada:43-44)

Ilustrando, temos a seguinte situação real em caso de cumprimentar dobrando o corpo da posição em pé (figura na página seguinte).

19. *Idem*, pp. 42-43. O autor deve se referir ao biólogo Herbert Spencer, embora não tenha especificado na bibliografia.



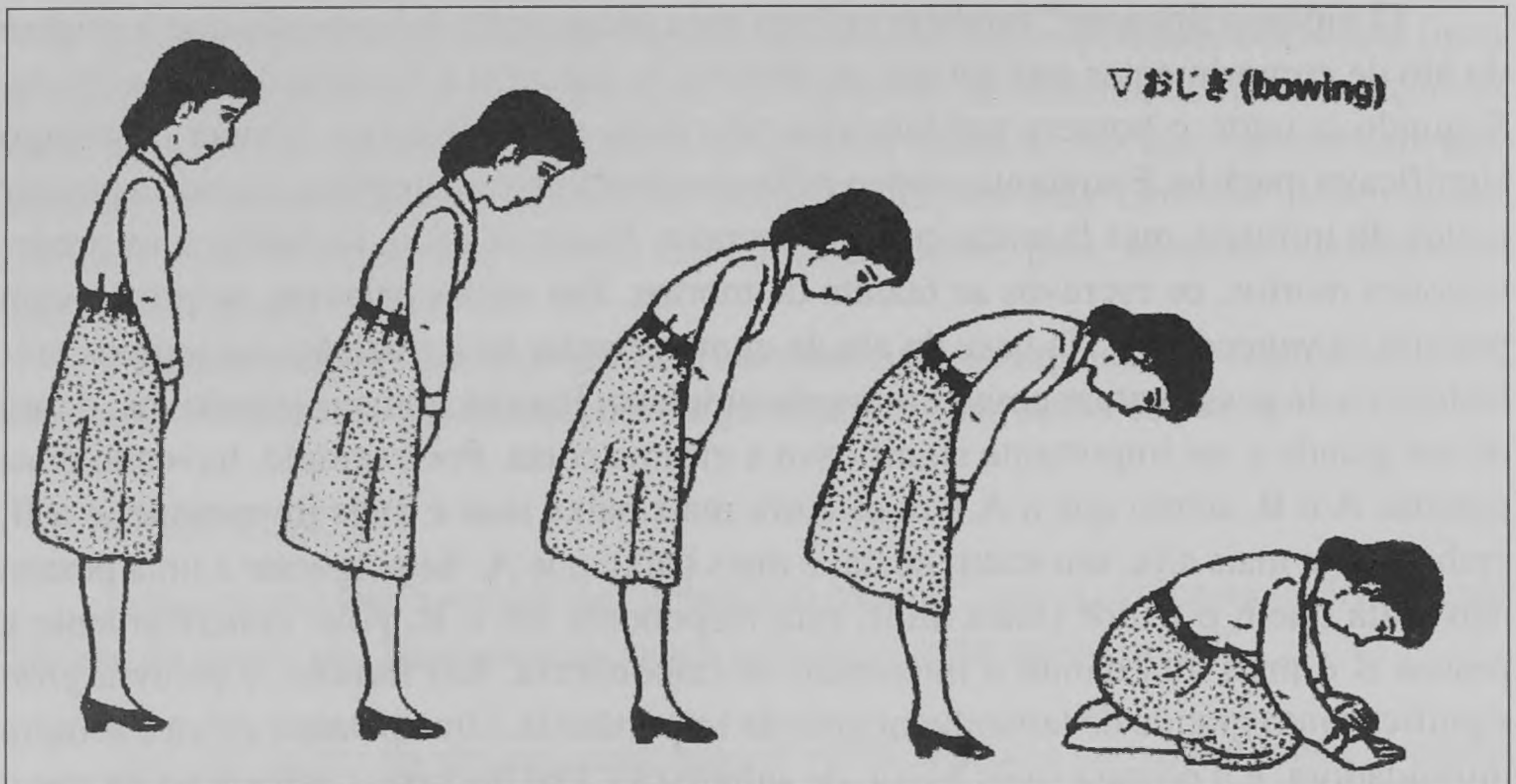


Figura 4 (*Japan as it is*- a bilingual guide, Gakken 1985:52)

Abaixo, ilustramos o cumprimento correto sentado no *tatami*:

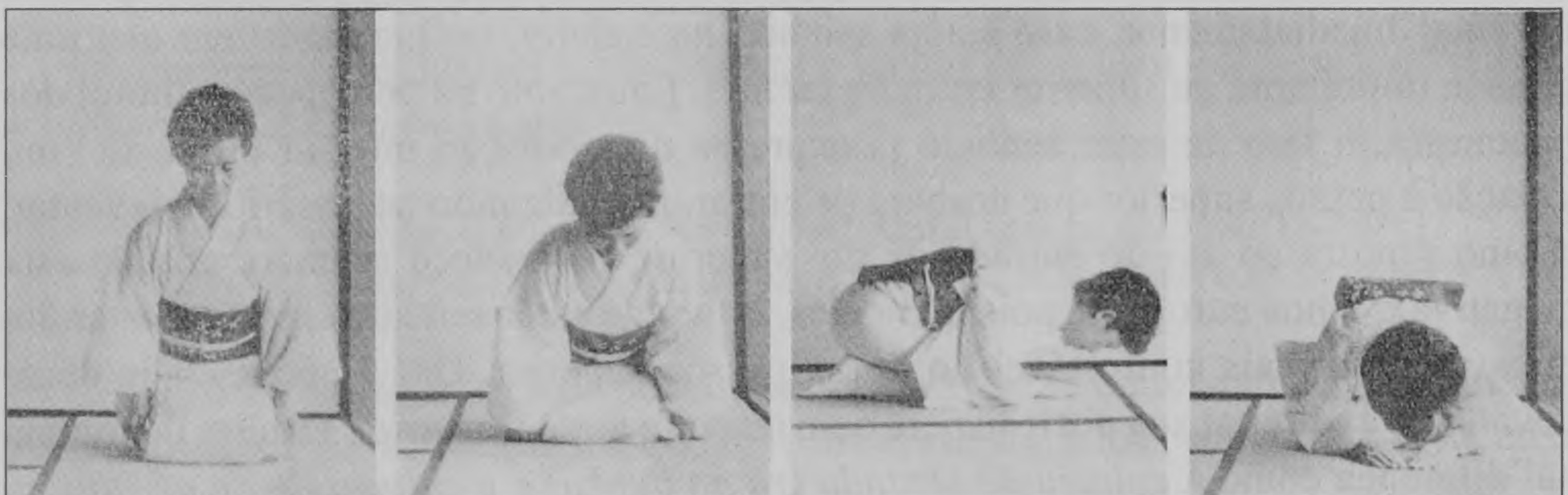


Figura 5 (*Nihon wo shiru jiten*, Shakaishisôsha, 1980:437)

Assim, social e culturalmente, o ato de dobrar os joelhos está associado ao conceito de submissão, de subordinação a um superior seja social ou psicologicamente. Exemplificando uma expressão extrema deste fato tem-se:

#### 8. NANAE NO HIZA WO YAE NI ORU

Essa expressão é traduzível literalmente por “dobrar o joelho de sete para oito” significando “pedir algo ou pedir desculpas com extrema humildade”

#### 9. KOKORO GA ORERU

Variante da expressão “*ga o oru*”, tem o sentido literal de “dobrar o coração”, focalizando o aspecto emocional de submissão ou cessão a outra pessoa.



(34) *Sasugano jijû mo kondo to iu kondo wa, tôtô kokoroga oreta to mieru. Tokaku onna to iu yatsu wa, mono no aware wo kanjiyasui kara na.* (KÔS:297)

“Até a camareira, desta vez, parece que dobrou o coração. Seja como for, o ser chamado mulher sente facilmente o patos (encanto, patético) das coisas.”

#### 10. TSUNO WO ORU

Literalmente traduzível por “dobrar o corno” ou “quebrar o corno” nesta construção tem o sentido de “dobrar” isto é, de amansar outrem.

(35) *Kare mo yôyaku tsuno wo otte hanashiai ni ôjite kureta.* (KANY)

“Ele também, finalmente, mudou sua posição intransigente e atendeu à conversa.”

O corno ou chifre constitui um apêndice rígido e recurvo que guarnece a fronte de alguns animais<sup>20</sup>, simbolizando a força. Com a cabeça ereta, o chifre faz o animal parecer altivo e forte, portanto, dobrar ou quebrar o chifre simboliza o ato de destituir o animal do instrumento que representa sua força e altivez. Assim, na expressão acima, tem o sentido de destituir uma pessoa de sua aparente força e esta, torna-se menos prepotente e mais acessível. Em outras palavras, de uma posição intransigente, a pessoa muda para uma atitude mais colaboradora.

#### 10. HANA WO ORU ou HANAPPASHIRA WO HESHIORU

Literalmente é traduzível por “quebrar o nariz” Diferentemente do português, não significa bater ou partir para briga física mas aprontar algo para alguém muito convencido e fazê-lo passar vergonha.

(36) *Kôhai no kuse ni zuibun namaiki dakara kikai wo toraete hana wo otte yarô.*

“Sendo um aluno novato é muito atrevido, por isso, vamos pegar uma oportunidade e fazê-lo passar vergonha.”

O nariz simboliza o “eu” sendo assim, o nariz empinado simboliza uma pessoa extremamente individualista, cheia de si mesmo. No ato de dobrar ou quebrar o nariz, focaliza o aspecto de quebrar o “eu”, de destruir o “eu” o que, em termos de comportamento social, uma das formas de acabar com o convencimento de alguém é fazer o oposto, isto é, fazê-lo passar vergonha.

Como pudemos verificar pelos exemplos acima, a expansão do sentido de um significado básico é motivada pelos processos figurativos através dos quais são construídos novos significados (Chiavegatto, 2002). A metáfora está subjacente no cotidiano não apenas em expressões lingüísticas mas também no pensamento e nas ações. Nesse sentido, o nosso sistema conceptual desempenha um papel central em definir as realidades cotidianas. Enfim, o modo como pensamos, experimentamos e agimos muitas vezes estão baseados no fenômeno metafórico (Lakoff e Johnson, 1980).

20. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Novo Aurélio Século XXI: o Dicionário da Língua Portuguesa*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999:558.



## 11. Construções Gramaticais Motivadas Cognitivamente

Na visão cognitivista, a Gramática não é um produto independente dos processos cognitivos. Pode-se dizer que outra contribuição da Linguística Cognitiva encontra-se em seu modelo ser capaz de explicar fenômenos não somente lexicais e morfológicos, mas também sintáticos, todos baseados em estruturas conceptuais comuns, diferindo apenas nos aspectos focalizados. (Ungerer e Schmid:1997) Pesquisadores na área da gramaticalização têm encontrado evidências substanciais de que as formas gramaticais emergem de formas lexicais e o significado gramatical evoluiu do significado lexical, de modo integrado às relações entre cognição e linguagem. (Chiavegatto:2002). Em nosso trabalho restringiremos aos aspectos da *causatividade* e *transitividade*, pertinentes na conceptualização do conceito de *oru*, considerado como um evento do tipo causativo.

### 11.1. O fenômeno da causatividade

Os conceitos primitivos que subjazem nas situações causativas são as categorias cognitivas de: “agente”, dependente da “intenção” e “volição”

Segundo Talmy há alguns tipos diferentes de *causatividade* que são lexicalizados na língua (2001:69-70). Alguns verbos incorporam apenas um tipo de causatividade enquanto outros incorporam vários. Os tipos podem ser:

- a. Evento autônomo não-causativo (Não implica que há uma causa). Ex: O vaso quebrou.
- b. Causatividade resultante-do-evento (ênfase ao evento, resultado necessariamente de um outro evento, pois caso contrário não teria ocorrido). Ex: O vaso quebrou devido a bola que rolou sobre ela.
- c. Causatividade evento-causador (ênfase no sujeito como causador do evento). Ex: Uma bola rolando sobre o vaso quebrou-a.
- d. Causatividade por instrumento (ênfase no objeto dentro do evento causativo que realmente impinge no elemento afetado do evento resultante). Ex: Uma bola quebrou o vaso (rolando sobre ela).
- e. Causatividade por autor (com o resultado não-intencional). Ex: Eu quebrei o vaso ao rolar a bola sobre ela.
- f. Causatividade por agente (com resultado intencional). Ex: Eu quebrei o vaso rolando a bola sobre ela.
- g. Causatividade submetida (não-causativo; semelhante ao do autor(e) que não teve a intenção do evento mencionado, como também não teve a intenção de se submeter-se a nenhuma ação que culminasse no evento). Ex: Eu quebrei meu braço quando caí.
- h. Causatividade agentivo-reflexivo. Ex: Eu andei até a loja.
- i. Causatividade induzida. Ex: Eu o mandei à loja.

O verbo *oru* com o sentido de “quebrar” incorpora os seguintes tipos de causatividade: autônomo (a), resultante-do-evento (b), (c) (e), (f) e (g), podendo sele-



cionar uma leitura causativa em particular, do não causativo aos diferentes causativos onde diferentes elementos do evento são enfocados. Assim temos:

- (a) *Enpitsu no shin ga oreta.* (A mina do lápis quebrou.)
- (b) *Enpitsu wo otoshite shin ga oreta.* (Derrubei o lápis e a mina quebrou.)
- (c) *Kodomo wa enpitsu wo maguete futatsu ni otta.* (A criança dobrou o lápis em dois e o quebrou.)
- (e) *Enpitsu wo otoshite otte shimatta.* (Derrubei o lápis e ele quebrou.)
- (f) *Kodomo ga enpitsu o wazato otoshite shin wo otta.* (A criança derrubou o lápis de propósito e o quebrou.)
- (g) *Enpitsu wo otoshite orete shimatta.* (Derrubei o lápis e ele quebrou.)

Por outro lado, o verbo *oru* com o sentido de “dobrar” incorpora somente o tipo de causatividade agentiva (f). Como reflexo disso, deriva a seguinte estruturação sintática:

- (f) *Kami wo futatsu ni otta.* (“Dobrei o papel em dois.”)

Vale lembrar que para o sentido de “dobrar” não é possível o uso de causatividade autônoma como ilustram os exemplos abaixo:

- \* *Furoshiki ga orete tatandearu.* (O pano está dobrado.)
- \* *Tsuru ga oreteiru.* (O grou está dobrado.)
- \* *Shimbun ga oreta.* (O jornal dobrou.)

Assim, a forma intransitiva onde está presente somente o objeto afetado e o resultado da ação, é possível somente para o sentido de “quebrar”

11.2. *Transitividade e Intransitividade*

Uma importante categoria semântica relacionada à categoria de causatividade, mas muitas vezes tratadas incorretamente como fundidas nela é a “representação” dos participantes do evento ou *personificação* (*personation*) O mesmo conteúdo de ação pode ser manifestado com um participante (*monádico*) ou dois participantes (*diádico*) envolvidos no evento (Talmy:2001)<sup>21</sup>. Uma raiz verbal pode ser lexicalizada para apenas um tipo de personificação e utilizando-se de um acréscimo gramatical para expressar o tipo opositor, ou pode percorrer pelos dois tipos. Ex:

Monádico	Diádico
Eu peguei uma sobremesa da cozinha.	Eu peguei uma sobremesa da cozinha para Sue.
Eu me servi de sobremesa da cozinha.	Eu servi (à Sue) uma sobremesa da cozinha.

21. Talmy (2001:89) define “*personation*” como o parâmetro concernente ao papel estrutural atribuído à ação. Pode ser *monádico*, isto é, ação sobre o corpo ou os movimentos de um único ator, ou *diádico*, com o corpo do ator atuando sobre o do outro participante.



Uma ação de um evento pode ser conceptualizada esquematicamente como um “*envoltório*” “Se a ação dentro do envoltório incluindo-se o ator, a ação e toda a atividade causal conectando os dois elementos, afeta alguma entidade fora do envoltório, então tal complexo ideacional é entendido como diádico e a frase que o representa será prototipicamente como sintaticamente transitivo. Mas se o envoltório inclui todo o complexo ideacional (separado de qualquer elemento acessório compreendidos como não-afetados pela ação dentro do envoltório), então o complexo ideacional será entendido como monádico e a frase que o representa será prototipicamente como sintaticamente intransitivo”<sup>22</sup>.

Cita-se como exemplo de verbo diádico: “*The girl is beating the drum*” A raiz do verbo “*beat*” inclui o ator e a ação, implica a presença de um objeto afetado/paciente mas, literalmente, expressa somente a ação.

Como exemplo de verbo monádico temos “*The girl is drumming*” em que a raiz do verbo “*drum*” já inclui o objeto.

No caso de *oru* com o sentido de “quebrar” ou “partir”, implica a presença de um objeto afetado pela ação mas pode não focalizar a ação e o ator, o que decorre uma construção sintática intransitiva ou transitiva, no caso de focalizar o ator, a ação e o objeto. Por outro lado, *oru* com o sentido de “dobrar” implica a presença do ator, a ação e a presença do objeto afetado, sendo sintaticamente construído na forma transitiva. Entretanto, em termos de personificação, ambos são monádicos com apenas um tipo de personificação e utilizando um acréscimo gramatical para expressar o opositor ou aquele que recebe a ação.

Ao analisar expressões na língua japonesa há que se ressaltar a presença de restrição para o tipo do objeto que vai ocupar o lugar de sujeito da frase, o que não ocorre de modo acentuado no português. Segundo Tsunoda (1991:39), há na língua japonesa uma gradação na preferência de entidades que podem ser o agente da ação, conforme o esquema abaixo:

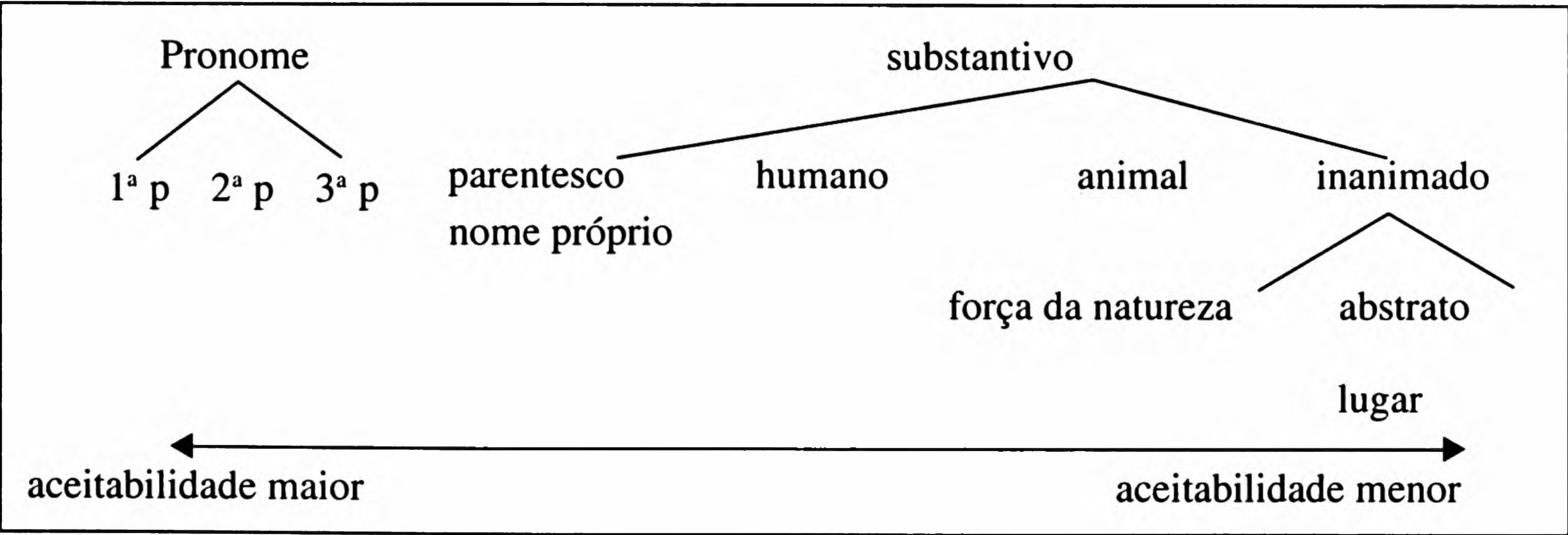


Figura 6

Ou seja, os pronomes de 1ª, 2ª e 3ª pessoa respectivamente, têm a tendência maior de serem expressos como agentes da ação, seguida pelo substantivo que expressa

22. Talmy, 2001, vol. II:92.



parentesco (pai, mãe etc.) ou nome próprio, substantivo que expressa o ser humano (homem, mulher etc.), em seguida, substantivo que expressa um ser animal (cachorro, gato etc.) e, por fim, substantivo que expressa ser inanimado, incluindo os que expressam força da natureza (chuva, vento etc.) e os que expressam entidades abstratas (sonho, imagem etc.) ou nome de lugar (Brasil, Japão, São Paulo etc.). Esta seria, então, a ordem de aceitabilidade do que pode ocupar o lugar de sujeito da frase. Preferência esta que foi confirmada nas entrevistas com informantes japoneses.

Assim, a escolha da forma transitiva (*oru*) ou intransitiva (*oreru*) é determinada também pela natureza do objeto que ocupa o sujeito da ação. Por exemplo, a frase (37) abaixo causa estranheza ao falante nativo japonês, sendo preferida a construção (38):

(37) *Tsuyoi kaze ga eda wo otta.*

“O vento forte quebrou/partiu o galho.”

(38) *Tsuyoi kaze de (ou ni yotte) eda ga oreta.*

“Com (ou devido a) o vento forte, o galho se quebrou/partiu”.

Em outras palavras, objetos inanimados ou fenômenos naturais (chuva, furacão, raio etc.) dificilmente ocupam a posição de sujeito da frase, exceto quando estão personificados, como ocorrem nas histórias infantis, ou quando implicitamente estão mediando a ação, cuja responsabilidade está no homem. Portanto, o padrão sintático na forma transitiva (*oru*) é utilizado quando o sujeito da frase é um ser animado e, quando este é inanimado, prefere-se a construção com verbo intransitivo (*oreru*) estando o objeto ocupando a posição de complemento verbal de meio ou instrumento da ação, ou ainda, focalizando somente o objeto da ação.

## 12. Considerações Finais

A ciência cognitiva busca estudar como a mente humana funciona, como recebe informações por meio dos sentidos e como os processam juntamente com as informações já classificadas e armazenadas na memória. Baseado nessa concepção, o significado passa a ser investigado do aspecto de sua construção através de estruturas cognitivas (MCI, esquemas imagéticos, modelos culturais entre outros) que fazem a ponte entre a linguagem e a mente (cognição) que a processa.

A abordagem cognitivista permite analisar o significado de forma mais abrangente, fornecendo caminhos para descrever as possíveis e complexas relações que se estabelecem a partir do sentido central ou básico de uma palavra, ou ainda, permite descrever a construção de infinitos sentidos que emergem nos contextos. Em outras palavras, possibilita explicar os variados *links* que dão origem a diferentes sentidos em cada contexto que atualiza, o que não ocorre de modo arbitrário ou acidental, pois estão firmemente baseados nos processos cognitivos que precedem na mente ou na natureza das interações em que se processam a construção do sentido.

