ESTUDOS JAPONESES

n. 29 – 2009 ISSN 1413-8298

ESTUDOS JAPONESES

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Reitor: Profa. Dra. Suely Vilela
Vice-Reitor: Prof. Dr. Franco Maria Lajolo

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Diretora: Profa. Dra. Sandra Margarida Nitrini
Vice-Diretor: Prof. Dr. Modesto Florenzano

DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
Chefe: Profa. Dra. Arlete Orlando Cavaliere
Vice-Chefe: Prof. Dr. Reginaldo Gomes de Araújo

Centro de Estudos Japoneses
Diretor: Prof. Dr. Koichi Mori
Vice-Diretora: Profa. Dra. Eliza Atsuko Tashiro Perez

Conselho Editorial:
Alexandre Hatsuo Uehara (Faculdades Integradas Rio Branco)
Eliza Atsuko Tashiro Perez (FFLCH-DLO-USP)
Elza Taeko Doi (Unicamp)
Geny Wakisasaka (FFLCH-DLO-USP)
Junko Ota (FFLCH-DLO-USP)
Koichi Mori (FFLCH-DLO-USP)
Leiko Matsubara Morales (FFLCH-DLO-USP)
Luiza Nana Yoshida (FFLCH-DLO-USP)
Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro (FFLCH-DLO-USP)
Masato Ninomiya (FD-USP)
Sakae Murakami Giroux (Marc Block University – Strasbourg)
Shozo Motoyama (FFLCH-DH-USP)
Tae Suzuki (UnB)

Comissão de Publicação:
Leiko Matsubara Morales
Luiza Nana Yoshida
Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro

Toda a correspondência deverá ser enviada ao Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo
Av. Prof. Lineu Prestes, 159
Cidade Universitária – 05508-900 – São Paulo – Brasil
Fone: (0xx11) 3091-2426
Fax: (0xx11)3091-2427
E-mail: cejap.@usp.br
2009

Apoio e Patrocínio:
Programa de Apoio à Pós-Graduação da – PROAP/CAPES

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

ISSN 1413-8298

ESTUDOS JAPONESES

FFLCH/USP

Estudos Japoneses, São Paulo, n. 29, 2009

SUMÁRIO

Mishima Yukio e Sakabe Megumi: uma Estética da Perversão do Pensamento Tradicional Japonês 7
Diogo César Porto da Silva

Poemas *Waka* e os Tratados sobre *Teni*(*wo*)*ha* na Era Medieval Japonesa 25
Eliza Atsuko Tashiro-Perez

O Contexto Global do Nacionalismo Japonês Contemporâneo 45
Ernani Oda

O Universo num Botão 61
Fernando Carlos Chamas

Culto aos Antepassados, *Yuta* e Comunidade – a Prática do Culto aos Antepassados pelos Descendentes de Okinawanos no Brasil 81
Koichi Mori

Literatura *Monogatari* da Época Heian – o Nascimento da Narrativa "Ficcional" 99
Luiza Nana Yoshida

A Escrita Autobiográfica do Início do Século XX no Japão – as Primeiras Obras do Romance do Eu 119
Neide Hissae Nagae

Alunos de *Shodô* do Município de São Paulo e sua Prática Artística 141
Rodrigo Moura Lima de Aragão

Análise e Crítica de Dois Materiais Didáticos em Língua Japonesa 157
Yûki Mukai
Mayumi Edna Iko Yoshikawa

MISHIMA YUKIO E SAKABE MEGUMI: UMA ESTÉTICA DA PERVERSÃO DO PENSAMENTO TRADICIONAL JAPONÊS

Diogo César Porto da Silva

Resumo: O filósofo japonês Sakabe Megumi ao analisar a língua Yamato constrói uma estrutura do pensamento tradicional japonês que chamou a estrutura do *omote*. Em sua filosofia o pensamento japonês traz uma ontologia implícita de máscaras e reflexos recíprocos e reversíveis, a qual impede a fixação da identidade do eu e do outro. A expressão máxima da estrutura do *omote* se encontra no teatro *Nô* e culmina no "*yûgen*". Para Sakabe o pensamento tradicional japonês carrega implicitamente uma ontologia estética (ou uma estética ontológica). No romance *Confissões de uma Máscara* de Mishima Yukio encontramos a estrutura do *omote* na criação do seu pensamento estético. Contudo, o narcisismo presente na obra de Mishima perverte o pensamento tradicional japonês revelando uma Estética da Perversão que, ao mesmo tempo, recusa-se a se restringuir nos parâmetros do pensamento japonês, mas sem deixar de todo a estrutura do *omote*.

Abstract: The japanese philosopher Sakabe Megumi analyzing the Yamato language build a structure of the traditional japanese thought called the *omote* structure. In his philosophy the japanese thought brings a implicit ontology of reciprocal and reversible masks and reflections which deny the identity fixation of the self and the other. The *omote* structure maximum expression is find in the *Nô* theater and ends at "*yûgen*" For Sakabe the traditional japanese thought implicitly carries an aesthetic ontology (or an ontological aesthetics). At Mishima Yukio's novel *Confessions of a Mask* we find the *omote* structure in the creation of his aesthetics thought. However, the present narcissism at Mishima work perverts the traditional japanese thought revealing an Aesthetics of Perversion that refuses to bound itself in the japanese thought parameters, but at the same time don't leaving completely the *omote* structure.

Neste ensaio pretendo aproximar o romance *Confissões de uma Máscara* (*Kamen no kokuhaku – 1949*) de Mishima Yukio (1925-70) ao pensamento japonês tradicional e a uma estética pertinente a esse pensamento, revelando a importância do jogo das máscaras no processo de criação estética das obras de Mishima, não somente em *Confissões*, mas talvez em outros escritos cujo processo é similar.

Para tal este ensaio será dividido em três momentos: no primeiro apresentarei uma chave de leitura para revelar a efetivação estética do jogo de máscaras nas obras de Mishima. Baseando-me no ensaio do filósofo japonês Sakabe Megumi (1936-)[1] "*Le Masque et L'Ombre dans la Culture Japonaise: Ontologie Implicite de la Pensée Japonaise*"[2] (*A Máscara e a Sombra na Cultura Japonesa: Ontologia Implícita do Pensamento Japonês*), conceituo máscaras (*omote*) na abrangência do pensamento japonês no qual criam uma estrutura – chamada estrutura do *omote* – de reciprocidade e reversibilidade. No pensamento tradicional japonês identificado por Sakabe a dinâmica entre o "eu" e o "outro" leva à falta de identidade rígida entre eles, sendo eles apenas sombras (*kage*) refletindo um ao outro. Na conclusão, o pensamento japonês trata-se de um pensamento estético onde a reciprocidade do visível e do não-visível ecoa o termo da estética japonesa "*yûgen*" No segundo momento deste ensaio, utilizando-me dos conceitos apresentados do ensaio de Sakabe, analiso *Confissões de uma Máscara* de Mishima. Esclarecerei como o jogo das máscaras do pensamento japonês perpassa os escritos de Mishima e, tratando-se de um pensamento estético, funciona no processo de criação de Mishima como uma possível teoria estética implícita própria de Mishima. Tal estética seria uma estética da perversão, tanto no nível do enredo, dado o destaque da perversão nas histórias de Mishima, quanto na estrutura estética da obra. No último e terceiro momento concluirei com as possibilidades da inclusão da Estética da Perversão de Mishima ao pensamento tradicional japonês, mesmo se constituindo da perversão da estrutura desse pensamento sem apartar-se dele.

Poderia uma obra literária conter uma teoria filosófica, mesmo estética, implícita ou explicitamente sem perder seu caráter literário? Especialmente na literatura japonesa para a qual a introdução de idéias filosóficas é estranha? No panorama geral da literatura japonesa os romances filosóficos ou a introjeção de idéias na criação literária japonesa é rara. O comentador Kato Shuichi (1919-) na introdução de *A History of Japanese Literature: The First Thousand Years*, em

---

1. "Sakabe Megumi, um professor de filosofia da Universidade de Tokyo, chamou a atenção para a necessidade de colocar a estética na tarefa de diluir descrições totalitárias de categorias e subjetividades e construir versões mais "fracas" "suaves" de filosofia que escapem das tentações da totalização e essencialização." (MARRA, 2001, p. 17)
2. Esse ensaio foi originalmente publicado em francês. Sakabe incluiu-o também no seu livro *Kagami no Naka no Nihongo* na versão em japonês. O presente ensaio utiliza a versão em francês e a tradução feita por Michael F. Marra em inglês, no qual foi levado em conta as versões em francês e inglês.

uma rápida comparação entre o desenvolvimento do pensamento europeu com o japonês, diz: "No Japão, a literatura, pelo menos em um certo nível, realizou o papel que a filosofia teve na Europa e ao mesmo tempo influenciou a arte em um nível sem paralelos na Europa" (KATO, 1979, p. 3). Pode-se interpretar o comentário de Kato à luz do conceito de *Bungaku* (literatura) que passou por grandes reformulações durante o período Meiji para se ajustar aos padrões internacionais de literatura[3]. Porém, tratando da formação do pensamento japonês, é mais proveitoso entender como a literatura contribuiu nesta formação por "estar no coração da cultura japonesa" e levar a cultura japonesa a tender "evitar lógica, o abstrato e sistematização, em favor da emoção, do concreto e do não sistemático" que leva o povo japonês a "não apreciar deixar o mundo físico para trás e ascender aos domínios etéreos da metafísica" (KATO, 1979, p. 2). Tendo em vista essas características do desenvolvimento do pensamento japonês é natural a ausência de idéias e pensamentos filosóficos em sua literatura, pelo próprio desgosto dos japoneses pelo pensamento abstrato. Todavia, há um pensamento cujas idéias, apesar de evitarem o metafísico, expressam-se na literatura e na arte, pois, assim como o pensamento ocidental desenvolveu-se da filosofia, nasceu delas. A literatura japonesa, por sua vez, tende ao mundo, à existência física, na qual o belo não se explica abstratamente por idéias, mas **mostra-se** por completo e assim é experimentado. A experiência estética japonesa é caracterizada pela dissolução do sujeito na natureza, tal experiência também é o centro das teorias de filósofos japonês modernos, principalmente de Watsuji Tetsurô (1889-1960).

Vemos assim que a experiência estética japonesa confunde-se com o próprio pensamento japonês, gerando uma espécie de pensamento estetizado; um pensamento surgido a partir da literatura e da arte.

A inevitável ligação do "eu" e do "outro" e sua reciprocidade e reversibilidade são apresentadas genialmente por Sakabe em seu ensaio. Analisando pistas no idioma Yamato, idioma tradicional japonês, ele traça um caminho para situar o pensamento japonês no jogo de máscaras entre o eu que se vê como si, o eu que se vê como outro e ainda um eu que vê a si como um outro. A formação da estrutura desse pensamento tradicional japonês se não encontra suas origens no teatro *Nô,* pelo menos tem nele sua forma mais evidente. A arte encarnando em si uma estrutura de pensamento ou uma filosofia estética e ontológica interligadas e reciprocas.

---

3. Para referências sobre a reformulação do conceito de literatura (*Bungaku*) no Japão durante o período Meiji, consultar: SADAMI, Suzuki. What Is *Bungaku*? The Reformulation of the Concept of "Literature" in Early Twentieth-Century Japan. In: MARRA, Michael F. *Japanese Hermeneutics*. Honolulu: 2002, University of Hawai'i Press, pp. 176-188.

A Estrutura das Superfícies: uma ontologia estética

A inspiração de Sakabe para escrever seu ensaio é o filme do diretor japonês Ozu Yasujirô (1903-63) *Kohayagawa-ke no Aki* (*O outono da família Kohayagawa*). O "típico lirismo japonês do outono" presente no filme, o "tradicional sentimento pela efemeridade do ser humano e o sentimento relacionado à morte" é o ponto de partida na busca de traços do pensamento tradicional da cultura japonsa que Sakabe percebe nos trabalhos de Ozu. A escolha pelos trabalhos de Ozu, e de *O outono da família Kohayagawa*, não é despropositado na exploração do pensamento japonês. Os filmes de Ozu mostram sempre um conflito entre os caminhos tradicionais japoneses, enfocando na sociedade e família japonesa, com a modernização ou os estrangeiros modos ocidentais que se engendram no Japão. A progressiva perda da cultura japonesa é comparada por Sakabe ao desaparecimento do lirismo do outono do mundo exterior e à degeneração do lirismo no coração dos japoneses. A cena final do filme de Ozu é o funeral do velho patriarca da família Kohayagawa, cuja procissão cruza a ponte sobre um rio em direção a um aberto céu azul, ela é imbuída do *mono no aware*, a beleza em meio ao senso de tristeza ligada à efemeridade das coisas do mundo, chamado por Sakabe de hino funeral à cultura tradicional japonesa.

Os filmes de Ozu são estilizados na influência da atuação do teatro *Nô* – talvez isso tenha chamado a atenção de Sakabe e que o tenha inspirado a direcionar o ensaio na busca de um *leitmotif* na obra de Ozu – desde a posição baixa da câmera, atribuindo a visão de alguém sentado no tatame ou diante de um palco de teatro *Nô* e a leveza e sutileza dos movimentos das personagens.

O eu e o outro analisado sob a luz do problema da máscara releva então a chamada estrutura do *omote*. *Omote* no idioma Yamato significa tanto rosto quanto máscara. A reciprocidade entre máscara (aquilo que encobre) e o rosto (aquilo que é encoberto) indica que ambos participam da mesma estrutura e tem as mesmas características. Sakabe argumenta que o eu e o outro têm a mesma reciprocidade; o eu contém em si o outro, o outro contém em si o eu e ambos são passíveis de reversão.

Para tornar essa noção mais clara, Sakabe introduz a análise de outra expressão, *omozashi*. "*Omo-*" deriva-se de "*omote*" cujo significado, como já visto, é face ou máscara; "*-zashi*" teria o significado de intenção, dando a "*omozashi*" a significação de feições do rosto ou intenções do rosto. Ressalta-se que "*omozashi*" inclua em si uma "intencionalidade pluridimensional" que seria, como feições do rosto, aquilo que é visto pelos outros, que vê a si mesma e, ainda, que se vê como um outro.

A estrutura contida em "*omozashi*" é a mesma que a da máscara: ela também é vista pelos outros, vê a si própria e vê-se como um outro, conseqüentemen-

te, é inevitável também delegar tal estrutura à face. "*Omozashi*" "*omote*" – e neste os significados de face e máscara – são completamente recíprocos e reversíveis em sua estrutura, pois compartilham ao mesmo tempo serem vistas por um outro, se verem, diante de um espelho por exemplo, e verem a si próprias como um outro, quando uma face é coberta por uma máscara. O exemplo adequado para demonstrar o pensamento de Sakabe sobre como ocorre a reciprocidade e reversibilidade entre máscara e face, na dinâmica do eu/si e do outro, inclusive do eu vendo-se um outro, ocorre quando o ator de *Nô* veste sua máscara de demônio ou deus na sala chamada "*Kagami-no-Ma*" (Vestíbulo do Espelho):

> No Kagami-no-ma, o ator coloca a máscara; ele vê no espelho sua própria face ou sua própria máscara; ao mesmo tempo, ele é visto pela sua máscara no espelho e, finalmente, ele si vê transformado em alguma divindade ou demônio. Após, ele entra no palco como um ator que se transformou em uma divindade ou demônio ou – o que seria dizer o mesmo – como uma divindade ou demônio que tomou a forma corpórea desse ator. Para dizê-lo diferentemente: O ator entra no palco como um eu transformado em um outro ou como um outro transformado no eu. (SAKABE, 1999, p. 245)

Adicionado à face fica evidente como Sakabe realmente coloca a estrutura do *omote* em uma exterioridade mundana e visível; as feições ou intenções da face, que culminam na reciprocidade de significado com face e máscara dentro da estrutura do *omote,* destaca o caráter de visualidade da estrutura, tal qual ressalta sua interioridade – que aqui pode ser ligada ao "implícito" do título do ensaio – na reversibilidade e reciprocidade do significado interno das palavras.

A reciprocidade da estrutura do *omote* alcança sua exemplificação no teatro *Nô*, além da transformação do ator na *Kagami-no-ma*, nele o mundo dos mortos (*Yukai*) e o nosso mundo dividem uma reversibilidade e reciprocidade.[4]

Primeiramente, para alcançar essa conclusão, se expõe outro significado de *omote*: superfície. Não há aqui, como no pensamento platônico ou kantiano, a idéia de superfície como aparência, opondo-se a "algum ser ideal... ou a alguma substância real" *Omote*, na conotação de superfície, semanticamente é oposta à "*urate*": atrás, oposto, reverso. Outra má interpretação ressaltada por Sakabe seria colocar *omote* e *urate* em uma dualidade cartesiana devido a rígida fixação dos termos da dualidade; "A mim parece não haver nada mais alienado ao pensa-

---

4. O enredo do teatro *Nô* ocorre no encontro do *Mae Shite* (ou protagonista), que tende a ser um velho ou uma velha, com um monge. Desse encontro o *Mae Shite* assume a forma de um fantasma (*Ato Shite*); "O *mae shite* pode ser um velho ou uma velha e o *ato shite* é um fantasma quem executa uma 'dança louca'. A primeira parte representa este mundo, a segunda parte o mundo dos espíritos (*Yukai*)... Nesse sentido os heróis das peças de Zeami quase sempre mudam de um ser humano a espírito, movem-se deste mundo ao próximo, do mundo natural ao mundo sobrenatural" (KATO, 1979, p. 308)

mento japonês que o dualismo cartesiano", remarca Sakabe. Uma dualidade do interior e do exterior (o do visto e do não-visto) no par *urate* e *omote* é negada por; a) o "*-te*", que designa direção, caminho, presente em ambas as palavras representa um modo de percepção antes de um apartamento de oposição entre elas; b) a relação de *omote* e *urate* trata-se mais de caminhos distintos de percepção, recíprocos e reversíveis, tal qual, de acordo com a percepção que algo é visto no mundo visível ele pode passar de visível para invisível e vice-versa. Ao pensamento japonês é mais adequado o tratamento mundano, onde o interior e exterior tornam-se visíveis ou não visíveis reversivelmente, a um pensamento metafísico ocidental, o que poderia aludir às considerações sobre a diferença da evolução do conceito de "*persona*" à "pessoa ou personalidade" no ocidente, a individualização e autonomia que não houve no pensamento japonês.

O "*riken no ken*" (a visão separada, uma visão que vê de longe) da teoria de Zeami (? 1364-1443) completa o antecedente da reversibilidade do visível e do não-visível na estrutura das superfícies para invocar o "*yûgen*" "um tipo de visão delicada que mostra aquilo que normalmente está escondido ou oculto" Sakabe não especifica de quem deve partir essa "visão delicada" se do ator, cujo segundo a teoria teatral de Zeami deve ver sua imagem de longe, inclusive pelas costas e pelos lados, ou daquele que contempla, o espectador; podemos voltar ao filme de Ozu e relembrar o posicionamento da câmera que pelo enquadramento que emula alguém assistindo um espetáculo de teatro *Nô* pode ter invocado em Sakabe, ao assistí-lo, a nostalgia pelo lirismo tradicional do outono japonês. Direi que seria uma visão delicada de ambos; seja do ator/artista ou do espectador/apreciador a reversibilidade na qual são colocados, uma vez que são um tipo de eu/si e outro, a estrutura do *omote* possibilita a realização do "*yûgen*" seja de uma visão delicada que revela aquilo oculto em si mesmo, no outro ou em si mesmo quando se vê, através de uma delicada visão, como um outro. A reciprocidade, porém, faz com que o "*yûgen*" se perpetue pelos "eus" e outros já que essas posições são cambiáveis. Portanto, o tipo de visão que caracteriza o "*yûgen*" não é uma visão das superfícies (*omote*), pois elas são evidentes pela ausência de um oculto rígido; devido a estrutura do *omote*, aquilo oculto (*urate*) é recíproco com aquilo evidente e superficial (*omote*) não necessitando de uma visão delicada para ser percebido. Quando Sakabe inclui o "*yûgen*" no pensamento japonês das superfícies ele se refere ao movimento das superfícies em sua reversibilidade, quando passam de visíveis para não-visíveis, ou em sua reciprocidade, na maneira de como algo evidente, tal uma superfície, oculta em seu reverso algo tão superficial quanto ela. O "*yûgen*" definido por Sakabe, assim, teria ligação mais forte com o "*riken no ken*" de Zeami ao afirmar que somente o ator que conseguir "colocar sua mente atrás", ter uma visão das partes de seu corpo cuja sua visão não consegue alcançar, atingirá a elegância da flor.