Através dos exemplos com *oru*, verificou-se que seus usos diferentes ativam somente certas faces do cenário de *oru*. Por exemplo, vimos que o objeto afetado de



*oru*, com o sentido de “quebrar” ou “partir” tem de ser um objeto fino e comprido como: mina (grafite) do lápis, bastão de baseball, haste da flor, macarrão tipo *spaghetti*, osso da perna etc. Tal aspecto não está ativado nas expressões metafóricas como nos exemplos (27) a (31.), bem como em *oru* com o sentido de “dobrar” ou ainda, em “quebrar” ou “partir” do português. Daí decorre o caráter inerentemente flexível do significado por ser construído em contextos específicos de uso.

No processo de construção dos sentidos de *oru*, vimos também que nossas experiências física e cultural fornecem bases para a construção de significados, além de muitas construções lingüísticas serem resultados de figurações conceptuais, de experiência do corpo humano interagindo no espaço para representação de conceitos mais abstratos.

A abordagem cognitivista permite ainda explicar fenômenos de estruturação sintática, isto é, o porquê se apresentam como tal, pois também são reflexos de processos cognitivos que interpretam a realidade.

Nosso objetivo foi analisar o processo de construção do significado de *oru* estendendo à algumas construções metafóricas do tipo convencionalizadas, embora a riqueza deste processo possa ser melhor visualizada estendendo às metáforas emergentes, tarefa esta a ser deixada para futuras oportunidades.

Conforme Chiavegatto (2002:174) bem coloca “muitas invenções ou construções criativas nas línguas são decorrentes da expansão de um sentido básico de um determinado item lexical para referir-se a outro domínio mais abstrato da experiência. [...] As formas lingüísticas não são envólucros de significados, mas guias para construção mental das significações”

## *Bibliografia*

- CHIAVEGATTO, Valéria Coelho. “Gramática: Uma Perspectiva Sociocognitiva”. In CHIAVEGATTO, V. C. (org.). *Pistas e Travessias II*. Rio de Janeiro, Ed. UERJ, 2002, pp. 131-212.
- CRUSE, D. Alan. *Meaning in language: an introduction to semantics and pragmatic*. Oxford, Oxford University Press, 2000.
- FAUCONNIER, Giles. *Mental spaces: aspects of meaning construction in natural languages*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994 (1ª publicação em 1985).
- FAUCONNIER, Giles & TURNER, Mark. *The way we think: conceptual blending and mind’s hidden complexities*. New York, Basic Books, 2002.
- JACKENDOFF, Ray. *Semantics and Cognition*. Cambridge, MIT Press, 1993.
- KOVĚČSES, Zoltan. *Metaphor: a practical introduction*. New York, Oxford University Press, 2002.
- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago, Chicago University Press, 1980.
- LAKOFF, George. *Women, Fire and Dangerous Things: what categories reveal about the mind*. Chicago, Chicago University Press, 1987.
- LANGACKER, Ronald. *Foundations of cognitive grammar*. Vol. 1. Stanford, Stanford University Press, 1987.
- LOBATO, Lucia M. P. *A Semântica na Lingüística Moderna: O Léxico*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.



- LÖBNER, Sebastian. *Understanding Semantics*. London, Arnold, 2002.
- MORITA, Yoshiyuki. *Kiso nihongo jiten*. (Dicionário Básico Japonês), 5ª ed., Tóquio, Kadokawa, 1993.
- OKATA, Grace Rie. Dissertação de mestrado apresentada junto à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, não publicada, 2001.
- \_\_\_\_\_. “As Expressões Metafóricas de *Quebrar* e *kowasu*: Um Estudo Ccontrastivo entre o Português e Japonês sob a Perspectiva da Semântica Cognitiva”. Publicado nos Anais do XIV Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa, Unesp, 2003, pp. 233-245.
- SALOMÃO, Maria Margarida M. “A Questão da Construção do Sentido e a Revisão da Agenda dos Estudos da Linguagem”. In *Revista Veredas*, vol. 3, n. 1, Juiz de Fora, pp. 61-79.
- SEUREN, Pieter A. M. *Western Linguistics – an historical introduction*. Oxford, Blackwell, 1998.
- SUGUIMOTO, Koji. *Imiron 2: Ninchi Imiron* (Semântica Cognitiva). Tóquio, Kuroshio, 1998.
- SWEETSER, Eve. *From Etymology to Pragmatics: metaphorical and cultural aspects of semantic structure*. Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- TADA, Michitarô. *Shigusa no nihon bunka* (A Cultura Japonesa do Agir). Tóquio, Chikuma Shobô, 1972.
- TALMY, Lenard. *Toward a Cognitive Semantics*. Vol. I: *Concept structuring systems*; Vol. II: *Typology and process*, 2ª ed., Londres, MIT Press, 2001.
- TAYLOR, John R. *Cognitive Grammar*. Oxford, Oxford University Press, 2002.
- TSUNODA, Tasaku. *Sekai no gengo to nihongo*. (As Línguas do Mundo e o Japonês), Tóquio, Kuroshio, 1991.
- ULLMANN, Stephen. *Semântica*. Lisboa, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1964.
- UGERERER, Friedrich & SCHMID, Hans-Jörg. *An introduction to Cognitive Linguistics*. 2ª ed., London, Longman, 1997.

### *Exemplos de Frases Retiradas da Coletânea*

*Shinchô bunko no 100 satsu* (100 Obras do Shinchô) ed. CD-Rom, Tóquio, Shinchôsha, 1995.

### *Símbolos Adotados para Identificação das Obras dos Exemplos*

JAS	AKUTAGAWA Ryûnosuke “Jashûmon”
KÔS	AKUTAGAWA Ryûnosuke “ <i>Kôshoku</i> ” (“Sensualidade”)
SUNA	ABE Kôbô “ <i>Suna no onna</i> ” (“A mulher da areia”)
KURO	IBUSE Masuji “ <i>Kuroi ame</i> ” (“A chuva negra”)
BUN	INOUE Hisashi “ <i>Bun to Fun</i> ” (“Bun e Fun”)
UMA	ARISHIMA Takeo “ <i>Umareizuru nayami</i> ” (“A preocupação que nasce”)
KUS	“ <i>Kussetsu</i> ” (“Sinuosidade”)
KAZE	ITSUKI Hiroyuki “ <i>Kaze ni fukarete</i> ” (“Levado pelo vento”)
TAN	“ <i>Tanishi chôja</i> ” <i>Nihon no mukashi banashi</i> (“Estórias antigas do Japão”)
ISS	SAWAKI Kôtarô <i>Isshun no natsu</i> (“O verão de um instante”)
PAN	KAIKÔ Ken <i>Panikku hadaka no ôsama</i> (“Pânico: o rei nu”)



## HEIJÛ – OS MALOGROS DE UM NOBRE GALANTEADOR

Luiza Nana Yoshida

**RESUMO:** Belo, culto, cortês, refinado, amável e sempre vitorioso em suas conquistas, a figura idealizada do *irogonomi*, cultor-do-amor, encontra em Hikaru Genji, protagonista de *Genji Monogatari*, o seu maior representante. Através da análise da narrativa sobre Heijû, um *irogonomi* às avessas, busca-se mostrar, no presente artigo, a outra face do cultor-do-amor, que nem sempre alcança sucesso em suas conquistas, sendo personagem geralmente encontrada nas narrativas do gênero *setsuwa*.

**ABSTRACT:** Handsome, learned, courteous, refined, kind and always triumphant in his conquests, the ideal figure of the *irogonomi*, love's-cultivator, has its great representative in Hikaru Genji, *Genji Monogatari*'s protagonist. Through the study of Heijû's narrative, it is intended to show in this paper another aspect of love's-cultivator, who do not always achieve success in his conquests, and is a character generally found in the *setsuwa* genre.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Setsuwa*, Literatura Heian, *Konjaku Monogatarishû*, *irogonomi*.

**KEYWORDS:** *Setsuwa*, Heian Literature, *Konjaku Monogatarishû*, *irogonomi*.

*Konjaku Monogatarishû* é uma coletânea de narrativas breves denominadas *setsuwa* (que no presente trabalho designaremos “narrativa *setsuwa*”). A compilação de coletâneas de narrativas *setsuwa* deu-se entre os séculos IX a XIV, e o período áureo de sua produção deu-se no século XIII. As narrativas *setsuwa* podem ser de cunho budista ou secular. Sabe-se que as primeiras coletâneas eram eminentemente de cunho budista como a obra *Nihonkoku Genpô Zen'aku Ryôiki* ou simplesmente *Nihon Ryôiki*



(Relatos Milagrosos do Japão), organizada pelo monge Keikai, por volta de 822, hoje considerada a precursora das coletâneas de narrativas *setsuwa*.

As narrativas *setsuwa*, predominantemente aquelas que se baseiam em assuntos seculares compiladas na coletânea *Konjaku Monogatari*, vêm romper com a estética literária predominante na literatura de até então, tradicionalmente voltada para a produção poética dos *waka* (poemas japoneses) e para o refinado lirismo das narrativas *monogatari* da Época Heian (794-1185), essencialmente lapidadas pelo ideal estético do *miyabi* (“elegância”, “refinamento”) e pelo sentimento do *monono aware* (“pathos”, “sensibilidade apurada”) que refletiam o apurado gosto da classe aristocrática que as produzia. Assim, podemos afirmar que as narrativas *setsuwa* seculares de *Konjaku Monogatari* apresentam-nos um mundo totalmente diverso do das narrativas *monogatari* de Heian, representadas pela obra *Genji Monogatari* (Narrativas de Genji).

*Genji Monogatari* faz uma incursão profunda e minuciosa pelo mundo da corte de Heian, através das experiências pelas quais passa seu protagonista Hikaru Genji. Nascido príncipe imperial, Genji é afastado da linha sucessória por obra do destino. Sua vida, no entanto, apresenta-se tão ou até mais fascinante que a de um príncipe imperial. Na condição de súdito imperial, Genji encontra-se livre das amarras dos rígidos códigos imperiais, e como membro da alta nobreza e filho dileto do imperador Kiritsubo, possui ainda inúmeros privilégios. A autora Murasaki Shikibu parece ter levado isso em conta, ao afastá-lo da sucessão imperial. Além do mais, Genji é dotado de qualidades físicas e morais irrepreensíveis. Belo, culto, refinado, sensível, cortês, íntegro, Genji torna-se o representante maior do *irogonomi*, cultor-do-amor. Murasaki Shikibu descreve, em *Genji Monogatari*, um mundo idealizado, onde a riqueza e a ociosidade criam uma sociedade voltada para o culto da beleza e do amor. A corte amorosa era feita segundo uma elaborada etiqueta, constituindo quase um ritual.

O amor tem início baseado em “rumores” ou em “espiar-entre-as-frestas-da cerca” (*kaimami*). Os jovens nobres ficam sabendo da existência de alguma jovem de rara beleza através de rumores que sobre ela circulam, ou ainda, quando conseguem vislumbrá-la através das frestas de uma cerca ou entrevê-la atrás de uma cortina, um biombo. É normalmente dessa forma que se dá o “primeiro encontro” visto que, pelo costume da época, as mulheres não se expunham diante de estranhos, mantendo-se sempre ocultas por trás de um biombo, de um leque ou da manga de suas vestes.

Cabe lembrar ainda que o traje feminino era composto de peças sobrepostas feitas de ricos tecidos, obedecendo uma combinação de cores conforme a estação, o momento ou o lugar. Eram vestes longas, de amplas mangas, que deixavam de fora somente a cabeça. Dentre os atributos físicos, destaca-se o cabelo que deveria ser preto, liso e longo, podendo alcançar o chão. Assim, os atributos de beleza da mulher não estavam baseados tanto no seu físico, mas muito mais na sua elegância no trajar, na sua voz, na sua habilidade poética ou musical. O *irogonomi* possui sentidos aguçados e sensibilidade apurada, e é capaz de distinguir de imediato uma beleza rara, seja através de um detalhe no trajar, um aroma especial, uma execução musical primorosa ou um tom de voz.

O *irogonomi* ideal é aquele que conhece todas as etiquetas da corte amorosa e as pratica, é aquele que domina a “arte de amar”, sabendo amar e valorizar cada uma de



suas mulheres como se fôsse a única, e toma para si a responsabilidade de delas cuidar, não as desamparando jamais, assim como o faz Hikaru Genji.

*Genji Monogatari* constrói um retrato da sociedade da nobreza baseado numa estética orientada pelo belo, pelo refinado, pelo sutil, *Konjaku Monogatarishû* enfatiza o feio, o grotesco, o cômico, o explícito, não só da sociedade aristocrática, mas também da camada popular, do mundo animal, do mundo fantástico. Inaugura um mundo literário sem limites, onde a família imperial, a nobreza, o clero, a classe guerreira emergente ou o povo, o homem, a mulher, a criança, o idoso, o animal ou o ente sobrenatural revezam-se na criação de um mundo sem fronteiras onde se vislumbra a descoberta de outros valores não tratados na literatura vigente.

O presente trabalho visa, portanto, destacar através da análise de uma das narrativas *setsuwa* de *Konjaku Monogatarishû* o seu aspecto dessacralizador do ideal literário de refinamento, que norteia a maior parte da produção literária da Época Heian.

Segue-se a tradução da narrativa *Sobre o fato de Taira-no-Sadafumi cortejar Hon'in-no-Jijû*, narrativa 1 do tomo XXX inserida em *Konjaku Monogatarishû*, seguida de considerações que buscam estabelecer a figura de um *irogonomi* às avessas.

## 1. O Irogonomi às Avessas

### XXX/1 *Sobre o fato de Taira-no- Sadafumi cortejar Hon'in- no-Jijû*

O agora é passado, havia uma pessoa chamada Taira-no-Sadafumi<sup>1</sup>. Capitão-Assistente do Quartel da Guarda Palaciana; era conhecido como Heijû. Sua posição social não era insignificante; possuía uma bela aparência e um belo porte, modos elegantes e fino trato, razão pela qual, à época, não havia pessoa alguma que a Heijû superasse. Não havia também ninguém, seja esposa ou filha de nobres, sem falar nas damas da Corte, que não tivesse recebido galanteios de Heijû.

A propósito, havia, à época, uma pessoa conhecida como “O Senhor de Hon'in”<sup>2</sup>. Na sua residência, havia uma jovem dama da Corte conhecida como Jijû-no-Kimi<sup>3</sup>. Era bela e de fina aparência, uma dama da Corte de nobre caráter. Heijû, que freqüentava a residência d'O Senhor de Hon'in, ouvira falar sobre a beleza de Jijû e, durante muito tempo, cortejou-a arrebataadamente. Mas, devido ao silêncio de Jijû, que nem mesmo respondia às cartas de amor, Heijû, desolado, enviou por fim uma carta na qual indagava se ela não se dignaria a lhe enviar ao menos uma resposta, ainda que fosse apenas de duas letras, dizendo: “Vi”, e na qual lhe dizia que vivia a

1. Taira-no-Sadafumi (?-932) – Poeta da época Heian. Descendente da linhagem do imperador Kanmu (imperador de 781-805) que fundou a capital Heiankyô, Sadafumi é membro da família que, após sair da linha sucessória ao trono recebeu o sobrenome Taira.
2. O Senhor de Hon'in – Refere-se a Fujiwara-no-Tokihira (871-909), filho do Grande Conselheiro Fujiwara-no-Mototsune. Sua residência era conhecida como Hon'in, daí ele ser conhecido como “Senhor de Hon'in”
3. Jijû-no-Kimi – Refere-se provavelmente à filha de Ariwara-no-Muneyasu e neta do famoso poeta do início de Heian, Ariwara-no-Narihira (825-880). As damas da Corte portadoras de título, as *nyôbô*, normalmente eram conhecidas pelo título do pai ou do irmão mais velho. *Jijû* (secretário imperial) seria provavelmente o título do pai ou do irmão.



chorar, nela pensando. E como o mensageiro voltara com a resposta, Heijû veio a ter com ele, mas não sem antes esbarrar, aqui e ali, por causa da afobação. Tomou-lhe rapidamente a carta e, ao vê-la, reconheceu o fragmento da sua própria carta, onde se lia “Vi”, que fôra colado numa folha de papel de fina qualidade, depois de destacado da carta que ele enviara com a seguinte mensagem: “Não lhe seria possível responder-me, dizendo apenas ‘Vi’?”

Diante de tal quadro, quão profunda não foi a raiva e o desconsolo de Heijû! Isso aconteceu em fins do segundo mês e, refletindo, ele pensou: “Deixa estar, vou desistir. Por mais que eu me empenhe, é inútil!” Parou, então, de enviar-lhe cartas, e as coisas permaneceram desse modo, até que, depois do vigésimo dia do quinto mês, numa noite escura de chuva ininterrupta, Heijû pensou: “Seja como for, numa noite como esta, mesmo a mais cruel das criaturas, haverá de ter compaixão”. No meio da noite, em meio à chuva incessante e envolto na mais completa escuridão, Heijû conseguiu, com muita dificuldade, ir do palácio até Hon’in. Mandou chamar a pequena aia que sempre lhe servia de mensageira e pediu-lhe que transmitisse à sua ama: “Cá estou, tomado pela dor”. A pequena aia retornou em instantes e explicou-lhe: “No momento, as pessoas ainda estão acordadas, servindo o Senhor de Hon’in, por isso a senhora não pode se recolher. Esperai um pouco, por obséquio. Eu mesma virei avisar-vos secretamente, quando a senhora voltar.” Ao ouvir isso, Heijû animou-se: “Como eu imaginei! Não é possível que não demonstre consideração por alguém que a procura numa noite como esta. Fiz muito bem em vir!” Assim, ele ficou à espera, escondido no escuro, à sombra da porta. A espera, porém, pareceu-lhe longa como a eternidade.

Após cerca de duas horas, quando todos pareciam ter-se recolhido, ouviram-se passos que vinham dos fundos e o leve destravar da porta corrediça. Quando Heijû, radiante, aproximou-se e a puxou, a porta abriu-se sem oferecer resistência. Sentiu-se como que em sonhos, e pensou: “Estaria acontecendo um milagre?”, e começou a tremer de alegria. Mas conteve-se e adentrou calmamente no aposento inundado pelo aroma do incenso. Heijû aproximou-se de onde presumia ser a cama e, ao tatear o local, encontrou-a deitada, com um traje leve. Tateando, pôde sentir sua delicada cabeça e, ao buscar seus cabelos, teve a sensação de ter tocado numa placa de gelo. Tomado de alegria e totalmente enlevado, Heijû não conseguia conter o tremor e nem sabia o que falar, quando disse a jovem: “Esqueci-me de algo muito importante. Voltei sem colocar o cadeado na porta divisória. Vou até lá colocá-lo.” Heijû pensou: “Ela tem razão”, e disse: “Então, ide imediatamente”. A jovem levantou-se, despiu a vestimenta de cima e saiu só com as peças *hitoe*<sup>4</sup> e *hakama*<sup>5</sup>.

Após sua saída, Heijû despiu-se e ficou à espera, deitado. Embora tivesse ouvido o travar do cadeado, por mais que esperasse, pensando “Já deve estar de volta”, os passos da jovem pareciam estar a se dirigir aos fundos e, sem que os ouvisse de volta, a se aproximar, transcorreu um longo tempo. Intrigado, levantou-se e dirigiu-se para a porta divisória, encontrando-a realmente trancada. Tentou abri-la, mas o cadeado tinha sido fechado pelo lado oposto, e a jovem havia se dirigido para o interior da residência. Heijû, tomado por uma indescritível raiva, debateu-se e chorou. Absorto, ficou postado junto à porta divisória, e as lágrimas que jorravam sem cessar nada deviam à chuva que caía lá fora. “Receber-me, para depois me enganar dessa maneira, é odioso. Se soubesse disso, eu a teria acompanhado para colocar o cadeado. Deve ter agido dessa forma pensando em me testar. Quão idiota deve ter me achado!” pensou Heijû, achando que teria sido melhor se não a tivesse encontrado, e ficou a remoer-se num misto de ódio e de desconsolo. Depois, armou-se de coragem e pensou: “Mesmo que amanhã, vou continuar

4. *Hitoe* – Um tipo de veste sem forro.

5. *Hakama* – Traje semelhante a uma pantalone.



dormindo nesse aposento. Que me importa, se as pessoas souberem disso?” Mas quando as pessoas da casa começaram a despertar, perto do amanhecer, ponderou: “É deveras inconveniente arriscar-me a ser visto”, e decidiu partir rapidamente, antes do amanhecer.

Bem, depois disso, procurou, por todos os meios, descobrir na jovem algum defeito, na tentativa de esquecê-la. Não encontrando absolutamente nada, passava os dias cada vez mais enamorado, até que lhe ocorreu repentinamente: “Mesmo que ela seja assim tão maravilhosa e bela, o que ela evacua no receptáculo sanitário deve ser igual ao nosso. Se eu o remexer, conseguirei esquecê-la naturalmente.” Assim, ficou a espreitar as imediações do aposento, como quem nada quer, pensando em tomar o receptáculo e espiar o seu conteúdo, na hora em que fossem lavá-lo. Nisso, uma juvenzinha com cerca de 17 ou 18 anos, de bela feição e porte, com os cabelos cujo comprimento, por uns 2 ou 3 *sun*<sup>6</sup> não alcançava o comprimento do seu vestuário *akome*<sup>7</sup>, de fina textura, com a face externa de uma cor adamascada e a face interna azulada, levantando displicentemente a barra do seu *hakama* violeta, deixou o aposento, levando o receptáculo envolto numa delicada seda rósea e com o rosto escondido por trás de um leque de papel vermelho, no qual se via uma pintura. Alegrou-se deveras ao deparar com isso e, seguindo-a furtivamente, aproximou-se de um local deserto e tomou-lhe o receptáculo.

A juvenzinha, chorando, resistiu como pôde para não entregá-lo, mas ele tomou-o à força, saiu correndo e trancou-se numa casa deserta. A juvenzinha postou-se, chorando, do lado de fora.

Quando Heijû viu o receptáculo, notou que era finamente laqueado. Ao deparar-se com tão bela peça, teve receio de abri-la. Independentemente do seu conteúdo, a aparência do receptáculo estava longe de se parecer com algum outro até então visto e, não querendo desiludir-se ao abri-lo, ficou a contemplá-lo por um bom tempo, sem destampá-lo. Ao dar-se conta, no entanto, que não poderia continuar como estava, levantou a tampa receosamente. O aroma do cravo-da-índia penetrou agudamente em suas narinas. Espiou o interior do receptáculo, sem saber o que pensar, e encontrou um líquido amarelado que cobria a metade do recipiente, e cerca de três massinhas arredondadas amarelo-ocre, do tamanho do polegar, medindo cerca de 2 a 3 *sun*. Olhou, pensando: “Deve ser o que procuro”, mas como exalava um aroma deliciosamente perfumado, espetou uma das massinhas com uma lasca de madeira ali encontrada e cheirou-a, encostando-a no nariz. Sentiu, então, um maravilhoso perfume de *kurobô*, um incenso preparado à base de diversas essências. Ficou perplexo! “Isso não é obra de uma pessoa comum”, pensou e, diante desse fato, desejou enlouquecidamente tornar-se íntimo dela. Trouxe o receptáculo, junto a si, e sorveu um pouco do líquido, impregnado com a fragrância do cravo. Outrossim, deu uma lambidela na extremidade daquilo que havia espetado com a lasca de madeira, sentindo seu sabor acre-doce e o seu delicioso aroma.

Heijû era um homem perspicaz e imediatamente percebeu que aquilo que se acreditava ser a urina era o caldo resultante da cocção do cravo. As massinhas eram um amálgama feito com uma trepadeira denominada *tokoro*, o incenso em grânulos e o caldo doce de uma outra trepadeira, e prensadas dentro do cabo oco do pincel. “Outras pessoas talvez façam o mesmo. Mas como alguém poderia imaginar que um outro pudesse pegar o receptáculo e examiná-lo? Trata-se de uma pessoa de rara acuidade. Não parece pertencer ao nosso mundo. Preciso conquistá-la a qualquer custo”, pensava Heijû, remoendo-se de amores, tanto que adoeceu. Após interminável tormento, acabou falecendo.

6. 2 ou 3 *sun* – Aproximadamente 6 a 9 cm.

7. *Akome* – Um tipo de túnica com abertura na frente, originariamente usada por baixo das vestes superiores. Mais tarde, passou a ser usada por cima, nas ocasiões informais.



Que coisa mais tola! Em que erros incorrem o homem e a mulher! As pessoas criticaram o acontecido, dizendo que não é conveniente apaixonar-se cegamente pelas mulheres. Conta-se que assim foi dito.

A presente narrativa encontra-se inserida no tomo XXX, e seu protagonista Taira-no-Sadafumi (Sadabumi ou Sadafun) (?-923), conhecido por Heijû (ou Heichû), é, juntamente com Ariwara-no-Narihira (825-880) um dos mais famosos *irogonomi* da Época Heian. Suas conquistas ou frustrações amorosas ficaram registradas em várias obras, contemporâneas e posteriores. Dentre os vários episódios conhecidos sobre Heijû, um dos mais célebres, conhecido como *Mitsu Mondô* (literalmente *Mitsu* = passado do verbo “ver”, *mondô* = pergunta e resposta, “O diálogo do ‘Vi’”) e incluído na presente narrativa, pode ser encontrado numa versão mais abreviada, em *Heijû Monogatari* (Narrativas de Heijû) e *Iseshû* (Antologia de Ise), ambas do século X.

O episódio que ficou conhecido como *Mitsu Mondô* encontra-se baseado na troca de correspondência entre Heijû e a poetisa Ise, membro dos “36 mestres da poesia” (*Sanjû Rokkasen*), selecionados pelo mega-poeta Fujiwara-no-Kintô (966-1041).

Na narrativa *Sobre o Fato de Taira-no-Sadafumi cortejar Hon'in-no-Jijû* de *Konjaku Monogatarishû*, Ise encontra-se substituída por *Hon'in-no-Jijû*, o mesmo acontecendo com a narrativa III/18 *Sobre Taira-no-Sadafun e Hon'in-no-Jijû* inserida em *Uji Shûi Monogatari*. Embora abordem o mesmo episódio, envolvendo Heijû e *Hon'in-no-Jijû*, alguns autores como Sato Kenzo<sup>8</sup> seguem a tese de que as narrativas de *Konjaku Monogatarishû* e de *Uji Shûi Monogatari* originaram-se de fontes diversas, o que explicaria as variações vistas nas duas narrativas.

Segundo *Konjaku Monogatarishû*, *Hon'in-no-Jijû* servia na residência do Senhor de *Hon'in*, como era conhecido Fujiwara-no-Tokihira, diligente político, primogênito do Grande Conselheiro Fujiwara-no-Mototsune, e “Era bela e de fina aparência, uma dama da Corte de nobre caráter”. Em *Uji Shûi Monogatari* ela é descrita como sendo a dama de honra da genitora do imperador Murakami (926-966) e, assim como Heijû, bastante versada em questões amorosas. Em *Konjaku Monogatarishû* ela se apresenta arredia, irredutível, quase intocável, enquanto em *Uji Shûi Monogatari*, embora evasiva, não se mostra de todo indiferente às investidas de Heijû. O mesmo pode ser colocado com relação à paixão de Heijû por *Hon'in-no-Jijû*: em *Konjaku Monogatarishû* é uma obsessão que o leva à morte, em *Uji Shûi Monogatari*, uma paixão irrefreável não correspondida que o leva a ter comportamentos infantis e desvirtuados.

Apesar dessas diferenças, as narrativas de *Konjaku Monogatarishû* e de *Uji Shûi Monogatari* mantiveram intacta a estrutura mestra que as sustenta como uma narrativa *setsuwa* que, a nosso ver, é o episódio do receptáculo sanitário.

Embora as personagens, o ambiente, a época e o tema da presente narrativa sejam elementos componentes de uma narrativa *monogatari*, ou seja, seguem o esquema aristocrático de um caso amoroso, a narrativa não se configura como tal devido à abordagem de questões prosaicas e até vulgares. Hábitos tão comuns como as neces-

8. K. Sato, “*Konjaku Monogatarito Uji Shûi*”. *Kokugakuin Zasshi* (Periódico da Universidade Kokugakuin). Tóquio, Kokugakuin Daigaku, 1961, p. 174.



sidades fisiológicas não constituem temas de narrativas *monogatari*, pois são orientadas pelo senso estético da beleza, da elegância, da sutileza. As narrativas *setsuwa*, por sua vez, não mantêm tais restrições, antes enfatizam tais aspectos que não são abordados nos *monogatari*, podendo incluir em suas coletâneas histórias como a de uma dama da Corte que não consegue evitar o flato intestinal durante o jogo amoroso com o amante (cf. *Uji Shûi Monogatari*, III/2 3 *Sobre a amante de Tadaie, Alto Conselheiro Tô, e o flato intestinal*).

Assim, se Heijû, em sua época, é considerado um renomado *irogonomi*, nas narrativas *setsuwa* retrata-se também as suas decepções, seus truques amorosos ou a sua face prosaica.

A narrativa de Heijû pode ser dividida, então, em quatro segmentos (A, B, C e D), a saber:

- A) – Corte amorosa que segue os padrões aristocráticos – Nobre galanteador e dama
- B) – Amor não correspondido – Insistência por parte do nobre seduzido
- C) – Dama levando o nobre ao ridículo – Estranheza pelo comportamento inusitado
- D) – Desestruturação total do esquema aristocrático com a introdução do prosaico e a anulação da figura do nobre galanteador

No primeiro segmento (A), a narrativa retrata Heijû como um galanteador modelo, possuidor de todos os requisitos exigidos: posição social, beleza, elegância e cultura. Trata-se da imagem idealizada, tal qual se apresenta um nobre galanteador no esquema aristocrático de um caso amoroso:

Sua posição social não era insignificante, possuía uma bela aparência e um belo porte, modos elegantes e fino trato, razão pela qual, à época, não havia pessoa alguma que a Heijû superasse. Não havia também ninguém, seja esposa ou filha de nobres, sem falar nas damas da Corte, que não tivesse recebido galanteios de Heijû.

Os episódios que se seguem, no entanto, não lhe confirmam a fama, mas, pelo contrário, irão contribuir para desvirtuá-la.

O segundo segmento (B), o episódio do *Mitsu Mondô*, segue, em forma, o esquema aristocrático da troca de cartas entre o nobre (Heijû) e a dama (Jijû-no-Kimi).

Conforme referimos anteriormente, o namoro, na época de Heijû, realizava-se através da troca de poemas, visto que as mulheres da Corte de Heian não se expunham abertamente, permanecendo sempre ocultas, atrás de divisórias, cortinas ou leques. Uma conversa frente a frente com um homem estava longe de fazer parte do seu cotidiano. Pode-se dizer que os amantes de então comunicavam-se de modo indireto, através da troca de poemas caligrafados em cartas.

O fato de Jijû nem mesmo responder aos poemas enviados por Heijû estabelece-se, pois, como uma recusa evidente aos seus galanteios. Frente à insistência de Heijû, ela rasga o trecho da carta de Heijû onde se lia “Vi”, cola num pedaço de papel e o manda de volta. Dessa maneira, Jijû mostra-se sempre inflexível e inatingível, o que coloca Heijû na condição “daquele que espera” condição originalmente imposta à mulher de Heian, que acabou sendo consagrada como *matsu onna* (“mulher que espera”).



O sistema matrimonial vigente na primeira metade da Época Heian era o *tsumadoikon* (“visita à esposa”), em que não ocorria a coabitação e o marido visitava a esposa em sua residência. Via de regra, o homem acabava conhecendo a amada através dos comentários de terceiros sobre a sua beleza, ou através do “espiar-entre-as-frestas-da-cerca” que na narrativa *monogatari* da Época Heian constitui o motivo típico que concretiza o início de um relacionamento amoroso.

Posteriormente, namorava-se através da troca de correspondência intermediada geralmente pelas damas da Corte, até a concretização do amor. Rezava a etiqueta que, na manhã seguinte à concretização do amor, o homem deveria enviar uma carta denominada *kinuginuno fumi* (“carta das vestes sobrepostas”), cujo conteúdo faria alusões à noite de amor. O casamento oficial realizava-se logo depois que o homem começasse a freqüentar a casa da amada com o consentimento dos pais, através da cerimônia denominada *tokoro arawashi* (“apresentação do espaço”). Só então era permitido o livre acesso do homem à casa da amada, sendo que, até então, ele deveria chegar ao anoitecer e retirar-se antes do amanhecer.

Em meados de Heian, torna-se freqüente o sistema denominado *mukotorikon*, quando o casal passa a viver na casa dos pais da esposa. Por vigorar, no entanto, o sistema poligâmico, o homem podia ter várias esposas e não possuía obrigações econômicas com relação às esposas (via de regra, a esposa continua a receber sustento econômico dos pais), nem a obrigação de sustentar ou educar os filhos (que ficam sob a custódia da família da mulher).

O casamento, na realidade, não passava de um ritual simbólico, comemorado através do *tokoro arawashi*. A visita do marido passa, então, a ser a única prova concreta do casamento. Se a visita finda, finda também o casamento. A mulher, portanto, só fazia esperar a visita do marido.

Na presente narrativa, no entanto, Heijû transforma-se de galanteador a amante seduzido que não mede esforços nem métodos para conquistar Jijû, chegando a assumir comportamentos que não condizem com a de um *irogonomi*. Hikaru Genji é o seu representante maior, o *irogonomi* ideal, perfeito, que conquista pela simples presença, não existindo qualquer obstáculo que fizesse resistir ao seu poder de sedução.

Pode-se dizer que Genji e Heijû constituem retratos contrastantes, o primeiro representando o que o *irogonomi* deve ser (ideal), e o segundo, mostrando como ele é ou pode ser (real), encontrados, respectivamente, na narrativa *monogatari* e na narrativa *setsuwa*.

Mais do que suas conquistas amorosas, fato já consagrado, a narrativa *setsuwa* procura relatar outras facetas que vêm enriquecer a caracterização de Heijû.

Dentro de *Konjaku Monogatarishû* encontramos mais duas narrativas referentes a Heijû: XXII/8 *Sobre o fato do Ministro Tokihira tomar a esposa do Alto Conselheiro Kunitsune* e XXX/2 *Sobre a reclusão religiosa da jovem que manteve um romance com Taira-no-Sadafumi*.

Na primeira narrativa, Heijû tem uma participação secundária, quando Tokihira solicita seus préstimos como famoso *irogonomi*, querendo obter informações concernentes à beleza da jovem esposa de Kunitsune, seu tio octogenário. Na segunda narrativa, Heijû, depois de insistentes investidas, consegue finalmente passar a primeira noite



com a filha do governador de Musashi. Ao regressar, no entanto, na manhã seguinte, Heijû é convocado para acompanhar o séquito do imperador Uda em visita a Ôikawa. A jovem, não obtendo qualquer notícia de Heijû, após a consumação amorosa, pensa ter sido abandonada e realiza o voto religioso.

Trata-se de narrativas que confirmam a fama de Heijû, mas ao mesmo tempo buscam acrescentar outros aspectos, enfoques ou pontos de vista. No caso da segunda narrativa, por exemplo, percebemos uma falta imperdoável para um afamado galanteador, a quebra do envio do *kinuginuno fumi*, como manda a etiqueta da época.

O volume XXX, onde encontra-se inserida a narrativa de Heijû, é composto por narrativas que trazem o poema clássico japonês, *waka*, excetuando-se as narrativas 6 e 7 que se encontram incompletas, mas apresentam claras referências à presença de poemas, e a presente narrativa de Heijû e Jijû. A falta do poema aqui, no entanto, pode ser explicada pelo próprio contexto da narrativa: apesar de não se achar citado qualquer poema, não deixa de ser uma narrativa referente a *waka*, na medida em que o episódio do *Mitsu Mondô*, em si, representa a troca, mais exatamente, a inexistência da troca de poemas, pela recusa de Jijû em responder aos apelos apaixonados de Heijû.

Assim, o episódio do *Mitsu Mondô* enfoca a situação constrangedora e desesperadora de Heijû diante da resposta mordaz de Jijû. A situação acaba se configurando cômica, porque a resposta de Jijû não só frustra a expectativa de Heijû, mas traz consigo uma forte carga de zombaria. Isto porque ela transforma o ritual mais importante entre os amantes, a troca de poemas, num jogo lúdico, na medida em que dá-se ao trabalho de rasgar o trecho da carta de Heijû onde se lê “Vi”, cola-o num fino papel e envia-o de volta para ele.

No terceiro segmento (C), o jogo lúdico do “esconde, esconde” beira as raias da crueldade, quando Heijû vê-se obrigado a passar por uma série de constrangimentos: locomover-se numa noite de chuva torrencial, esperar horas pelo retorno de Jijû, escondido num canto escuro e, quando finalmente pensava tê-la para si, deixá-la escapar tão tolamente.

Cabe lembrar que, diante da atitude de Jijû no episódio *Mitsu Mondô*, Heijû decide desistir de conquistá-la: “Deixa estar, vou desistir. Por mais que eu me empenhe, é inútil!” No entanto, três meses depois, numa noite chuvosa, resolve iniciar novamente suas investidas. Pode-se dizer que essa estruturação de *Konjaku Monogatari*shû, investida – desistência – nova investida – fracasso, torna-se muito mais incisiva, comparada com a de *Uji Shûi Monogatari* que não possui o episódio do *Mitsu Mondô*. A “ilusão” de que teria, finalmente, conseguido quebrar a resistência de Jijû faz com que a reação de Heijû adquira matizes muito mais exageradas, ao perceber que, mais uma vez, fora enganado:

Heijû, tomado por uma indescritível raiva, debateu-se e chorou. Absorto, ficou postado junto à porta divisória, e as lágrimas que jorravam sem cessar nada deviam à chuva que caia lá fora.

Trata-se de episódios que se classificariam como *odurâtchivanie*, segundo denominação de Propp, que indica uma ação onde o revés ou o malogro da vontade são suscitados intencionalmente por alguém.



*Odurátchivanie*, conforme nota dos tradutores,

é a substantivação do verbo *odurátchivat* (deixar alguém com cara de bobo, engabelar). Por aproximação se poderia traduzir por “enganação”, “logro”, “engabelo”, que não abarcam o sentido da palavra original. A vítima de *odurátchivanie* manifesta no ato sua própria imbecilidade [*durák* bobo, imbecil].<sup>9</sup>

Episódios cômicos envolvendo a figura de Heijû estavam largamente difundidos na época<sup>10</sup> e, segundo Miyamoto Miyuki<sup>11</sup>, *Shimeishô* (O Livro da Claridade Lilás), o mais antigo tratado sobre *Genji Monogatari* já chamava a atenção para o fato de que a fala da jovem Wakamurasaki a Genji, na parte final do capítulo *Suetsumuhana*, “Não convém pintar-se em demasia tal qual Heijû”, fazia alusão ao episódio “Pintado com tinta *sumi*”

Conta-se, ali, que Heijû costumava carregar consigo uma pequena vasilha de água, *mizuire*, utilizada para diluir a tinta *sumi*, e fingir que chorava, molhando os olhos com essa água, para impressionar as jovens a quem cortejava. Uma delas, percebendo tal artifício, adicionou raspas de *sumi* na vasilha, razão pela qual Heijû acabou ficando com o rosto pintado de tinta *sumi*.

Segundo Suzuki Hiroaki<sup>12</sup>, ainda no mesmo capítulo *Suetsumuhana*, existe uma cena onde se sente claramente a influência do episódio do *Mitsu Mondô*. Trata-se do trecho em que Genji e o seu rival Tô-no-Chûjô enviam cartas amorosas à jovem Suetsumuhana que não responde, em primeira instância, a nenhum dos dois. Querendo sondar se Genji recebera alguma resposta, Tô-no-Chûjô pergunta em tom provocador se já lera (vira) a resposta de Suetsumuhana. Genji responde: “Quem sabe? Como não tenho intenções de ver, não significa que eu tenha visto” onde existe um jogo de palavras com a palavra “ver”, semelhante ao episódio do *Mitsu Mondô*.

Conforme Shinohara Shôji<sup>13</sup>, no entanto, os episódios mais vulgares referentes a Heijû não encontrariam respaldo em *Genji Monogatari*, mesmo nos momentos de gracejo e descontração, como é o caso citado acima entre Genji e Wakamurasaki.

É nessa linha que fazemos a colocação sobre o episódio do receptáculo sanitário, considerando-o como a estrutura mestra que sustenta a presente narrativa como uma narrativa *setsuwa*. O episódio do receptáculo sanitário encontra-se fora dos limites da estética literária das narrativas *monogatari*. Assim, as narrativas *setsuwa* configuram-se como uma espécie de “aparas” da narrativa *monogatari*, recolhidas e reunidas numa coletânea.

Chega-se, assim, ao quarto segmento (D), onde o tema escatológico, um tabu na narrativa *monogatari* que busca essencialmente à idealização do belo, vem desestruturar totalmente o esquema aristocrático.

9. V. Propp, *Comichidade e Riso*, São Paulo, Ática, 1992, p. 99.

10. S. Shinohara, “*Han Ôchô Bungakutoshite*”, *Kokubungaku*, vol. 29, Tóquio, Gakutôsha, 1984, p. 67.

11. M. Miyamoto, “*Heijû Kokkeitanno Kenkyû*”, *Kokubungaku Kenkyû Sôsho*, Sapporo, Hokkaidô Kyôiku Daigaku Sapporo Bunkô Kokubungaku Daini Kenkyûshitsu, 1988, p. 22.

12. *Apud* M. Miyamoto, *op. cit.*, p. 22.

13. S. Shinohara, *op. cit.*, p. 67.



A seguinte passagem do episódio de Heijû que descreve objetiva e minuciosamente a investigação escatológica, encontra-se totalmente fora dos padrões estéticos da narrativa *monogatari*, mas constitui característica de destaque na narrativa *setsuwa*:

Espiou o interior do receptáculo, sem saber o que pensar, quando encontrou um líquido amarelado que cobria a metade do recipiente, e cerca de três massinhas arredondadas amareladas, do tamanho do polegar, medindo cerca de 2 a 3 *sun*. Olhou, pensando: “Deve ser o que procuro”, mas como exalava um aroma deliciosamente perfumado, espetou uma das massinhas com uma lasca de madeira ali encontrada e cheirou-a, encostando-a no nariz [...]. Trouxe o receptáculo, junto a si, e sorveu um pouco do líquido, impregnado com a fragrância do cravo. Outrossim, deu uma lambidela na extremidade daquilo que havia espetado com a lasca de madeira [...].

Naturalmente, as descrições objetivas e minuciosas não se acham excluídas da narrativa *monogatari*, mas existe uma seleção e a sua utilização esbarra em limitações já referidas anteriormente.

Ainda segundo Propp, alguns teóricos, como Volkelt, consideram tudo aquilo que se liga às tendências naturais do corpo humano como de uma comicidade “grosseira” mas Propp não concorda com uma classificação demasiada rígida, pois isso não espelharia a realidade. O importante, nesse caso, seria verificar a pertinência ou a gratuidade da sua utilização, ou o seu “valor artístico e moral” ou, ao contrário, o seu “caráter nocivo”

No episódio do receptáculo sanitário a sensação do cômico surge, inicialmente, da demasiada desarmonia entre a ação (o empenho e a seriedade de Heijû) e o objeto a que essa ação está voltada (investigação escatológica), ou do que Propp denomina de “comicidade das diferenças”

Desde o momento em que toma o receptáculo das mãos da juvenzinha, Heijû comporta-se como um diligente investigador, demonstrando uma seriedade que resulta cômica. A comicidade vem reforçada ainda pela utilização ilegítima de um conjunto de ações em relação ao conteúdo do receptáculo sanitário que se ligam à alimentação: “cheirou-a, encostando-a no nariz” “sorveu um pouco do líquido” “deu uma lambidela”

Diz ainda a narrativa:

levantou a tampa receosamente. O aroma do cravo-da-índia penetrou agudamente em suas narinas.

Sabe-se que, antigamente, quando a higiene corporal não se realizava essencial e prioritariamente com a água, outros recursos, entre eles o perfume, eram empregados.

O incenso, largamente utilizado no Japão para perfumar ambientes, vestuário e objetos, era preparado com essências vegetais ou animais. As essências eram combinadas para se obter um aroma especial. Os *irogonomi* eram descritos como profundos conhecedores do *kôdô* (literalmente, “caminho da fragrância”) e alguns, como Genji, eram reconhecidos pela fragrância exclusiva (combinações pessoais de essências) das suas vestes, que eram colocadas sobre uma espécie de cesto denominado *fusego*, cuja abertura era voltada para baixo, tendo em seu interior um defumador com o incenso.



Heijû parece não ser exceção, pois reconhece prontamente a fragrância do *kurobô*, que é preparado com a combinação de seis essências: aloés, cravo-da-índia, almíscar, uma essência obtida moendo-se a concha denominada *akanishi* (*Rapatana thomasi*), a resina do *Boswellia thuriferia* e sândalo branco.

Heijû, que buscava desiludir-se de Jijû, entrando em contato direto com o seu aspecto reles de mortal, vai deparar com uma Jijû ainda mais requintada e de indescritível acuidade, pois, dentro do belo receptáculo sanitário, ela deitara um líquido perfumado e colocara pedaços de incenso sólido no lugar daquilo que Heijû procurava encontrar. Um zelo admirável de preservação pessoal que acaba fascinando, ou melhor, enfeitiçando Heijû, que sucumbe, assim, ao feitiço do amor.

Desse modo, a narrativa que se inicia com a tradicional apresentação do esquema aristocrático de um caso amoroso, acaba tornando-se o relato dos fracassos de um nobre galanteador, desenvolvido através de três episódios que suscitam o riso: os episódios do *Mitsu Mondô*, da espera em vão, na noite chuvosa e do receptáculo sanitário.

Trata-se de episódios que resultam cômicos, pois que baseados naquilo que Propp nomeia de “malogro da vontade” ou seja, o riso é provocado por pequenos reveses.

Segundo Propp:

o revés é provocado justamente por uma falha de previsão e de espírito de observação, pela incapacidade de orientar-se na situação, o que leva ao riso independente de intenções<sup>14</sup>.

Diferentemente do retrato idealizado dos *irogonomi* das narrativas *monogatari*, a narrativa *setsuwa* busca descobrir e expor outras facetas, sejam elas belas ou não. No caso particular de Heijû, os seus reveses amorosos como os dos episódios do *Mitsu Mondô* ou do “Pintado com a Tinta *Sumi*” já eram aludidos nas narrativas *monogatari*, como verificamos anteriormente. Entretanto, os episódios são aqui retomados como narrativa *setsuwa*, juntamente com o episódio do receptáculo sanitário, construindo-se, assim, a figura de um *irogonomi* às avessas.