Após dizer que no pensamento tradicional japonês não há nada mais que superfícies interligadas, ele continua sobre o palco do teatro *Nô*: "No palco de Nô ... o qual é cercado várias vezes simbólica ou fisicamente pela estrutura dos espelhos, não há nada além do jogo de várias superfícies ou vários reflexos... Podemos dizer que encontramos aqui um tipo de 'écriture' ou 'texto' que contém em si várias camadas e dimensões." (SAKABE, 1999, p. 247)

O pensamento tradicional japonês, como um palco de *Nô*, se constitui do jogo de superfícies e reflexos ou de textos com várias camadas e dimensões. Contidas nessas camadas encontraremos novos textos que refletem a estrutura na qual se contém, da mesma forma que um espelho do palco *Nô* é tanto parte do palco quanto reflete o palco em sua totalidade. O jogo de identidades e diferenças encontra aqui uma forma quase literal e também literária, na qual a identidade, se pensarmos como primeiro, segundo e terceiro pronomes pessoais, não se pode ter como fixa: um "Eu" (espelho) que se constitui ao refletir um "tu" (palco), este é constituído deste "eu" e "tu" quando visto em sua completude por um "ele"; este, por sua vez ao ver o palco, é refletido pelos espelhos e passa a ser parte da constituição do palco, ou para seguir a linha da exposição de Sakabe, "vê a si mesmo" seu reflexo no espelho, "vê o outro" – e também é visto por este outro – o palco no seu misto de primeira e segunda pessoa conjuntos em uma terceira pessoa aos olhos desse "si" e, finalmente, "vê a si próprio como um outro", ao contemplar que o seu reflexo no espelho do palco faz com que ele participe da constituição do palco, logo o seu "eu" acopla-se ao outro (ele, terceira pessoa) como uma primeira pessoa que se perde ao unir-se a uma terceira pessoa que nada mais é que as sombras de uma primeira e segunda pessoas.

"Nada existe além de superfícies, grades de superfícies. Nada além de "*omote*" Nada além de reflexos. Nada além de sombras. Portanto, não há seres substanciais, nenhum ser que tenha sido fixado em sua identidade mesma" (SAKABE, 1999, p. 247). As palavras de Sakabe ecoam a efemeridade, a falta de fixidez da identidade, que por não passar de reflexos cambiantes e, pelo fato de serem reflexos, não terem como ter substância – a ausência de substância nos seres pela sua espectral constituição de reflexos e a efemeridade constante e dinâmica que não os possibilitam fixar uma identidade. A repetição do nada, como um terreno comum onde os reflexos, as sombras e os seres existem; tudo se exclui da existência a não ser os reflexos e o nada. Em meio a isso a imagem de um espelho de frente a outro, cujo reflexo, aquilo que deveria ser sua substância interior, é um eterno vazio duplicado, pois se apresenta em ambos os espelhos. Porém, há uma falácia nesta conclusão, já que se trata do mesmo vazio refletido **na** superfície do espelho. É a este vazio que se refere Sakabe ao responder: "Qual é o terreno de todos os seres cujo ser é refletido em todos os seres, mas talvez ele mesmo não é refletido em lugar algum?" (SAKABE, 1999, p. 250)

O vazio é um poderoso termo no pensamento oriental, presente no budismo (*Kû* ou *Wu*), confucionismo e no Taoísmo (caminho; *Dô*), cujo significado, destaca Sakabe, "podemos expressá-lo... somente indireta ou metaforicamente" (SAKABE, 1999, p.250). Pode-se compreender melhor a capacidade de alusão ao vazio no lugar de uma explicação do que ele seria por pistas que Sakabe deixa ao explicar o que seria realidade utilizando-se da estrutura do *omote*. Para realidade Sakabe escolhe curiosamente a palavra "*utsutsu*" que define como "estar consciente da presença atual das coisas, estar acordado". A escolha por "*utsutsu*" é a relação que a palavra pode ter com os verbos "*utsuru*" (ser refletido) e "*utsusu*" (refletir), importantes termos na filosofia de Sakabe. Marra faz uma interessante ressalva sobre a palavra em seu comentário sobre o ensaio: "A crítica de Sakabe à lógica formal na lingüística, e sua interpretação da 'realidade' como o espaço destituído de máscara, questiona profundamente a validade de uma explicação que negligência a presença de sonhos, ficção, e morte na alegada palavra para 'realidade' " (MARRA, 1999, p. 241), esta palavra seria "*genjitsu*" A presença do mundo onírico na realidade ("*utsutsu*") é demonstrada por Sakabe na expressão "*yume-utsutsu*" (*yume* = sonho), que "indica um tipo de sentimento estático ou um sentimento de extrema confusão que nos assombra no meio da vida diária" (SAKABE, 1999, p. 249). O mundo onírico penetra no mundo real, mas o sentimento estático ou de confusão tem sua origem na percepção da realidade como *genjitsu*, completamente apartado dos sonhos (*yume*) e da ficção, uma vez que a estrutura do *omote* define todo o existente como sombras (*kage*), a realidade também deveria ser uma sombra, um *omote* que é reflexo de algo e é refletido por algo; este seria o mundo dos sonhos. "O problema do conceito de 'realidade' está, depois de tudo, na linguagem" (MARRA, 1999, p. 240), a definição de realidade como "*genjitsu*" priva a realidade da existência por cortar sua reciprocidade e reversibilidade com o mundo dos sonhos, impedindo-a de participar da estrutura do *omote*, colocando-a no estático que causa confusão, uma vez que os seres são reflexos em constante dinâmica.

Inclusive a realidade é sombra, o vazio, por sua vez, não é sombra, para ser sombra ele deve ser refletido. O vazio, apesar de seu ser ser refletido em todos os seres, por ele não ser refletido em lugar algum, deixa de ser sombras, reflexos, um ser pertencente à realidade (*utsutsu*). O vazio é metafísico, apartado do mundano, assim, o pensamento japonês pode somente aludir a ele indireta ou metaforicamente. Para fortalecer a visão mundana do pensamento japonês, Sakabe esboça uma explicação do que seria pensamento (*omoi*) e pensar (*omou*): "No '*omo-i*' várias superfícies ("*omote*") ou vários reflexos ("*kage*") são agrupados, concentrados e refletidos ("*utsuru*") na alma", conseqüentemente, "'*omo-u*', pensar, meditar, significa agrupar, concentrar tudo que vê e é visto, tudo que é refletido e transformado ("*utsuru*") no mundo, e finalmente também tudo que vê a si como um outro, como um '*utsushi-mi*'" (SAKABE, 1999, p. 250).

Falta ao vazio ser um reflexo para poder ser concentrado no pensamento ("*omoi*"), contudo no *Nô* a cultura japonesa tenta expressar esse "profundo, inexpressável sentimento, o mais profundo '*omo-i*' em nossos (dos japoneses) corações", aqui podemos novamente perceber outra característica apartadora do vazio: sua profundidade. Não há profundidade em um mundo das superfícies, apenas o visível e o não-visível cambiantes por um leve movimento, gracioso e elegante como o deslocar de uma máscara que revela uma face expressando alguma intenção extremamente delicada e refinada. Esse é o "*yûgen*" O movimento de reciprocidade e reversibilidade da dança das máscaras sobre o véu do vazio, onde perdem suas identidades na tentativa de expressar, em meio as brechas deixadas no deslocar de uma máscara que será substituída por outra, o vazio que antes de um pensamento formado em uma estrutura estética é puramente estético em sua profundidade misteriosa.

A estética da perversão de Mishima Yukio

A impressão deixada pelo ensaio de Sakabe é uma espécie de unidade do pensamento tradicional japonês em sua visão mundana, dinâmica, efêmera e altamente estética. A resistência do pensamento japonês à metafísica e à lógica ocidental também é presente. Tendo em mente ambas impressões é cabido indagar quais os caminhos que o pensamento tradicional japonês tomaria em uma obra literária de um escritor formado no hibridismo entre o pensamento japonês mais puro e tradicional e os emaranhados do individualismo ocidental como Mishima Yukio. O resultado seria uma obra permeada por uma estética da perversão.

Tomemos uma passagem de *Confissões* na qual o narrador descreve sua fixação pelos príncipes dos contos de fadas. Nesta passagem poderemos identificar a reversibilidade no pensamento de Mishima – em sua configuração estética na obra –, e como ela levará a uma visão delicada que revela sutilezas em meio à narração explícita característica de Mishima.

A intencionalidade estética da passagem, seu *omote* ou *omozashi* se preferir a utilização dos termos de Sakabe, seria o amor pelos príncipes de contos de fadas "que eram assassinados, ou aos quais o destino reservava a morte" e podemos acrescentar "a atração pela morte, pela noite e pelo sangue" (MISHIMA, 2004, p. 23). Essa intencionalidade é descrita no início do trecho, que apesar de colocar em grande evidência a morte e o sangue, não revela claramente a que se refere a atração pela noite realizada ou mostrada nos contos de fadas.

Segue-se a descrição do príncipe à qual o narrador adiciona: "No rosto, estampava sua determinação de morrer" (MISHIMA, 2004, p. 24). No decorrer da narração revela-se que o príncipe realmente estava fadado a morre devido ao enredo do conto de fadas no qual ele era personagem. Interessante notar a crescente

invasão da intencionalidade do narrador no enredo do conto de fadas e como a descrição que se baseava inteiramente na aparência do príncipe que poderia ser vista em detalhes – o narrador se impressionara pelo conto de fadas justamente pelas "ilustrações de extremo realismo" – transformar-se da superficialidade da aparência em características não explícitas, ocultas. Essa pura descrição do outro (príncipe) segue imparcial e superficial, até o momento em que o reflexo do narrador se introjeta na narrativa ao revelar a decepção que sentiria se aquele príncipe derrotasse o dragão, "mas, felizmente, estava fadado a morrer" é assim que termina a descrição do príncipe e com ele a definição da intencionalidade estética que antecipa dirigir ao outro, a figura do príncipe.

Porém, segundo o enredo do conto de fadas o príncipe ressuscitaria após o embate com o dragão, o trecho do conto apresentado é:

> "Sem perder tempo, o dragão mastigou o corpo do príncipe com avidez, fazendo picadinho dele. Era uma dor insuportável, mas, reunindo toda a sua força, ele agüentou firme e, já todo triturado, recompôs-se de repente e saiu com a agilidade de dentro da boca do predador. Não se via um só arranhão em seu corpo. O dragão caiu por terra e morreu." (MISHIMA, 2004, p. 24)

A imperfeição encontrada pelo narrador está associada ao príncipe sair ileso das presas do dragão; A intencionalidade estética do narrador que se virara para sangue não se realizara. É importante notar que mesmo sendo contra uma determinada intenção, este outro é apresentado de uma forma explícita e impessoal. O trecho do conto de fadas fora citado do original, identificado como um certo conto húngaro. Tratando-se realmente de um conto de fadas húngaro ou um enredo criado pelo próprio Mishima a superficialidade explícita na qual é apresentado – chegando ao ponto de ser uma citação dentro do romance – serve de diferenciador entre o eu, representado pelo narrador, mais propriamente pela intencionalidade estética, e o outro, a superfície que refletirá a intenção do eu, sem ele próprio ser refletida por ele.

Utilizando-se do artifício de cobrir trechos do conto de fadas com as mãos, o narrador acaba transformando-o em: "'Sem perder tempo, o dragão mastigou o corpo do príncipe com avidez, fazendo picadinho dele. Era uma dor insuportável, mas, reunindo toda a sua força, ele agüentou firme e, já todo triturado, caiu por terra e morreu.'" (MISHIMA, 2004, p. 25). Dessa forma, "o conto revelaria sua face ideal" Aqui temos o reflexo da intenção do eu transmutando o outro. A reversibilidade entre eu e outro ocorre sem o eu perder sua objetividade na grade de superfícies. Basta o narrador retirar as mãos do texto para voltar a distanciar ambos – o narrador e o conto de fadas. Para se construir o reflexo da sua intencionalidade estética Mishima não se desfez inteiramente do outro, o fez com um reflexo próprio refletido por outro para contemplar a si como um outro, mas que,

devido ao narcisismo desse "censor-menino, arrogante, deixando-se levar facilmente pela parcialidade de suas preferências" (MISHIMA, 2004, p. 25), priva o outro de si ver como um outro, no momento em que esse outro adquiriria a face do eu refletindo-se no outro como um outro. A reversibilidade e reciprocidade é barrada. Esse eu repleto de intencionalidade estética é também narcísico, mas constituindo-se obrigatoriamente do outro: o *omozashi* da morte, sangue e noite se encontra com o conto de fadas cujo enredo não lhe satisfaz, ambos reflexos, sombras, se unem na ausência de objetividade no ato do protagonista de tampar partes do conto de fadas com a mão, deste ato o reflexo da face de um espelho voltada à face de outro espelho se constitui. Todavia, o fator narcísico do *omozashi* estético de Mishima não o permite perder sua objetividade ao se constituir como outro, para isso a reversibilidade do outro com o eu é suprimida para restar neste, como eu/si, somente o *omozashi*, a intencionalidade estética original.

A perversão na estética de Mishima, uma vez analisada à luz das máscaras e sombras de Sakabe, seja dada ao caráter narcisista dos escritos de Mishima e o forte tom destinado ao "eu". Assim, no lugar de superfícies que simplesmente se refletem passivamente, sendo e constituindo-se do seu reflexo como outro, nas obras de Mishima o "eu" atua mais poderosamente – mesmo que não saía do jogo de espelhos – fazendo com que sua intenção estética apresente-se como uma superfície para ser refletida, essa reflexão, cheia de intencionalidade e forte senso narcísico, pode ser considerada uma *kage* buscando ser refletida para si contemplar como outro. A perversão estética amplia seu espectro tornando-se uma perversão do outro por uma necessidade narcisista, porém, voltamos ao campo da estética, pois o processo de transmutação de outro *omote* para refletir uma *kage* narcísica é estético: o processo do *yûgen*. E outro fator que o acopla na estética é o campo ao qual Mishima utiliza-o em seus escritos, sempre conjunto à termos esteticamente significantes como noite, morte, sangue, prazer.

Nos comentários dos ensaios de Sakabe, Marra fala sobre a voz da máscara. A impossibilidade de se definir qual a procedência da voz da máscara – se dela ou de quem a veste, se de uma primeira (eu) ou segunda pessoa (tu, você, outro) – instaura a fonte da diferença e da igualdade de identidade. A voz da máscara é privada de toda especificação objetiva, a voz é um diálogo vazio entre eu e o outro, a voz da máscara pertence a ninguém e a todos. Sendo assim, como poderia haver confissões de uma máscara se não houvesse a perversão da máscara (ou da voz desta máscara que confessa)?

A negação do eu, nas obras de Mishima, de perder sua objetividade, mas incapaz de deixar a estrutura do *omote* por completo pela necessidade de si ver como um outro, onde a intenção estética do eu se reflete no outro e pode ser contemplada por este eu que, ao mesmo tempo, é essa intencionalidade estética e o outro transformado ao refletir o *omozashi* do eu. A confissão dessa máscara, *omote*, *omozashi*, reflexo, *kage* ocorre quando o eu se recusa a perder sua objeti-

vidade quando se vê como um outro, sem, contudo, voltar somente a si ver. A estrutura é pervertida e há a confissão quando o outro perde sua objetividade no eu, tornando-se um misto que caracteriza o ser de Sakabe. A confissão é o reflexo de puro narcisismo que o outro, por sua vez, reflete transmutando-se em um outro marcado com a intenção de um outro eu.

A voz da confissão das máscaras estéticas nas obras de Mishima não se encontra na objetividade de um eu, mas nas marcas que o poderoso reflexo deste eu deixa no outro. Uma confissão através de uma estética da perversão que se molda no processo da delicada visão do *yûgen* permitindo a reversibilidade do visível e do não-visível.

Em seu livro sobre Mishima, Roy Starrs (1946-) identifica o anti-lirismo no tratamento da natureza em *Confissões* como o "clima de medo" perpassando a obra como elemento emocional do determinismo da filosofia niilista, ele escreve: "Na mente da literatura tradicional japonesa, a natureza ocupa uma posição quase tão sagrada como a de Deus na mente da literatura tradicional ocidental – e, como o Deus ocidental, é vista como fonte de salvação" (STARRS, 1994, p. 113). Imediatamente o anti-lirismo no tratamento da natureza nas obras de Mishima identifica-se à perversão do pensamento tradicional japonês. Uma perversão explícita como essa contém em si raízes na estrutura do pensamento do próprio Mishima, em sua visão estética e no processo de produzí-la. Roy Starrs coloca o anti-lirismo de Mishima como um dos produtos estéticos mais originais do que ele chama de "clima de medo" relacionado à intensidade de seu efeito na obra.

No anti-lirismo no tratamento da natureza em *Confissões* encontramos as marcas do reflexo do eu no outro, que no caso é a natureza. A objetivação da natureza ou uma subjetivação do eu na experiência estética da natureza é apontada como estranha ao pensamento japonês, inclusive a idéia de apreciação da natureza, na qual pela objetivação da natureza (outro) esta é totalmente afastada e apartada do eu que observa e retira disso o prazer estético de algo exterior a si mesmo. Marra em um ensaio sobre Ônisi Yoshinori (1888-1959) discute o tema:

> Quando retornamos ao Japão, a experiência estética cosmocentrica dos tempos ancestrais faz o coração humano profundamente 'absorvido na' (*chinsen*) natureza ao redor. Neste caso, argumenta Ônishi, podemos realmente falar de uma saída de 'uma entrada de volta à vida' (*Einleben*) a um autêntico 'sentir-se em' (*Hineinfühlen*) [...] O eu, o sujeito espiritual, é convertido de volta (*kie suru*) à natureza incondicionalmente (*mujôken ni*) de tal maneira que o eu supera a si e se esquece nas maravilhas da natureza. (MARRA, 2002, p. 151)

Se a experiência estética da natureza no pensamento tradicional japonês é caracterizada pela perda de si nas maravilhas da natureza, a atitude de um eu narcísico diante de uma tal natureza voltaria-se a uma atitude contrária. O anti-

lirismo no tratamento da natureza é um tratamento adequado à ela, visando uma estética cuja perversão do pensamento no qual a natureza representa a experiência estética da perda do eu é feita pela objeção do eu narcísico de perder sua objetividade por completo.

O "clima de medo" ao qual se refere Roy Starrs agora pode ser traçado em sua forma estrutural no processo estético de Mishima, porém com certas ressalvas; antes do anti-lirismo ser um produto do "clima de medo", este fora um produto do anti-lirismo. O "clima de medo" se instaura na ameaça da ausência de um *omozashi* objetivo que conduza a experiência estética, uma intenção cujo reflexo marca o outro com sua objetividade, ou seja, a natureza representa um outro que nada reflete, mas cujo reflexo está em todos, o terreno comum onde a objetividade do eu se dissolve no outro. Podemos dizer que a natureza é a representação mais próxima do vazio nas obras de Mishima, inclusive se identificando a ele em certos momentos como no episódio da masturbação na costa marítima, quando ao aproximar a sua solidão a de Omi, o protagonista fala do "vazio que sentia diante da plenitude do mar" (MISHIMA, 2004, p. 72) e a derradeira passagem do romance onde os raios de sol imprimem o vazio.

O anti-lirismo no tratamento da natureza em Mishima tem aqui um exemplo:

> A generosidade gratuita da natureza, sua extravagância fútil, nunca me parecera tão bela como naquela primavera, chegando mesmo a despertar minha suspeita. Fui tomado por uma incômoda desconfiança de que a natureza reclamava a Terra de volta para si. Pudera, o esplendor daquela estação não era uma coisa qualquer. O amarelo das flores de mostarda, o verde da grama nova, o negro dos viçosos troncos das cerejeiras, o pesado dossel de flores pendendo das copas, tudo isso refletia em meus olhos com uma vivacidade de cores cingida de malevolência. Era uma conflagração de matizes. (MISHIMA, 2004, p. 140)

Nos deparamos primeiramente com uma descrição objetiva do outro, as cerejeiras em flor. Porém, diferentemente da passagem anterior, a intromissão da visão estética do eu do protagonista não ocorre imediatamente modificando o reflexo final do outro, antes ele é contagiado pela beleza das cerejeiras. Não estaria o protagonista preste a se perder "absorvido na" beleza da natureza? Sua reação, então, é de suspeitar de tal beleza, suspeita que o leva a considerar uma conspiração da natureza para reclamar a posse da Terra. Ou seria o protagonista provido de consciência no exato instante no qual a beleza da natureza está convertendo o seu sujeito espiritual de volta para se perder em suas maravilhas?

Nos deparamos com o processo do *yûgen*. A visão do eu que imprime no reflexo final sua intenção estética. Tal intenção não nos é apresentada no início do trecho, porém deixa marcas no outro por um delicado olhar do protagonista: "Tudo isso refletia em meus olhos com uma vivacidade de cores cingidas de malevolên-

cia" Há pistas o suficiente para traçar esse mal que se impregna nas cores à experiência estética da natureza no pensamento tradicional japonês o qual, como já colocado, cria uma espécie de "clima de medo" As cores são o transporte principal da intenção estética que se vira contra a natureza marcando-a com o mal; a malevolência cinge as cores da primavera e de seu símbolo maior, as cerejeiras. A ausência do movimento típico da primavera, as cores, a fútil extravagância aliada às cores compõem o jogo de máscaras que escondem ao mesmo tempo que tentam revelar, tal qual o *kage* que é tanto sombra ocultadora quanto luz reveladora[5] a visão do protagonista percorre da desconfiança da primavera até o mal em suas cores. O jogo das máscaras é sutil, a visão que vê por detrás dele, delicada, contudo a expressão do *omozashi* é explícita e poderoso.