## Bibliografia

- AKIYAMA, Ken. “*Genji Monogatari to Konjaku Monogatari*” (“*Genji Monogatari e Konjaku Monogatari*”). *Bungaku* 6. (Literatura 6), Coleção *Iwanami Kôza*. Tóquio, Iwanami Shoten, 1976.
- IKEDA, Kikan. *Heian Jidaino Bungakuto Seikatsu* (Literatura e Vida da Época Heian). Tóquio, Shibundô, 1973.
- IMAI, Gen’ei. *Ôchô Bungakuno Kenkyû* (Pesquisas sobre a Literatura da Época Heian). Tóquio, Kadokawa, 1970.
- KEENE, Donald. *La Literatura Japonesa entre Oriente y Occidente*. México, El Colegio de Mexico, 1969.
- MIYAMOTO, Miyuki. “*Heijû Kokkeitanno Kenkyû*” (Pesquisa sobre os Episódios Cômicos de Heijû). *Kokubungaku Kenkyû Sôsho*. Sapporo, Hokkaidô Daigaku Sapporo Bunkô Kokubungaku Daini Kenkyûshitsu, jul. de 1988, pp. 9-28.

14. V. Propp, *op. cit.*, p. 95.



- MURAI, Yasuhiko. “*Matsu Onna*” (Mulher que Espera). *Kokubungaku*, vol. 23. Tóquio, Gakutôsha, 1978, pp. 34-40.
- NUMAMOTO, Kazuya. “*Konjaku Monogatarishû Maki Sanjû Dai Ichiwato Uji Shûi Monogatari Maki San Dai Jûhachiwatono Hikaku*” (Comparação entre a Narrativa 1 do Tomo XXX de *Konjaku Monogatarishû* e a Narrativa 18 do Tomo III de *Uji Shûi Monogatari*). Yagoto Bunka. Nagoya, Chûkyô Daigaku Chûsei Bungaku Kenkyûkai, maio de 1981, pp. 2-10.
- OSABE, Hideo. *Setsuwano Nakano Yûmoa* (O Humor nas Narrativas *Setsuwa*). *Konjaku Monogatarishû . Uji Shûi Monogatari*, Coleção Kanshō Nihon Koten Bungaku 13. Tóquio, Kadokawa Shoten, 1984, pp. 453-460.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo, Ática, 1992.
- SATO, Kenzo. “*Konjaku Monogatarito Uji Shûi*” (*Konjaku Monogatari e Uji Shûi*). *Kokugakuin Zasshi*. Tóquio, Kokugakuin Daigaku, out. de 1961, pp. 170-176.
- SHINOHARA, Shôji. “*Han Ôchô Bungakutoshite*” (Literatura Antiaristocrática). *Kokubungaku*, vol. 29. Tóquio, Gakutôsha, 1984, pp. 66-70.



## SOBRE O PODER POLÍTICO DE PINTURAS-DE-FIGURAS-BONITAS DE KITAGAWA UTAMARO

*Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro*

**RESUMO:** Kitagawa Utamaro é celebre por seus desenhos de estampas de figuras-bonitas, *bijinga*, especialmente na forma de bustos, *ôkubi-e* (“pintura de grande pescoço”), seja representadas individualmente ou em grupo. À primeira vista, tais representações não apresentam nenhum conteúdo político e, hoje, são reproduzidas para ornamentar espaços públicos (restaurantes, embaixadas) ou objetos de uso cotidiano (carteiras, lenços, agendas, diários) que busquem representar tipicidades nipônicas. A presente comunicação visa a problematizar tal recepção póstuma, pois, conforme editos xogunais de 1790 e 1796, proibiu-se a publicação de estampas em folhas soltas (*ichimai-e*) nas quais constassem escritos os nomes das mulheres representadas que não fossem *yûjo*. As séries de mulheres-bonitas de Utamaro são analisadas do ponto de vista da recepção em sua época e dos recursos visuais utilizados pelo pintor para burlar as proibições xogunais.

**ABSTRACT:** Kitagawa Utamaro is famous for his beauties prints, *bijinga*, specially in facial portraits, *ôkubi-e* (“big neck paintings”), depicted individually or in group. At first sight, this kind of representation do not present any political content and today they are reproduced for ornamental purposes, such as in public spaces (restaurants, embassies) or in everyday objects (wallets, scarves, memos and diaries) that aim to represent Japanese singularities. The present communication aims to question this posthumous reception as, following 1790 and 1796 shogunal edits, the publication of one-page prints which contained the represented women names – if they were not *yûjo* – was prohibited. Utamaro series of beauties are analysed from the point-of-view of his time reception and the visual resources the painter recurred in order to run away from shogunal prohibitions.



**PALAVRAS-CHAVE:** ukiyo-e de fins do século XVIII; pinturas-de-figuras-bonitas (*bijinga*), Kitagawa Utamaro e Tsutaya Jûzaburô; proibições xogunais.

**KEYWORDS:** end of 17 ce. ukiyo-e; beauties-painting (*bijinga*); Kitagawa Utamaro and Tsutaya Jûzaburô; shogunal prohibitions.

Iniciemos tecendo, primeiramente, algumas considerações de fundo histórico sobre o século XVIII.

Servindo ao sistema xogunal Tokugawa, Tanuma Okitsugu (1718-1788) dá nome a um período também chamado Tanuma (1751-1786), que foi caracterizado pelas reformas que empreendeu, mas, sobretudo, pela primazia do suborno e da corrupção, tendo havido venda de direitos de monopólios e licenças várias. A violência era frequente, maior do que no tempo de Tokugawa Yoshimune; os levantes de camponeses, devido a abusos e má-administração, eram reprimidos violentamente, tendo havendo várias insurreições e quebra-quebras (*uchi-kowashi*) nas cidades dirigidas contra os monopolistas. Devido à má colheita, os anos de 1781-1788 se caracterizam por uma fome notória no país e os levantes de camponeses de 1787 se encontram entre os piores do período. Tanuma obrigou os cidadãos a conceder grandes empréstimos (*goyô-kin*), ou melhor, a “doar” grandes somas ao xogunato, devido às finanças deterioradas, em 1761, 1785 e 1786.

Como reação a tal estado de coisas, a Reforma Kansei (1787-1793), que deu nome ao período compreendido entre 1789 a 1800, foi liderada pelo Conselheiro Matsudaira Sadanobu, que tentou restringir a influência dos afluentes comerciantes, dissolveu alguns monopólios criados no período Tanuma, cancelou dívidas dos samurais *hatamoto* e *gokenin*, e caracterizou sua administração por uma frugalidade extrema e uma volta irrestrita a uma moralidade confucionista. A partir de 1790 institui-se a censura na editoração, aspecto que nos interessa sobretudo neste estudo.

Na cidade de Edo, os cidadãos se encontram em atividade borbulhante no século XVIII, substituindo o até então predomínio cultural da região de Kamigata (Kyôto e Osaka). Entre eles encontram-se vários pintores, escritores, editores, pensadores livres. Kitagawa Utamaro (1753-1806) é contemporâneo dos mais célebres desenhistas de estampas do Segundo Período Edo: Torii Kiyonaga (1752-1815), Katsukawa Shunshô (1726-1792) e seus discípulos, Utagawa Toyoharu (1735-1814) e sua prolífica descendência de pintores. Utamaro foi, principalmente, contemporâneo da figura enigmática Tôshûsai Sharaku, que esteve em atividade durante apenas 9 meses, também sob a mesma casa editora liderada por Tsutaya Jûzaburô, também escritor.

Tido como discípulo do pintor Toriyama Sekien, que seguia a linhagem Kanô, a exaustiva pesquisa de Soda Koichi<sup>1</sup>, na verdade, mostra Utamaro mais como um serviçal do que propriamente um aprendiz de pintura, que teria sido incorporado a seu serviço por sua mãe, como pagamento de favores prestados (segundo a pesquisa de Soda, a mãe de Utamaro teria sido uma obscura gueixa de uma pequena casa de chá). Em 1788, quando morre o mestre Sekien, Utamaro produz ativamente, passando a servir a Tsutaya

1. Soda Kôichi, *Utamaro*, Tôkyô, Mainichi Shinbunsha, 1985.



Jûzaburô (1750-1797)<sup>2</sup> e tomando morada nos fundos de sua editora. É sob o selo dessa editora que produz muitos livros ilustrados com poemas *kyôka* (é célebre também a edição, pela mesma casa editora, do álbum de estampas eróticas *Utamakura*, “Travesseiro de poemas”). Lembre-se, aqui, que “editor” *hanmoto*, é a figura que ordena, sugere, supervisiona, e leva a efeito todo o processo de impressão: com efeito, Tsutaya não só é escritor de qualidade como agrupa à sua volta pintores, escritores, poetas, entalhadores de matrizes, impressores, encadernadores, todos trabalhadores de grande valor, sendo sua atividade quase tão ou mais importante do que os produtos que ostenta em sua loja.

O presente trabalho muito se beneficiou da análise de Satô Yasuhiro<sup>3</sup> para fundamentar as reflexões sobre as estampas de figuras-bonitas (*bijinga*) de Kitagawa Utamaro, muito apreciadas no Ocidente e, por representativas que se tornaram da beleza feminina, ornamentam espaços públicos relacionados ao Japão.

*Ôkubi-e*, “pinturas de grande pescoço”, referem representações humanas reduzidas a feições e uma parte do busto. Não se sabe quando começaram a se tornar uma forma fixa de representação na arte do oriente, mas a introdução no Japão, no período Kamakura, dá-se através da dinastia Sung da China, sendo os primeiros bustos os que representam os patriarcas do zenbudismo. No ukiyo-e, o aparecimento do busto é tardio: o primeiro exemplo foi obra de Nishimura Masanobu, numa estampa parte de uma série de um calendário ilustrado (*egoyomi*), havendo também o registro de um busto de ator, em abanicos, de Torii Kiyomasu.

A “pintura de grande pescoço” deveria ser o registro de uma individualidade, especialmente do rosto, no qual os olhos concentram a alma da figura, as mãos expressam a atitude (ação) e, em relação à figura inteira (*sugata*), que é mais discernível por conter mais índices de posição social (roupas, objetos de fundo, posição do corpo, ações), conteria, no dizer de algumas análises contemporâneas, um “teor psicológico” notável.

Assim, embora as primeiras figuras de corpo inteiro, chamadas *Kanbun bijin* (“figura-bonita” do período Kanbun), não sejam representações genéricas, pois, na verdade, tratava-se de encomendas a pintores para que representassem *yûjo* existentes na época, somente o rosto era uma “apreensão visual verdadeira” sendo o corpo, a pose, as mãos e os pés, modelos, iguais em quase todas as pinturas que ainda hoje restam.

Satô, rastreando na história do ukiyo-e representações que mostrassem somente faces, acabou encontrando os guias de reputações (*hyôbanki*) de cortesãs e atores, impressos desde os anos 1660. Entretanto, de fato, como analisa, as representações são menos significativas, em termos de “apreensão visual verdadeira” do que outros índices presentes: quimonos com emblemas, nomes dos estabelecimentos a que se ligam, suas falas, um poema, uma pose em corpo retorcido, um penteado da última moda.

2. Tsutaya Jûzaburô, cognome utilizado por Kitagawa Kamasa, foi proprietário da casa editora também conhecida como Tsutajû, localizada em Nihon-bashi, Ôtemachô, tendo ele mesmo composto poemas *kyôka* e escrito obras de ficção do gênero *gesaku*.

3. Da coleção *Nihon no bijutsu*, o volume 10, de 1975, tem como tema *Utamaro to Sharaku*. Tôkyô, Shueisha, 1975.



É intensa a atividade de Hiraga Gennai (1726-1779), estudioso das coisas holandesas, que encomenda a vários pintores, para servir de objeto de julgamento estético em seus encontros de apreciação e intercâmbio, calendários ilustrados (*egoyomi kôkan-kai*). É justamente nesses calendários ilustrados que começam a aparecer desenhos doravante apodados *nigao-e*, “pintura de rosto semelhante” modo que se tornará paradigma para a representação de rostos, seja de atores, seja de cortesãs. Note-se a ressonância de representações *nise-e*, “pinturas semelhantes [ao modelo]” que vigoraram durante fins do período Heian e início de Kamakura em representações de patriarcas de religiões e personalidades nobiliárquicas e guerreiras. A série *Ehon butai ôgi* (Leques Ilustrados de Palcos), de Katsukawa Bunchô e Shunshô, obra de 1770, é composta de 106 figuras de atores inseridos em formatos de leques vendidos como recordações da cidade de Edo, “retomam a composição de rostos em meio a leques de Torii Kiyomasu II, mas discernem feições características e individuais, pois nomes e brasões já não são necessários”<sup>4</sup>.

Lembra também o pesquisador Satô que também no teatro kabuki estava em voga a técnica *mono-mane*, “imitação [perfeita] das coisas”

A relação do formato leque com a pintura de bustos (*ôkubi-e*), então, é extremamente forte, e os rostos de atores foram os primeiros objetos de “apreensão visual verdadeira” ou *shajitsu*.

O autor Satô relaciona, desta forma, a estampa ukiyo-e e o teatro kabuki. Cabe-nos referir também o grande movimento de renovação iniciado na região de Kansai, por Maruyama Ôkyo (1733-1795) e seus discípulos agrupados na Avenida Shijô, em Kyôto, cujas representações *shajitsu* de locais-famosos, flores-e-pássaros e figuras humanas são muito relevantes. Com efeito, também os poetas-pintores (*bunjin*), embora voltados a uma forte coloração chinesa em sua representação que alia o poema composto em chinês com uma paisagem não raro chinesa no imaginário – ou talvez por isso, pois contemporânea, como Ikeno Taiga –, almejam realizar uma “representação verdadeira” uma “vista verdadeira” de um local, no Japão. Embora *riaru*, *riarizumu* (corruptela para o idioma japonês dos termos estrangeiros, *real*, *realism*) sejam bastante utilizados nas análises pictóricas ou literárias acerca do período, ater-nos-emos aqui a uma tradução mais literal: “rosto-semelhante” para *nigao*, “cópia-de-modelo” para *shajitsu*. Compreendemos, assim, a inadequação do trânsito de um número de termos estéticos ocidentais.

Passando a analisar mais especificamente o gênero foco de nossa análise, trazemos mais uma vez um trecho de Satô:

*Bijinga* (“pintura de figura-bonita”) é um gênero que tem forte consciência de seus critérios especiais e que, em relação à imagem de uma aparência real do modelo, procurava uma segunda aparência, que comunicasse um sentimento prazeroso à maior parte das pessoas. Quer dizer, se uma mulher bela fosse representada como uma mulher bela e a seu lado fosse registrado seu nome, isso já seria suficiente, pois o apreciador poderia, assim, imaginar uma *yûjo* que viesse de encontro a seu desejo particular<sup>5</sup>.

4. In *op. cit.*, pp. 24-25.

5. In *op. cit.*, p. 29.



Se o gênero, assim, por um certo tempo, se manteve no acordo implícito entre representação cifrada e interpretação de seu observador (e comprador), o influxo de novos ventos da China chegou a Utamaro, que tornou as figuras femininas mais individualizadas, mais próximas de um modelo real. Ou, pelo menos, assim parece ter pretendido.

Muitos especialistas em estampas ukiyo-e, no Japão, discutem representações de figuras, principalmente de atores, seja no formato *ôkubi-e*, “pintura de grande pescoço”, seja no *ôgao-e*, “pintura de grande rosto” reconhecendo deveras os atores e suas representações, tal um álbum de fotografias de família: “aqui Ichikawa Danjûrô tinha tantos anos, usava tal vestuário em tal peça, interpretava tal personagem...” Para apreciadores menos especializados ou menos argutos, entretanto, o “realismo” produzido pelos pintores ukiyo-e é geralmente compreendido como uma forma representativa altamente estilizada, com o predomínio da linha sobre a massa.

São de 1792-1793 os primeiros bustos em estampas policromáticas de Utamaro, editados por Tsutaya Jûzaburô: cinco exemplares dentre as dez da série intitulada *Fujin sôgaku juttai* (Dez Corpos de Fisionomias de Mulheres) e quatro dentre a série de dez de *Fujin-sô juppin* (Dez Exemplares de Feições de Mulheres). Luxuosamente impressas, com fundo de mica sobre fundo branco (*shiro kira*), as estampas já passam a trazer o selo de censura xogunal (*aratame shirushi*), o selo do editor (*hanmoto shirushi*), a datação, o título, algum texto. São notáveis a importância que o editor adquire e o controle que o poder exerce.

Ao se analisar o título das séries, vê-se em comum o tema *fujin*, no caso, sinônimo de *bijin*, “mulher-bonita”, e *sôgaku*, *sô*: a “fisionomia”<sup>6</sup>. Em meados do período Edo, a “ciência” da fisionomia estava em voga e muitos livros eram editados sobre o assunto: a personalidade é expressa fisicamente. Utamaro chega até a assinar as estampas das séries com o codinome *Sôkan Utamaro kôga*: “desenho pensado por Utamaro, o fisionomista [aquele que vê e analisa conforme aparência e atitude]”. Assim, o que se pode concluir é que, à determinada “personalidade” corresponderia uma tal “fisionomia”

Utamaro não explica, entretanto, porque a determinado “caráter” corresponderia uma determinada fisionomia, diferentemente das ocasiões nas quais se explicitava uma imagem: *etoki*, “explicitação pela imagem/pintura” referem cerimônias realizadas geralmente acompanhadas por instrumentos de cordas (*koto*) desde fins do período Heian, compondo-se de reuniões com explicações de pinturas principalmente de fundo religioso (como, por exemplo, *butsuga*, pintura de Buda, e *jigoku-e*, pintura de infernos).

Entre dois caminhos, o de uma representação idealizada de “mulher-bonita”, e o de uma que elege uma “mulher-bonita” específica, Utamaro, segundo Satô, trilhou um outro caminho: “o de representar figuras de mulheres bonitas segundo uma forma clássica”

6. Ao procurar hoje em dicionários, mesmo os especializados, veremos que tal termo, *sôgaku* [*sô*: aparência, figura, atitude; *gaku*: estudos], em seu aspecto de ressonância homófona não nos passa despercebida, fazendo-nos crer em trocadilho humorístico tão corrente entre os cidadãos: *Sôgaku* [*Sô*: dinastia Sung] refere os estudos neo-confucionistas adotados pelo xogunato como forma de legitimizar seu poder. Assim, também os cidadãos teriam seu “campo de estudos”: o estudo das fisionomias das belas das áreas de prazeres e das casas de chá, iniciando-se pelos belos das áreas de dança e representação kabuki.



Essa forma clássica contempla o cânone poético: em *Kasen koi-no bu* (Seção de Poemas Seletos de Amor), também editadas por Tsutaya, nos anos 1793-1794, as estampas mostram representações de mulheres associadas a imagens de poetas do período Heian, substituindo-se o poema *waka* pelas novas formas do momento, *haikai* e *kyôka*, “poema-louco”, reinterpretando a retomada dos clássicos que Harunobu tornou célebres. Assim como em Harunobu, e também quase todos os desenhistas de estampa do período, a tradição vem traduzida pelo tempo contemporâneo, nos detalhes de vestuário e seus acessórios, no sentido de suas associações. São significativos os títulos das estampas que compõem tal série:

*Mono-omou koi*: o amor contemplado em momento de ensimesmamento, a mulher-bonita imersa em reflexões sobre o amor, ou sobre seu amante.

*Fukaku shinobu koi*: o amor profundamente saudoso, já passado.

*Arawaruru koi*: o amor que se expressa, que aparece à superfície.

Apreciadíssimo por cantar a beleza feminina, Utamaro, entretanto, não se deixou ofuscar pelo brilho formal das grandes cortesãs das áreas de prazeres, tendo feito, antes, uma apologia das mulheres menos graduadas na hierarquia rígida do sistema das áreas-de-prazeres, mostradas com compaixão. Sua série *Hokkoku goshiki zumi* (Cinco Cores [Tonalidades de Sumi] do País do Norte) é composta de cinco estampas que representam cinco *yûjo* de Yoshiwara, localizado no “país do norte” da cidade de Edo, e suas respectivas categorias, contendo apenas o título da série e uma gradação de suas posições.

Com exceção de uma do grau *oiran*, as outras são de baixa extração: *kiri-no musume*, “moça de cortar” *kashi*, “beira de rio” *teppô*, “revólver”

São representações *bijinga* que não se pode dizer sejam *bijin*, o gênero “figura-bonita”, pois com Utamaro passa-se a se mostrar mulheres que não são exatamente um belo modelo que provocasse prazer. Ao contrário, ao mostrar mulheres de baixa extração, Utamaro, na análise de Satô, pela composição (diagonalidade das figuras, torção de cabeças, ausência de mãos, suavidade curvilínea do vestuário e dos seios) e modos de desenhar (finas linhas de contorno nas mãos e no rosto, linhas grossas no vestuário, tinta sumi com superposição de *nikawa*) revelam uma “expressão vazia”: são mulheres que olham para o nada.

Em 1790, os rígidos regulamentos xogunais quanto à publicação de estampas são claros: as estampas em folhas soltas (*ichimai-e*) não sofrem restrições se não trouxerem texto; entretanto, se os houvesse, estes deveriam ser submetidas à censura”<sup>7</sup> Sendo as palavras as que primeiramente se tornaram foco de censura, o escritor do gênero *sharebon* Santô Kyôden e seu editor, o nosso já conhecido Tsutaya Jûzaburô, são punidos em 1791<sup>8</sup>; mas, entre 1793 e 1795, novas proibições são decretadas e

7. *Kanbun no shuppan hôryo*, “regulações para a edição do período Kanbun”, *apud op. cit.*, pp. 19-20, no qual se cita trecho de édito xogunal que regulavam publicações e congêneres.

8. A punição para Santô Kyôden foi, conforme era praxe, de ter sido algemado por cinquenta dias, sendo impossibilitado de trabalhar; a de Tsutaya, além disso, consistiu em ter metade de seus bens confiscados.



*abuna-e*<sup>9</sup> e *shunga*<sup>10</sup> são proibidos. Finalmente, em 1796, as estampas em folhas soltas se tornam motivo de grande censura: os nomes das mulheres, com exceção dos de *yûjo*, e de seus estabelecimentos, não poderiam ser registrados; nas estampas anteriores à lei, seus nomes deveriam ser apagados<sup>11</sup>. Satô, analisando tal proibição, conclui:

Por um lado, a razão de se proibir o registro dos nomes de mulheres que não fossem *yûjo*, é que o xogunato considerava indecente, lasciva e vulgar a fama que as mulheres comuns das cidades estavam adquirindo, por serem temas das estampas *ukiyo-e*<sup>12</sup>.

O que exatamente seria inapropriado na “fama” de mulheres comuns? Como mercadorias de venda, as *yûjo*, profissionais da arte amadora, sim, licenciadas pelo xogunato, poderiam ser glorificadas. São inconvenientes, sim, as de baixa extração, principalmente as ilegais ou não-oficiais, pois começam a surgir em grande número nas cidades, seja na figura ostensiva de gueixa independente, seja na figura disfarçada de “moças-atração/símbolo”, *kanban musume*, das “casas de chá de água”, *mizu jaya* – que não eram propriamente de chá, mas casas de diversões também eróticas –, além de incontável número de restaurantes e entretenimentos variados que se agregam às vizinhanças das áreas licenciadas.

Foi assim que Utamaro passa a “disfarçar” os nomes das mulheres – num procedimento similar ao que o teatro kabuki já desenvolvia, *yatsushi*, no qual o disfarce, o engano, a fantasia eram fundamentais –, inserindo em suas estampas pequenos quadros (*koma-e*) na parte superior com desenhos cifrados (*hanji-e*) e palavras ocultas (*fuchô*): numa estampa da série *Kômei bijin rokkasen* (Seleção de Seis Poemas de Mulheres-Bonitas Famosas), os desenhos-enigmas mostram um sol da manhã (*asahi*), um tabuleiro de go (*go*, homófono também para *go* que compõe o primeiro ideograma do estabelecimento Goke) e pelos caídos no chão (*ke*, homófono para *ke*, casa) e uma flecha (*ya*, homófono para *ya*, estabelecimento comercial), assim referindo a moça da casa Goke do estabelecimento Asahi-ya. Da mesma série, outro quadrinho contém um desenho de leque e uma flecha (Ôgi-ya), uma flor e uma flecha (Hanaôgi): a moça Hanaôgi da casa Ôgi-ya.

Numa outra estampa da série *Gonin bijin aikyô kurabe* (Comparação de Vitalidades de Cinco Mulheres-Bonitas), vê-se no quadro folhas de pinheiro (*matsuba*), uma flecha, uma piteira (*kiseru*, de onde se omitiria a última sílaba) e um rio (*kawa*): assim é cifrado o nome de Kisegawa do estabelecimento Matsuba-ya.

Finalmente, em 1800, o xogunato passa a proibir o próprio gênero de pinturas de busto. Embora Katsukawa Shunshô, Chôbunsai Eisai e seus discípulos Chôkôsai Eishô e Eiri, além de Chôki, tivessem desenhado para estampas *ôkubi-e*, foi Utamaro quem mais os produziu. Ironicamente, entretanto, apesar de tantas proibições xogunais, não foi o gênero “figuras-bonitas” o motivo de sua punição em ser algemado, mas um

9. “Pintura-perigosa”, refere imagens que mostrem corpos parcialmente desnudos.

10. “Pintura-primavera”, refere imagens eróticas, que representem cenas de cópulas.

11. In *op. cit.*, p. 50.

12. In Satô, *op. cit.*, p. 52.



outro trabalho, para um livro ilustrado, de 1804, uma narrativa de um passado remoto, *Ehon Taikô-ki*, editado por Moriya Jihei: a estampa que mostra o personagem Taikô, grande guerreiro, como uma forma alusiva ao xôgum reinante, em divertimento com suas cinco esposas, foi considerada ofensiva à classe guerreira.

Sofreram também o mesmo tipo de punição: Katsukawa Shuntei e Shun'ei, Utagawa Toyokuni e Kitagawa Tsukimaro.

Depois de tal humilhação, Utamaro mudou seus temas concentrando-se em alusões classicizantes e representações de usos-e-costumes consoante as atividades do ano, além de maravilhosos álbuns de flores-e-pássaros, numa produção que totaliza, segundo Narazaki Muneshige, 518 obras. Morreu dois anos depois, em 1806 e, como nota Soda, juntamente com muitos outros cidadãos prolíficos nas artes da escritura e da pintura que tiveram uma morte precoce.

## *Bibliografia*

- GOTÔ, Shigemi (org.). *Utamaro*. In Coleção *Ukiyo-e taikei* vol. 5. Tôkyô, Shueisha, 1975.
- NARAZAKI, Muneshige. *Nihon hanga no bi* (*O Belo da Gravura Japonesa*). Tôkyô, Fuji Shobô, 1985.
- SATÔ, Yasuhiro. *Utamaro to Sharaku* (*Utamaro e Sharaku*). In *Nihon no bijutsu*, n. 10, Tôkyô, Shueisha, 1975.
- SODA, Kôichi. *Utamaro*. Tôkyô, Mainichi Shinbunsha, 1985.
- SHELDON, Charles David. *The rise of the merchand class in Tokugawa Japan, 1600~1868*. New York, Association for Asian Studies, 1958.



# OS PROVÉRBIOS JAPONESES

*Maria Fusako Tomimatsu*

**RESUMO:** O provérbio tem sido considerado, tanto no Japão como no Ocidente, um meio para registrar verdades fundamentais, obtidas através da experiência da vida real, e para transmitir a sabedoria e da observação do comportamento humano e da natureza em forma de crítica.

Este trabalho tem como objetivo apresentar os provérbios japoneses, suas características vistas sob aspectos retórico, argumentativo, oral e fonético.

**RÉSUMÉ:** Le proverbe a été considéré, autant dans le Japon que l'Occident, un moyen pour enregistrer vérités fondamentales, obtenues à travers expériences de la vie réelle, et pour transmettre la sagesse et l'observance de la conduite humaine et de la nature en forme de la critique.

Ce travail a comme l'objectif présenter les proverbes japonais, leur caractéristiques vues sous les aspects rhétorique, argumentatif, oral et phonétique.

**PALAVRAS-CHAVE:** cultura japonesa, provérbio, Retórica argumentativa, metáfora, comportamento, transmissão oral.

**MOTS-CLEF:** culture japonaise, proverbe, Rhétorique argumentative, métaphore, conduite, transmission orale.

## *1. Introdução*

O folclorista e antropólogo japonês Yanagita Kunio (1951, p. 101) refere-se à origem do provérbio como um recurso linguístico de persuasão que se utiliza de frases



curtas e eficazes em um contexto social, dada a dificuldade de obter um resultado satisfatório por meio do uso de frases longas.

Toyama (1983, p. 30) define o provérbio como cristalização do pensamento do povo unido à linguagem comum, como sistema de cognição do povo, estabelecendo-se entre o pensamento e a cognição um canal de ligação.

Para estudar os provérbios, deve-se levar em conta tanto a organização retórica e a argumentatividade que conduz à expressão, ao significado, ao sentido, quanto a parte estrutural.

Como o nosso interesse básico é entender a parte referente ao conteúdo semântico do provérbio, direcionaremos este estudo baseando-nos nas informações pertinentes à Retórica, como a argumentação, e as informações metafóricas.

## *2. A Retórica, a Argumentação e o Provérbio*

A Retórica, desde o seu surgimento, possuía duas posições: a função pragmática, cujo objetivo é a persuasão, e a estilística, no sentido estrito.

Na Arte Retórica de Aristóteles que se direcionava para a persuasão, o provérbio e a paroímia também eram meio de argumentação para persuadir pessoas.

A argumentação era dividida em técnica argumentativa e técnica propriamente dita. A primeira era puramente técnica oratória, ou seja, a estratégia do uso de palavras para a argumentação; a segunda, pelo contrário, não era técnica para argumentar fatos, mas provas materiais obtidas por fora, como a lei, as declarações de testemunhas, os contratos e outros. Portanto, o provérbio era considerado como uma das espécies de declaração obtidas do material exterior (Sato, 1983, p. 38).

A argumentação não é comprovação matemática, é força persuasiva. Aristóteles (1964, pp. 45, 49, 71) parece ter sentido nos provérbios a força persuasiva, pois ele próprio utiliza-os para reforçar suas teorias na Arte Retórica:

- Os males aproximam os homens, quando o que os prejudica é idêntico para uns e para os outros;
- Quebrar o cântaro à porta de casa;
- Não há coisa melhor que a água;
- É aflitivo tudo o que se faz sob o império da necessidade etc.

A Retórica, na Europa de séculos posteriores, possuía caráter de aperfeiçoamento estilístico mais do que de argumentação. Por conseguinte, o provérbio foi abordado mais sob o ponto de vista da forma de expressão do que como uma espécie de argumentação. Era visto como uma espécie de alegoria, como figura da expressão ou como exemplo de aplicação da forma alegórica.



### 3. A Argumentação e a Modalidade

A persuasão realiza-se através do uso de palavras em orações e períodos. A frase centraliza-se na informação objetiva, cercada por elementos que modalizam a intenção do emissor.

O provérbio é persuasivo por natureza, uma vez que é utilizado desde a Antigüidade como elemento comprobatório de fatos empíricos da vida, conforme Deleuze (1993, p. 17) afirma: */.../la seule théorie possible est une théorie de la pratique: pour l'entendement, calcul des probabilités et règles générales, pour la morale et les passions, règles générales et justice.*

Verificam-se quatro modalidades no sentido técnico lingüista: a assertiva, a injuntiva, a interrogativa e a optativa (Perelman & Tyteca, 1996, p. 179). Excluiremos a modalidade interrogativa, por não ser pertinente à característica do provérbio.

1) A modalidade assertiva concorda com qualquer argumentação. Esclarecemos que um grande número dos provérbios japoneses possui essa modalidade.

2) A modalidade injuntiva é expressa pelo imperativo. Entretanto, esta modalidade não possui força persuasiva como aparenta, pois que a sua força é atribuída à pessoa que dá ordens.

3) A modalidade optativa é a que se ajusta às normas; está ligada à ação de um desejo “tomara que”, exprimindo aprovação que, por sua vez, está estreitamente ligada ao estabelecimento de uma norma (*Idem*, pp. 179-181).

Para Perelman e Tyteca (1996), o emprego do tempo também é um elemento relevante para exercer influência sobre o ouvinte:

1. O perfeito é incontestável, pois exprime o fato consumado;
2. O imperfeito é transitório;
3. O presente expressa o universal, a lei, o normal.

O presente é o tempo usado pelo provérbio, pela máxima, pelo adágio, na expressão de tudo que é considerado atual e que jamais perde o valor. Os retóricos reconhecem na forma verbal do presente a expressão do sentimento de presença. Um recurso utilizado freqüentemente pelos escritores porque a “*ilusão da vida é obtida com menores esforços* (*op. cit.*, pp. 181-182)”

O valor argumentativo do pronome indefinido consiste em introduzir uma norma (Perelman e Tyteca, 1996).

O uso do pronome indefinido, bem como o emprego da terceira pessoa, diminui a responsabilidade pessoal no juízo, criando uma distância entre aquele que diz e o que é dito (*op. cit.*, p. 183).

### 4. Os Recursos Argumentativos

Perelman e Tyteca explicam os recursos argumentativos da seguinte maneira:

- 1) papel do ridículo na argumentação



O ridículo, provocador do riso, é um meio de condenar um comportamento considerado excêntrico, fora das normas de um determinado grupo social. O temor que o ridículo provoca era freqüentemente utilizado como meio de educação. São numerosos os provérbios japoneses jocosos utilizados para apontar as falhas dos membros da comunidade (Yanagita, 1962, p. 101).

O ridículo é uma arma poderosa utilizada pelos oradores contra aqueles que ameaçam derrubar a sua argumentação.

## 2) Argumentos de reciprocidade

A reciprocidade refere-se à aplicação do mesmo tratamento em duas situações correspondentes. Perelman e Tyteca (1996) apresentam o exemplo de Quintiliano: “O que é honroso aprender, também é honroso ensinar”

Os argumentos de reciprocidade colocados desta maneira parecem quase lógicos e convincentes por basear-se na relação entre o antecedente e o conseqüente.

## 3) Argumentos de comparação

Nos provérbios japoneses, constata-se a presença de argumentos que recorrem à comparação, baseados na concepção de valores contextuais da época. Gramaticalmente, são manifestos pelo uso da partícula *yor*i (é melhor... que ...) que indica a comparação de superioridade.

## 4) Argumentação fundamentada na relação entre causa e efeito

Conforme Perelman e Tyteca, as argumentações fundamentadas na relação entre causa e efeito são aquelas argumentações que, “*sendo dado um acontecimento, tendem a evidenciar o efeito que dele deve resultar*”

Tais recursos argumentativos utilizados para persuadir o auditório coincidem perfeitamente com os encontrados nos provérbios japoneses.

# 5. As Características dos Provérbios Japoneses

Para descrever os provérbios japoneses, recorreremos às teorias dos autores japoneses como Yanagita (1962), Kaneko (1983) e Wakamori (1976), e também às explicações buscadas na Retórica.

Conforme Kaneko e Yanagita, os provérbios são classificados de acordo com o conteúdo, a estrutura, a retórica e a vicissitude, esta última excluída no presente trabalho:

## 5.1. Conteúdo

Com relação ao conteúdo, estabelecemos a seguinte ordem:

### 1. Crítica e ironia

Ex: a) ごまめの歯ぎり



*Gomame*<sup>1</sup>-no hagishiri

O rangido de dentes da sardinha

b) 紺屋の白袴

*Kôya-no shirobakama*<sup>2</sup>

A roupa branca do tingidor

2. Transmissão de ensinamentos, como, por exemplo:

a) 朱に交われれば赤くなる

*Shu-ni majiwareba akaku naru*

Se conviveres com o vermelho, tornar-te-ás rubro

b) 喉元過ぎれば熱さ忘れる

*Nodomoto sugireba atsusa wasureru*

Se passou pela garganta, esquece-se a queimadura

c) 勝って兜の緒をしめよ

*Katte kabuto no o-o shimeyo*

(Mesmo) depois da vitória, não tires o capacete

3. Transmissão de conhecimentos e verdades relacionados à meteorologia

Os provérbios relacionados à meteorologia são os mais numerosos no âmbito do cotidiano do povo japonês. Conforme os dados de Daigo (1983), eles somam 8.960.

Ex: 朝雨に蓑要らず

*Asa-ame-ni mino irazu*

Chuva de manhã, não há necessidade da capa (é passageira)

月夜に大風なし

*Tsukiyo-ni ôkaze nashi*

Não há ventania na noite enluarada

4. Transmissão de verdades

Ex: 月満つれば欠く

*Tsuki mitsureba kaku*

Se a lua atinge a cheia, mingua

出る釘は打たれる

1. *Gomame* = sardinha miúda, seca e adoçada.

2. *Kôya* ou *konya* = tintureiro especializado em tingir de azul. *Shirobakama* = *shiro*(branco), *bakama*(peça de vestuário, sonorização eufônica do *hakama* em consequência da junção com o termo *shiro*).



*Deru kugi-wa utareru*

O prego que salta é golpeado

5. Provérbios com algum aspecto jocoso

Ex: 東男に京女

*Azuma-otoko-ni kyô-onna*

O homem de Edo e a mulher de Kioto<sup>3</sup>

京へ筑紫に坂東さ

*Kyô-e Tsukushi-ni Bantô-sa*

Em Kioto (se usa )o *e*, (em) Kyushu,o *ni* e (na região) Leste, o *sa*<sup>4</sup>

Os subitens de 1 a 3 possuem o caráter lógico, ideológico e argumentativo do lugar comum e o item 4, o caráter jocoso que corresponde ao “estereótipo verbal” coincidente com as idéias de Chauvin (1993, p. 23).

[...] Les stéréotypes verbaux désignent donc pour moi non seulement les figures usées mais aussi les expressions idiomatiques, locutions, tournures usuelles, c'est-à-dire toute association lexicale perçue comme déjà inscrite dans la pratique linguistique.

Embora os provérbios possam apresentar diversidades, Kaneko (1983, pp. 123, 124) conclui que todos eles abrigam o espírito crítico, até mesmo aqueles que aparentam ser um inocente jogo de palavras.

As frases concisas do provérbio, cuja finalidade era a transmissão da sabedoria da vida, são apresentadas com estruturas frasais diversas, classificadas da seguinte forma<sup>5</sup>:

## 5.2. Forma

Em relação à forma, estabelecemos a seguinte ordem:

1. forma que caracteriza descrição “isto é aquilo”

Ex: 蛙の子は蛙

*Kaeru-no ko-wa kaeru*

Filho de sapo sapinho é

親に似ぬ子は鬼子

3. O homem ideal deve ser generoso e decidido como os homens da região Leste, e a mulher, delicada e elegante como as de Kioto.
4. Utilizando as partículas *e/ni/sa*, que indicam a direção,metáforiza o dialeto de respectivas regiões.
5. Grande Dicionário de Estudo de Língua Japonesa, Associação de Estudos da Língua Japonesa, 1980. Kaneko, O Provérbio do Japão, Cap. 4.



*Oya-ni ninu(ko-wa) onigo'*

Filho que não se parece com os pais é filho do diabo

2. forma que caracteriza ordem “faça isso”

Ex: 善は急げ

*Zen-wa isoge*

Apressa-te a fazer o bem

七度さがして人を疑え

*Nanatabi sagashite hito-o utagae*

Procure sete vezes e (então) desconfie de alguém

3. forma que caracteriza o nexos entre causa e efeito, ou seja, a condição “se fizer isso, acontecerá aquilo”

Ex: 噂をすれば影がさす

*Uwasa-wo sureba kage-ga sasu*

Se se fizer de mexerico, aparece a sombra

待てば甘露の日和

*Mateba kanro-no hiyori*

Se esperar, chegará o dia da chuva de néctar

4. forma que caracteriza paralelismo ou enumeração “isto e aquilo”

Ex: 月とすっぽん

*Tsuki-to suppon*

A lua e o cágado

朝の雨と女の腕まくり

*Asa-no ame-to onna-no udemakuri*

A chuva da manhã e o arregaço de manga de mulher (não trazem graves consequências)

5. forma que caracteriza acréscimo “isto para aquilo”

Ex: 鬼に鉄棒

*Onini-ni kanabô*

Barra de ferro para o ogro



泣く面を蜂が刺す

*Naku tsura-o hachi-ga sasu*

O marimbondo ferroa o rosto chorão

6. forma que expressa comparação de superioridade “isto é mais que aquilo”

Ex: 論より証拠

*Ron-yori shôko*

Melhor a prova que a discussão

花より団子

*Hana-yori dango*

Melhor bolinhos que flores

7. forma que expressa qualificação/atribuição

Ex: ころばぬ先の杖

*Korobanu saki-no tsue*

Bengala antes do tombo

鳥なき里の蝙蝠

*Tori naki sato-no kômorì*

O morcego da aldeia sem pássaros

O provérbio é considerado um gênero artístico literário de transmissão oral caracterizado pela concisão. Para que ele possa obter o efeito artístico sob tal condição, diversos recursos retóricos são usados, recursos estes mais utilizados nos provérbios mais recentes, enquanto que, nos antigos, não há a preocupação com a elaboração retórica (Kaneko, 1983, p. 103).

### 5.3. Retórica

Com relação à retórica, Kaneko (1983) estabelece a seguinte classificação:

1. preferência pela utilização de números redondos

Ex: 二階から目薬

*Nikai-kara megusuri*

Colírio (pingado) do alto do sobrado (*segundo* andar)

仏の顔も三度



*Hotoke-no kao-mo sando*

Paciência de santo também (é) até **três** vezes

## 2. utilização da hipérbole

Ex: 雀百まで踊り忘れず

*Suzume hyaku-made odori wasurezu*

Um pardal não esquece a dança até os **cem** anos

娘一人に婿八人

*Musume hitori-ni muko hachi-nin*

**Oito** noivos (pretendentes) para uma noiva (moça/filha)

3. utilização do oxímoro, cujo efeito esperado é primeiramente a surpresa; devido à contradição, depois é que se percebe a verdadeira intenção velada.

Ex: 論語読み 論語知らず

*Rongoyomi rongoshirazu*

Estudioso da teoria, ignorante da prática

合わせ者は離れ者

*Awasemono-wa hanaremono*

(O que foi) Juntado (é) separável

## 4. utilização da metáfora

Esta seção receberá um tratamento especial, por ser a metáfora considerada o recurso mais importante no provérbio. Nem todo provérbio se serve desse recurso, mas é amplamente utilizado e é o que aproxima o provérbio da literatura (Kaneko, 1983). Tanto é que, no Japão, o provérbio era denominado de metáfora (*tatoe*).

A metáfora pode ser de sentido explícito 明喩 (*meiyu*)/ 直喩 (*chokuyu*)<sup>6</sup> ou sentido implícito 暗喩 (*anyu*)/ 隱喩 (*inyu*)<sup>7</sup>. A primeira fase de elaboração da metáfora é a do sentido explícito, em que é estabelecida a comparação “como se fosse” (*no yôna*), como nos exemplos seguintes:

金時の火事見舞いのよう

*Kintoki-no kajimimai-no yô*

Como se fosse Kintoki<sup>8</sup> no local de incêndio

6. Mei = clareza / choku = direto / yu = ensinar.

7. An = obscuro / in = oculto.

8. *Kintoki*, do personagem lendário Sakata Kintoki, considerado na infância criança robusta (de rosto ruborizado), tornou-se sinônimo da cor vermelha.



(rosto ruborizado pela embriaguez)

男心は秋の空のよう

*Otokogokoro-wa akino sora-no yô*

O coração dos homens é como se fosse o céu de outono (instável)

A metáfora é enfraquecida por excesso de explicação. Por conseguinte, o tempo se encarregou de suprimir dos provérbios os termos comparativos, estabelecendo a metáfora propriamente dita:

金時の火事見舞い

*Kintoki-no kajimimai*

Kintoki no local de incêndio

男心は秋の空

*Otokogokoro-wa aki-no sora*

O coração dos homens (é) um céu de outono

A característica do provérbio, em expor todo um universo em frases concisas, estimulou o uso das expressões simbólicas<sup>9</sup>:

a) A expressividade dos provérbios metafóricos gerou nuances sutis em conteúdos similares. Por exemplo, os provérbios:

① 瓜の蔓には茄子はならぬ

*Uri-no tsuru-niwa nasubi-wa naranu*

Não dá beringela no pé de pepino

② 鳶の子は鷹にはならぬ

*Ton'bi-no ko-wa taka-niwa naranu*

O filhote de milhafre nunca se tornará um falcão

③ 蛙の子は蛙

*kaeru-no ko-wa kaeru*

Filho de sapo sapinho é

aparentam tratar do mesmo assunto, ou seja, de valores; mas o ① está centrado no valor da espécie, o ②, na ascensão da espécie e o ③, embora se refira igualmente ao valor, não demonstra o almejo à ascensão como no ②.

9. Kaneko, obra *idem*, p. 118.



As mesmas diferenças sutis apresentam os provérbios metafóricos que tratam de dessemelhanças, como nos seguintes exemplos:

雪と墨

*Yuki-to sumi*

A neve e a tinta-preta

月とすっぽん

*Tsuki-to suppon*

A lua e o cágado

O último trata da diferença de valores e o primeiro, da espécie.

c) Provérbios metafóricos, referentes à situação, cujo atraso minimiza o resultado esperado:

① O atraso de horas:

けんか過ぎての棒乳切り

*Kenka sugite-no bôchigiri*

O pau depois da briga;

② O atraso de um dia:

六日の菖蒲十日の菊

*Muika-no ayame tôka-no kiku*<sup>10</sup>

O íris do dia seis, o crisântemo do dia dez

③ O atraso de alguns dias:

葬礼過ぎての医者話

*Sôrei sugite-no ishabanashi*

Falar em médico depois do funeral

d) Os provérbios que metaforizam a individualidade também apresentam diferenças quanto à abrangência do âmbito da individualidade:

① 十人十色

*Jûnin toiro*

10. No dia 5 de maio, é comemorado no Japão o festival dos meninos, data em que se hasteiam tecidos em forma de carpas no telhado e toma-se banho com folhas de *ayame* (íris). Acredita-se que com isso se esteja fortalecendo a saúde do menino. No dia 9 de setembro comemora-se o festival de *kiku* (crisântemo). Passado o dia, perde o sentido.



Dez pessoas, dez cores

② 蓼食う虫も好き好き

*Tade kuu mushi-mo sukizuki*

O inseto que come pimenta d'água (gosto não se discute)

③ 面々の楊貴妃

*Menmen-no Yôkihi*<sup>11</sup>

A imperatriz de cada um (cada marido pensa que possui uma imperatriz em casa)

A abrangência do gosto pessoal é maior e geral no exemplo ① e vai-se estreitando progressivamente no ② e no ③. Portanto, para usar provérbios metafóricos no discurso, é necessário discernir a sutileza dessas nuances a fim de obter sucesso na persuasão.