O processo do *yûgen* na estética da perversão de Mishima não ocorre somente no tratamento anti-lírico da natureza. Vejamos outra ocorrência:

> Contudo, algo começava a inflamar-se dentro de mim. Aquele desfile da "infelicidade" em filas estáticas encorajou-me, deu-me forças. Compreendi a excitação que uma revolução provoca. Todas as coisas que formavam suas vidas, todas elas, aquelas pessoas as viram sendo devoradas pelas chamas. Diante de seus olhos, o fogo consumira as relações interpessoais, os amores, os ódios, a lógica, os bens. Não haviam lutado contra aquelas chamas. Lutaram contra as relações interpessoais, contra os amores, os ódios, a lógica, os bens. Viram-se na mesma situação da tripulação de um navio naufragado: para se salvar uma vida, permite-se o fim de outra. O homem que morrera na tentativa de salvar a sua amada não fora morto pelo fogo, mas pela amada, e não fora outro o assassino de uma mãe senão seu próprio rebento, que a fez perder a vida tentando socorrê-lo. As condições do embate que enfrentaram decerto haviam sido as mais universais e elementares com as quais um homem pode deparar em sua vida. (MISHIMA, 2004, p. 126)

A atração que o protagonista de *Confissões* professa ter pelo trágico, no sentido mais elementar da palavra, é o que seu olhar dirigido pelo *yûgen* imprime nesse trecho. Da apatia do encontro com a destruição daqueles que ele encontra na estação de trem, ele percebe a infelicidade que o encoraja. Contudo, essa infelicidade está intrinsecamente ligada ao trágico e suas fantasias de sangue e morte. O que o protagonista compreende ao vê-los é "a excitação que uma revolução provoca" O drama que aquelas pessoas enfrentaram, em sua compreensão, se assemelha mais às suas fantasias sanguinárias nas quais ele satisfaz seus desejos homossexuais que não pode realizar em sua "vida real" que à infelicidade delas. O impresso na cena são marcas do trágico, e por ele o protagonista sente-se livre e eufórico, pois a infelicidade leva a revoluções, estas são um drama caótico de

---

5. "A palavra '*kage*', a qual designa a sombra, o reflexo, ao mesmo tempo significa também a luz. Dizemos '*tsuki-kage*' (a luz da lua) ou '*ho-kage*' (a luz do fogo: '*ho*' < '*hi*' = fogo)" (SAKABE, 1999, p. 248)

assassinatos e mortes, quando a moral, como em um navio naufragando, perde o sentido; a lógica, o amor e o ódio são por completo destruídos. Desprovido das relações interpessoais o protagonista é permitido a trazer suas fantasias à tona e é capaz de fazer atos impensados como ao que se entrega no meio de sua euforia: "o calor de uma espécie de fantasia fez meu braço, pela primeira vez, envolver a cintura de Sonoko" (MISHIMA, 2004, p. 127)

No ensaio de Sakabe a experiência do vazio ou nada dar-se esteticamente através do "*yûgen*" no pensamento tradicional japonês pela existência metafísica do vazio, este pode ser somente expresso pelo estilo do "misterioso e profundo" pela delicadeza de um olhar e a leveza dos movimentos. Em *Confissões*, o "*yûgen*" também trata-se de uma visão delicada das marcas deixadas no outro pela intenção do eu, pelo movimento de reversibilidade e reciprocidade das máscaras que diferentemente do pensamento tradicional é brutalizada pela perversão de um eu narcísico recusando-se a perder sua objetividade como máscara e conseqüentemente trata-se de um estilo do "misterioso e do profundo", pois expressa o misterioso e profundo *omoi* que é o vazio.

O anti-lirismo no tratamento da natureza em *Confissões* – e em outras obras de Mishima – é uma resistência do eu narcísico à experiência estética da natureza no pensamento japonês caracterizada pela diluição da subjetividade do contemplador (eu, sujeito espiritual) na natureza (outro). As marcas deixadas pelo *omozashi* do eu revela esse repúdio pela experiência estética da natureza pelo processo do "*yûgen*" O anti-lirismo, o "clima de medo", instaurado pela natureza ser experimentada como o vazio, assim, o "*yûgen*" de Mishima, como o identificado no pensamento japonês por Sakabe, tenta expressar o vazio que, por ambos – se aqui pudermos apartar Mishima do próprio pensamento japonês –, é incapaz de ser explicado senão estética e metaforicamente.

A estética de Mishima é uma estética da Perversão; a estrutura do *omote* é pervertida pela confissão de uma máscara, a natureza é pervertida pela suspeita do mal; o vazio, por sua vez, também sofre de uma perversão:

> Estava na hora. Ao me levantar, lancei ainda um olhar furtivo na direção das cadeiras ao Sol. Aparentemente o grupo fora dançar, as cadeiras vazias deixadas sob o sol abrasador. Algum tipo de bebida fora derramada sobre a mesa e emitia reflexos cintilantes, aterradores. (MISHIMA, 2004, p. 199)

Essas são as últimas sentenças de *Confissões*. Referindo-me a Roy Starrs novamente, sobre a passagem, ele escreve:

> Contudo a cena é bem mais secular – um salão de danças no subúrbio em vez de um jardim de templo budista – há o mesmo senso de vaguidão, a mesma falta de presença humana, e o brilho da luz do sol dando uma impressão da natureza como

> uma cruel, dominante força. Este é o outro lado da ideologia filosófica de Mishima: uma visão da brutal, inconsciente objetividade do mundo, e do vazio no centro do mundo, um vazio percebido como malevolente porquê elementalmente ele mina e destrói tudo que é bom na vida humana, todos os sonhos, esperanças e visões dos homens. (STARRS, 1999, p. 33)

As marcas de seu *omozashi* que o protagonista deixara no rapaz com o qual ele fantasiava a ponto de esquecer da presença de Sonoko ao seu lado no salão de dança sumiram junto com ele. O outro tão necessário para refletir o *omozashi* estético desse eu narcísico deixou de refletí-lo, deixando-o solitário sem outro no qual se refletir para se contemplar. Aquilo que tomara o lugar do outro fora um outro de uma força superior capaz de subjugar o eu narcísico fazendo-o esquecer de si mesmo e diluir-se no outro; a própria natureza representada pelos raios de sol, até mesmo os reflexos desses raios em uma bebida qualquer tem poder suficiente para aterrorizar o protagonista. O que Starss identifica como "tudo que é bom na vida humana" que é destruído pelo vazio circunscreve o eu; não os sonhos, esperanças e visões dos homens, mas do eu que ao si esquecer no vazio tem todo seus sonhos, esperanças e visões destruídos. A resistência ao pensamento tradicional japonês efetivado pela sua perversão, na estética de Mishima, é o esforço de perverter o próprio *omoi* do vazio, não tirando-o do centro do mundo onde o coloca o pensamento japonês, mas tornando sua experiência malévola, aterradora, destruidora da objetividade do eu que só existe em Mishima pelo deslocamento (ou poderíamos chamar de perversão já que este deslocamento é consciente) da máscara; uma máscara que confessa. O vazio não é uma máscara, um *omote*, um reflexo ou uma sombra (*kage*) (todos com seus sentidos recíprocos e reversíveis), o vazio é estático já que não participa da dinâmica da estrutura do *omote*, algo estático, cuja a reversibilidade entre realidade e sonhos/ficção não se encontra, os destrói. No pensamento japonês o vazio se mostra no estilo do "misterioso e profundo", no estilo do "*yûgen*", pois tanto o misterioso, aquilo cuja superfície não é clara por si mesma, quanto o profundo, algo além das superfícies, é estranho ao pensamento japonês, está ausente dos limites da realidade (*utsutsu*). Somente metaforicamente pode ser expressada, e sua expressão é estética, uma vez que a beleza é mundana por excelência, mesmo a beleza da arte, então, por mais estranho que o vazio seja à estrutura do pensamento japonês, sua apresentação traz a mesma beleza melancólica dos movimentos do teatro *Nô* ou dos filmes de Ozu. Nas obras de Mishima nos deparamos com o mesmo, porém a sua estética da perversão, através do "*yûgen*", apresenta o vazio como uma beleza envolvida pelas sombras do mal.

Conclusão

A estética da perversão de Mishima fora traçada de um pensamento típico e tradicional japonês com o qual, mesmo pervertido, partilha a mesma estrutura. Negar que a perversão tenha sido influência do conhecimento do pensamento ocidental por Mishima não parece cabido, como o inverso também sofre da mesma debilidade. Mais plausível seria admitir que em Mishima, como no pensamento japonês em um todo e pelo longo dos tempos, há grande poder de adaptabilidade e assimilação de idéias exteriores. Extraindo os dotes do talento artístico e literário de Mishima, podemos identificar sua Estética da Perversão como uma assimilação do seu conhecimento da estética e do pensamento ocidental seguido da sua adaptação aos moldes do pensamento japonês, aqui a estrutura do *omote* de Sakabe.

Máscaras e superfícies são transportes do *omozashi* (intenção, mas também com seu sentido reciproco e reversível com máscara, *omote*, *kage*...) estético do eu narcísico. A reciprocidade e a reversibilidade deste com o outro se dá dentro da estrutura do *omote* até o momento em que o outro deixar de refletir o eu como um outro, para que o eu possa si contemplar fora de si nas marcas de sua intenção estética no outro. A resistência do eu estético de Mishima à perda da sua objetividade é a perversão da grade de superfícies completamente reciprocas e reversíveis do pensamento tradicional japonês. A utilização do processo do "*yûgen*" como um olhar delicado que revela aquilo que está oculto, representando a reversibilidade do visível com o não-visível ou do *omote* com o *urate*, também se encontra em Mishima; o jogo das máscaras oculta a intenção estética do *omozashi* em sua constante dinâmica, um olhar delicado mostra as marcas deste *omozashi* estético ao ser refletido pelo outro. Encontramos a perversão do "*yûgen*" em sua forma sutil de se expressar, substituindo os leves movimentos da atuação no teatro *Nô*, na estética de Mishima, há a expressão explícita, brutal e desnudada do *omozashi* estética que se reflete, é refletido e marca o outro. Por fim, nos deparamos com a perversão do vazio, o *omoi* profundo e misterioso presente no centro do mundo no pensamento tradicional japonês, o terreno comum onde o jogo da estrutura do *omote* ocorre. Do vazio da experiência estética da natureza como a diluição do eu ao anti-lirismo no tratamento da natureza que é recíproca e reversível com o vazio malévolo, passivo, destruidor de "tudo que é bom na vida humana" Somente com tal Estética da Perversão pode haver confissões de uma máscara.

Referências bibliográficas

KATO, Shuichi. *A History of Japanese Literature: The First Thousand Years*. Trans.: David Chibbeett. Tokyo, New York, San Francisco: Kodansha International, 1979.

_____. *A History of Japanese Literature: The Modern Years*. Trans.: Don Sanderson. Tokyo, New York, San Francisco: Kodansha International, 1983.

KEENE, Donald. *Dawn to the West: Japanese Literature of the Modern Era, Fiction.* New York: Columbia University Press, 1998.

MARRA, Michael F. *Japanese Hermenutics: Current Debates on Aesthetics and Interpretation.* Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002.

_____ *A History of Modern Japanese Aesthetics*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001.

_____. *Modern Japanese Aesthetics: A Reader.* Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999.

MISHIMA, Yukio. *Confissões de uma Máscara.* Trad.: Jaqueline Nabeta. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Confessions of a Mask.* Trans.: Meredith Weatherby. New York: New Directions, 1958.

SAKABE, Megumi. Mask and Shadow in Japanese Culture: Implicit Ontology in Japanese Thought. In: MARRA, Michael F. *Modern Japanese Aesthetics: A Reader.* Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999. Cap. 10.

_____. Le Masque et L'Ombre dans La Culture Japonaise. In: *Revue de Métaphysique et de Morale*, 87, 3, p. 335-343, Julho-Setembro 1982.

STARRS, Roy. *Deadly Dialectics: Sex, Violence and Nihilism in the World of Yukio Mishima.* Honolulu: University of Hawai'i Press, 1994.

POEMAS *WAKA* E OS TRATADOS SOBRE *TENI(WO)HA* NA ERA MEDIEVAL JAPONESA

Eliza Atsuko Tashiro-Perez
USP

Resumo: Este texto apresenta os tratados sobre a poética *waka* da Idade Média no Japão, focando considerações sobre partículas *teniha* ou *teniwoha* neles contidos. Historiadores dos estudos da língua japonesa consideram os referidos tratados como documentos precursores da descrição morfossintática. *Teniha* ou *teniwoha* são termos que foram utilizados na poética e posteriormente nos estudos sobre língua aos hoje conhecidos morfemas gramaticais.

Palavras-chave: japonês, morfemas, poemas *waka*, tratados poéticos

Abstract: This text presents the treaties on *waka* poetics of Middle Ages in Japan, focusing on particles *teniha* or *teniwoha*. Historians of Japanese language studies consider that treaties as precursors of morphological and sintatic description documents. *Teniha* or *teniwoha* are terms that have been used in poetics and subsequently in studies on language to refer on grammatical morphemes (today known *joshi*, *jodôshi*, *settôgo* and *setsubigo*) and also the inflections of verbs and adjectives.

Introdução

Na tradição japonesa de estudos linguísticos, as pesquisas dos *teniwoha* são consideradas as primeiras investigações sobre a gramática no Japão (Aoki 1965, Furuta e Tsukishima 1972, Konoshima 1994, Miki e Fukunaga 1981, Tanabe 1965, entre outros). E, as primeiras pesquisas dos *teniwoha* se encontram nos tratados sobre *waka* (poema japonês de 31 sons ou sílabas, conhecido como *yamato uta* no passado), escritos provavelmente no início do século XIV. Compor e de-

clamar poema *waka* faz parte de um costume de longa data do povo japonês. Os questionamentos sobre língua passaram a constituir uma prática somente quando os japoneses se viram impossibilitados de se expressar por meio da língua a eles contemporânea. Surgira uma tradição na arte do poema *waka* e uma linguagem própria, que se chamou *kago* ou língua/linguagem do *waka* e que coincidia com a língua dos antigos. Assim, por volta do início do século XIV, os japoneses passaram a se interessar pelo estudo da gramática da língua de épocas anteriores a eles. O surgimento desse interesse coincidiu com o apogeu do *Kagaku* ou Estudo dos Poemas *Waka*, quando se processou uma inovação nessa atividade poética (Mabuchi e Izumo 1999: 54). O primeiro tratado sobre o poema *waka* que deu uma abordagem linguística aos *teniwoha* é *Teniha Taigaishô*, elaborado provavelmente na primeira metade do século XIV. Trata-se de um manual de segredos da arte do poema *waka*, de autoria atribuída por longo tempo ao poeta e crítico Teika Fujiwara[1] A notoriedade de Teika e a formação de diferentes Escolas ou Correntes do poema *waka* das quais seus filhos e netos foram fundadores, foram responsáveis pela elaboração de tratados falsamente a ele atribuídos. *Teiniha Taigaishô* é um deles e a crença na sua autoria permaneceu até a segunda metade do século XVIII.

Chûsei ou era medieval japonesa

Os japoneses possuem uma forma própria de periodização da história política de seu país. A denominação *Chûsei* em tradução literal, Era do Meio, nessa periodização, abrange os anos que vão de 1186 a 1603 no calendário gregoriano. Mas é verdade que as datas do início e do fim dos períodos históricos ainda continuam um assunto em discussão pelos especialistas japoneses, segundo Yamamura (1993:1). Este, aliás, estabeleceu como datação final do *Chûsei* o ano de 1573, quando o governo dos guerreiros samurais, chamado *Bakufu*, de Muromachi caiu. Essa falta de consenso na periodização para o *Chûsei*, talvez justificável dada a distância temporal que nos separa daquela época, persiste na história literária e também na da linguística japonesa.

Na literatura, os organizadores de *Nihon bungaku zenshi* [*História da literatura japonessa*], por exemplo, situaram o início do *Chûsei* em 1187, quando se elaborou a antologia poética *Senzaiwakashû* (*Coleção de Mil Anos*) feito por Shunzei Fujiwara[2]. Nesse mesmo ano, o clã Heike foi dizimado. Para o fim dessa Era, foi tomado o ano de 1610, em que morreu o poeta Yûsai Hosokawa[3], que

---

1. Teika Fujiwara: 1162-1241.
2. Shunzei Fujiwara: 1114-1204.
3 Yûsai Hosokawa: 1543-1610.

coincidiu com o fim da família Toyotomi. Os organizadores da obra lembraram que "essa periodização não foi estabelecida tomando-se apenas fatos concretos, de um lado a elaboração de uma antologia, e de outro, a morte de um poeta, mas porque viram no período demarcado por essas datas, características literárias peculiares do *Chûsei*" (Ichiko e Kubota 1990: 17).

Na história da língua japonesa, Yanagida (1980: 312) preferiu estabelecer um espaço de tempo mais amplo para *Chûsei*: do período dos imperadores enclausurados (1086-1159) até o período *Azuchi Momoyama* (1573-1603). Aqui, o critério de periodização é interno à lingüística do japonês. Nesse período de quase 500 anos, a língua japonesa antiga sofreu uma grande transformação fonológica, gramatical e lexical, de modo que poderia se chamar período de transição da língua antiga para a moderna.

A denominação *Chûsei* é traduzida como *Medieval Period* entre os pesquisadores de língua inglesa, seja por se traduzir literalmente a palavra *Chûsei*, seja porque identificam nessa época características político-sociais semelhantes às do período chamado Idade Média na historiografia européia. Neste texto adotamos o termo Era Medieval japonesa.

Varley (1993: 447) inicia seu artigo "Cultural life in medieval Japan" com uma citação de *Gukanshô* (*O futuro e o passado*[4], 1219/1220) que reproduzimos a seguir: "Após a morte do imperador enclasurado Toba[5], no segundo dia do sétimo mês de 1156 (primeiro ano de *Hôgen*), começaram lutas e conflitos no Japão e o país entrou no período dos guerreiros" Escrito pelo poeta e monge Jien[6], o texto relata os fatos acontecidos entre o governo imperial de Jinmu[7] considerado o primeiro imperador na mitologia japonesa, segundo *Kojiki* (*Relatos de coisas antigas*, 712) e *Nihonshoki* (*História do Japão*, 720), e os decorridos na época do imperador Juntoku[8]. De fato, o Japão, de um período pacífico e tranqüilo, mergulhou numa época tumultuada, de freqüentes lutas por poder e terrritório.

O descaso dos nobres e da família imperial, ao longo do Período Heian[9], pela administração de suas terras, chamadas *shôen*, localizadas em regiões distantes da capital Quioto e a negligência dos *shokan* (administradores de *shôen*), seus representantes locais, criara um estado de inquietação nessas localidades, o que provocou a formação de *bushidan* (legiões de samurais ou guerreiros), de início responsáveis pela segurança e ordem. Estes, dentre os quais os principais eram os do clã Taira e os do clã Minamoto, cujas lideranças descendiam de anti-

---

4. Retradução de *The Future and the Past* dada por Miner, Odagiri e Morrel (1985: 171).
5. Imperador Toba: 1103-1156.
6. Monge Jien: 1155-1225.
7. Imperador Jinmu: 711a.C.-585a.C.
8. Imperador Juntoku: 1197-1242.
9. Período Heian: Periodização da História Japonesa, chamado Período de Paz, de 794 a 1185 ou 1192.

gos imperadores, vieram se fortalecendo desde o início do século XI. Na verdade, a rivalidade entre membros da própria família imperial e os nobres mais próximos a ela, que lutavam por poder, facilitou a ascensão dos guerreiros a postos importantes do governo. Kiyomori Taira[10], por sua destacada participação na rebelião de Hôgen (1156) e na de Heiji (1159), alcançou o posto de *dajo-daijin* (ministro-presidente), antes só ocupado por príncipes ou nobres.

Os Minamoto, que lutaram em lado oposto aos Taira na Rebelião de Heiji e foram derrotados, organizaram-se e conseguiram se vingar dos Taira anos depois. Na batalha de Dannoura, em 1185, os Taira foram dizimados. A vitória dos Minamoto significou verdadeiramente a primeira tomada de poder pelos guerreiros samurais. Seu líder, Yoritomo Minamoto[11], fundou, em 1192, o Xogunato de Kamakura, na hoje província de Kanagawa, longe da capital Quioto. Ali, formou um governo paralelo com estrutura própria. Mesmo assim, não cessaram as lutas internas e contra o governo militar e as batalhas se intensificaram após a Guerra de Ônin, de 1467, quando se perdeu o poder central, tanto do Imperador quanto do Xogun. Como conseqüência, o Japão entra no século de constantes guerras, chamado *Sengoku jidai*, ao fim do qual se consolidou o regime militar dos Tokugawa, no início do século XVII.

Como se vê, justifica-se porque a Era Medieval japonesa tornou-se conhecida como período de distúrbios. Mas, mesmo ela teve períodos de paz e as várias rebeliões não foram de todo devastadoras para o desenvolvimento da cultura e da literatura.

A Era Medieval foi também uma época de fragmentação. Quioto, que outrora fora, isolada, o centro político e cultural, naquele período passou a compartilhar esse privilégio com Kamakura. O Japão, já nos fins da Era, acabou dividido em vários feudos, resultado do enfraquecimento do poder central e do crescimento dos poderes regionais. Na literatura do período anterior, os artistas buscaram inspiração na natureza e na vida de Quioto e adjacências, na região chamada Kinki. Na era seguinte, outras regiões, tais como Kantô, onde se localizava o novo governo, e outras regiões passaram a merecer lugar na literatura.