#### 5.4. Recursos orais

Uma das características do provérbio é sua dependência da transmissão oral. Para a memorização concorriam alguns fatores, quais sejam a concisão, a cadência e a metáfora. Os provérbios, breves por natureza, eram encurtados mais ainda para facilitar a memorização, ajudada pela cadência e metáfora (Yanagita, 1962).

1. A utilização da supressão. Ex:

(恐ろしいものは) 地震雷火事親父

*(Osoroshii monowa) Jishin kaminari kaji oyaji*

(As coisas que metem mais medo são) o terremoto, o trovão, o incêndio e o pai

当て言と越中褌 (向こうから外れる)

*Ategoto-to ecchûfundoshi*<sup>12</sup> [*mukô kara hazureru*]

A expectativa e a tanga (desfaz-se do lado de lá)

2. A utilização de determinados números de sílabas que resultam na cadência.

Ex: Rimas de 7/5 sílabas, que podem ser interpretadas como 3/4/5 sílabas

旅は道連れ

*Tabi-wa michizure*

Na viagem, a companhia

11. Yôki-hi, esposa predileta do imperador Xuang Zong (玄宗) da dinastia de T'ang (618-906), formosa e talentosa nas artes.

12. *Ecchûfundoshi* é peça íntima masculina feita com faixas de pano, hoje em desuso.



*Ta (1) bi(2) wa(3) mi (4) chi(5) zu (6) re(7) yo(1) wa(2) na(3) sa(4) ke(5);*

Rimas de 7 / 7 sílabas

人と屏風は直ぐでは立たぬ

*Hito-to byôbu-wa sugudewa tatanu*

O homem e o biombo não param em pé se permanecerem eretos (devem ser flexíveis)

*Hi (1) to (2) to(3) byo(4) o(5) bu(6) wa(7) su(1) gu(2) de(3) wa(4) ta(5) ta(6) nu(7)*

Rimas de 5 e 5 sílabas

背に腹は代えられぬ

*Se-ni hara-wa kaerarenu*

Não se pode substituir as costas pela barriga

*Se (1) ni (2) ha(3) ra(4) wa (5) ka(1) e(2) ra(3) re(4) nu(5)*

### 5.5. Recursos fonéticos

A natureza oral da transmissão do provérbio requer recursos fonéticos que facilitem a memorização. A técnica da cadência é usada exclusivamente como recurso retórico fonético. Utiliza-se também a combinatória dos recursos fonético e semântico tais como a aliteração, a repetição, a enumeração, o antônimo e o paradoxo.

O efeito esperado com a repetição e a enumeração é basicamente proporcionar a consistência e o do antônimo e do paradoxo é o equilíbrio e a harmonia (Kaneko, 1983).

Kaneko dá como recursos fonético-semânticos os seguintes:

1. A aliteração no final dos termos:

短気は損気

*tanki-wa sonki'*

A precipitação (é) perdição

2. A aliteração no início dos termos:

なくて七癖

*Nakute nanakuse*

Sem mania, sete manias

3. O uso de termos antonímicos com ocorrência de aliteração nos finais de todas as partes da frase. Ex:



聞いて極楽 見て地獄

*Kiite gokuraku mite jigoku*

Ouvindo é paraíso, vendo é inferno

*Kiite gokuraku mite jigoku*

#### 4. A enumeração:

夜目 遠目 笠 (傘) のうち

*Yome tôme kasa-no uchi*

(Vista à noite), (vista) à distância e (vista) sob o chapéu (sombriinha)

*Yome tôme kasa-no uchi*

#### 5. A ocorrência simultânea de aliteração, repetição, enumeração e antonímia.

Ex:

① 昔は昔今は今

*Mukashi-wa mukashi ima-wa ima*

Antigamente é antigamente, hoje é hoje

② 馬には乗ってみよ人には添うてみよ

*Uma-niwa notte miyo hito-niwa soute miyo'*

O cavalo, experimente montar, pessoas, experimente relacionar-se

③ 上戸は毒を知らず下戸は薬を知らず

*Jôgo-wa doku-o shirazu geko-wa kusuri-o shirazu*

O bêbado desconhece o veneno, o sóbrio desconhece o remédio

④ 韭大蒜にぎり尻

*Nira nin'niku nigirippe* <sup>13</sup>

Cebolinha japonesa, alho, segura-peido

O provérbio não vive nos livros. Por ter sido transmitido oralmente no decorrer da história da vida do povo japonês é que sobrevive nos dias de hoje, revivendo no cotidiano da vida moderna.

Para que o papel e a função do provérbio se efetivem num dado contexto, Anada (1983) afirma que é necessário que tais expressões e seus significados tenham sido transmitidos pelos mais velhos durante o processo do ciclo vital das pessoas que delas se utilizam, e que as informações sejam comuns às pessoas do grupo. Todavia, nos

13. Enumeração de alimentos que formam gases.



tempos recentes, a tendência de nucleação familiar e a notável transformação social impedem a realização plena desse processo de informação.

Anada presume que a existência de dicionários de provérbios, compilados na seqüência do silabário de língua japonesa, seja pela necessidade de confirmar o significado e a importância de aprender esses provérbios.

Sendo o provérbio obra de autores anônimos, ele deve a sua sobrevivência ao senso comum de inúmeras pessoas indistintamente, e seu conteúdo está relacionado aos diversos cenários da vida cotidiana do homem, apontando a sutileza psicológica, e tornando-se a sabedoria da vida prática. O ditado, as palavras sábias e a máxima também possuem esse caráter, não, porém, quando seu autor e fonte são conhecidos. Pode haver os que não conseguem acompanhar a mudança da sociedade, assim como aqueles que passam por dificuldades no processo de transmissão. Todavia, dentro de um ciclo longo da cultura e da sociedade, ainda continuam vivos. O provérbio, enquanto porta-voz da personalidade social, permite a investigação das condições de vida e das peculiaridades do povo japonês.

## Bibliografia

- ANADA, Yoshiyuki. “*Akinasu yomeni kuwasuna – kotowaza shakai shinrigaku*” (Não Deixe a Nora Comer a Beringela de Outono – a Psicologia Social de Provérbio). In: *Gengo*. vol. 12, n. 1. Tóquio, Taishûkan-shoten, 1983.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude. “*Temps linguistique et theorie des topoï*”. In: *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*. PLANTIN, C. (org.). Paris, Kimés, Cap. 25, pp. 271-289.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Les Belles Lettres, 1979.
- ARNAUD, Pierre J. L. & MOON, Rosamund. “*Fréquence et emplois des proverbes anglais et français*”. In: *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*. PLANTIN, C. (org.). Paris, Kimé, 1993, Cap. 29, pp. 323-341.
- COHEN, Jean. “*Teoria da Figura*” In: *Pesquisa da Retórica*. Petrópolis, Vozes, 1975, pp. 7-40.
- DAIGO, Yoshiyasu. “*‘Iwashigumowa ame’ - kotowazano kagaku*” (A Nuvem ‘Sardinha’ é Chuva – a Ciência no Provérbio). In: *Gengo*, vol. 12, n. 1. Tóquio, Taishûkan-shoten, 1983.
- DLEUZE, Gilles. *Empirisme et Subjektivité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, [1953], p. 17.
- DUBOIS, J. *et alii* (Groupe MI) *Retórica Geral*. Tradução de C. F. Moisés, D. Colombini e E. Barros, São Paulo, Cultrix, 1970.
- DUCROT, Oswald. *Princípios de Semântica Lingüística*. São Paulo, Cultrix, 1977.
- . “*Le topoï dans la ‘Théorie de l’argumentation dans la langue’*” In: *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*. PLANTIN, C. (org.). Paris, Limés, 1993, pp. 233-248.
- DULONG, Renaud. “*La fonction des clichés dans l’énoncé de la réputation*”. In: *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*. PLANTIN, C. (org.). Paris, Kimé, 1993, Cap. 16, pp. 162-169.
- GUIMARÃES, Eliza. *Figuras de Retórica e Argumentação*. In: *Retóricas de Ontem e Hoje*. São Paulo, Humanitas Livraria FFLCH-USP, 1999, pp. 145-165.
- JOLLES, André. *Formas Simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1976.
- KANEKO, Takeo. *Nihon-no kotowaza* (Os Provérbios do Japão), vol. 2- *Zoku-Hyôshaku* (Crítica e Interpretação). Tóquio, Umitsubame Shobô, 1982.
- . *Nihon-no kotowaza* (Os Provérbios do Japão), vol. 3 – *Hyôron* (Análise e Crítica). Tóquio, Umitsubame Shobô, 1983.



- KLINKENBERG, J. M. *Les Sens Rhétorique*. Toronto, Ed. Du Gref, 1996, pp. 1-24 (*Leçon innaugurale: "Cognition, sens e figure de rhétorique"*).
- LOPES, Edward. *Metáfora – da Retórica à Semiótica*. São Paulo, Atual, 1987.
- NAKAMURA, A. *Hiyuhyôgenno Riron-to Bunri* (Teoria e Classificação das Expressões Metafóricas). Tóquio, Shûei-shuppan, 1976.
- NICOLET, Daniel. "*Topos et forme logique dans la théorie aristélicienne de l'argumentation*" In: *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*. PLANTIN, C. (org). Paris, Kimé, 1993, Cap. 38, pp. 457-463.
- PERELMAN, C. & TYTECA, L. O. *Tratado da Argumentação – A Nova Retórica*. Tradução de Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- ROCH, Jean L. "*De l'usage social des lieux communs – Le pauvre peuple et le gueux sans souci – À la fin du Moyen Âge*". In: *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*. PLANTIN, C. (org.). Paris, Kimé, 1993, Cap. 29, pp. 204-217.
- RYAN, Eugene. "*L'argumentation rhétorique d'Aristote: Séquence prédicative-inconceptuelle*" In: *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*. Paris, Kimé, 1993. Cap. 39, pp. 464-479.
- SATO, Nobuo. "'*Honoowa kemurikara tôku nai*' – *kotowazato retorikku*" (A Chama não fica Longe da Fumaça – Provérbio e Retórica). In: *Gengo*, vol. 12, n. 1. Tóquio, Taishûkan-shoten, 1983.
- TOYAMA, Shigehiko. "*Wataru seken-ni oni-wa nai*' – *kotowazano ronri* (Não há Diabo ao Transitar pelo Mundo – A Lógica do Provérbio). In: *Gengo*, vol. 12, n. 1. Tóquio, Taishûkan-shoten, 1983, pp. 30-34.
- YANAGITA, Kunio. *Nazoto kotowaza* (Charadas e Provérbios). In: *Teihon Yanagita Kunio-shû, dai21kan* (Coleção re-elaborada Yanagita Kunio, vol. 21). Tóquio, Chikuma-shobô, 1962, pp. 69-148.
- WAKAMORI, Tarô. *Geinô denshō* (Transmissão Artística). In: *Nihon Minzokugakuk kôza* (Coleção O Folclore Japonês), vol. 4. Tóquio, Asakura-shoten, 1962.



# SOCIEDADE JAPONESA: BASE ESTRUTURAL DAS RELAÇÕES SOCIAIS<sup>1</sup>

Wataru Kikuchi

*A confiança japonesa na hierarquia é básica.*

RUTH BENEDICT

**RESUMO:** O objetivo do presente artigo é discutir a base das relações sociais da sociedade japonesa. Para tanto, algumas perspectivas teóricas sobre a estrutura social são retomadas. O trabalho conclui sintetizando as principais categorias das relações sociais da sociedade japonesa: “interno-superior” “interno-inferior” “externo-superior” e “externo-inferior”

**ABSTRACT:** The purpose of this paper is to discuss the bases of social relations in the Japanese society. Along the text, several theoretical perspectives about the social structure are reviewed. It concludes by synthetizing that the essential categories of social relations in Japanese society are: “superior-inside” “inferior-inside” “superior-outside” and “inferior-outside”

**PALAVRAS-CHAVE:** sociedade japonesa, estrutura social, hierarquia, “círculo interno” “círculo externo”

**KEYWORDS:** Japanese society, social structure, hierarchy, “inside circle” “outside circle”

1. Uma primeira versão desse artigo fez parte da dissertação “Pronomes Pessoais e Papéis Sociais: Um Estudo da Sociedade Japonesa sob a Ótica da Inter-relação Língua e Cultura”, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa, do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em setembro de 2003.



## 1. Introdução

Atualmente, é possível afirmar que a caracterização da sociedade japonesa como estruturalmente hierarquizada, apresentando uma hierarquia bastante rígida, tornou-se uma concepção difundida. Isto pode ser verificado tanto nos artigos dos meios de comunicação de massa, como jornais e revistas, assim como nas publicações de trabalhos científicos.

O jornal *Folha de São Paulo*, num artigo recente sobre os *dekasseguis*<sup>2</sup>, publicou:

Hasegawa toca, de todo modo, em alguns pontos centrais da difícil adaptação dos nipo-brasileiros à terra de seus pais e avós. “Convívio social”, por exemplo. O Japão é uma sociedade conservadora, carregada de normas que só os nativos entendem. Curvar-se, por exemplo, para cumprimentar alguém, exige um determinado ângulo, tanto maior quanto mais importante for o cumprimentado<sup>3</sup>.

As “normas” citadas no artigo acima se referem à observação da hierarquia no trato das pessoas. Este trato deve ser diferenciado na forma de comportamento e de atitudes, como é o caso da reverência, descrita como o ato de “curvar-se” com diferentes ângulos, de acordo com a “importância”. ou seja, a hierarquia dentro do padrão japonês.

Pela observação direta do cotidiano ou pelo interesse acadêmico, essa concepção de valorização da hierarquia foi sedimentada ao longo dos anos, sem que se possa identificar com precisão o seu início. Na academia, é verdade que a antropóloga Ruth Benedict, uma das pioneiras no estudo da sociedade japonesa sob o prisma da cientificidade ocidental, com embasamento teórico nos moldes das Ciências Sociais, já apontava para esse traço da sociedade japonesa. Na sua obra já considerada clássica *O Crisântemo e a Espada*, Benedict assim discorre:

Qualquer tentativa de entender os japoneses deverá começar com a sua versão do que significa “assumir a posição devida” A sua confiança na ordem e na hierarquia e a nossa fé na liberdade e na igualdade situam-se a pólos de distância, sendo difícil para nós atribuir à hierarquia seu valor devido como mecanismo social. (1972:43)

Ao tentar caracterizar a sociedade japonesa do ponto de vista das relações sociais, faz-se necessário, pois, considerando essa realidade, verificar em que medida a tão aclamada hierarquização ocorre, com vistas à elaboração de um modelo que possa focalizar com maior precisão as suas vicissitudes.

Historicamente, a Sociologia, que nasceu no bojo da racionalidade ocidental, reservou sempre ao indivíduo uma posição de destaque, sendo possível afirmar que este constitui, em larga medida, uma unidade analítica<sup>4</sup> No cerne desta discussão estão

2. Descendentes de japoneses nascidos no Brasil que se deslocaram ao Japão para trabalhar, na maioria das vezes, nas fábricas, como mão-de-obra barata.
3. Edição de 23 de fevereiro de 2003, p. C4.
4. É a partir deste ponto que Nakane começa a traçar uma comparação entre o indivíduo ocidental e o grupo primário japonês, como será visto mais adiante.



as questões: qual o grau de autonomia que o indivíduo tem em relação à sociedade? Até que ponto é possível o indivíduo, consciente de seus interesses, concretizá-los sem ter de enfrentar a sociedade? Ou a sociedade simplesmente subjuga-o, tolhendo a sua liberdade, inclusive a ponto de obnubilar a própria consciência de indivíduo? Pois, é sabido que há na discussão sociológica duas visões, consideradas antagônicas, da relação entre o indivíduo e a sociedade. De um lado há a visão orgânica, ou *holística*, que considera que os sistemas sociais modelam e limitam a ação do indivíduo, sendo Durkheim um dos seus expoentes<sup>5</sup> Por outro lado há a visão *atomista* que defende o ponto de vista de que o sistema social constitui somente um conjunto de indivíduos, o qual pode ser compreendido em termos de interesses dos seus membros, suas escolhas e características individuais e psicológicas. Entretanto, para o propósito desse trabalho, é necessário deixar claro que não se pretende rotular, “categorizar” o indivíduo japonês numa perspectiva ou noutra, apenas pretende-se mostrar a complexidade da questão, ao tentar inserir o indivíduo japonês na estrutura social hierarquizada. Não se pode perder de vista que, em essência, toda e qualquer sociedade, seja oriental ou ocidental, requer maior ou menor grau de hierarquia e de disciplina, pois, do contrário, ela se inviabilizaria. Assim, a intenção aqui não é a de tentar identificar certos atributos exclusivos do indivíduo japonês e, por extensão, da sociedade japonesa, e sim, tentar descrever como o arranjo peculiar de certas combinações de fatores sociais resulta numa singularidade que é própria dessa sociedade. Assim, o foco da questão é de grau e não de essência.

## 2. *Padrões de Comportamento dos Japoneses*

### 2.1. *Visão orgânica: Shûdan no ronri, “lógica da coletividade” e Taritsu, “heteronomia”*

Na bibliografia corrente, a questão da autonomia dos nipônicos em relação à sociedade pode ser encontrada na discussão sobre os padrões de comportamento dos japoneses, principalmente no que se refere à relação do indivíduo e a coletividade (*shûdan*). Um dos estudiosos dessa relação, o antropólogo Araki Hiroyuki cita vários aspectos por ele denominado de “padrões de comportamento dos japoneses” (*Nihon-jin no kôdôyôshiki*) no livro de mesmo título (1973). Para este autor, qualquer “grupo de pessoas” (*dantai*) japonês restringe fortemente o indivíduo, limitando sobremaneira o desígnio deste. A sociedade japonesa seria marcada pela “lógica da coleti-

5. Para Durkheim, a sociedade precede o indivíduo e sobre ele exerce coerção, no sentido de impor as atitudes e as condutas devidas. Ele afirma haver “maneiras de agir, de pensar e de sentir que apresentam a propriedade marcante de existir fora das consciências individuais [...]. Esses tipos de conduta ou de pensamento não são apenas exteriores ao indivíduo, são também dotados de um poder imperativo e coercitivo, em virtude do qual se lhe impõem, quer queira, quer não.” (1966:2). De um modo geral, é possível afirmar que a imagem do indivíduo japonês, descrita pelos autores, como será verificado adiante, tem muito em comum com essa concepção durkheimniana de indivíduo.



vidade” (*shûdan no ronri*) e “heteronomia” (*taritsu*), em contraposição à ocidental, marcada pela “lógica da individualidade” (*ko-no-ronri*) e “autonomia” (*jiritsu*) (*op. cit.*, 20).

Araki vai identificar, revisitando o antropólogo Ishida Eiichiro (1972) que levantou a hipótese de que os principais traços distintivos da sociedade japonesa poderiam ser explicados a partir de seu passado agrário-colheiteiro<sup>6</sup>, a origem deste mecanismo na aldeia (*mura*), base estrutural da sociedade produtora de arroz irrigado.

A aldeia em questão não era, segundo o autor, simplesmente uma unidade administrativa, mas um *microcosmos* autônomo, política e economicamente, e por este motivo, excludente, refratário aos forasteiros (Araki, 28). Esta aldeia era o mundo onde os agricultores viviam, era totalitária no sentido de estabelecer cada passo dos seus moradores, desde o nascimento até a morte. Este processo é descrito por Araki como segue. Aos sete anos, as crianças ingressavam no *kodomogumi*, “grupo de crianças” onde permaneciam até os quinze anos. Nesse intervalo de tempo, eram agrupados de acordo com a idade e recebiam atribuições e tarefas nos festejos anuais e comemorações religiosas. Depois dessa fase, o ingresso ao *wakamonogumi*, “grupo de jovens”, marcado por um rito de passagem, coroava o reconhecimento da maioridade. Nesse rito, realizava-se a leitura de *wakamono jômoku* ou *okitegaki*, “código dos jovens”, mandamentos que estabeleciam as normas de conduta. A punição era severa aos que transgrediam as normas, ato este considerado desonroso ao grupo, além de quebrar a harmonia e a ordem da comunidade, sendo que o castigo variava de físico à expulsão<sup>7</sup> do grupo (*op. cit.*, 33-34). O sintomático é que esse tipo de sanção social já existia no *kodomogumi*. Neste “grupo de crianças” havia uma hierarquia rígida estabelecida, encabeçada por *kashira*, “cabeça”, sucedido por *oyabun*, “cabecilha”, depois *taishô*, “líder” etc., que aplicavam as punições devidas. Uma vez adulto, o aldeão assumia uma série de deveres coletivos, como na construção das casas da aldeia<sup>8</sup>, na preparação dos festejos anuais e rituais religiosos, plantio de arroz etc. (*op. cit.*, 39). O aldeão vivia, assim, na e em função da aldeia.

Dessa forma, Araki descreve o processo pelo qual o indivíduo era formado, ou formatado, sendo obrigado a ter a personalidade requerida conforme a exigência do grupo, e sugere que essa forma de socialização se reproduz nos dias de hoje com práticas diferentes, sem, no entanto, perder a essência. Nesse sentido, argumenta que enquanto, no ocidente, procura-se educar a criança visando a lhe proporcionar a capacidade de, quando adulto, caminhar com as próprias pernas, no Japão, a criança é educada para não se isolar do grupo, cometendo algum ato desabonador contrário ao padrão estabelecido.

6. Estudos recentes refutam esta tese, que se baseia fundamentalmente no cultivo de arroz. (Amino, 1994:51 a 67 e 2000: 295 e ss.) Esta objeção, no entanto, não invalida a análise de Araki, que tem como ponto de partida a rede de relações sociais originada na aldeia.

7. A expulsão significava ficar na condição de  *Murahachibu*, ou seja, ser ignorado, sem poder contar com a ajuda dos outros, em qualquer ocasião, exceto incêndio e enterro.

8. Assim, a casa tinha um significado coletivo e não um patrimônio pessoal.



2.2. Visão atomista: sociograma dos japoneses

Na posição oposta à de Araki estão os autores que defendem o que poderia ser denominado de visão atomista, no sentido já mencionado no item anterior.

O economista Takeuchi Yasuo (1995) pode ser considerado um dos expoentes dessa corrente. No item que versa sobre o individualismo, no trabalho que procura descrever o que designa *sociograma*<sup>9</sup> ou a “gramática da ação social” dos japoneses, elaborada pela sistematização dos padrões de conduta dos nipônicos e os padrões verificados nas ações sociais, este autor inicia refutando a tese de que predomina o *shûdanshugi*, “coletivismo”, entre os japoneses, considerado por muitos como um traço peculiar dos mesmos. Segundo o economista, o princípio de que qualquer indivíduo age desejando o benefício de si, de acordo com o interesse próprio, é uma lei universal, independentemente da nacionalidade. O que difere são os modelos pelos quais estes interesses se manifestam e se cristalizam em forma de instituições sociais<sup>10</sup>. Takeuchi define o coletivismo japonês nos moldes de *gesellschaft*, conceito do sociólogo alemão Ferdinand Tönnies. Como é sabido, este conceito pressupõe indivíduos “racionais” dotados de interesses próprios e claros, e com atitudes instrumentais e estratégicas. Esses indivíduos constituem uma relação baseada em interesse individual, característica das sociedades modernas, com forte divisão do trabalho (Tönnies, 1979: 67 e ss.). Assim, o suposto coletivismo verificado entre os japoneses seria apenas mais uma das formas de manifestação do individualismo (Takeuchi, 31). Em outras palavras, o indivíduo japonês parece submeter-se à lógica da coletividade, de forma excessiva aos olhos do ocidental, porque isto lhe é conveniente, porque atende ao próprio interesse.