Os japoneses da Era Medieval também tinham uma profunda fé religiosa. A destruição do poderoso clã Taira mostrou a incerteza do destino dos homens e aliou-se à inquietação social, à decadência da nobreza, à ascensão dos guerreiros e às frequentes calamidades naturais, condições que fizeram os japoneses pensar na impermanência e insegurança da vida e estimularam a religiosidade. Entretanto, essa angústia que, principalmente, os aristocratas e a família imperial experimentavam tinha uma justificativa. Convencidos de que o *mappô* (últimos dias do

---

10. Kiyomori Taira: 1118-1181.
11. Yoritomo Minamoto: 1147-1199.

mundo, segundo o Budismo) começara no século anterior, os japoneses aceitaram fatalisticamente a situação de desordem da época. De acordo com essa religião, o mundo tinha entrado na fase final, no estágio de cataclisma, e submergeria, então, no tempo de escuridão e sofrimento. Essa idéia de declínio do mundo, não obstante a forte influência do Budismo, foi nutrida também pela sensibilidade natural dos japoneses para a mutação e evanescência das coisas (Varley 1993).

Os nobres e a família imperial em Quioto, embora enfraquecidos politicamente após a instauração do governo militar, conservaram sua posição social e as próprias fontes de renda, pois as terras *shôen* coexistiram com o sistema econômico criado pelo Xogunato. Quioto e os palácios imperiais, portanto, continuaram abrigando a produção da cultura, ainda que com o tempo esse papel fosse diminuindo. Nesse contexto, as antigas formas de expressão artística típicas da aristocracia (poemas *waka*, *kayô*, *kara-no uta*; as narrativas *monogatari e setsuwa*; os ensaios *zuihitsu*; e os diários *nikki*) e as novas formas (o poema *renga*; as críticas *shiden/shiron*; as narrativas militares *gunki mono*; literatura dos cristãos *kirishitan bungaku*; o gênero dramático *nô*, *kyôgen*; o bailado *kôwaka*, etc.), compatíveis com a sensibilidade dos guerreiros, tiveram igual espaço. Essas formas de expressão conheceram o auge ainda na Era Medieval e, ou se estabeleceram definitivamente, como o *nô* e o *kyôgen*, ou deram origem a outras formas artísticas, como o *haikai*, que se originou do poema *renga*, ou desapareceram, como o bailado *kôwaka* (Ichiko e Kubota 1990: 21-22).

Algumas características da literatura da medieval japonesa

Varley (1993) destaca a presença da nostalgia pelos tempos passados, e que já não seriam revividos, em gêneros diversos da literatura desse período: no gênero ensaio *zuihitsu*, como *Hôjôki* (*Anotações numa cabana*, 1212), do monge Kamono Chômei[12]; na mais famosa narrativa militar, *Heike monogatari* (*Narrativas do Clã Heike*, século XIII), assim como no gênero histórico *shisho*, o já citado *Gukanshô* (*O futuro e o passado*, 1219-1220). Esse sentimento foi sustentado pela nobreza que, embora mantendo os privilégios sociais e econômicos, passou pela traumática perda do poder político, continuando, em grande parte, a produzir os autores dessa literatura.

No entanto, logo surgiriam autores de variadas origens. É verdade que as mulheres da aristocracia perderam espaço, dando lugar aos reclusos. Desse modo, a literatura da Era Medieval japonesa poderia ser qualificada como a literatura dos reclusos ou ermitães ou, de outra forma, das cabanas, para onde se retiravam

12. Kamono Chômei: 1155-1216.

os reclusos. Monges budistas, sacerdotes xintoístas, guerreiros e citadinos também produziram literatura. Com efeito, os reclusos eram sempre originários de uma dessas camadas da sociedade japonesa. Além deles, havia pessoas sem origem abastada que adotaram a arte como ofício, os hoje chamados *geinôsha* ou artistas.

Uma outra característica da literatura medieval corresponde ao aumento de obras com autoria explícita, mesmo que ela tenha sido, muitas vezes, atribuída falsamente a algum escritor notório. Criou-se uma tendência por tornar público o fato de que a obra fora elaborada por um indivíduo ou por determinados indivíduos.

Houve uma adoção de temas regionais e populares, tirando o monopólio da região de Kinki, onde se encontrava a capital Quioto.

Ichiko e Kubota (1990) falaram da dificuldade de estabelecer o pensamento único subjacente à literatura de toda a Era Medieval japonesa. O Budismo, influenciado pela idéia do fim dos tempos, ou *mappô* referida acima, foi predominante na primeira metade da Idade Média, submetendo o Xintoísmo, sob a justificativa do *Suijaku shisô* (visão budista de que o Buda se disfarçava em outras entidades, como os deuses xintoístas, para pregar o seu ensinamento). Na segunda metade medieval, a visão anti–*Suijaku* recolocou o Xintoísmo na crença dos japoneses, o que significou a perda de força do Budismo, para o que foi decisiva a política de Nobunaga Oda[13] que destruiu templos de seitas budistas poderosas que, armadas, desafiavam o seu poder. Portanto, não se pode afirmar que a literatura medieval mereça unicamente qualificativo de budista. O mesmo parece valer para as idéias de racionalidade budista do *michi* (caminho) e do *kotowari* (razão). Se elas se apresentaram de forma marcante em obras como o já citado *Gukanshô*, e também no gênero ensaístico *Tsurezuregusa* (*Ensaios escritos na ociosidade*, 1330 ou 1331) ou no *Jinnô shôtôki* (*História da Legitimidade da Sucessão dos Divinos Imperadores*, século XIV), a literatura medieval produziu igualmente obras que se fundamentaram no irracional e no místico: o monge Jien[14], o mesmo autor de *Gukanshô*, escreveu obras que se inspiraram nas confissões do príncipe Shôtoku[15].

A literatura medieval também caracterizou-se pela combinação desses opostos: a racionalidade budista e o misticismo tradicional. Até mesmo a concepção de *yûgen*[16] não caracterizaria plenamente a literatura medieval que, como já se

---

13. Nobunaga Oda: 1534-1582.
14. Monge Jien: 1155-1225.
15. Príncipe Shôtoku: 574-621 ou 622
16. *Yûgen*: Mystery and depth. One of the most enduring but changing ideals in Japanese poetry and aesthetics. It was introduced positively by Fujiwara Shunzei, who associated it with *sabi* and a deep, mysterious beauty accompanied by sadness or deprivation. In *renga*, *nô*, and *haikai* aesthetics, it comes to mean something more like ideal beauty. Its earlier overtones were darker, more religious. (*The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*).

disse, ligou-se a uma época de fragmentação em que os contrários coexistiam e se opunham. Desse modo, observava-se a estética do *yûgen* e do anti-*yûgen*; entre o drama *nô* e o *kyôgen*; entre *ushin renga*[17] e *mushin renga*; entre as novas narrativas *giko monogatari* e narrativas curtas *otogizôshi/setsuwa*. A narrativa militar *Heike monogatari* (*Narrativas do Clã Heike*, século XIV), a narrativas curtas *setsuwa Konjaku monogatari* (*Narrativas dos Tempos Passados*, século XII) e os ensaios *Tsurezuregusa* (*Ensaios escritos na ociosidade*, 1330 ou 1331) são exemplos de obras em que a característica *yûgen* e anti-*yûgen* coexistem, segundo Ichiko e Kubota (1990).

A poesia *Waka*

O poeta Makoto Ôka (1980: 95) destaca o poder do poema *waka*, uma vez que, durante muito tempo, ele serviu de idéia-guia para outras várias artes japonesas até a ocidentalização do país no século XIX. Para a literatura, para as artes em geral e para os *michi* (caminhos), os poemas *waka* valeram como inspiração. A tradição das antologias imperiais fez produzir um grande número de tratados poéticos do *waka* que, daí para diante influenciaram intensamente não apenas a arte do *waka*, como as outras formas de expressão artística (poemas *renga* e *haikai*; as dramaturgias *nô* e *kyôgen*, etc.) em cujos tratados, por sua vez, os *waka* foram tomados como referência, citados, mistificados e, até mesmo, interpretados erroneamente. Enfim, herdados.

Ôka cita o folclorista Kunio Yanagita[18] que, em seu livro *Josei-to minkan denshô* (*A mulher e a transmissão popular*, 1932) descreveu a figura de uma profissão chamada *uta´urabito*. Na época medieval, quem desenvolvia esse ofício desempenhava o papel de comentador/explicador do poema *waka*, que era entendido como uma mensagem de um deus ou de deuses. Segundo Ôka, Yanagita impressionou-se com a força misteriosa que o poema *waka* possuía, patente na aceitação do texto, pelo homem comum, como uma graça divina, muito embora lhe fosse ininteligível ou lhe fosse ambíguo, com significações diversas. Yanagita percebeu uma espécie de crença dos japoneses em relação à força espiritual da língua quando expressa sob a forma de poema *waka*. Ou seja, declamar ou proferir um *waka* dava ao homem comum a impressão de estar protegido pelos deuses e também purificado.

Muito antes, no Período Heian, o poeta e crítico Ki-no Tsurayuki[19] mostrou, no prefácio *Kanajô* [Prefácio (escrito) em *kana*[20]] da antologia poética

---

17. Poema *renga*: poema encadeado de waka ou tanka, produzido por vários poetas; *ushin renga*: poema *renga* refinado; *mushin renga*: poema *renga* cômico.
18. Kunio Yanagita: 1875-1962.
19. Ki-no Tsurayuki: 872-945.
20 *kana*: letras silábicas.

Kokinwakashû (*Antologia de poemas de Ontem e de Hoje*, 905), mostrou o poder que essa simples forma prosódica de 31 sons possuiria, afirmando que o poema *waka* conseguia emocionar habitantes tanto do céu quanto do inferno, conciliar casais brigados e confortar o mais rude guerreiro.

Ki-no Tsurayuki nutria o ardente desejo de que o poema *waka* passasse a ser produzido em salões de palácios imperiais e de nobres, ou seja, em ambientes refinados, como acontecia com os poemas *kanshi*, em língua e estilo chineses. A elaboração da antologia, na verdade, simbolizou a realização desse seu intento, tanto que, no prefácio *Kanajô* transparece um certo sabor de vitória de Ki-no Tsurayuki (Ôka, 1980: 31).

Para conhecermos um pouco mais da história do poema *waka* nesse período, consultamos também Ôno (1979), o qual mostra que a elaboração da primeira grande antologia de poemas japoneses, *Man'yôshû* (*Compilação de Dez Mil Folhas*, c.a. 759), refletiu a importância que os *waka* possuíam até então. Essa antologia, que conta com poemas até mesmo de uma época ágrafa, foi se constituindo aos poucos e conheceu a completude em meados do século VIII, quando o poeta e organizador da antologia Yakamochi Ôtomo[21] incluiu os seus poemas no volume vinte, o último.

No período seguinte à elaboração da antologia *Man'yôshû*, já no período Heian[22], a família Fujiwara, que já tinha concentrado poder e riqueza, passou a exercer o poder político ao ocupar os mais altos cargos do governo, o que perdurou por séculos, devido aos casamentos das filhas da família com príncipes imperiais. A ascendente família Fujiwara ignorou a lírica nacional e preferiu a arte chinesa, importada, que combinava melhor com os novos tempos. Era o rompimento com o Japão antigo. Desde então, por longos anos, a poesia chinesa *kanshi* ou *kara-no uta*, tornou-se a arte por excelência nos ambientes palacianos. O deslumbramento com as coisas da China durou enquanto o país-continental vizinho permaneceu unificado sob a dinastia Tang. No século IX, aconteceu o esfacelamento interno da estrutura política dos Tang, o que diminuiu a influência político-cultural chinesa sobre os países vizinhos. Os Fujiwara que, no Japão, já tinham poder absoluto, com a decadência de Tang, voltaram os olhos para o seu próprio país. O poema *waka* ou *yamato uta* passou novamente a ser praticado nos salões dos palácios da nobreza e da corte. Em 951, o governo criou, até mesmo, uma repartição chamada *wakadokoro*, com funcionários próprios, responsável pela seleção de poemas para as antologias elaboradas a mando dos imperadores. Depois da antologia *Kokinwakashû*, os imperadores ordenaram a feitura de mais 20 antologias, até 1439.

---

21. Yakamochi Ôtomo: 715-785.
22. Período Heian: 794-1185/1192.

Ôka (1991: 95), ao comparar um poema *waka* e um poema *kanshi* de um mesmo autor, escritos por volta do século VIII, constata a existência de um abismo entre os formatos desses dois estilos poéticos. O *waka* parece-lhe mais erudito e envolto em magia. Ôka atribui isso ao emprego engenhoso, nos *waka*, dos *teniwoha* (em sua grande maioria, partículas/morfemas gramaticais *joshi* e *jodôshi*), que davam um efeito sutil e delicado aos poemas, e também o uso das técnicas poéticas do *kakekotoba*[23] e *engo*[24], que envolviam o poema *waka* numa atmosfera de ambigüidade, formando um conjunto de prosódia fluida e significação profunda.

Três séculos depois da antologia *Kokinwakashû*, foi composto *Shin kokinwakashû* (*Nova Antologia de poemas de Ontem e de Hoje*), a oitava antologia produzida sob decreto imperial, em 1205.

Ainda segundo Ôka (1980), os poetas cujos poemas foram reunidos na antologia *Shin kokinwakashû* utilizaram largamente as metáforas, o *kakekotoba* (nota 23) e expressões idiomáticas para ampliar, quanto pudessem, a significação do poema e empenharam-se em criar refração em vários pontos das estrofes, para o que abusaram das partículas *teniwoha*. Como resultado desse esforço técnico, os poemas se revestiram de um véu emotivo e a ligação existente entre a significação e a prosódia fez surgir uma vaguidão polissêmica. Essas eram técnicas produzidas de forma consciente. Os poetas da Era Medieval se esforçaram para obter o máximo de emoção e a emoção mais complexa possível num poema de 31 sons. O emprego das partículas/morfemas *teniwoha* era importante. Para Oka, os *teniwoha*, que não passavam de um *koto-no ha* 言の端 ou fragmentos de palavra[25] possuíam o peso de um *koto*事 ou coisa, o que se justica pela importância, quase vital, que os poetas antigos depositavam neles. Ôka enfatizou que esses *teniwoha* são formas presas, sem capacidade de autonomia sintática e, no entanto, capazes de vivificar ou matar um poema.

É importante lembrar a nova situação em que os poetas da antologia *Shin kokinwakashû* encontravam-se inseridos. Embora a ascensão dos guerreiros e a formação de governo próprio não tivessem tirado da aristocracia (categoria social a que pertenciam muitos poetas) os privilégios sociais, os nobres sentiam a proximidade da decadência e, de fato, tinham perdido o poder de mando do país. Na época do *Shin kokinwakashû* o poeta já não podia contar com a cumplicidade do leitor. Já não havia a comunhão entre o poeta e o leitor, ou o leitor estava simples-

---

23 . *Kakekotoba*: recurso estilístico de aproveitamento de palavras e expressões homófonas para ampliar o significado do poema.

24. *Engo*: recurso estilístico de ampliação do significado do poema através do uso de palavras de uma mesmo campo semântico.

25. Ôka refere-se, neste caso, a 言の端 e não a 言の葉. Ambas as palavras, segundo Ôno, Satake e Maeda (1988), eram lidas *koto-no ha*, mas o primeiro, que deu origem a *kotoba* [palavra ou língua], referia-se, no Período *Heian*, a linguagem falada, de uso cotidiano, não refinada, que não se usava na poesia.

mente ausente. O poema *waka* da Era Medieval japonesa, portanto, passou a limitar o tema a assuntos pessoais e houve um excessivo aprimoramento da forma.

Os tratados sobre poema *Waka*

Esse refinamento na forma que os poetas da antologia *Shin kokinwakashû* deram ao poema *waka* originou diversos tratados que tinham características de receitas ou de um guia prático para compor. Não vamos nos aprofundar na reflexão que Ôka fez sobre a ausência de teorização da arte poética do *waka*, se comparada com a poética que se desenvolveu na China. Somente ressaltamos que uma das conseqüências dessa ausência foi a produção de tratados chamados *shômono*, cujos traços típicos eram: possuir estilo de memorandos, conter ensinamentos concisos por serem de transmissão oral e mostrar-se bastante flexíveis quanto ao assunto a ser tratado. Sua temática podia ser uma introdução à história do *waka*, uma organização dos estudos passados ou até um guia prático com poemas-modelo. Esses *shômono*, cujos títulos geralmente terminavam em *~shô*, eram herdeiros da tradição poética da antologia *Kokinwakashû*. Por conta disso, privilegiavam a prática em detrimento da teoria e os ensinamentos eram adquiridos na experiência pessoal do autor ou autores que passaram por longos e duros exercícios de aprendizagem.

Por reunir poemas de autores pertencentes a camadas sociais diversas, acredita-se, muitas vezes, que a primeira coletânea de poemas japoneses, *Man'yôshû* (*Compilação de Dez Mil Folhas*, c.759), contivesse poemas cuja língua fosse espontânea, entretanto, de maneira alguma as composições faziam uso de uma língua natural falada no dia-a-dia. Pelo contrário, percebe-se a intenção deliberada dos autores do poema (ou do compilador da antologia) de refinar a linguagem expressa no poema. Como exemplo, citamos o emprego de *tazu* em vez de *tsuru*, para designar "cegonha" ou *kawazu* no lugar de *kaeru*, para sapo ou rã. No Período Heian, esse refinamento se acentuou a ponto de se utilizar *koma* [potro] por *uma* [cavalo]. Além dessa seleção no nível do léxico, palavras antigas ganharam novos sentidos nos poemas.

Na poética do *waka*, nas Eras Antiga e Medieval, criou-se o significante *kotoba* ou palavra que se opunha a *kokoro* (ou coração) e *sama* (ou aparência) e adquiriu significados de diversa natureza lingüística: expressão, frase ou palavra. Após a publicação do prefácio *Kanajô* na antologia *Kokinwakashû*, foram elaborados diversos tratados sobre a teoria desse *kotoba*. Mas, somente em fins do Período Heian[26], o significante *kotoba* passou a referir-se unicamente a expressões e palavras que davam efeitos poéticos ao *waka*. Essa preocupação com pala-

---

26. Período Heian: 794-1185/1192

vras que fossem próprias do poema *waka* persistiu e passou por uma regulamentação, que incluiu a reunião de palavras e expressões utilizadas pelos poetas das três primeiras antologias feitas a mando do imperador, *Kokin waka shû*, *Gosen waka shû* (*Antologia Posterior*, por volta de 958) e *Shûi waka shû* (*Antologia* [de poemas] *Recolhidos*, 1005 ou 1007).

Nesse processo, as palavras chinesas, budistas e a língua popular foram, em princípio, descartadas, assim como as formas que sofriam eufonia, produtos do uso oral da língua. O fortalecimento da tradição na poética do *waka* acarretou, portanto, a instituição de um vocabulário de palavras e expressões retiradas de poemas famosos.

Teika Fujiwara[27] no seu tratado poético, *Eika taigai* (*Regras gerais para a composição do waka*, 1216), aconselha o uso de palavras antigas para a criação poética e, se possível, tiradas dos poemas das três antologias imperiais citadas acima.

Para os autores dos tratados de poética, a tradição era importante e ela fora herdada de uma época em que a poesia japonesa se afirmava como a arte poética japonesa por excelência, em oposição à poesia chinesa. Justamente por isso, a língua da poesia resgatava a língua antiga e os ensinamentos dessa criação poética eram secretos. Com efeito, sua circulação limitava-se aos poetas da mesma escola. Dada tal característica de produção e de recepção dos tratados, não surgia como tarefa para os poetas-críticos da Era Medieval descrever o *kago*, ou linguagem poética, para criar os poemas uma vez que, caso necessário, buscariam modelos nos poemas escritos pelos antigos, como nas antologias já mencionadas.

Os tratados sobre poema *Waka* e os *Teni*(*wo*)*ha*

O poeta Kenshô[28], responsável pelo estudo da poesia da Era Antiga, escreveu o tratado *Shûchûshô* (*Escritos de dentro da manga*, entre 1185 e 1190) que contém explicações e comentários de cerca de 300 poemas selecionados de épocas que vão da antologia *Man'yôshû* (*Compilação de Dez Mil Folhas*, ca. 759) à de *Horikawa hyakushû* (*Cem poemas do Palácio Horikawa*, ca. 1105). Nele, Kenshô introduziu os termos *yasumeji* / *yasume kotoba*[29] e *tasukeji* / *tasuke kotoba* / *kotoba-no tasuke*[30]. Os morfemas gramaticais *joshi* e *jodôshi* que foram tratadas nesta obra são: ***tsu*** (que foi chamado de *yasume kotoba*), ***no*** e ***ro*** (que foram

---

27. Teika Fujiwara: 1162-1241
28. Kenshô: ca.1128-ca.1210
29. *Yasumeji*: letra de repouso/descanso; *yasume kotoba*: palavra de repouso/descanso.
30. *Tasukeji*: em tradução literal, letra de auxílio; tasuke kotoba: palavra de auxílio; *kotoba-no tasuke*: auxílio da palavra

chamados de *tasukeji* e *yasumeji*). Além desses termos, Kenshô utiliza *kotoba*, grafado 詞, que parece se referir a palavras em geral, inclusive os *yasumeji* e *tasukeji*. O termo *tasukeji* já aparecera em obras sobre estudos poéticos do *waka* anteriores a Kenshô, mas a introdução e o uso de *yasumeji* se deveram propriamente a ele que o abordou em *Shûi'shô chû* (*Notas sobre Shûi'shô*[31], ano desconhecido). Iida (1984) acredita que, nesta obra, os termos *tasukeji* e *yasumeji* seriam equivalentes, dado que Kenshô os utilizou indiscrimidamente para o morfema ***ro***[32].

O significante *teniwoha* fora inicialmente usada para nomear uma técnica de leitura de textos chineses também chamada *okototen* ou *teniwohaten*. O texto mais antigo no qual apareceu o termo *teniwohaten* é um diário de Morotoki Minamoto[33], que traz a data 14 de dezembro de 1.111. Na Era Medieval, o termo passou para o domínio também da poética do *waka*, passando a fazer referência, em grande parte, aos morfemas *joshi* e *jodôshi*.

Os primeiros documentos nos quais os *teniwoha* foram explicados para essa finalidade pedagógica, ou seja, de modelo para a criação dos poemas *waka*, foram *Yakumomishô* (*O tratado de Sua Majestade Yakumo*, por volta de 1243), do imperador Juntoku[34], e *Yoru-no tsuru* (*Cegonha da noite*, ano desconhecido), da monja budista Abuni[35] Em *Yoru-no tsuru*, emprega-se o termo *teniha* (Tanabe 1965: 65).

Yakumomishô é um tratado sobre estudo do poema *waka*. A primeira versão deve ter sido escrita até o ano de 1243. Não se trata, porém, de um estudo sobre os tipos, significados ou caracteríscas dos morfemas *teniwoha*, mas apenas de 'dicas' sobre o uso deles nos poemas. Daí a utilização de termos como *sashiai* ('repetição'), *tsuzukeyô* ('ligação'), *habakari* ('proibição'). Embora de forma breve, o tratado fez uma tipificação das palavras em *teniwoha*, *mono-no na* (nome das coisas) e *kotoba-no ji*. O conteúdo a que se referia *kotoba-no ji* não é conhecido. Não se pode arriscar que sejam todas as palavras da língua subtraídos simplesmente os *teniwoha* e *mono-no na*. Em outros tratados sobre o poema *waka*, como em *Chikuenshô* (*Sumário do Jardim de Bambus*, ano desconhecido), e sobre o poema *renga*, *mono-no na* e *kotoba-no ji*, de um lado, e *teniwoha*, de outro, eram conjuntos antagônicos de palavras. De qualquer ma-

---

31. *Shûi'shô*: Compilação de poemas do poeta Kintô Fujiwara (966-1041), composto de 10 volumes.
32. "***ro*** é um *tasukeji*" e "***ro*** é um *yasume kotoba*" (Iida 1984)
33. ?-1136
34. Imperador Juntoku: 1197-1242
35. Monja Abuni: ?-1283

neira, à época da elaboração do *Yakumomishô* é que as atenções dos poetas e críticos se voltaram também para a tipificação das palavras da língua.

Os morfemas *joshi* citados são: o morfema conjuntivo *te*, o morfema conjuntivo adversativo *wo*, os morfemas modais *zo* e *yawa* e os morfemas *jodôshi*, de negação *nu* e de tempo passado *shi*, sem, no entanto, qualquer acréscimo de explicação lingüística. É a obra mais antiga que se utiliza do termo *teniwoha* para designar os morfemas gramaticais.

Outro tratado da poética do *waka* que tratou dos *teniwoha* foi *Guhishô* (*Meus escritos secretos*), de autoria desconhecida e supostamente escrito no início do século XIV. A obra apresenta a tipificação das palavras em: *mono-no na* (nome das coisas), *kotoba* (palavra) e *teniwoha*. Segundo Iida (1984: 262) e Aoki (1965: 281) não formam um elenco simples, mas uma relação, mesmo que de antagonismo, entre *mono-no na* e *teniwoha*.

As obras seguintes são tratados poéticos que contém já alguma reflexão gramatical acerca do uso dos morfemas gramaticais *teni*(*wo*)*ha*.

Teniha Taigaishô (Sumário Geral dos ***Teniha***)

Existem cópias manuscritas da obra em vários arquivos e bibliotecas japonesas, dentre os quais o Arquivo Kameta da Biblioteca do Congresso e na biblioteca da Universidade de Tóquio.

A primeira edição impressa é de 1938 e está contida na coleção *Kokugogaku taikei*, organizada por Hisazô Fukui. Essa coleção, editada entre 1938 e 1944, previa a publicação de 24 volumes mas apenas 10 foram concluídos e publicados pela editora Kôseikaku. O objetivo dessa coleção era publicar as obras raras sobre as pesquisas da língua japonesa feitas no passado, segundo Morita (1988). Em 1975, a editora Kokusho Kankôkai reeditou a coleção de 1938-1944.

O volume no qual foi publicado o *Teniha Taigaishô* é o décimo quarto da coleção original, com o subtítulo *Teniha 1*. Segundo o organizador, Hisazô Fukui, os manuscritos que serviram de base à edição foram as cópias conservadas na sua coleção particular e nos Arquivos Seikadô (em Tóquio) e Matsui (na província de Kumamoto) e na biblioteca do *Kokugo kenkyûshitsu* (Laboratório de Pesquisa sobre Língua Japonesa) da Universidade de Tóquio.

Ela é a obra mais antiga que se conhece dentre as que abordam os morfemas *teniwoha* no nível morfológico. Trata-se de um manual sobre a criação dos poemas *waka* e que enfocou algumas técnicas poéticas como corte (*kire*), interrupção (*tomari*) e continuidade (*tsuzuki*) das estrofes para as quais, em muitos casos, os morfemas *teniwoha* desempenhavam função importante. Não é propriamente um manual volumoso ou livro, mas um texto curto, escrito no estilo da escrita chinesa *kanbun* e composto de cerca de 640 ideogramas. Esse número varia entre as versões existentes.

Até o século XVIII, a sua autoria foi atribuída a Teika Fujiwara[36]. A crença na autoria de Teika devia-se ao prestígio de que esse poeta e crítico gozava no meio artístico. De fato, a autoria de muitas obras da arte do *waka* foi a ele creditada (Fukui 1942). Além disso, uma nota no fim do texto, constituída de uma lista de nomes na qual figurava o do filho de Teika em primeiro lugar parece ter levado muitos a tal interpretação. Desse grupo fez parte o monge Sôgi Iio[37] (1421-1502), autor de *Teniha Taigaishô-no Shô* (*Sumário do Sumário Geral dos Teniha*, 1483, conhecido como *Shô-no Shô*), uma espécie de explicação e interpretação do *Teniha Taigaishô*, que foi o primeiro a afirmar isso.

A crença na autoria de Teika se manteve por séculos e, somente na segunda metade do século XVIII, foi contestada por Michitoshi Togano'i[38]. Hoje todos os historiógrafos japoneses aceitam que Teika Fujiwara não poderia ter escrito a obra, mas acreditam que o verdadeiro autor tenha sido algum poeta da escola de Teika que tomou como modelo *Eika Taigai* (*Regras Gerais para Composição do* ***Waka***, 1216). Este, sim, escrito por Teika (Tanabe 1965).

Desconhece-se também o ano de elaboração do *Teniha Taigaishô*, mas os filólogos japoneses estabelecem-no no século XIV. Sabe-se também que ele foi anterior ao tratado *Anekôjishiki Tenihaden*, do qual trataremos abaixo, e que a sua explicação, *Teniha Taigaishô-no Shô*, foi elaborado posteriormente aos dois tratados, seqüência que foi verificada pelas influências de uma sobre a outra (Iida 1984).

O *Teniha Taigaishô* não era ainda uma obra de pesquisa sobre a gramática da língua japonesa mas mereceu atenção dos estudiosos das línguas por apontar questões sobre os morfemas *joshi* e *jodôshi* que serão recorrentes em épocas posteriores.

Nas versões hoje disponíveis, o *Teniha Taigaishô* e o *Shô-no Shô* vêm encadernados juntos e como o primeiro circulou em forma de manual secreto da criação poética, muitos dos ensinamentos eram passados oralmente, de mestre para discípulo, motivo porque o texto é conciso e sem explicações detalhadas.

O sumário do sumário *Shô-no Shô*, portanto, é um importante auxiliar para a leitura e interpretação do *Teniha Taigaishô* mas deve ser lido com cuidado. Segundo Fukui (1985), o leitor tem de estar consciente de que ele é bastante posterior cronologicamente e que contém algumas interpretações que diferem do original, complementadas com reflexões do próprio monge Sôgi ou por influência de outras obras secretas, tais como *Anekôjishiki*. Para cada sentença em estilo chinês do texto de *Teniha Taigaishô*, o monge Sôgi, em *Shô-no Shô*, acrescenta nota e explicação em língua japonesa.

---

36. Teika Fujiwara: 1162-1241
37. Sôgi Iio: 1421-1502
38. Michitoshi Togano'i: 1725-1785

Os estudos sobre os morfemas *teniwoha* posteriores a *Teniha Taigaishô* da Era Medieval foram feitos essencialmente pela tradição do *Anekôjishiki*, mas herdaram o grosso da obra pioneira *Teniha Taigaishô*, principalmente no tratamento das técnicas de corte (*kire*) e interrupção (*tomari*) das estrofes. Nota-se, ainda, grande interesse pelo uso das palavras vazias *tasukeji* da língua chinesa (Sato, 1984).

Anekôjishiki (***Método Anekôji***)

Como vimos anteriormente, o estudo dos morfemas *teniwoha* nasceu e se desenvolveu no âmbito da arte da poesia do *waka* e, também, no círculo dos poetas do *renga*[39] *Teniha Taigaishô* teve uma grande difusão na Era Medieval graças ao prestígio de Teika Fujiwara a quem tinha sido atribuída a sua autoria. De um lado, foi escrito o manual de notas e explicação, *Teniha Taigaishô-no Shô* (1483), do monge Sôgi, e paralelamente, surgiu, no século XIV, uma tradição em estudos do *teniwoha* que veio a ser conhecida como *Anekôjishiki*.

Anekôjishiki, na verdade, é uma denominação geral adotada pelos pesquisadores contemporâneos para um conjunto de tratados secretos sobre o uso dos *teniwoha* nos poemas *waka*, que circularam na Era Medieval japonesa. Em nenhuma das versões hoje existentes, o título *Anekôjishiki* aparece. Em Negoro (1976: 130-132) encontramos uma lista de 43 obras conhecidas como sendo da tradição *Anekôjishiki*, com o nome do título de capa (*gedai* [40]) e do título da página de rosto (*naidai*[41]), assim como o local onde se encontram arquivados e preservados.

Segundo Inoue (1988), o original do qual saíram as versões posteriores foi o tratado intitulado *Anekôjike Tenihaden*, que possui o seguinte prefácio, afirmando a importância dos morfemas *teniwoha* nos poemas *waka*, denominados *yamato uta*: "No *yamato uta*, a semente do coração cujo colorido é invisível vem expressa pela palavra (*koto-no ha*) e para isso o *teniwoha* é importante[42]" (tradução literal, nossa).

Foi adotada a denominação *Anekôjishi* por se conhecer, hoje, que a família Anekôji fora a possuidora das primeiras versões dos tratados (Tanabe 1965

---

39. Poemas *renga*: poema encadeado, de *tanka*/*waka*, produzido por vários poetas.
40. *Gedai* (外題) é o título externo escrito na capa dos documentos encadernados antigos japoneses. Quando o título é escrito numa filipeta a parte e colada na capa chama-se *daisen* (題箋).
41. *Naidai* (内題) é o título que fica na capa interna e que, muitas vezes, pode ser diferente do título da capa. Neste caso, é praxe levar-se em conta o *naidai*.
42. Em japonês: "凡大和歌はことの葉をもて色見えぬ心の種をのべ侍る事なれば、手にを (ou お) はを (ou お), もて肝要とす。

[1959]:76). O sobrenome Anekôji pertencia a uma tradicional família de poetas da época e muitos pesquisadores japoneses ainda atribuem a autoria pioneira a Mototsuna Anekôji[43] Inoue (1985[1938]), no entanto, considerou a hipótese que vincula o texto a Mototsuna sem fundamento suficiente, preferindo deixá-lo como anônima. Negoro (1976), após consultar as várias versões da obra e cotejando-as com historiografias sobre Hida, região onde a família Anekôji teria se estabelecido, propõe a hipótese de que Ietsuna Anekôji, pai de Mototsuna, teria começado a escrever a obra e que Mototsuna teria dado o formato acabado dos conhecidos 13 capítulos.

Sendo assim, trata-se de um manual que explica o significado e o uso dos morfemas *teniwoha*, composto de treze sessões ou pequenos capítulos. Cada sessão revela-se auto-explicativa do *teniwoha* que está sendo abordado. Para cada explicação do *teniwoha*, exemplificava-se com a citação de poemas. A obra herdou do *Teniha Taigaishô* o tratamento dado à interrupção (*tomari*) das estrofes.

Shunjukenpishô (*Segredos da árvore da primavera*)

A autoria foi, por muito tempo, creditada ao poeta Yûsai Hosokawa[44], versão questionada hoje por filólogos japoneses que preferem deixá-lo como obra anônima. O crédito a Hosokawa fora dado devido a um posfácio num manuscrito que parece ter pertencido a Mitsuhiro Karasumaru[45] que continha, também, o ano 1622, suposto ano de sua elaboração (Tanabe 1965:79).

A obra conta com um parágrafo introdutório semelhante ao do *Anekôjishiki*. Nele pode-se ler o correspondente a: "O *waka* expressa, por meio de palavras, o sentimento cujo colorido não conseguimos ver e para isso o *teniwoha* é importante. Embora haja diversos tratados que esclarecem esse significado, vamos, secretamente, registrá-los. O *teniwoha* é escrito 出葉[46]. Sem as folhas, não conseguimos distingüir plantas e árvores. Isso só se dá quando brotam as suas folhas. Do mesmo modo, através dos *teniwoha* da leitura japonesa[47], tomamos conhecimento do significado e das regras do poema[48]" (tradução literal, nossa).

---

43. Mototsuna Anekôji: 1441-1504
44. Yûsai Hosokawa: 1543-1610
45 Mitsuhiro Karasumaru: 1598-1638
46. 出 = sair; 葉 = folha.
47 Leitura japonesa, em oposição à leitura chinesa.
48. Em japonês:

    凡和歌は、詞をもて色見えぬ心のほとをのへ侍る事なれは、手爾(ou を, ou 於)葉を肝要とす。されはいたりたる相伝にして、いまた心のほかにあらはれ(ou さ)すといへとも、ひそかに是を記す成へし。てに(ou 於)はとは、出葉と書り。草木の葉なくは、何の木と云事しりかたし。葉に(ou を)出すを見て、其草(ou 木)其(ou 草)としるかことし。和訓のてにをはをもて、其の儀(ou 義, ou 趣)其理をしる也

A palavra *shunju* no título, formada pelos ideogramas 春=primavera e 樹=árvore, parece ter relação com essa idéia exposta no parágrafo introdutório, pois na primavera é que nascem os brotos que formarão as novas folhas de plantas e árvores. Trata-se de uma suposição anacrônica, pessoal, uma vez que não sabemos o que significava *shunju* na época e, na verdade, nem se lia dessa maneira.

A explicação aqui também um tanto enigmática sobre a origem da designação *teniha* ou *teniwoha* é típica da Era Medieval, segundo Konoshima (1994: 21). Apresentava-se constituída de 21 parágrafos que tratam dos *teniwoha* e, em relação ao *Anekôjishi* do qual se originou, houve o acréscimo real de cinco parágrafos.

No fim dos capítulos, há um poema que parece ter sido utilizado para memorização da regra da interrupção (*tomari*): "*zo ru koso re omoikiya toha ha ri ya ran, kore itsutsuno tomari narikeru*" [zo ru koso re omoikiya toha ha ri ya ran, estes são as cinco interrupções]. Ou seja, quando tiver *zo* no poema, o verso ou a estrófe termina em *ru*; com *koso*, em *re*; com *omoikiya*, em *toha*; com *ha*, com *ri*; e, com *ya*, em *ran*.

Como veremos nas linhas seguintes, essa era a enunciação das primeiras regras do *kakari musubi-no hôsoku* [regra do *kakari musubi*]. De certa forma, esse tratado retomou tal e qual o *Anekôjishiki*, adicionando regras sobre *yasumeji* e *tasukeji*.

Considerações finais

O termo *tomari*[49] segundo o dicionário *Iwanami kogo jiten* (Ôno, Satake e Maeda 1988 [1974]: 925), é usado na poética do *renga* e se refere aos morfemas *teniwoha* na posição final de estrofes, que 'fazem par' com um determinado *teniwoha* localizado no interior da mesma estrofe. O *musubi*[50], que explicaremos abaixo, também é um tipo de *tomari*; e os morfemas *teniwoha* contidos no meio da estrofe são chamados de *kakari*. No século XIV, entretanto, o termo foi usado também na poética do *waka* e aparece nos tratados acima descritos.

A língua japonesa da Era Antiga tinha um recurso lingüístico hoje conhecido como *kakari musubi-no hôsoku* [regra do *kakari musubi*] que, na Era Medieval, foi percebido e, de alguma forma, descrito, justamente porque, se não tinha desaparecido por completo, já não era utilizado de forma regular. Os tratados sobre os poemas *waka* e *renga* foram um dos primeiros documentos que registra-

49. Numa tradução literal, seria parada, interrupção.

50. Literalmente, amarração ou nó.

ram tal recurso e tentaram transformá-lo em regras. Como se disse acima, a observação da língua antiga para seu uso na criação poética ajudou os poetas-críticos a perceberem a diferença que existia entre a língua do passado e a que lhes era contemporânea.

Hoje, o estudo da língua clássica japonesa passa obrigatoriamente pelo conhecimento da regra do *kakari musubi*. Os morfemas de modalidade *zo*, *namu*, *ya* e *ka*, chamados de *kakari joshi* na gramática da língua clássica japonesa, determinam, nas palavras flexionais posicionadas no fim da oração, a flexão que não é a terminativa, como seria normal. Nessa regra, os morfemas são chamados *kakari* e as palavras que delas recebem determinação de forma, *musubi*. Além de serem elementos que determinam a forma, esses morfemas acrescentam significados de ênfase ou dúvida à oração.

Não se conhece ao certo os motivos do surgimento desse recurso. Sabe-se através de pesquisas na história do japonês, que na Era Antiga a regra acima foi respeitada. O morfema *koso*, entretanto, na primeira metade dessa Era, determinava a terminação *rentaikei* [adjetiva], e não *izenkei* [condicional] nos *musubi* quando estes eram adjetivos *keiyôishi*. Na Era Medieval, as flexões dos verbos *dôshi* passaram por transformações morfológicas e a flexão adjetiva substituiu a antiga flexão terminativa. Uma mesma forma passou a ser usada para duas funções diferentes. Foi esse contexto de mudança da língua que permitiu perceber a existência da regra do *kakari musubi* na língua antiga (Nitta 1984).

Os japoneses dessa época perceberam que a presença de determinados *teniwoha* no poema exercia alguma influência sobre a sua parte final. E entendiam isso como um recurso da criação poética, e não como fato de língua. Justifica-se: a língua de comunicação, nesta época, era muito diferente da língua da poesia, próxima da corrente na Era Antiga, época em que o recurso lingüístico era comum. No entanto, como afirmaram lingüistas japoneses (por exemplo, Nitta 1984), essa 'descoberta' ainda não tinha se constituído como uma regularidade.

A explicação que se faz no *Anekôjishiki* sobre a relação dos *teniwoha* superiores (*kakari*) e dos *teniwoha* inferiores (*musubi*), supondo a direção vertical da escrita japonesa, é semelhante ao que se fez no *Teniha taigaishô*. Entretanto, adotaram-se novas estratégias de explicação, talvez mais elaboradas: a tabela *gojû'onzu* foi usada para identificar a fileira das letras que tinham a mesma vogal, chamando as vogais de "sons da primeira fileira" "sons da segunda fileira", etc.

Referências bibliográficas

AOKI, Reiko. 1965 [1961]. 9-Teniwoha kenkyû-no rekishi (9-História das pesquisas sobre os *teniwoha*). In Saeki, Umetomo & Nakada, Norio & Hayashi, Ôki (org.). *Kokugo kokubungaku kenkyûshi taisei 15* (*Compilação de Pesquisas sobre Língua e Literatura Japonesa 15*). 3a. edição. Tóquio: Sanseidô: 280-308.

FUKUI, Hisazô. 1942. *Kokugogakushi* (*História dos Estudos sobre a Língua Japonesa*). Tóquio: Kôseikaku.