Takeuchi considera que há dois tipos de individualismo, a saber, *forte* e *fraco* (*op. cit.*, 32), sendo que o primeiro se caracteriza pela postura ativa e utilitarista, e o segundo pela postura passiva e defensiva. Takeuchi exemplifica concretamente os dois tipos, que podem ser sistematizados como segue, sendo a primeira coluna referente ao individualismo forte e a segunda ao fraco:

individualismo <i>forte</i>	individualismo <i>fraco</i>
o indivíduo busca incessantemente o benefício próprio	o indivíduo não busca ativamente o benefício próprio, só se esforça para evitar algo negativo para si
o indivíduo tem vocação competitiva, é agressivo	o indivíduo evita a competição, é defensivo
o indivíduo participa e tira proveito do mercado, na condição de “jogador” individual	o grupo participa do mercado e o indivíduo o faz de forma indireta, apenas na condição de membro desse grupo

Segundo Takeuchi, o *fraco* individualismo, ao privilegiar a estratégia de aderir, primeiro, a um grupo para, deste, tirar proveito e participar da competição, gera a

9. No original, *sociogrammar*.  
10. Empregado aqui no sentido de práticas que são consolidadas pela repetição, por constante uso.



dependência do indivíduo ao grupo e acaba dando origem ao “coletivismo” ou “grupismo” (*groupism*) segundo a sua própria terminologia. Takeuchi sugere que é exatamente este tipo de individualismo que predomina no Japão. Nesse caso, segundo Takeuchi, freqüentemente esse grupo acaba se tornando o único “mundo de vida” do indivíduo, que passa a não levar em consideração outros possíveis “mundos” exteriores. Assim, acaba criando a máxima em que as regras e os costumes do grupo prevalecem sobre aqueles da sociedade, do Estado e da comunidade internacional (*op. cit.*, 39). No presente trabalho, esses assuntos serão ainda retomados, no tópico sobre *Ie*.

Seja o indivíduo japonês “cerceado pela sociedade” ou um “jogador” estrategista, é necessário levar em conta os fatores aqui levantados ao discutir a hierarquia na sociedade japonesa, assunto do próximo item.

### 3. Hierarquia na Sociedade Japonesa

Cada sociedade constituiu, ao longo da história, um critério adequado para se estabelecer a hierarquia, consolidando-o por gerações e transmitindo-o aos sucessores, formando um valor social<sup>11</sup> a respeito. Dessa forma, a educação e a internalização, isto é, a assimilação e a “aceitação” dos critérios referentes ao estabelecimento da hierarquia é um fator importante para a reprodução da própria sociedade. O mecanismo pelo qual ocorre esse processo na sociedade japonesa pode ser sintetizado nessa passagem, continuando a citar Benedict:

Todo japonês primeiro adquire o hábito da hierarquia no seio da família e posteriormente os aplica nos campos mais vastos da vida e do governo. Aprende que uma pessoa dedica toda deferência aos que sobre ela têm precedência, numa “devida posição” determinada, sejam eles os realmente dominantes no grupo ou não. (*op. cit.*, 53)

Embora constituindo um dos pilares fundamentais da tese de Benedict, a questão *hierarquia* é tratada de forma bastante genérica, sendo insuficiente para se ter uma visão acuada do assunto. Uma referência obrigatória ao tratar da questão da hierarquia na sociedade japonesa é o estudo feito pela antropóloga Nakane Chie (1967).

Segundo Nakane, há dois princípios de estruturação de um grupo social, a saber: *shikaku* que representa um determinado atributo de um indivíduo, tais como a origem familiar e o sexo, imutáveis, e o nível de educação, a ocupação, o cargo, que são adquiridos após o nascimento<sup>12</sup> e *ba*, que representa a delimitação (*waku*) em termos de uma organização a que se pertence ou a uma territorialidade (*chiiki*, que pode ser traduzido como “zona” ou “área”). Em outras palavras, a condição *sine qua non* para a organização de um grupo seria que os indivíduos tivessem *shikaku* comum ou que

11. Entendido como “uma idéia comum sobre como alguma coisa é classificada em termos de desejabilidade, mérito ou perfeição social relativa” Cf. Johnson, 1997: 247.

12. Nota-se que os atributos de caráter imutável são considerados *status atribuído* e os de caráter mutável *status adquirido* na tradição sociológica. Ver Marshall, 1967.



compartilhassem de um mesmo *ba* (1967: 26). Dentro desta perspectiva, é possível afirmar que as sociedades comumente estudadas e descritas pelos antropólogos ocidentais são do tipo estruturado pelo *shikaku*. O que Nakane sugere é que a sociedade japonesa faz parte do outro grupo, ou seja, do tipo estruturado por *ba*. Isto não reduz, vale ressaltar, a importância das variáveis como idade, sexo, ocupação etc., de modo que Nakane considera-os no seu trabalho. O importante é que o principal fator que prevalece na estruturação é, em primeiro lugar, o *ba*. Assim, um japonês, ao se identificar e se posicionar socialmente, apresenta-se como funcionário da empresa X ou membro da organização Y, relegando ao segundo plano a formação, cargo ou função pessoal. Dentro deste padrão de comportamento, um professor da USP, por exemplo, apresentar-se-ia em primeiro lugar como sendo “da USP”, antes de se identificar como “professor universitário”

Seguindo a tese de Nakane, a preponderância do fator *ba* reflete também no estabelecimento da hierarquia na sociedade japonesa. Ou seja, os indivíduos não são ordenados como corpos independentes, mas cada um no seu *ba*, inicialmente, para depois, na condição de membro deste *ba*, ser escalonado socialmente. Dessa forma, o sentido da hierarquia social, para o indivíduo, é duplo: existe a hierarquia “interna” do *ba* e a hierarquia que constitui de acordo com o reconhecimento social do *ba*, que o indivíduo “assume”, na condição de membro do mesmo. Assim, em muitos casos, a posição social do próprio *ba* conta mais do que propriamente a real capacidade ou *shikaku* do indivíduo. E aqui é possível identificar outro aspecto da preponderância do *ba* sobre o *shikaku*, ou seja, na comparação de dois indivíduos com mesmo *shikaku*, mas pertencentes a *ba* diferentes, o *status* do *ba* pesa mais do que o *shikaku*, individual, para a hierarquização.

Dentro de um mesmo *ba*, a hierarquia é definida seguindo os critérios de escalonamento que são: idade, ordem de ingresso e tempo de permanência. Estes últimos constituem o fator anterioridade e posterioridade, categoria de valor importante, pois estabelece as posições *senpai* e *kôhai*. “*Senpai*”, literalmente “veterano”, trata-se daquele que ingressou antes e tem mais tempo num *ba*, a quem o *kôhai*, “novato”, que ingressou posteriormente, deve respeito e obediência.

### 3.1. *Ie*

No item anterior, verificou-se que Nakane formulou a categoria *ba*, referência de grupo ou instituição, como fundamental do ponto de vista analítico, ao estudar a estrutura hierárquica da sociedade japonesa. Na mesma obra, Nakane apresenta o *ie*<sup>13</sup> como o mais representativo, no sentido de demonstrar as propriedades de um *ba*. *Ie*, que pode

13. Há um número significativo de estudos que procuram esclarecer a origem e o desenvolvimento desta organização social. No entanto, essa questão não será tratada aqui, por escapar da pretensão desse trabalho. Em detalhes, ver Hirayama, 1995. Em português, há uma síntese em Ortiz, 2000: 57-61. Pode-se afirmar que no contexto de disputas entre clãs guerreiros, onde o fator *ie* é fundamental, esta categoria é semelhante à de Casa, da tradição historiográfica, como no caso de Casa de York e Lancaster, na Guerra das Duas Rosas. (Anderson, 1985: 117 e ss.)



ser traduzido literalmente como “linhagem”, “família” “casa” ou “lar” extrapola a concepção usual, a de formado por familiares e parentes, e constitui um grupo social fortíssimo, podendo ser considerado um dos principais na constituição da sociedade japonesa.

Nakane destaca, sobretudo, o caso de *yôshi*, “adoção”, ou de genro (*muko*) e nora (*yome*). No primeiro caso, um japonês ao esposar a herdeira de uma família, abandona o sobrenome de origem e adquire o *status* de filho legítimo da família da esposa, tornando-se seu real herdeiro dos negócios<sup>14</sup>. É o caso que configura *muko-yôshi*. Nos demais casos, o *status* de *muko* ou de *yome* é adquirido pelo matrimônio, sem que se envolva a questão da sucessão familiar. Nakane observa que em todos os casos, seja *muko-yôshi*, seja simplesmente *muko* ou *yome*, estes normalmente detêm maiores poderes dentro do *ie* do que os (as) filhos (as) da mesma família que se casaram e que, portanto, passaram a pertencer a outros *ie*. No Japão, inclusive nos dias de hoje, é forte a concepção de que ao se casar, a pessoa “corta” o vínculo com a família original e passa a fazer parte da família (*ie*) do cônjuge, tendência esta mais forte entre as mulheres que se casam ou homens que se tornaram *muko-yôshi*. Para a antropóloga, este seria mais um exemplo do peso de *ba*, suplantando, neste caso, a relação de consangüinidade, um atributo (*shikaku*).

Para Nakane, é possível estabelecer uma analogia entre as empresas e *ie*, no sentido de que os japoneses consideram *ie* o local onde trabalham<sup>15</sup>. Como relata a antropóloga, as empresas japonesas procuram envolver os familiares dos funcionários nos diversos eventos que promovem ao longo do ano, tais como a comemoração da fundação da empresa, viagem anual de confraternização entre os funcionários etc., institucionalizando a relação, como se, a toda hora, estivessem se certificando de que todos fazem parte do grande *ie* que é a empresa. Dessa forma, procura fortalecer os laços de “solidariedade”, o sentimento de identificação recíproca, a consciência de que todos pertencem à empresa e dela dependem para sobreviver, não deixando espaços para a manifestação da individualidade. Uma vez formada essa consciência, o indivíduo japonês passa, quase que espontaneamente, a sacrificar a si e aos familiares, seja pela redução do tempo disponível para esses, trabalhando aos sábados e domingos quando necessário, seja pela “frieza” sentimental que demonstra, fruto da compenetração ao trabalho, dedicando-se de forma absoluta e submissa, aos olhos do ocidental. Não obstante, normalmente tais atitudes são compreendidas e aceitas pelos familiares, pois, o chefe de família não está mais do que exercendo a obrigação de cooperar com a “grande família”, beneficiando a todos. Em outras palavras, usando as palavras de

14. Era uma prática constante na classe dos guerreiros e na classe dos comerciantes, para suprir a ausência do filho herdeiro, na época em que só o primogênito podia tornar-se herdeiro legítimo da família. Atualmente, pode-se afirmar que esta prática ocorre com menor frequência, limitando-se a famílias tradicionais, que, por algum motivo, precisa preservar a sua linhagem.

15. A autora ilustra este fato apontando que, via de regra, os japoneses usam o termo *uchi* (minha casa) referindo-se à seção, empresa, escola etc, à qual pertencem, e *otaku* (sua casa) para às quais outrem pertencem. Este fator emocional, de identificação com a empresa, que pode se tornar um ambiente único onde o indivíduo se realiza como tal, é marcadamente japonês, segundo a autora.



Nakane, as empresas japonesas fazem uso da “ligação emocional” (*jôtekina musubitsuki*) para fortalecer o *ie* (1967: 38).

Assim, afirma Nakane, a empresa como *ie* passa a ser preponderante na vida do japonês, ocupando uma boa parte da vida do mesmo, e, no caso extremo, coincidindo com a própria concepção de mundo, ou seja, só a empresa confere sentido para a existência do indivíduo. Seria importante destacar que Nakane já aponta, neste trabalho, que a visão de mundo tendo como base a forte presença de *ba*, cria o critério de classificação das pessoas com quem tem contato no cotidiano, em “os de dentro” (*uchi-no-mono*) e “os de fora” (*yosomono*), respectivamente, aqueles que compartilham o mesmo *ba* e os demais que não preenchem esse requisito. Assim, de certo modo, Nakane já antecipa a discussão sobre a “relação horizontal” (*yoko no kankei*), mas reserva poucas linhas a esse assunto, por considerar que estaria subordinada à lógica da relação *vertical*, como foi visto, e, portanto, esta seria a que merece maior atenção (1967: 71 e 105).

Dessa forma, tendo principalmente como base o exemplo das empresas, Nakane formulou o modelo analítico que privilegia o *ba* como fator de estruturação da hierarquia da sociedade japonesa. Dentro de um *ba*, os critérios da idade e do ingresso no *ba* estabelecem a hierarquia interna. O fator idade estabelece os “mais velhos” e os “jovens” enquanto a ordem de ingresso estabelece as posições *senpai* e *kôhai*. Ao mesmo tempo, tal qual Takeuchi afirma no estudo escrito quase três décadas depois, Nakane já identifica, a seu modo, a dependência estrutural dos japoneses ao grupo, no caso o *ba*, na medida em que este serve para identificar o próprio indivíduo numa relação social.

O estudo de Nakane Chie, por evidenciar a relação *vertical* da sociedade japonesa, repercutiu intensamente na academia, inspirando outros trabalhos que possuem como foco a organização social japonesa. Surgiram, nessa linha, alguns estudos que indicam que a sociedade japonesa não pode ser compreendida na sua totalidade apenas pelo viés da hierarquia. Este assunto, de caráter complementar, será apresentado no próximo item.

## 4. Crítica ao Modelo Vertical

### 4.1. Observações de Yoneyama Toshinao

Yoneyama foi um dos primeiros a tecer críticas ao modelo analítico elaborado por Nakane Chie. Na sua obra *Nihonjin no Nakamaishiki*, “A Concepção de Companheirismo dos Japoneses” (1976), Yoneyama critica o que considera como uma ênfase excessiva na relação *vertical*. Como foi visto no item referente, a decorrência natural da estruturação *vertical*, devido a sua natureza de não permitir que os indivíduos participem de forma independente das relações e em igualdade de condições, era que o indivíduo ficaria vinculado a um só grupo ou coletividade única. Yoneyama critica esse modelo que denomina de “modelo de dependência estrutural dos japoneses a um só grupo”, salientando que as relações sociais são, mesmo no Japão, muito mais diversificadas e complexas.



Yoneyama sugere que Nakane, ao buscar dados para elaborar o seu trabalho, teria considerado apenas a região onde ela reside, a região *Kantô*<sup>16</sup>, homogeneizando excessivamente a sociedade japonesa e ignorando as diferenças regionais, que são nada desprezíveis. Segundo sua observação, de fato, nas regiões *Kantô* e *Tôhoku* (nordeste) do Japão, predominam as relações verticais. Essas regiões eram inóspitas e foram desbravadas e desenvolvidas por clãs. Sendo assim, havia, desde o princípio, as condições para se estabelecer a diferenciação dos grupos, aqueles que chegaram antes e aqueles que chegaram depois, aqueles que pertencem à família dos primeiros desbravadores etc. Mas na região *Kansai*<sup>17</sup> caracterizada pelo desenvolvimento comercial e pela urbanização precoce, a *relação vertical* teria sido substituída numa fase bastante remota pela *relação horizontal*, nos moldes de associação dos comerciantes, de artesãos etc. Evidentemente, Yoneyama não descarta que exista a *relação vertical* na região *Kansai*, nem que possa verificar a *relação horizontal* no *Kantô*. Trata-se da predominância de um modelo ou outro.

Por final, sem discordar do fato de existirem as *relações verticais* em todos os segmentos da sociedade, Yoneyama aponta que isso é marcante nas grandes empresas, órgãos públicos e algumas universidades, enfim, entre aqueles que segundo sua terminologia, são considerados “elites” mas entre os cidadãos comuns, prevaleceria a *relação horizontal*.

Yoneyama tem o mérito de ter apontado as lacunas da teoria de Nakane Chie, mostrando a importância da *relação horizontal*, e inclusive chega a propor um modelo deste tipo de relação, como será apresentado no próximo item<sup>18</sup>.

## 5. Modelo de Relação Horizontal

### 5.1. Estruturação baseada em *nakama*, “companheiro”

Para Yoneyama, prevalecem na sociedade japonesa os laços de *nakama*, que, segundo suas próprias palavras, é um conceito próximo de *peer group*, ou seja, grupo de pessoas que detêm uma mesma posição social, condição legal e capacidade e atributos similares. Embora possa incluir pessoas consangüíneas, a consangüinidade aqui não constitui fator de adesão ao grupo.

Segundo Yoneyama, as pessoas com quem os japoneses têm contato no cotidiano podem ser classificados em quatro grupos pelo critério de consangüinidade e de limitação. A limitação, nesse caso, trata-se da extensão do grupo, a tendência do grupo de ser constituído por muitos ou poucos indivíduos. Os grupos são *seken*, “mundo” ou

16. Formada pelo Distrito de Tóquio e mais seis províncias situadas ao redor.

17. Osaka, Quioto e adjacências.

18. Na realidade, a maior crítica ao modelo proposto por Nakane baseia-se no fato de ela ter ignorado por completo a existência da família imperial, que, na prática ou no simbólico, seria a maior evidência dessa relação em questão (Minami, 1994: 220). Mas este ponto não será tratado aqui, por não ser pertinente ao tema deste estudo.



“público”, *harakara*, “compatriotas” ou “irmãos”, *nakama*, “companheiros”, e *miuchi*, “familiares” Desses grupos, *harakara* e *miuchi* constituem a relação de consangüinidade, e *seken* e *nakama* a relação não-consangüínea. Pelo critério da limitação, os grupos ilimitados compreendem *seken* e *harakara* e os demais os grupos limitados.

Reorganizando, então, o diagrama apresentado por Yoneyama (1976: 38), tem-se:

	Relação de não-consangüinidade	Relação de consangüinidade
Grupos ilimitados	<i>seken</i>	<i>harakara</i>
Grupos limitados	<i>nakama</i>	<i>miuchi</i>

Resumindo as propriedades de cada grupo, de acordo com as explicações de Yoneyama, tem-se:

a) *harakara*: extensão máxima da categoria *miuchi*, trata-se do grupo formado por pessoas da mesma etnia, cuja identificação emerge em contato com e em contraposição a outras etnias. Seria a base do nacionalismo e do patriotismo, a identificação com as pessoas de igual nacionalidade (*op. cit.*, 38);

b) *miuchi*: os familiares e parentes, ligados, na maioria dos casos, por consangüinidade e que cercam o indivíduo desde o nascimento e boa parte da sua infância (*op. cit.*, 20);

c) *seken*: formado por *tanin*, “estranho” “desconhecido” “os outros”, é o “mundo” que resta excluindo-se *nakama* e *miuchi*. Tem o poder de inibir certos atos considerados amorais, como assassinato, roubo etc. Para o autor, os japoneses temem o que denominam de *seken-no-me* ou *seken-no-shidan*, literalmente “olho-do-mundo” “ser ostracizado do mundo” uma espécie de pressão da opinião pública que, uma vez cometido o delito, volta-se não só contra o infrator, mas também aos familiares ou companheiros, *miuchi* e *nakama*. Evitar atos que desabonem não só a própria reputação mas também a dos *miuchi* e *nakama* seria a primeira condição de uma pessoa civilizada (*op. cit.*, 28);

d) *nakama*: à medida que passa da infância para a adolescência e desta para a fase adulta, o indivíduo cria vários *nakama*, tais como de brincadeira infantil, de classe, de trabalho etc. Estruturalmente, se *seken* constitui a parte mais “externa” da relação social que o indivíduo mantém e *miuchi* a mais “interna” *nakama* posiciona-se na parte intermediária dessas duas relações. O indivíduo constitui, ao longo da vida, vários grupos de *nakama*, participando paralelamente de cada (*op. cit.*, 37).

Dessas quatro categorias, Yoneyama credita maior importância ao *nakama* por considerar que os japoneses têm maior convívio com estes, os chamados *shokuba no nakama*, “*nakama* de trabalho” e com eles mantêm o relacionamento como cidadão japônês (*op. cit.*, 40).

São com os *nakama* que os japoneses procuram manter uma relação cordial, tomando sempre o cuidado de não comprometer o relacionamento. Com aqueles que



compõem o *seken*, pelo contrário, são extremamente formais e indiferentes, quando não hostis, beirando o “anti-humanista”. como se verifica, por exemplo, nos casos em que ignoram o pedido de socorro de um desconhecido (*op. cit.*, 30). Os japoneses preferem manter uma distância “estratégica” com o *seken*, muitas vezes para preservar a própria reputação.

O conceito de *seken*, ainda muito vago no estudo de Yoneyama, foi definido com maior precisão pelo psicólogo social Inoue Tadashi (1977). A inovação de Inoue está no fato de considerar que, do ponto de vista de um indivíduo japonês, *seken* consiste em grupo de referência<sup>19</sup>, *junkyoshûdan* (*op. cit.*, 91). *Seken*, tal qual um grupo de referência, possui, estruturalmente, três subdivisões:

a) núcleo formado por *miuchi* e *nakamauchi*<sup>20</sup>;

b) faixa intermediária, que pode ser dividida em *semai seken* “*seken* restrito” e *hiroi seken* “*seken* amplo”. Para o autor, a diferença entre *seken* amplo e restrito é bastante circunstancial e pessoal. Para um aldeão, por exemplo, o restrito seria o próprio lar e o amplo a aldeia; para um viajante da mesma aldeia, o amplo poderia ser o “mundo” fora da aldeia;

c) faixa externa, formada por *tanin*, *yoso-no-hito*.

Segundo Inoue, cada faixa destas podem apresentar quase que infinitamente outras subdivisões, sendo que sempre haverá uma faixa mais externa do que outra. Essas faixas são mutáveis, de acordo com as coordenadas. Por exemplo, numa empresa, se se considera *uchi*, “interior”, a seção onde trabalha, as demais seções serão *soto*, “exterior”; entretanto, quando se toma a própria empresa como base, esta passa a ser, na sua totalidade, *uchi* e, agora, *soto* seriam as outras empresas. (*op. cit.*, 78)

Inoue ressalta, ainda, que a concepção *uchi/soto* é diferente daquela de privado / público. Ressalta que, no Japão, raramente o *uchi* indica o indivíduo, mas sim o grupo ao qual ele pertence; nesta concepção, o indivíduo e o grupo se confundem, formando um corpo único (*op. cit.*, 77).

Em resumo, o individualismo ocidental segue a fórmula do “eu e (contra) ele(s)” enquanto que, no esquema japonês de grupismo (*shûdanshugi*), seria “nós e (contra) ele(s)” Nesse contexto, o “eu” simplesmente desaparece ou não se manifesta.

## 5.2. Concepções de *uchi* e *soto*

### 5.2.1. Modelo de Nakane Chie

Cinco anos após a publicação de *Tateshakai no Ningen Kankei*, “As Relações Pessoais na Sociedade Vertical”, Nakane Chie apresenta em *Tekiô no Jôken*, “Condições de Adaptação” o modelo para analisar a relação *horizontal* da sociedade japonesa (1972: 110-131).