FURUTA, Tôsaku e Tsukishima, Hiroshi. 1972. *Kokugogakushi* (*História dos estudos sobre a Língua Japonesa*). Tóquio: Tokyo Daigaku Shuppankai.

ICHIKO, Takuji e Kubota, Jun. 1990 [1978]. Jôshô (Prefácio). In *Nihon bungaku zenshi* (*História da literatura japonesa*). Edição ampliada. Tóquio: Gakutôsha, pp. 17-24.

IIDA, Harumi. 1984. Shiryô 1: Kinsei izen-no joji kenkyûsho shô – zoku (Sumário das pesquisas sobre morfemas gramaticais *joji* antes do Período Moderno). In Suzuki, Kazuhiko & Hayashi, Ôki (org.). *Kenkyû shiryô nihon bunpô dai 6-kan joji-hen (2) jodôshi* (*Documentação de pesquisas da gramática japonesa Volume 6, Morfemas gramaticais joji 2*). Tóquio: Meiji shoin, pp. 238-312.

INOUE, Seinosuke. 1988 [1980]. Teniha taigaishô (Sumário Geral dos morfemas teniha). Kokugogakukai (org.). *Kokugogaku dai jiten* (*Grande Dicionário da Linguística Japonesa*). 6ª impressão. Tóquio: Tôkyôdô shuppan.

KONOSHIMA, Masatoshi. 1994 [1976]. *Kokugogakushi gaisetsu* (*Introdução à história da Língua Japonesa*). 15ª impressão. Tóquio: Ôfû.

MABUCHI, Kazuo e IZUMO, Asako. 1999. *Kokugogakushi – Nihonjin no gengo kenkyû no rekishi* (*História da Língua Japonesa – Pesquisas japonesas sobre línguas*). Tóquio: Kasama shoin.

MIKI, Yukinobu & FUKUNAGA, Shizuya. 1981 [1966]. *Kokugogakushi* (*História dos estudos sobre a Língua Japonesa*). 7ª. impressão. Tóquio: Kazama shobô.

MINER, Earl; ODAGIRI, Hiroko e MORREL, Robert E. 1985. *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*. Nova Jersey: Princeton University Press.

NEGORO, Tsukasa. 1976. *Chûsei bungo no kenkyû* (*Pesquisas sobre a língua da Era Medieval*). Tóquio: Kasama shoin.

NITTA, Yoshio. 1984. Kakari musubi-ni tsuite (Acerca dos *kakari musubi*). In Suzuki, Katsuhiko & Hayashi, Ôki (org.). *Kenkyû shiryô nihon bunpô 5 – joji hen (1) joshi* (*Documentação de pesquisa sobre a gramática japonesa 5 – Morfemas gramaticais joji 1*). Tóquio: Meiji shoin, pp. 101-135.

ÔKA, Makoto. 1980. *Nihongo-no sekai 11 – Shi-no nihongo* (*O mundo da língua japonesa 11 – a língua japonesa na poesia*). Tóquio: Chû'ô kôronsha.

_____. 1991. *The colors of poetry: essays on classic Japanese verse*. Tradução de Takako U. Lento e Thomas V. Lento. Estados Unidos: Katydid Books.

ÔNO, Susumu; SATAKE, Akihiro e MAEDA, Kingorô (org.). 1988 [1974]. *Iwanami kogo jiten* (*Dicionário Iwanami de língua antiga*). Tóquio: Iwanami shoten.

ÔNO, Susumu. 1979. *Nihongo-no sekai 1 – Nihongo-no seiritsu* (*O mundo da língua japonesa 1 – a formação da língua japonesa*). Tóquio: Chû'ô kôronsha.

SATO, Nobuo. 1984. Joshi kenkyû-no rekishi (História das pesquisas sobre os morfemas *joshi*). In Suzuki, Kazuhiko & Hayashi, Ooki (org). *Kenkyû shiryô nihon bunpô dai 5kan joji-hen (1) joshi* (*Documentação de pesquisa sobre gramática japonesa 5 – Morfemas gramaticais joji 1 – Joshi*). 1ª edição. Tóquio: Meiji shoin, pp. 137-195.

TANABE, Masao. 1965 [1959]. *Kokugogakushi* (*História dos Estudos sobre a Língua Japonesa*). Edição ampliada. Tóquio: Ôfûsha.

VARLEY, H. Paul. 1993. Cultural life in medieval Japan. In Yamamura, Kozo (org.). *The Cambridge History of Japan V. 3 Medieval Japan*. Cambridge University Press, pp. 447-499.

YAMAMURA, Kozo. 1993 [1990]. Introduction. In Yamamura, Kozo (org.). *The Cambridge history of Japan v. 3 Medieval Japan*. Cambridge University Press, pp. 1-45.

YANAGIDA, Seiji (org.). 1980. *Ronshû Nihongo kenkyû 13 – Chûseigo* (*Artigos sobre pesquisa em língua japonesa – Língua da Era Medieval*). Tóquio: Yûseidô.

O CONTEXTO GLOBAL DO NACIONALISMO JAPONÊS CONTEMPORÂNEO

Ernani Oda
Universidade de Kyoto

Resumo: A partir da década de 90, quando o fim da guerra fria parecia anunciar uma nova era de globalização, a sociedade japonesa passaria a se defrontar com práticas e discursos marcadamente nacionalistas, propondo um problemático revisionismo histórico e a retomada de diversos símbolos "tradicionais" Embora a teoria social dominante tenda a entender que o ressurgimento de diversos nacionalismos no mundo atual seja uma forma de resistência contra a instabilidade trazida pela nova realidade da globalização, o caso japonês sugere que o nacionalismo atual, criado através da interação com outros países e outros nacionalismos, é na realidade uma forma também de incorporar e reproduzir a lógica da globalização (ainda que em alguns de seus aspectos mais questionáveis). Para isso farei um exame dos argumentos de alguns dos principais representantes da teoria social japonesa atual, levando em consideração os processos e conflitos concretos discutidos ao longo desse debate.

Abstract: During the 1990s, when many thought the end of the cold war would lead to a new age of globalization, Japanese society actually began to see the rise of nationalist practices and discourses stressing historical revisionism and a renewed attachment to "traditional" symbols. Although most social theorists tend to intepret the rise of several nationalisms around the contemporary world as a form of resistance towards the instability caused by the new reality of globalization, the Japanese experience suggests that contemporary nationalism can also be created through the interaction with other countries and other nationalisms, thus incorporating and reproducing the very logic of globalization. In my analysis I focus on the debates put forward by some of the most significant authors of contemporary Japanese social theory, considering at the same time the concrete social processes and conflicts discussed in these debates.

Introdução

A partir da década de 90, passou a se tornar cada vez mais visível no Japão uma forte tendência nacionalista, enfatizando a necessidade de resgatar e celebrar o orgulho e a identidade japonesa. Este neonacionalismo (*neonashonarizumu*) pode ser visto em ações do próprio governo, em manifestações de organizações particulares, nos meios de comunicação e nos discursos de diversos artistas e intelectuais.

É significativo que este fenômeno tenha ganhado ímpeto justamente após o término da guerra fria. O fim de uma estrutura polarizada e uma maior interdependência política, econômica e social em âmbito global tornavam patentes os limites do estado-nação, e pareciam colocar em cheque a prioridade até então conferida aos vínculos nacionais. E, no entanto, é nesta época que o nacionalismo se intensifica no cenário japonês.

O objetivo deste trabalho, portanto, é refletir, ainda que muito brevemente, sobre o nacionalismo japonês atual para tentar compreender por que essa tendência se fortalece neste período.

O neonacionalismo japonês em quatro momentos

O neonacionalismo japonês da década de 90 contrasta fortemente com o contexto anterior da década de 80, quando as noções de tradição e identidade nacional se viram questionadas e relativizadas na sociedade em geral. Como enfatiza o sociólogo Ohsawa Masachi[1] (1998), durante a década de 80 a ideia de identidade japonesa tinha um apelo bastante restrito. Dentro da lógica da sociedade de consumo em expansão na época, (sustentada, é verdade, por uma enorme bolha financeira que não tardaria a estourar) eram ideologias cosmopolitas e universalizantes que tendiam a predominar. Um dos grandes lugares comuns deste período, aliás, era o termo "internacionalização" (*kokusaika*), que apontava para a ambição, por parte do poder público e do meio empresarial, de projetar seu campo de ação para além das fronteiras nacionais, abrindo a sociedade japonesa para uma esfera mais ampla. Além disso, autores como Karatani Kojin (1993), sob a influência do pós-modernismo e do pós-estruturalismo, iniciaram uma relativização e desconstrução das noções de cultura e identidade japonesa.

Não se deve, é claro, exagerar o contraste entre os anos 80 e as décadas seguintes. Certamente houve na década de 80 diversas manifestações de apologia

---

[1] Os nomes mencionados neste artigo seguem a ordem japonesa: sobrenome seguido pelo nome. A romanização segue, para figuras públicas, a forma consagrada nos meios de comunicação, e no caso de pesquisadores acadêmicos, aquela aceita pelos próprios autores em publicações ou traduções ocidentais.

à cultura japonesa como, por exemplo, algumas políticas culturais do primeiro ministro Nakasone Yasuhiro. Mas a partir da década de 90 surgiria uma série de eventos que daria maior visibilidade e impacto a esse tipo de tendência. Nesta seção tratarei muito brevemente de quatro exemplos particularmente significativos.

A polêmica a respeito dos livros de história

Uma das maiores controvérsias no Japão que perdura até hoje diz respeito a um grupo revisionista que propõe uma profunda mudança nos currículos de História das escolas japonesas (ver Kang, 2005; Ivy, 2006). Este grupo, fundado em 1997 e denominado *Atarashii Rekishi Kyôkasho o Tsukuru Kai* (Associação para a Criação de Novos Livros de História), afirma que a história ensinada atualmente no Japão se baseia em uma visão autodepreciativa e autoflagelatória (*jigyakuteki*), em particular com relação ao fim do século XIX e começo do século XX.

Embora os livros adotados pela maioria das escolas hoje digam que neste período o Japão invadiu e dominou diversas regiões asiáticas, como Coreia, Manchúria e Taiwan, subordinando as populações nativas e estabelecendo um sistema colonial violento e explorador, a associação sugere que essa interpretação é falsa e serve apenas para minar o espírito do povo japonês. Como contrapartida, a associação produziu seu próprio livro didático destinado ao ensino fundamental. Sem chegar a negar o colonialismo japonês e a existência de atos de violência, o texto deste livro tende a minimizar a gravidade dessas agressões e a enfatizar que o Japão supostamente já teria oferecido aos povos afetados a devida compensação. Além disso, o livro ainda dá a entender que apesar dos efeitos negativos, a presença japonesa teria trazido diversas consequências positivas, protegendo essas regiões do imperialismo ocidental. E por ser um exemplo de resistência ao ocidente, o Japão teria ainda servido de inspiração para os movimentos de descolonização na Ásia.

O livro foi recebido com furiosas críticas tanto por parte dos países que sofreram com o colonialismo japonês, como China e Coreia, quanto por intelectuais e ativistas no Japão. Mesmo assim o livro foi aprovado pelo Ministério da Educação japonês, e embora tenha sido aceito no início por poucas escolas, ele continua em circulação, com novas edições sendo lançadas periodicamente e sendo adotado por um número crescente de escolas.

A bandeira e o hino nacional

Outro problema de grande repercussão foi a polêmica oficialização da bandeira (*Hi no Maru*) e do hino japonês (*Kimi ga Yo*) em 1999 (ver Takahashi, 2005b; Ukai, 2005). Até então o uso desses dois símbolos a rigor não tinha nem

reconhecimento nem obrigatoriedade legal, embora chegasse a figurar tanto em eventos nacionais quanto internacionais, como nos jogos olímpicos, por exemplo.

Um dos principais motivos para essa ausência de sanção oficial era a pesada crítica por parte de educadores, intelectuais e minorias de origem coreana e chinesa, que veem na bandeira e no hino um símbolo da violência e do militarismo adotado pelo Japão durante sua empreitada colonialista na Ásia entre os séculos XIX e XX. Esses grupos se opuseram veementemente à proposta do governo de oficializar o *Hi no Maru* e o *Kimi ga Yo*, através de protestos e abaixo-assinados. No entanto, essas manifestações se mostraram insuficientes e a lei acabou sendo aprovada, sob o argumento de que se fazia necessário promover símbolos que consolidassem a identidade nacional.

Com isso, muitos órgãos regionais responsáveis pelo sistema educacional nas diversas províncias japonesas decidiram obrigar alunos e professores do ensino fundamental a cantar o hino japonês e a saudar a bandeira nas escolas. Em muitos casos, porém, professores se recusaram a cantar o hino e a se levantar perante a bandeira, recebendo por isso uma série de punições. Isso levou muitos professores a entrar na justiça, pedindo que fosse garantida a sua liberdade de consciência. Esse tipo de processo judicial ocorre até os dias de hoje. Um dos mais recentes foi decidido em 2008 na Suprema Corte japonesa, que no final reconheceu que não se pode obrigar ninguém a cantar e saudar a bandeira. A decisão teve ampla cobertura dos meios de comunicação e gerou grande controvérsia na opinião pública.

Yasukuni

Mas talvez a manifestação mais problemática do neonacionalismo japonês atual seja aquela relacionada ao santuário xintoísta Yasukuni, fundado em 1869 e localizado em Tóquio (ver Oe, 1986; Harootunian, 1999; Takahashi, 2006). Segundo sua descrição oficial, o local foi construído no século XIX para venerar os espíritos daqueles que morreram defendendo o Japão, durante seus vários conflitos internos e externos, incluindo a Segunda Guerra Mundial. Embora os administradores do Yasukuni afirmem que os espíritos de civis, incluindo mulheres e crianças, vitimados em combate também podem ser recebidos no santuário, na prática a grande maioria dos que são venerados no Yasukuni são homens que morreram em combate, de modo que o santuário tem uma clara orientação militar.

O Yasukuni há muito tempo é alvo das mais diversas críticas, mas talvez o ponto mais polêmico seja o fato de que na década de 70 o santuário incluiu, entre os mortos venerados, uma série de líderes militares condenados por crimes de guerra, crimes contra a paz, e crimes contra a humanidade, em julgamentos realizados pelas forças aliadas.

O que cabe ressaltar aqui, entretanto, é que recentemente o interesse pelo Yasukuni aumentou bastante devido em grande parte às visitas que o antigo primeiro ministro Koizumi Junichiro fez ao santuário durante todo o período em que esteve no poder, de 2001 a 2006. Embora Koizumi insistisse que suas visitas não tinham caráter oficial e que deveriam ser vistas como um assunto puramente de consciência pessoal, as visitas iniciaram um considerável debate na opinião pública japonesa, e provocaram a furiosa reação dos governos e da população em geral de países como China e Coreia, que tomaram a atitude de Koizumi como uma afronta pela qual o Japão estaria tentando negar a responsabilidade pelos atos de violência perpretrados no passado.

Mesmo pressionado por diversos setores interessados em estabelecer boas relações econômicas dentro da Ásia, Koizumi continuou com suas visitas, argumentando que ele não estava tentando passar nenhuma mensagem política, nem minimizar o lado negativo do colonialismo japonês na Ásia. Ele afirmava ainda que se tratava de uma questão nacional, de ordem interna, sobre a qual a China ou a Coreia não tinham o direito de interferir.

Com o fim do governo Koizumi, seu sucessor Abe Shinzo, conhecido por seu nacionalismo extremo, se mostraria disposto a continuar com as visitas. Mas seu frágil governo durou apenas um ano. Seus sucessores preferiram manter distância com relação ao Yasukuni, o que levou a uma atenuação da polêmica nos últimos anos. Mas mesmo assim os meios de comunicação e a opinião pública continuam atentos sobre o tema.

Norihiro Kato e o conceito de "distorção" (*nejire*)

Além de se manifestar através de eventos e conflitos da trajetória política japonesa recente, o neonacionalismo marcou também o cenário intelectual, com algumas formulações teóricas importantes. A obra de referência aqui é *Haisengoron* (Teoria sobre as consequências da derrota, 1997) de Kato Norihiro.

Este livro é uma coleção de artigos que tem como base um texto publicado originalmente em 1995, no ano de comemoração de 50 anos do fim da Segunda Guerra Mundial. Nele, Kato (1997) desenvolve o seu polêmico conceito de "distorção" (*nejire*). Segundo Kato, a maior consequência da derrota japonesa na guerra foi uma abrupta e violenta inversão de valores na sociedade japonesa. Se antes e durante a guerra os japoneses eram levados a acreditar que lutavam por uma causa justa e nobre, defendendo o Japão e o resto da Ásia do domínio ocidental, depois da guerra eles foram obrigados a aceitar que a sua luta fora no fundo sem valor, baseada apenas em agressão e violência. Com isso, os japoneses se veriam obrigados a desprezar seu passado e seus antepassados. Essa condição de auto-desprezo, que lembra o argumento da *Atarashii Rekishi Kyôkasho o Tsukuru Kai*, representaria uma forma de distorção na psicologia social do Japão.

Kato se distancia, porém, do revisionismo histórico, pois ele não chega a negar as atrocidades cometidas pelo Japão contra os outros países asiáticos. Ele chega mesmo a admitir que o Japão ainda não se retratou devidamente por seu passado, e que os japoneses ainda devem pedir perdão pela violência cometida. No entanto, Kato sugere que é impossível que o Japão se retrate perante os outros países sem que primeiro ele se reconcilie consigo mesmo, ou seja, sem que os japoneses aprendam primeiro a perdoar os próprios crimes e reencontrem um senso de auto-estima e identidade. Antes de lamentar as mortes de milhões de vítimas do colonialismo japonês seria preciso lamentar os milhares de mortes sofridas pelos japoneses durante esse período. Somente depois disso é que seria possível construir uma subjetividade japonesa que poderia se voltar para fora e lidar com o fardo do passado colonialista.

As críticas a Kato foram numerosas (Kang, 2002; Takahashi, 2005a; Koschmann, 2005). Segundo elas, a ideia de que a derrota na guerra teria provocado uma distorção no espírito do povo japonês seria absurda, porque críticas ao colonialismo japonês existiam desde antes da guerra, e, além disso, as pessoas reagiram à derrota de maneiras extremamente diversas, com muitos vendo nela uma oportunidade de superar restrições e limitações impostas até então. E do ponto de vista filosófico, seria ingenuidade supor que uma subjetividade nacional japonesa poderia se formar primeiro de maneira isolada e autônoma, para então só depois tomar conhecimento do "outro" no restante da Ásia. Qualquer identidade só se forma a partir (e através) da interação e do confronto com o outro, o que implicaria a impossiblidade de adiar a retratação que o Japão deve aos povos que ele oprimiu.

Mas o impacto de *Haisengoron* na época de seu lançamento foi grande, e embora Kato não endossasse todas as manifestações mencionadas nas seções acima, ele acabou dando uma base teórica para pensá-las e justificá-las.

Interpretando o neonacionalismo japonês

Como entender essas tendências nacionalistas ou neonacionalistas na década de 90, quando o fim da estrutura geopolítica polarizada imposta pela guerra fria parecia apontar para o surgimento de um mundo globalizado e para a crise das ideologias baseadas no apego ao estado-nação?

Poderíamos tentar responder a esta questão a partir de duas teorias que se tornaram especialmente populares entre teóricos recentes da globalização e do nacionalismo. A primeira teoria pode ser resumida na tese do "choque de civilizações" de Huntington (1996), segundo a qual haveria certos substratos culturais e religiosos próprios a cada povo que não poderiam ser reduzidos a um padrão global uniforme, de modo que as culturas, únicas e incomparáveis, acabariam

entrando em conflito entre si, apesar da crescente interdependência política e econômica entre os países. Segundo este raciocínio, poderíamos tentar explicar o neonacionalismo japonês como a confirmação de que a cultura japonesa possui de fato uma essência impermeável às forças da globalização, e que essa cultura pode realmente levar a conflitos com outros povos, como no caso das tensões com a China e a Coreia.

A segunda teoria propõe que o ressurgimento de movimentos nacionalistas no mundo atual não está baseado em nenhum substrato cultural primordial. Na realidade, o nacionalismo atual seria uma estratégia de compensação adotada por pessoas que se encontram de alguma forma insatisfeitas ou incapazes de acompanhar a complexidade do processo de globalização. Uma vez que os benefícios da globalização são distribuídos de maneira extremamente desigual, já que nem todos dispõem dos recursos materiais e intelectuais que os novos meios de comunicação e interação exigem, grupos que temem ficar para trás usam um discurso nacionalista para legitimar suas ansiedade e frustração com forças globais que eles não conseguem domar a seu favor (Appadurai, 1996, 2006; Beck, 2002; Kaldor, 2004). Adotando este raciocínio, chegaríamos a uma interpretação bastante diferente do neonacionalismo japonês, que poderia ser visto então como uma manifestação da frustração da sociedade japonesa com os rumos que a globalização passou a tomar a partir da década de 90. Foi justamente neste período que a economia japonesa entrou em crise, com o estouro da bolha financeira que sustentava a sociedade de consumo japonesa durante a década de 80. A incerteza e a ansiedade sobre a posição de um Japão enfraquecido perante um mercado global cada vez mais complexo teriam criado as condições para o resgate de discursos nacionalistas.

Creio, porém, que essas duas teorias são insuficientes para explicar o neonacionalismo japonês. Uma interpretação mais produtiva pode ser encontrada se levarmos em conta uma série de estudos recentes realizados por um grupo de teóricos sociais que, embora nem sempre interessados especificamente no problema do neonacionalismo, elaboram em suas análises elementos relevantes para o tema deste trabalho.

Mita Munesuke e o fim da "era das ficções"

Tomarei como ponto de partida o trabalho de Mita Munesuke, um dos mais influentes sociólogos japoneses. Para compreender a sociedade japonesa depois da Segunda Guerra Mundial, Mita (1992, 1995) propôs uma periodização que se tornou bastante famosa, dividindo a história do Japão pós-guerra em três "eras", cada uma durando aproximadamente quinze anos: "era dos ideais" (*risô no jidai*) de 1945 a 1960, "era dos sonhos" (*yume no jidai*) de 1960 a 1975, e "era das ficções" (*kyokô no jidai*) de 1975 a 1990.

A era dos ideais se inicia logo após a derrota na Segunda Guerra, quando o Japão se encontrava ainda em uma situação de profunda privação. No entanto, justamente para motivar o país a se reerguer, surgem diversos ideais de prosperidade e crescimento que passam a incentivar os trabalhos de reconstrução. Em um contexto em que o presente se mostrava desolador, esses ideais (que podiam assumir tanto uma coloração liberal quanto socialista) projetavam um futuro otimista e ofereciam a promessa de tempos melhores.

A era dos sonhos, que se inicia na década de 60, coincide com o período de extraordinário crescimento econômico no Japão. Se os ideais da era anterior apontavam para o futuro, a prosperidade material aparecia agora como uma realidade presente, de modo que a sociedade japonesa podia consumir os benefícios de uma economia capitalista afluente como se estivesse sonhando acordada. Neste contexto, surge uma forte tendência ao conformismo, pois se a luta por ideais fazia sentido até o período anterior, de pobreza e carência, a nova situação de abundância tornava mobilizações políticas e lutas ideológicas menos atraentes.

Com a crise do petróleo esta era encontra seus limites, uma vez que o crescimento econômico desacelera e a base material dos "sonhos' se contrai. Mas a sociedade de consumo criada no período anterior permanece em expansão, apoiada cada vez menos no setor real da economia e cada vez mais em especulações no mercado imobiliário. O conformismo e a apatia política se intensificam, com a população tentando fugir da realidade através de um interesse sempre maior por uma série de "ficções": novas modas, novas marcas e novas mercadorias. A maior visibilidade dos fãs de histórias em quadrinhos e desenhos animados, a criação da Disneylândia em Tóquio, a popularidade de lojas de grife nessa época são para Mita demonstração da importância que o conceito de ficção passa a assumir.

A década de 90 marca para ele o fim da era das ficções, mas Mita não chega a delinear as características do novo período. Outros autores, porém, irão desenvolver esta linha de pensamento, procurando usar o esquema de Mita para entender as décadas seguintes e o neonacionalismo que as marcou.

Kitada Akihiro e o nacionalismo entre aspas

A tese do sociólogo Kitada Akihiro sugere uma continuação para a era das ficções de Mita. Segundo Kitada (2005) a década de 70 no Japão marca realmente a intensificação da apatia política e do consumo de fantasias e modas escapistas. Uma das principais razões para isso teria sido a radicalização e o consequente esgotamenteo dos ideais e sonhos das décadas anteriores. Até os anos 60, apesar do conformismo que o clima de prosperidade econômica no Japão incentivava, havia ainda projetos de revolução e progresso social, animados em grande parte por ideologias de inspiração socialista, que tinham forte apelo especialmente jun-

to aos numerosos jovens que se engajavam em movimentos sociais e mesmo na luta armada. Nos anos 70, estes grupos revolucionários japoneses começam a levar suas crenças ao extremo, com militantes criticando não apenas o capitalismo e o imperialismo, mas também outros grupos militantes e muitas vezes os companheiros do próprio grupo. Isto gerou uma série de violentos conflitos internos (*uchi-geba*) que resultaram em muitos militantes de esquerda assassinados por seus próprios companheiros. Essa violência chocou a opinião pública japonesa, e segundo Kitada isso teria feito com que a sociedade japonesa em geral desistisse de se comprometer seriamente com qualquer ideal político, pois isso se tornara sinônimo de radicalismo. E note-se que uma das ideologias deixadas de lado aqui foi justamente o nacionalismo e a afirmação do orgulho nacional.

A década de 80 seguiria reforçando essa tendência, substituindo o engajamento com a transformação da realidade pelo consumo de ficções e fantasias apolíticas em princípio inofensivas, como Mita já havia enfatizado. No entanto, a década de 90 iria mudar esse quadro.

A partir dessa época, a apatia generalizada e a insipidez do consumismo predominantes no Japão alcançam seus limites e passam a se tornar alvo de críticas e de insatisfação. As pessoas passam a sentir a necessidade de ter um comprometimento ideológico e político. É nesse momento que surgem as diversas manifestações do neonacionalismo japonês. Ele aparece como uma forma de superar o cinismo e a indiferença que prevalecia no Japão até os anos 90.

Mas o ponto crucial no argumento de Kitada é que esse neonacionalismo no fundo acaba não descartando a lógica do consumismo e do superficialismo. Pois o neonacionalismo não tem como fundamento uma convicção ideológica na importância da nação ou da tradição japonesa. Ela é na verdade também um produto ou uma mercadoria, uma nova forma de entretenimento, por assim dizer, para aqueles que se aborreceram com o que o mercado tinha a oferecer até então. Se os neonacionalistas discursam sobre a importância de reescrever a história ou celebrar os símbolos nacionais, eles o fazem menos por causa do conteúdo ou do valor intrínseco desses temas do que pela necessidade de encontrar alguma causa para abraçar, seja ela qual for. Por isso Kitada, no título de seu livro, utiliza a palavra nacionalismo entre aspas: este nacionalismo é um signo a ser consumido e cuja forma e conveniência utilitária precedem, em importância, o seu conteúdo.

Azuma Hiroki (2001), um autor que começou como estudioso do pós-estruturalismo francês e se tornou famoso depois como especialista nos estudos da cultura popular, especialmente relacionada a desenhos animados, histórias em quadrinhos e jogos eletrônicos japoneses, enfatiza um ponto semelhante. Ele nota que diversos desenhos animados japoneses recentes começaram a demonstrar um interesse crescente por símbolos tradicionais e pela afirmação de uma certa identidade japonesa, sugerindo uma onda nacionalista na cultura popular. Mas Azuma

ressalta que esses marcadores nacionais, como samurais, cenários de vilas antigas, nomes de mitologias xintoístas, não são usados dentro de uma ideologia nacionalista coerente, e sim como signos desconexos, escolhidos pela impressão momentânea que causam no espectador.

Ohsawa Masachi e a "era da impossiblidade"

Uma síntese bastante útil das ideias acima pode ser encontrada no trabalho de Ohsawa Masachi, um autor que foi inclusive aluno de Mita Munesuke. Ohsawa (2008) retoma a periodização de Mita, fazendo, no entanto, uma reformulação. A era dos sonhos de Mita é vista por Ohsawa menos como um período com lógica própria do que como uma transição entre a era dos ideais e a era das ficções. Estas duas últimas eras seriam na verdade os conceitos mais importantes e por isso seria possível propôr uma nova interpretação, na qual a era dos ideais iria agora de 1945 até 1970, e a era das ficções de 1970 até 1995.

A caracterização dessas duas eras não se altera: na era dos ideais as pessoas buscavam criticar e superar uma realidade que lhes parecia limitada, investindo em projetos que idealizavam uma sociedade próspera e abundante. Já na era das ficções as pessoas deixam de se preocupar em transformar a realidade e passam a tentar fugir da realidade, através da moda, do consumismo e da cultura popular.

Para Ohsawa, a era das ficções se encerra em 1995, com dois eventos de grande impacto na sociedade japonesa: o grande terremoto Hanshin-Awaji, que devastou a cidade de Kobe, e os ataques com gás sarin no metrô de Tóquio perpretados pela seita religiosa Verdade Suprema. Estes dois acontecimentos teriam obrigado o Japão a tomar consciência dos limites das fantasias e artificialismos predominantes durante a década de 80, forçando a sociedade japonesa a lidar com uma realidade impregnada de morte, violência e destruição.

Isso gera, segundo Ohsawa, uma reação contra a alienação da era das ficções, criando um ambiente em que as pessoas passam a sentir necessidade de ter um contato cada vez mais direto com a realidade, com o sofrimento e os problemas que o mundo real apresenta.

Mas essa obsessão com a realidade não é sinal de que a lógica da era das ficções tenha sido superada ou descartada. Pelo contrário, a maneira como a realidade passa a ser vista reflete, paradoxalmente, uma continuação e até mesmo uma radicalização do mundo de fantasia daquele período. Pois embora a sociedade japonesa se torne mais sensível a temas como violência urbana, guerras, imigrantes e refugiados, as soluções que são propostas a todos esses problemas, longe de enfrentar de frente os perigos, riscos e contradições inerentes a eles, tendem simplesmente a insistir na tese fácil e inócua de que todos devemos tentar viver em harmonia e respeitar nossas diferenças. A ideologia do multiculturalismo, ain-

da bastante popular no Japão a despeito de seu declínio atual na Europa e nos Estados Unidos, seria um exemplo significativo dessa tendência cômoda de lidar com a realidade. Embora se apresente como uma resposta aos sérios conflitos étnicos e religiosos presentes dentro e fora do Japão, o multiculturalismo acaba fugindo pela tangente ao propor como solução uma ideologia impossível (uma ficção) que afirma a possibilidade de reconhecer e respeitar todas as crenças e culturas de maneira limpa e indolor, sem sofrimento nem traumas. O multiculturalismo não especifica os sacrifícios, a crueldade e mesmo a violência que inevitavelmente qualquer resposta à realidade atual não tem como evitar.

Ohsawa aponta, portanto, duas tendências opostas no período atual: uma de interesse quase obsessivo pela realidade, e outra que continua a lógica do período anterior e configura uma nova fuga da realidade. Esta simultaneidade de tendências contrárias o leva a denominar o peíodo atual de "era da impossiblidade"

E como a noção de era da impossiblidade nos ajuda a explicar o neonacionalismo japonês? Ela redescreve de maneira mais clara as teses de Kitada e Azuma expostas acima. Na era da impossibilidade, o neonacionalismo seria uma forma de retomar o contato com a realidade, resgatando imagens como as mortes dos japoneses na Segunda Guerra Mundial, a violência perpretada pela ocupação americana, o sofrimento do Japão com a derrota para fortalecer a identidade nacional. Mas o resgate dessas imagens se faz de maneira superficial e fictícia, pois ele funciona muito mais como uma moda a ser exibida em adesivos com a forma da bandeira do Japão ou através de discursos inflamados em programas de televisão ou filmes que embora temporariamente causem um certo barulho, servem mais como espetáculo midiático do que como ideologia política.

Uma outra forma de "impossibilidade": globalismo e nacionalismo

As ideias e periodizações de Mita, Kitada, Azuma e Ohsawa são bastante interessantes para entender a lógica e os princípios por trás do neonacionalismo japonês, e como este se desenvolveu diante das condições da sociedade japonesa nas últimas décadas. No entanto, falta a essas teorizações uma maior consciência da posição do Japão no contexto global, uma vez que esses autores tendem a se concentrar unicamente em eventos e aspectos internos com relação ao estado-nação japonês. Por isso, embora o neonacionalismo faça sentido dentro das condições internas à sociedade japonesa, fica difícil entender o fenômeno com relação ao fim da guerra fria e à intensificação da globalização.

Neste ponto, um volume recente organizado por um grupo de autores associados aos estudos japoneses nos Estados Unidos pode nos ajudar (Harootunian & Yoda, 2006). O grupo inclui pensadores sociais japoneses e americanos como Sakai Naoki e Harry Harootunian, que vêm promovendo nas últimas décadas

uma forte crítica à maneira imperialista e racista com que os estudos japoneses foram tradicionalmente realizados nos Estados Unidos, e ao estabelecer um efetivo diálogo entre intelectuais dos dois países tornou possível uma série de contribuições importantes.

O ponto de partida do livro é o de que a década de 90 representou de fato um momento de ruptura na sociedade japonesa. Mas se Masachi Ohsawa enfatizava o terremoto de Kobe e os ataques ao metrô de Tóquio, os autores aqui irão se concentrar no papel da crise econômica e a consequente recessão iniciada com o estouro da bolha financeira no início da década. Esta crise iria minar os sentimentos de estabilidade e segurança predominantes até então, revelando a fragilidade que o Japão ocupava dentro do cenário mundial, onde Europa, Estados Unidos e outros países emergentes na Ásia se mostravam como competidores que ofereciam grande perigo.

Diante da crise surgiram duas grandes correntes. Uma propunha que ela só poderia ser resolvida se o Japão se abrisse ainda mais para o mercado mundial, procurando interagir com os outros países para encontrar alternativas que levassem em conta princípios e valores que pudessem ser compartilhados com o resto do mundo. Em outras palavras, essa corrente (defendida principalmente pelo meio empresarial) acreditava em uma forma de globalismo que esperava do Japão a assimilação de padrões globais de eficiência.

Ao mesmo tempo, uma outra corrente de elites políticas e intelectuais conservadores argumentava que era justamente a globalização a grande culpada pela crise e pelos males do Japão. A influência excessiva de ideologias e políticas de origem estrangeira teria enfraquecido o caráter japonês e levado a decisões que não refletiam o real interesse da sociedade japonesa. Como resposta, essa corrente passa então a pregar um neonacionalismo preocupado em recuperar as tradições japonesas e revalorizar sua história e seus feitos passados. A década de 90, portanto, teria inaugurado uma outra forma de "impossibilidade" para usar o termo de Ohsawa, ou seja, um par de tendências sociais opostas, porém simultâneas: globalismo e nacionalismo (Yoda, 2006).

O importante aqui, no entanto, é enfatizar que não se trata meramente de duas perspectivas isoladas competindo entre si, ou seja, globalistas de um lado e nacionalistas de outro. É fundamental ter em mente que globalismo e nacionalismo são na verdade dois aspectos de um mesmo fenômeno.

Isso fica claro se examinarmos os casos de tendências neonacionalistas citados acima. Lembremos, por exemplo, a polêmica sobre os livros de história para o ensino fundamental. Em princípio, a associação, em sua defesa do revisionismo histórico, parece estar simplesmente interessada em uma questão meramente interna ao pregar o orgulho nacional. Mas a questão ganha outros contornos quando levamos em consideração o fato de que a associação atua tam-

bém junto a intelectuais fora do Japão, enviando panfletos e abaixo-assinados para que historiadores estrangeiros apoiem sua causa. Ironicamente, a associação entra em contato também com historiadores nos Estados Unidos, país que é retratado como um dos grandes culpados pelas supostas distorções históricas da maioria dos livros didáticos atuais (Ivy, 2006).

Vale lembrar ainda que na própria declaração de princípios da associação está clara a mensagem de que ela, ao reivindicar uma historiografia que reconheça o heroísmo e as virtudes do passado japonês, tem como objetivo apenas porcionar ao Japão um senso de auto-estima histórica que os outros povos já possuem. Isto significa que mais do que estar enfatizando o isolacionismo ou o caráter único e incomparável da tradição japonesa, a associação está no fundo muito preocupada com a opinião do resto do mundo, e está, ainda que de maneira inusitada, defendendo a incorporação de um standard global que já foi aceito pelo resto dos países.

A oficialização da bandeira e do hino japonês seguiu uma lógica semelhante. Na exposição dos motivos da lei, os responsáveis pela medida enfatizam que estão apenas seguindo uma tendência que já é reconhecida no resto do mundo. E da mesma forma, os defensores do santuário Yasukuni costumam enfatizar que ao venerar aqueles que morreram em combate pelo Japão, eles estão apenas fazendo o mesmo que outros países ocidentais. Um exemplo muito citado é o monumento ao soldado desconhecido nos Estados Unidos (Oe, 1986). Por que, perguntam os simpatizantes do Yasukuni, o Japão não pode seguir uma tendência já compartilhada em nível global? E não esqueçamos que mesmo o pensamento de Kato reconhece a necessidade de levar em conta o ponto de vista e as demandas de outros países como China e Coreia, que são uma questão central na resolução do dilema do Japão pós-guerra. O problema, porém, como foi visto acima, é o modo como ele sugere que essa relação deva ser interpretada, priorizando a formação de uma subjetividade japonesa antes, para só depois então enfrentar de frente o outro exterior.

Essas referências sugerem que o neonacionalismo japonês tem um profundo interesse no contexto global em que está inserido. A defesa do orgulho nacional não é feita necessariamente em oposição ao resto do mundo nem independente dele, mas, ainda que de maneira extremamente questionável, como uma forma de sincronia com o que os outros países já adotaram e legitimaram.

Para concluir, quero destacar que essa simbiose entre globalismo e nacionalismo pode ser compreendida melhor se retomarmos as ideias de Mita, Kitada, Azuma e Ohsawa, agora num contexto que vai além do âmbito interno da sociedade japonesa. Uma das principais razões para a possibilidade da interdependência entre globalismo e nacionalismo está justamente na forma adotada pelo neonacionalismo atual. Como explicam aqueles autores, o neonacionalismo fun-

ciona mais como um signo aberto em que o conteúdo em si tem importância apenas secundária. Ele serve como um rótulo ou uma marca que podem ser estampados em qualquer serviço ou produto, desde movimentos por revisionismo histórico até desenhos animados. O nacionalismo japonês se torna assim um objeto a ser consumido (Yoshino, 1999).

E como qualquer objeto de consumo, ele faz parte de um mercado global, o que significa que ele precisa despertar o interesse e a aprovação dos "consumidores" não apenas dentro do Japão, mas também fora dele. Por isso, o neonacionalismo japonês, para ter alguma chance no mercado de símbolos e ideias, precisa ganhar reconhecimento e legitimação em escala global.

Conclusão

A partir do exame de uma série de estudos sobre o Japão contemporâneo, procurei interpretar o neonacionalismo japonês e por que ele pôde se desenvolver em plena era de expansão de tendências globalizantes. Os trabalhos de Mita, Kitada, Azuma e Ohsawa sugerem que esse neonacionalismo pode ser compreendido mais adequadamente como uma construção social historicamente condicionada pelas transformações sofridas por uma sociedade de consumo altamente volátil e problemática. Isso serve para desacreditar a tese do choque de civilizações e a ideia de que o neonacionalismo seria a manifestação de uma essência cultural da tradição japonesa imune a qualquer mudança histórica, incluindo aí as forças da globalização.

Mas, por outro lado, podemos criticar também a outra interpretação segundo a qual o nacionalismo seria uma mera estratégia de compensação, uma forma de resistência à globalização. Como vimos, a simbiose entre globalismo e nacionalismo que ficou clara em questões recentes como a associação para a reforma de livros de história, a oficialização da bandeira e do hino japonês, ou as polêmicas em torno do santuário xintoísta Yasukuni, em que celebrações do espírito nacional no fundo se mostram preocupadas em fazer com que o Japão assimile um padrão adotado globalmente, nos leva relativizar teorias que reduzem qualquer forma de nacionalismo a uma mera forma de oposição à globalização. O caso do neonacionalismo japonês, enquanto uma espécie de objeto de consumo, e a forma como ele investe pesadamente para ser aceito no mercado simbólico global, sugere que o nacionalismo hoje não é apenas um mecanismo de reação à globalização. Ele pode também, dependendo do contexto, se aproveitar dessa mesma globalização para se formar, reproduzir, e difundir por outros países.

Referências bibliográficas

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

_____. *Fear of small numbers: an essay on the geography of anger*. Durham: Duke University Press, 2006.

AZUMA, Hiroki. *Dôbutsuka suru posutomodan*. Tóquio: Kodansha, 2001.

BECK, Ulrich. "The cosmopolitan society and its enemies" *Theory, culture and society*, vol. 19, no. 1/2, pp. 17-44, 2002.

HAROOTUNIAN, Harry. "Memory, mourning and national morality: Yasukuni Shrine and the reunion of state and religion in postwar Japan" In: VAN DER VEER, Peter & LEHMANN, Hartmut. *Nation and religion: perspectives on Europe and Asia*. Princeton: Princeton University Press, pp. 144-160, 1999.

_____ & YODA, Tomiko (org.). *Japan after Japan*. Durham: Duke University Press, 2006.

HUNTINGTON, Samuel P. *The clash of civilizations and the remaking of world order*. Nova Iorque: Simon & Shuster, 1996.

IVY, Marilyn. "Revenge and recapitation in recessionary Japan". In: HAROOTUNIAN, Harry & YODA, Tomiko (org.), *Japan after Japan*. Durham: Duke University Press, pp. 195-215, 2006.

KALDOR, Mary. "Nationalism and globalisation". *Nations and nationalism*, vol.10, no. 1/2, pp.161-77, 2004.

KANG, Sang-Jung. "*Haisengoron*" In: OHSAWA, Masachi (org.). *Nashonarizumu meisho 50*. Tóquio: Heibonsha, pp. 534-543, 2002.