19. *Reference group*, conjunto de indivíduos usado como padrão de comparação para avaliar os valores relativos ao comportamento, pensamento etc. Cf. Johnson, 1997: 121.

20. Inoue cita Yoneyama e incorpora os conceitos deste; assim, não há diferença conceitual entre esse e os similares do item 5.1.



Neste trabalho, Nakane procura desenvolver e aprofundar as concepções de *uchi-no-mono*, “os de dentro” e *yosomono*, “os de fora”, mencionadas na primeira obra. Desse ponto de vista, segundo a antropóloga, as relações sociais originam grupos que podem ser classificados em:

- a) de primeira categoria: denominado de *uchi*, formado por pessoas que compartilham o mesmo *ba*<sup>21</sup>, portanto, companheiros de trabalho com quem mantém contato constante. Ocupa posição central na vida social dos japoneses e, via de regra, se apresenta introvertido e refratário aos “de fora”. criando a identidade, no sentido de “somos todos iguais” e “conhecemos uns aos outros de forma completa” (*op. cit.*, 119);
- b) de segunda categoria: formado por pessoas ligadas indiretamente com a primeira categoria, tais como parentes distantes, moradores do mesmo bairro, os conhecidos etc. Não tão próximas quanto àquelas que formam *uchi*, são pessoas com quem os japoneses têm algum relacionamento no cotidiano;
- c) de terceira categoria: chamado de *yoso-no-hito*, “os estranhos”, “desconhecidos”, “os de fora” Para os japoneses, aqueles que não fazem parte nem da primeira nem da segunda categoria pertencem todos a este grupo e, sendo assim, o contorno deste grupo é, em tese, ilimitado, incluindo-se os estrangeiros.

Para a antropóloga, essas categorias são estabelecidas pelo compartilhamento de experiências (*kyôyû keiken*) e são consolidadas aproximadamente até os trinta anos, considerando-se que é na faixa de vinte a trinta anos que os japoneses definem o trabalho, estabelecendo o *ba*. O fato de os estrangeiros estarem na terceira categoria não revela preconceito, apenas reflete a menor possibilidade de estes compartilharem da mesma experiência (estudar, trabalhar juntos etc.) e se tornarem membros do segundo ou até do primeiro grupo. Uma vez preenchida esta condição, os japoneses costumam se tornar amigáveis, mais do que, inclusive, em relação a outros japoneses do terceiro grupo (*op. cit.*, 116).

Em suma, Nakane analisa que a visão de mundo dos japoneses estende-se de forma centrífuga, partindo de si e *uchi*, perpassando pela segunda categoria e, por fim, pela terceira e ilimitada categoria de *tanin*<sup>22</sup>.

Posteriormente, em *Tateshakai no Rikigaku*, “Mecanismo da Sociedade Vertical” (1978), Nakane procura revisar e complementar a sua teoria da relação *vertical*, dando ênfase no conceito de *grupo* (*shôshûdan*) como unidade analítica.

Incorporando na prática a concepção de *uchi* apresentada por Inoue no ano anterior, sem, no entanto, citá-lo em nenhuma passagem, Nakane afirma que na sociedade japonesa não existe o indivíduo como unidade analítica e sim o grupo, uma vez que os indivíduos participam da relação social sempre na condição de membro de um determinado grupo. Segundo a antropóloga, este grupo teria as características de um *grupo primário* da tradição sociológica. Como é sabido, este tipo de grupo é formado em torno das relações primárias, caracterizadas pelos laços de intimidade, afeto,

21. Cf. item 3.

22. Aqui, *tanin* e *yoso-no-hito* são considerados sinônimos.



solidariedade e lealdade pessoal, envolvendo numerosos aspectos da vida da pessoa, seja familiar, escolar ou de lazer, e que duram longos períodos de tempo (Cooley, 1956: 23 e ss.). Assim, retornando à tese de Nakane, analiticamente, a menor unidade seria constituída por dois indivíduos formando um grupo que, por sua vez, constitui uma unidade indivisível (1978: 18).

A consequência dessa constatação, segundo Nakane, é que a sociedade *vertical* se estrutura a partir do ordenamento desses grupos, sendo que os indivíduos são neles inseridos hierarquicamente, de acordo com os atributos de cada um (*op. cit.*, 30), tese esta já defendida no primeiro trabalho.

No geral, verifica-se que a intenção de Nakane, ao apresentar este trabalho, foi a de mostrar a relação *vertical* de uma forma mais ampla, na perspectiva macro, complementando o primeiro trabalho, predominantemente de nível micro, ou seja, do nível dos indivíduos. A relação entre os grupos escapa, entretanto, ao interesse do presente trabalho, de modo que esta questão não será analisada.

## 6. Síntese: Eixos Vertical e Horizontal

O objetivo deste trabalho foi tentar estabelecer a base estrutural das relações sociais na sociedade japonesa, realizando uma leitura crítica dos trabalhos sociológicos e antropológicos elaborados por diversos autores.

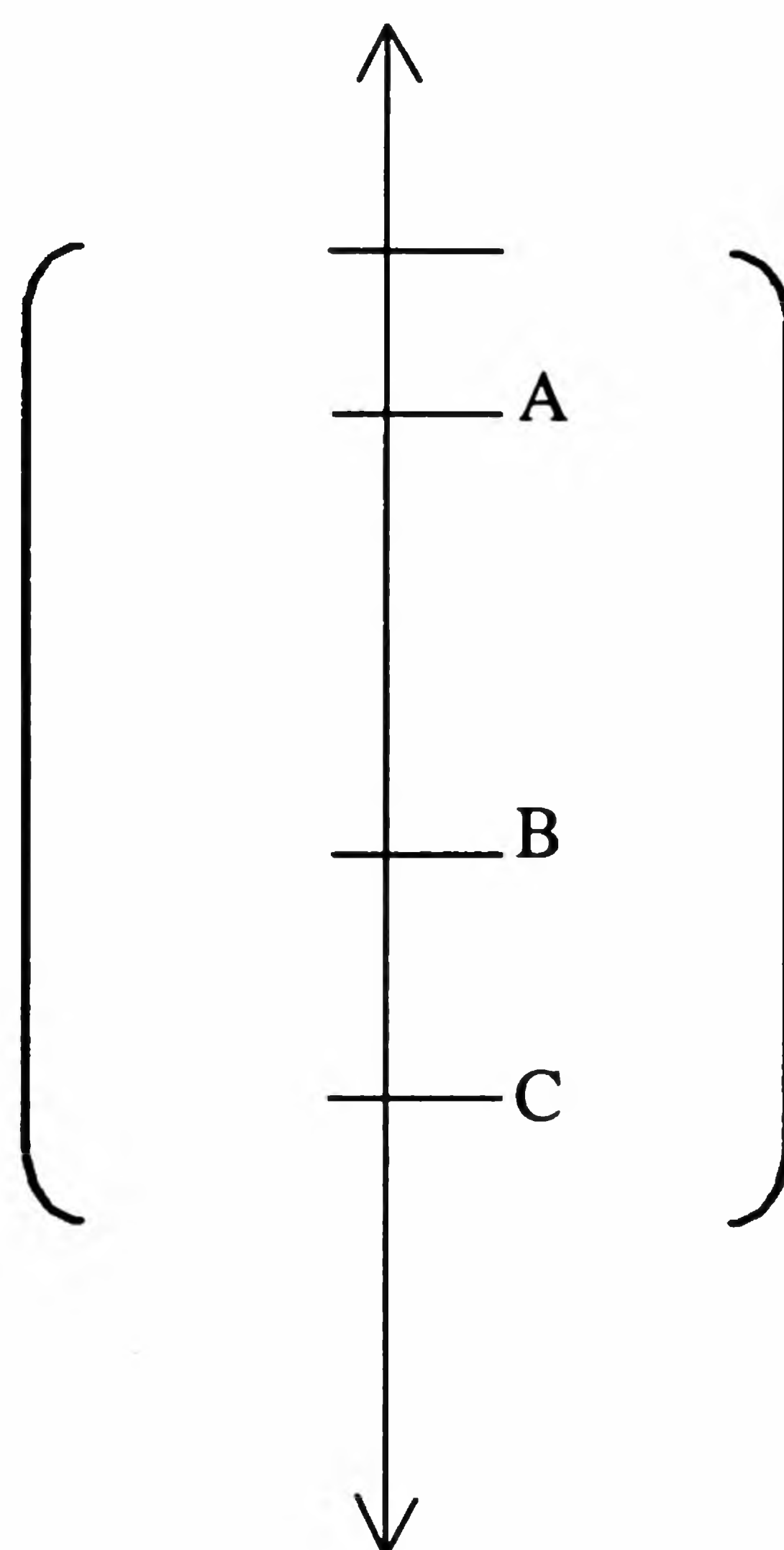
Inicialmente, verificou-se que a questão da relação do japonês e sociedade japonesa pode ser inserida no contexto da discussão mais ampla de natureza sociológica, a de preponderância do indivíduo ou da sociedade, que no presente trabalho assume a forma da indagação: o indivíduo japonês é simplesmente “cerceado pela sociedade” ou a sua posição de sujeição é consciente e estratégica?

Independentemente do desfecho dessa discussão, que continua em aberto, foi possível verificar que na sociedade japonesa, vários fatores estabelecem a hierarquização, assim como a classificação das pessoas em “os de dentro” e “os de fora”. A partir dessa constatação, é possível estabelecer dois eixos estruturais básicos da relação social no Japão, o que, denominar-se-ia, aqui, *vertical* e *horizontal*. O *eixo vertical* constitui a representação da hierarquia, estabelecendo as posições sociais superior/inferior, determinadas pelos fatores como idade, anterioridade/posterioridade num *ba*, certos atributos (*shikaku*) e em menor grau, atualmente, o sexo. O *eixo horizontal* compreende o que, aqui, denominar-se-ia *círculo interno*, estabelecendo a posição de “de dentro” formado por *uchi*, *nakama*, e o *círculo externo*, estabelecendo a posição de “de fora”, formado por *tanin*, *yoso-no-hito* ou *yosomono*.

É importante salientar que os dois eixos estabelecem posições sociais que são relativas, ou seja, uma posição é definida em função de uma outra posição e dentro de um universo definido. Considera-se, por exemplo, três indivíduos colocados hierarquicamente, pela ordem, A, B e C. Afirmar que B é *superior* só é válido em relação a C, pois em relação ao A, ele é *inferior*. Por outro lado, num universo distinto, pode ocorrer de o A ser *inferior* e C *superior*, considerando-se outros que ocupam posições respectivamente *superior* e *inferior*, e porque, em tese, a escala no eixo *vertical* é infinita,

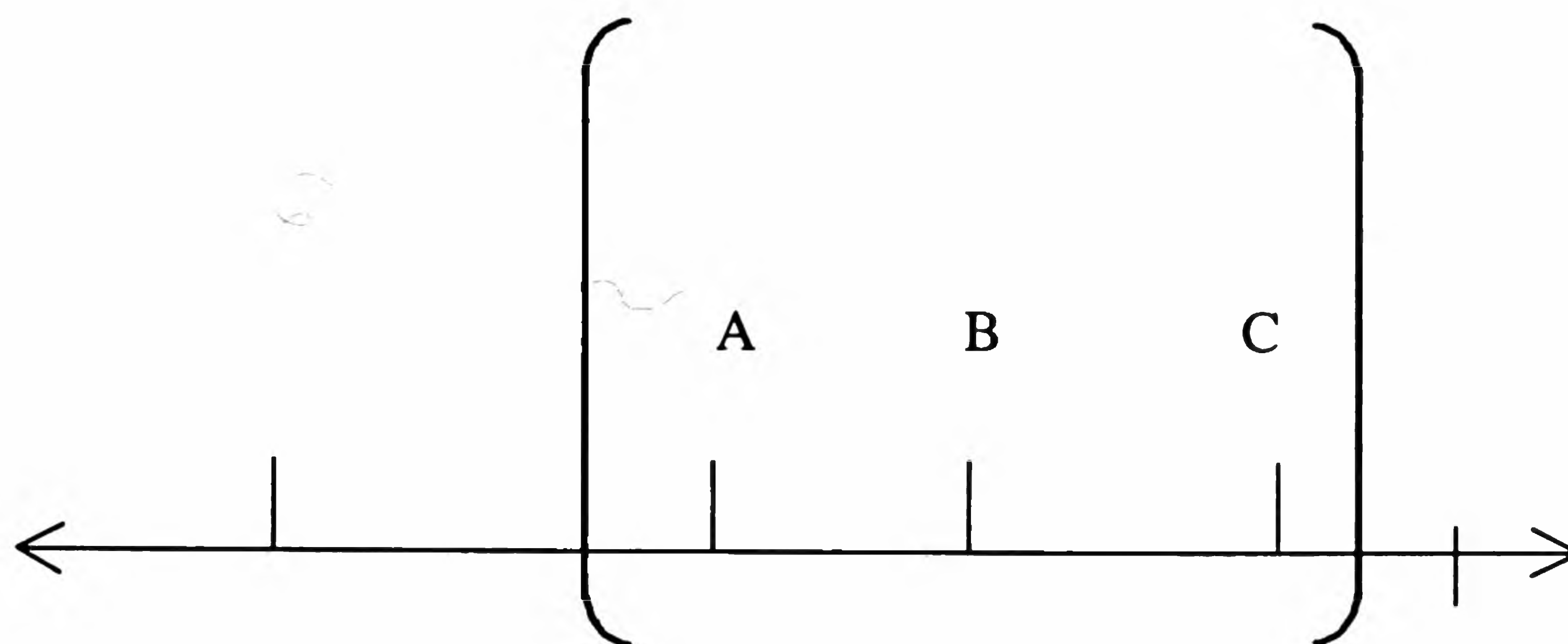


tanto para cima ou para baixo. É possível representar graficamente essa colocação, como:



O colchete indica o universo considerado e, dentro desse universo, o indivíduo B é superior ao C, mas inferior ao A. A distância existente entre os pontos representa a diferença hierárquica que é variável caso a caso.

Da mesma forma, o eixo *horizontal* pode ser assim representado:



Tendo como referência o indivíduo A, C é mais “de fora” do que B, dentro do universo considerado. Nada impede que, numa correlação com critério diferente, ou seja, num universo distinto considerado, B e C troquem de posição, considerando-se que no eixo *horizontal* as posições se colocam de forma centrífuga, como afirma Inoue.

É importante, ainda, lembrar que o indivíduo faz parte de vários eixos, pois tanto a *verticalidade* como a *horizontalidade* não se limita apenas ao local de trabalho ou família, estendendo-se a todas as esferas da vida que participa e existirá aonde vier a participar. Cada uma dessas esferas em questão terá o seu *eixo vertical e horizontal*. É justamente este caráter onipresente que possibilita afirmar que a estruturação em eixo *vertical e horizontal* constitui a *estrutura* da sociedade japonesa no sentido antropológico



do termo, como afirma Nakane (1967: 19 e ss.), mais especificamente a estrutura “estruturante” a que serve de base para a estrutura estruturada.

A partir da elaboração dos dois eixos, foi possível constatar quatro tipos fundamentais de posições, ou categoria de classificação das infinitas posições que existem em vários eixos, que são: *superior*, *inferior*, *externo* (“de fora”) e *interno* (“de dentro”). Considerando-se que os círculos *externo* e *interno* possuem, cada um, o seu *eixo vertical*, as posições possíveis são:

	interno	externo
superior	interno-superior	externo-superior
inferior	interno-inferior	externo-inferior

É importante lembrar que essas categorias servem de base para cada indivíduo classificar o seu parceiro da relação. Diante desse quadro, a pergunta decorrente e natural seria: não existiria um parceiro com exatamente a mesma posição que a sua? Em outras palavras, dois indivíduos, numa relação, não podem ocupar a mesma posição, no sentido aqui descrito?

Sobre o *eixo vertical*, a resposta é positiva, pois, se o critério de hierarquização é a idade, o cargo ou a ordem de ingresso no *Ba*, embora difícil, pode haver de existirem dois indivíduos com a mesma idade, que ingressaram no mesmo dia no *ba* a que pertence, e que ocupam a mesma função.

No *eixo horizontal*, entretanto, a questão é mais complexa, pois, na realidade, a classificação em termos de *interno* e *externo* pode ser feita tendo também como base a preferência, a intimidade e afinidades pessoais. Como afirma Doi Takeo, nesse sentido, o critério para se estabelecer o *uchi* e o *soto* seria a ausência ou não da intimidade, no sentido de “ficar à vontade”, poder relacionar-se sem se preocupar com as formalidades que o relacionamento padrão japonês requer, enfim, que dispensa a “cerimônia”, o *enryo*, “o não abusar da boa vontade alheia” (Doi, 1971: 37). É nesse sentido, também, que Minami Fujio aponta para a tendência cada vez mais clara de prevalecer o *shinsokankei*, “relação de intimidade” sobre a relação de hierarquia (1987: 207). A dificuldade deste critério reside no fato de que, em contraposição ao critério de *ba*, que é visível e reconhecível por todos, constitui, em última instância, questão do foro íntimo, portanto, abstrato<sup>23</sup>.

Entra em pauta, dessa forma, o conceito de *distância* para estabelecer as posições dos indivíduos no eixo *horizontal*. Por exemplo, B é *próximo* de A se este o considerar íntimo, *nakama*, e o C seria *distante* de A se este o considerar não-íntimo, *tanin*, lembrando que, aqui, não se trata de pertencimento às instituições formais, mas sim de preferências pessoais. Na realidade, o conceito de *distância* foi destacado por Leopold

23. Embora raro, o critério de “subjetividade” pode ser aplicado também para se estabelecer o eixo *vertical*, mas, nesse caso, a pessoa se posiciona psicologicamente, sem nenhuma determinante objetiva, institucional.



von Wiese como o princípio organizador da sistematização das relações sociais (Wiese: 1932). Wiese denominou *processos sociais* a dinâmica que forma as redes de associação entre os homens, numa determinada situação (*op. cit.*, 158), dinâmica esta que aproxima os homens ou os afasta. Dessa forma, segundo Wiese, os processos sociais podem ser classificados segundo a direção e o grau de distância que as relações manifestam em *associativos*, com atributos de aproximação, adaptação, igualização e unificação, e *dissociativos*, com características de competição, oposição e conflito (Abel, 1972: 170). Seguindo esse raciocínio, o *círculo interno* possuiria a natureza associativa e o *externo* dissociativa.

Para finalizar, considera-se que é possível extrair, dessa síntese, algumas constatações preliminares.

Em primeiro lugar, o fato de que, em tese, nenhum indivíduo, independentemente de sua nacionalidade, pretende ser inconveniente, ofensivo ou impertinente com seus pares. O que se constata, entretanto, pela leitura dos estudos, é que, no caso da sociedade japonesa, mais do que a questão de boa conduta ou de etiqueta, seguir os preceitos arraigados no *valor social* que otimiza a hierarquia e o “devido lugar” na sociedade constitui um meio de se preservar e, em última instância, de sobrevivência, se se pretende viver integrado à sociedade, evitando o isolamento. Nesse sentido, pode-se afirmar que há pouca margem de “liberdade” para o indivíduo. É penoso transgredir, ousar, querer ser diferente. Aceita a regra e joga, ou simplesmente não participa do jogo.

Em segundo lugar, se o segredo do bom relacionamento está em ser aceito como um dos membros do grupo, é necessário que se expresse que, em primeiro lugar, conhece as regras do jogo e, em segundo, que está de acordo com essas regras. A conduta desejável e desejada, como uma pessoa civilizada, é, além de compreender os fatores que estabelecem a posição de cada um, expressar por meio de atitudes claras que está ciente da posição que ocupa e do tipo de relacionamento que mantém com os pares. Isso implica, em última instância, classificar as pessoas com quem tem contato. Os japoneses estão constantemente classificando as pessoas, de forma consciente ou não, tendo a si próprio como referência. Logo, seria perfeitamente natural que, sendo a expressão oral o meio mais desenvolvido dos humanos, os japoneses, como tal, sinalizem o referido reconhecimento por meio da língua, no caso, a japonesa.

## Bibliografia

- ABEL, Theodore. *Os Fundamentos da Teoria Sociológica*. Rio de Janeiro, Zahar, 1972 [1970].
- AMINO, Yoshihiko. *Nihontowa Nanika (Reflexões sobre o Japão)*. Coleção História do Japão vol. 00, Tóquio, Kôdansha, 2000.
- . *Nihonronno Shiza (Uma Perspectiva da Japonologia)*. Tóquio, Shôgakukan, 1994.
- ANDERSON, Perry. *Linhagens do Estado Absolutista*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- ARAKI, Hiroyuki. *Nihonjinno Kôdôyôshiki (Padrão de Comportamento dos Japoneses)*. Tóquio, Kôdansha, 1973.
- BENEDICT, Ruth. *O Crisântemo e a Espada*. São Paulo, Perspectiva, 1972 [1946].
- COOLEY, Charles H. *Social Organization*. Illinois, Free Press, 1956.
- DOI, Takeo. *Amaeno Kôzô (Estrutura de Mimo)*. Tóquio, Kôbundô, 1971.



- DURKHEIM, Émile. *As Regras do Método Sociológico*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 4ª ed., 1966.
- \_\_\_\_\_. *Da Divisão do Trabalho Social*. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- HIRAYAMA, Asaji. *Ieshakaito Kojinshugi (A Sociedade de Linhagens e Individualismo)*. Tóquio, Nihon Keizai Shinbun, 1995.
- INOUE, Tadashi. *Sekentaino Kôzô (A Estrutura da Aparência Social)*. Tóquio, NHK, 1977.
- ISHIDA, Eiichirô. *Nihonbunkaron (Teoria da Cultura Japonesa)*. Tóquio, Chikuma Shobô, 9ª ed., 1971. [1969]
- JOHNSON, Allan G. *Dicionário de Sociologia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.
- MARSHALL, T. H. *Cidadania, Classe Social e Status*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
- MINAMI, Hiroshi. *Nihonjinron Meijikara Konnichimade (Japonologia: Da Era Meiji à Atualidade)*. Tóquio, Iwanami, 1994.
- NAKANE, Chie. *Tateshakaino Ningenkankei (As Relações Pessoais na Sociedade Vertical)*. Tóquio, Kôdansha, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Tekiôno Jôken (Condições de Adaptação)*. Tóquio, Kôdansha, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Tateshakaino Rikigaku (O Mecanismo da Sociedade Vertical)*. Tóquio, Kôdansha, 1978.
- ORTIZ, Renato. *O Próximo e o Distante: Japão e Modernidade – Mundo*. São Paulo, Brasiliense, 2000.
- TAKEUCHI, Yasuo. *Nihonjinno Kôdô Bunpô (As Regras de Comportamento dos Japoneses)*. Tóquio, Tôyôkeizai Shinpôsha, 1995.
- TÖNNIES, Ferdinand. *Comunidad y Asociación*. Barcelona, Ediciones Península, 1979.
- YONEYAMA, Toshinao. *Nihonjinno Nakamaishiki (A Conceção de Companheirismo dos Japoneses)*. Tóquio, Kôdansha, 1976.
- WIESE, Leopold von. *Sociologia: Historia y Principales Problemas*. Barcelona, Labor, 1932.



ながむれば

千々にもの思ふ

月にまた

わが身ひとつの

峰の松風

鴨長明

『新古今集』三九七秋歌上

*contemplando a lua,  
no alto da montanha, sozinho:  
pensamentos vários,  
que também trazidos são  
por ventos entre pinheiros*