_____ "The imaginary geography of a nation and denationalized narrative" In: CALICHMAN, Richard. F. (org.). *Contemporary Japanese thought*. Tradução de Richard F. Calichman. Nova Iorque: Columbia University Press, pp. 71-83, 2005.

KARATANI, Kojin. *Origins of modern Japanese literature*. Tradução de Brett De Bary. Durham: Duke University Press, 1993.

KATO, Norihiro. *Haisengoron*. Tóquio: Kodansha, 1997.

KITADA, Akihiro. *Warau Nihon no "nashonarizumu"* Tóquio: NHK Books, 2005.

KOSCHMANN, J. Victor. "National subjectivity and the uses of atonement in the age of recession" In: HAROOTUNIAN, Harry & YODA, Tomiko (org.), *Japan after Japan*. Durham: Duke University Press, pp. 122-141, 2006.

MITA, Munesuke. *The social psychology of modern Japan*. Tradução de Stephen Suloway. Londres: Kegan Paul, 1992.

_____. *Gendai Nihon no kankaku to shisô*. Tóquio: Kodansha, 1995.

OE, Shinobu. *Yasukuni Jinja*. Tóquio: Iwanami, 1984.

OHSAWA, Masachi. *Sengo no shisô kûkan*. Tóquio: Chikuma, 1998.

_____. *Fukanôsei no jidai*. Tóquio: Iwanami, 2008.

TAKAHASHI, Tetsuya. "Japanese neo-nationalism: a critique of Kato Norihiro's 'after the defeat' discourse" In: CALICHMAN, Richard. F. (org.). *Contemporary Japanese thought*. Tradução de Richard F. Calichman. Nova Iorque: Columbia University Press, pp. 193-210, 2005a.

_____. "From the *hinomaru* and *kimigayo* to the symbolic emperor system" In: CALICHMAN, Richard. F. (org.). *Contemporary Japanese thought*. Tradução de Richard F. Calichman. Nova Iorque: Columbia University Press, pp. 211-224, 2005b.

_____. *Yasukuni mondai*. Tóquio: Chikuma, 2005c.

UKAI, Satoshi. "Reflection beyond the flag: why is the *hinomaru* flag 'auspicious/foolish'?" In: CALICHMAN, Richard. F. (org.). *Contemporary Japanese thought*. Tradução de Richard F. Calichman. Nova Iorque: Columbia University Press. Pp. 281-293, 2005.

YODA, Tomiko. "A roadmap to millenial Japan" In: HAROOTUNIAN, Harry & YODA, Tomiko (org.), *Japan after Japan*. Durham: Duke University Press, pp. 16-53, 2006.

O UNIVERSO NUM BOTÃO

Fernando Carlos Chamas

Resumo: A representação artística da Flor de Lótus é um dos maiores temas da Escultura Budista. Sua mitologia, uma das mais antigas do mundo, prenunciou a entrada do budismo no Japão e culminou na gravura nas pétalas de lótus do pedestal do Grande Buda Rushana do Templo Tōdaiji.

Abstract: The representation artistic of flower of lotus is one of the biggest subjects of the Buddhist Sculpture. Its mythology, one of oldest of the world, preannounced the entrance of the Buddhism in Japan and culminated in the engraving on the petals of lotus of the pedestal of the Great Buddha Rushana of the Todaiji Temple.

Keywords: lotus flower, Buddhism, Japan, mythology, sculpture

Dentre os antigos mitos universais que ainda hoje nos impressionam pela sua criatividade autêntica em explicar aspectos da existência humana, aqueles que falam do universo são os mais fascinantes. Por mais que cientistas como Stephen Hawking[1] tentem nos explicar o universo, mito e ciência desafiam a sensibilidade humana. Quando, pela primeira vez, o ser humano olhou para o céu e se perguntou "onde universo está?" e outras questões existenciais subjacentes, iniciou-se uma jornada ainda muito longe de terminar. Porém, os "iluminados" viram a resposta e se fizeram outra pergunta, talvez mais difícil: "como explicar, com palavras, o que vi?" Uma antiga cultura concebeu uma resposta há milhares de anos atrás: "o universo é como uma flor de lótus" ou seja, tais enigmas sobre os enigmas da existência exigem um grande esforço de metodologia e interpretação irredutíveis às concepções ocidentais, além do que não parece fácil, nem para

1. Uma referência ao livro HAWKING, Stephen. *O Universo numa Casca de Noz*. Trad. Ivo Korytowski. São Paulo: Arx, 2001.

os estudiosos japoneses, entender como os monges e artistas japoneses chegaram à sofisticada gravura das pétalas do Grande Buda de Nara.

No grande épico indiano Mahabarata[2], a iconografia hindu descreve o deus Vishnu (ヴィシュヌ), antes da criação, meditando sobre o universo enquanto reclinado sobre a serpente Ananta, ambos flutuando sobre uma "substância divina absoluta" Mas ele logo desperta desse sono místico e surge do seu umbigo um lótus dourado (*padma*), a deusa Lótus, a primeira aparição da vida[3] sobre a imensidade neutra das Águas Primordiais. Essa flor é a forma icônica da esposa de Vishnu e representa o órgão sexual feminino arquetípico[4]. o princípio feminino universal com sua capacidade de perpetuação do próprio universo. A haste do lótus, portanto, representaria órgão sexual masculino. Conforme essa concepção, entre suas representações mais primitivas, o lótus aparece como assento ou pedestal de divindades femininas dos rios. Essas deusas, em forma de serpente ou espíritos da natureza, sobre a flor, estão em postura de profunda devoção e doação, pois os rios são vistos como fonte de manifestação da vida material como as Águas Primordiais.

No Bramanismo, porém, o primeiro deus que nasce do lótus é Brahma (jap., Bonten, 梵天), reinterpretando a deusa Lótus, então pré-ariana. Acima de Brahma, que começa a criar todas as coisas do universo, surge Indra (jap. Taishakuten, 帝釈天), que monta o seu elefante Airavata e Shiva e sua consorte, que cavalgam um touro. Segundo Zimmer[5] o lótus era desconhecido dos invasores árias, mas foi retomado no período clássico tardio como a deusa Padma ou Lótus em um hino apócrifo anexado ao Rg Veda[6], com seus dois nomes clássicos, Sri e Laksmi ("deusa da prosperidade, virtude, beleza, fortuna") (jap., Kichijōten 吉祥天). Ela pode ser representada como flor ou ser humano e seu gesto característico é o do "lótus na mão" o que foi absorvido pelo budismo mahayana com o bosatsu Kannon (Padmapani "aquele que segura a flor de lótus em sua mão" ou

---

2. Compilação das antigas crenças e tradições do povo baharata ou hindu. "(...) na Índia a mitologia não é mero tema de pesquisa e estudo das coisas antigas; ela ainda permeia inteiramente a vida de seu povo, com uma influência controladora" Esta afirmação também se aplica na sociedade japonesa. In: COOMARASWAMY, Ananda K e Irmã Nivedita. *Mitos Hindus e Budistas*. São Paulo: Landy, 2002, pp. 14-5.
3. O botão de lótus como origem da manifestação é também um símbolo egípcio.
4. "A literatura galante chinesa – que alia, como se sabe, o gosto da metáfora a um profundo realismo – emprega a palavra lótus para designar expressamente a vulva, e o título mais lisonjeiro que se pode dar a uma cortesã é o lótus de ouro." In: BULFINCH, Thomas. O Livro de Ouro da Mitologia, pp. 538-9.
5. ZIMMER, Heinrich. *Mitos e Símbolos na Arte e Civilização da Índia.* Joseph Campbell (comp.), Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 1989, p. 77-85.
6. Vedas: as escrituras do bramanismo, não reconhecidas pelo budismo. (jap., *Beida*, T@–). "Os adeptos do bramanismo consideraram Buda como uma encarnação ilusória de Vishnu, assumida por ele a fim de induzir os Ashuras, adversários dos deuses, a abandonar os ensinamentos sagrados dos Vedas, graças ao que eles perderiam sua força e supremacia." In: BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia*, p. 367.

Avalokitesvara). A flor de lótus na mão de Kannon e seu pedestal de lótus remontam ao seu caráter primitivo feminino apesar das suas representações iniciais como príncipe indiano.

No sincretismo com o budismo, a origem do universo se dá a partir do Buda Supremo Birushana e a deusa Lótus é reinterpretada como Prajna-Paramita ("a sabedoria transcendental dos Budas"), o aspecto feminino de Birushana de onde todos os Budas emanam. Portanto, no budismo, o lótus não representa somente a origem criadora do universo, mas a sabedoria pura que conduz ao nirvana.

Concentrando sabedoria e criação na flor de lótus, o budismo deu ao universo uma estrutura absoluta geométrica e hierárquica. Em outras palavras, a manifestação cósmica material obedece a uma estrutura subjacente de graus de iluminação. A representação artística disso tudo deve ter sido, no início da arte budista, um grande desafio. (Bi)rushana foi uma das primeiras divindades a chegar ao Japão. É o principal objeto de adoração do sutra *Kegon-kyō* ("*Sutra Guirlanda de Flores*"). Após o estabelecimento do budismo esotérico, Rushana é chamado de "Grande Sol", *Dainichi*. Na escola Shingon, e em muitas escolas do budismo esotérico, Birushana é conhecido como Buda Dainichi Nyorai (大日如来), a personificação da Grande Idéia do Mundo, o Buda Primordial[7] e o Buda que tudo abrange.

O Buda Birushana Nyorai (毘盧舎那) do Daibutsuden (大仏殿) do templo Tōdaiji (東大寺)[8] é comumente chamado de Grande Buda de Nara[9] Japão, constituindo a Renge-mandara (蓮華曼荼羅), a mandala de Lótus ou a própria mandala *taizōkai*, em sânscrito, *Kusuma-tala-garbha-vyuhalamkaralokadhatu-samudra* e significa o mundo criado através dos votos e práticas do Buda Birushana e sua posição sobre uma grande flor de lótus de "mil pétalas" símbolo da sua pureza, soberania e sabedoria onipotente.

Birushana ou Rushana (sansc., *Vairocana* ou *Mahavairocana*), na escola Tendai, é considerado como o *hōsshin*[10] do mundo cósmico. Suas imagens são

---

7. Esse Buda Primordial está além do mundo das formas transitórias, tendo apenas uma forma espiritual e por isso algumas escolas consideram errado tê-lo como objeto de veneração já que o próprio Buda havia banido tal forma de devoção.
8. É a estátua de bronze mais alta do mundo com cerca de 1440 cm, identificada como Birushana, construída em 752, em Nara, a capital do Japão entre 710 e 794. Essa estátua sofreu vários danos em várias batalhas, mas sempre foi restaurada em seguida. O corpo da estátua foi restaurado em 1185 e os 5,3 metros da cabeça foram reconstruídos em 1692. Para abrigá-lo, o templo Tōdaiji se tornou a maior estrutura de madeira existente no mundo. A construção do templo atual ocorreu na metade do período Edo (1603~1868). Seus 57 metros de largura, 50 metros de comprimento e 48 metros de altura são somente dois-terços do tamanho original.
9. O Grande Buda de Nara é às vezes confundido com o Grande Buda de Kamakura, que é representação de Amida Nyorai.
10. *Hōsshin*: o corpo do mais alto aspecto do triplo corpo de Buda; a natureza absoluta da mente búdica, inefável, imanifesta e imponderável. No budismo tibetano é concebido como Sabedoria, que é a qualidade espiritual mais alta e que agrega todas as perfeições.

menos numerosas do que as dos outros Budas. Ele representa a integração ou origem dos Cinco Budas da Sabedoria e habita sua Terra Pura, *Gandhavyuha*, no centro das mandalas. Em cada uma das 56 (simbolicamente mil) pétalas gigantes do pedestal de Birushana está gravada[11] uma figura de Shaka, que não pode ser vista do chão. Cada uma delas representa um cosmos com as encarnações de Birushana. Cada uma está sentada num pedestal com mil pétalas. Nesses universos paralelos, Gautama, que viveu neste mundo, é meramente um dos milhões de Budas. Esses vários Budas gravados formam uma espécie de diagrama (*zu*, 図) do universo (*sekai*, 世界)[12], e este se chama *Renge-zō-Sekai-zu* (蓮華蔵世界図), "diagrama do mundo do lótus-tesouro" O estudioso Nishimura Kōchō (西村公朝), não encontrando uma explicação exata nos sutras sobre essa gravura, fez uma interpretação baseada na "Mandala dos Dois Mundos" (*Ryōkai-mandara*, 両界曼荼羅) do budismo esotérico (*mikkyō*, 密教) e na filosofia do "paraíso budista" ou Terra Pura (Jōdo, 浄土) que prosperaram no início e no fim do período Heian (794~1185) respectivamente.

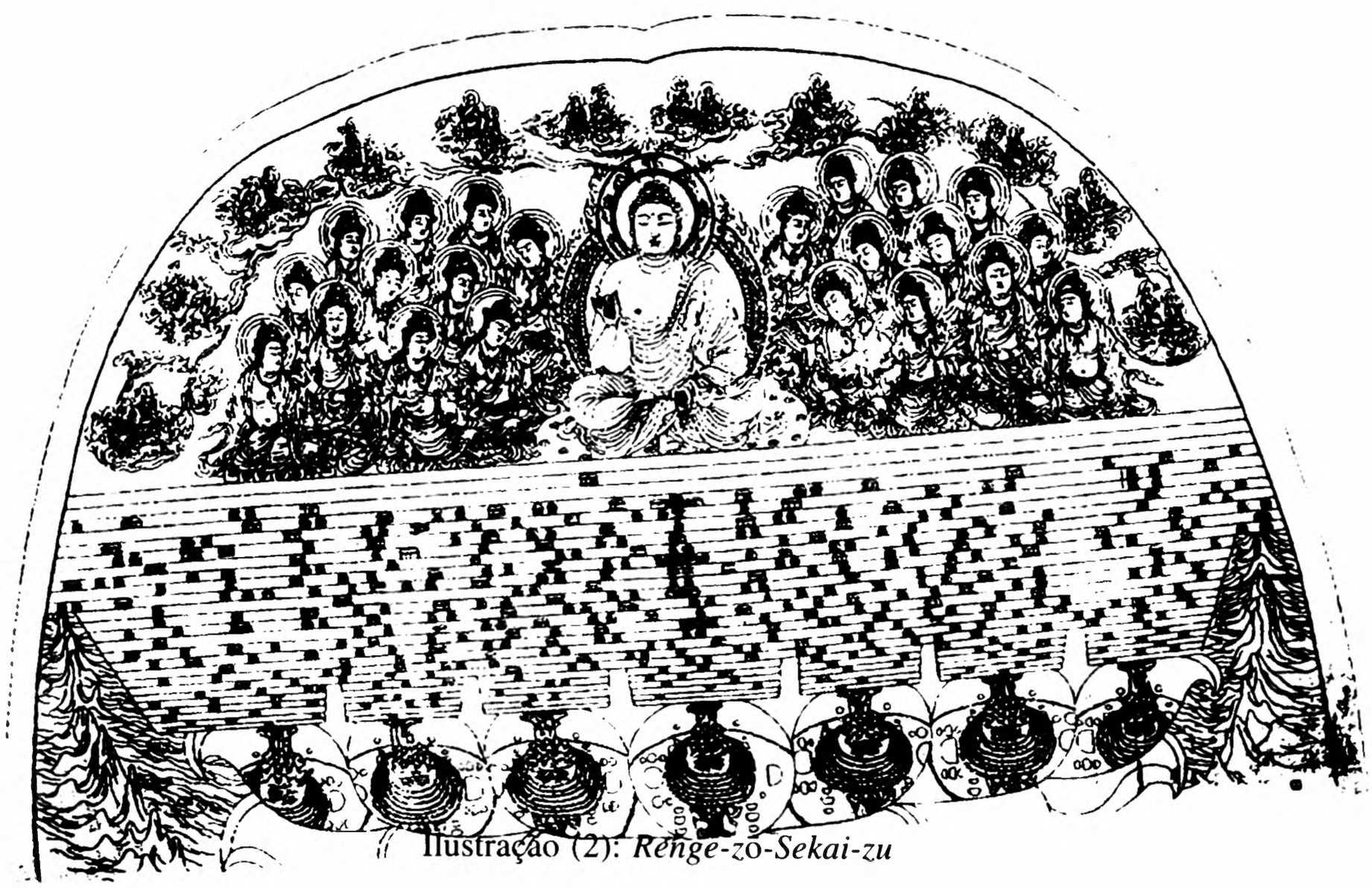


Ilustração (2): *Renge-zo-Sekai-zu*

11. *Kebori* é uma técnica de gravar com linhas muito finas desenhos e inscrições na superfície de um metal com um buril. Foi usado largamente nas pétalas do pedestal de lótus, na superfície de espelhos e nas imagens budistas. Um dos exemplos mais remotos está nas pétalas do pedestal descrito no texto.
12. "Universo" não é a tradução literal de "*sekai*", que significa "mundo" Porém, trata-se de uma interpretação adequada ao pensamento antigo. O ideograma zô (蔵) também não significa "tesouro", mas uma vez que significa um "depósito de propriedades ou o que contém", é adequado e semelhante ao *zô* da *taizô* (胎蔵): "o que se mantém" (*zô*, 蔵) no útero, o próprio feto (*tai*, 胎) também traduzido como útero. É uma interpretação do sânscrito *garbha*, que relaciona o conceito de Águas Primordiais ao órgão reprodutor feminino. Gharba (*taizô*) originariamente está dentro da flor de lótus no *Sutra Guirlanda de Flores* (*Kegon-kyô*, 華厳経) e construiu a imagem do universo do *Sutra do Grande Buda* (*Dainichi-kyô* , 大日経).

A Mandala dos Dois Mundos representa dois universos: o "mundo diamante, subjacente e eterno" (*Kongōkai*, 金剛界) e o "mundo uterino, da manifestação material e efêmero" (*Taizōkai*, 胎蔵界) e se baseiam no budismo esotérico difundido pelos monges Kongōchi (金剛智) e Zenmui (善無畏) que no início do século VIII vieram da Índia para a China. Depois, o monge Kōbō-Daishi (Kūkai, 空海, 774~835) veio da China para o Japão trazendo uma cópia daquela mandala que começou a ser reproduzida pelos artistas japoneses. Não sabemos quase nada sobre estes artistas, além de que foram aprendizes dos artistas chineses e coreanos e formaram grupos especializados em arte budista, os *busshi* (仏師). Porém, até que ponto conheciam a doutrina budista ou se ao menos se baseavam estritamente nos sutras é uma questão praticamente insolúvel. O fato é que fizeram aqueles diagramas em 28 pétalas do pedestal e isso pressupõe um conhecimento do universo de Buda anterior ao budismo esotérico introduzido no Japão pelos monges Kōbō-Daishi e Dengyō-Daishi (Saichō, 最澄, 767~822).

Na gravura chamada *Renge-zō-Sekai-zu*, vendo de cima para baixo, há um Buda Nyorai[13] cercado de vários Budas voando em nuvens. Essa visão em primeiro plano é aparentemente simples. De baixo para cima, primeiramente temos um grande oceano de Águas Primordiais e nele há uma grande flor de lótus que lá nasceu, cresceu e desabrochou. Dentro da flor, em seu miolo também se forma um oceano onde várias flores de lótus, do mesmo modo, surgem e desabrocham e, mais uma vez, sobre elas também há um oceano. Em cada flor e no meio de cada oceano formado há uma grande montanha central chamada Shumisen (須弥山) ou Sumeru. Cada montanha é o eixo de um universo manifesto e se identifica com a haste do lótus. Ao redor dessa montanha há sete cadeias circulares de ouro chamadas Shichikinzan (七金山) e entre elas sete mares de água perfumada, Kōzui (香水). Ao redor da sétima cadeia de montanhas há um mar de água salgada, Ensui (塩水), onde há quatro ilhas eqüidistantes. Cada uma dessas ilhas se chama Shumisenshū (須弥山洲), mas cada uma tem o seu nome particular. A do norte se chama Hokkurushū (北倶盧洲), a do sul Nansenbushū (南瞻部洲), a do leste Tōhabbodaishû (東弗婆提洲) e a do oeste Saigogeshū (西午貨洲). Cada uma dessas ilhas é flanqueada por duas grandes ilhas e quinhentas pequenas ilhas. Circundando todas essas ilhas, há uma cadeia de montanhas de ferro chamada Tetsuizan (鉄囲山). O mundo dos humanos é o Nansenbushū. No sopé da montanha Shumisen moram dois Reis Dragões e em três níveis acima há os Palácios *Yasha* (Yasha-kyū, 夜叉宮). Mais acima há os Palácios d'Os Quatro Guardiões Celestiais, os *Shitennō* (四天王) e no topo há o Palácio *Tōriten* (忉利天) onde moram os trinta e três deuses liderados pela divindade *Taishakuten*. No "céu" do

13. *Nyorai* são os Budas que já passaram pelo nirvana e *bosatsu* são os Budas que adiam o nirvana.

Shumisen há o "céu do sol" (*nitten*, 日天) e o "céu da lua" (*gatten* 月天), normalmente representados numa mesma imagem como dois céus sobrepostos, ou na escultura como as estátuas dos *bosatsu* Nitten e Gatten.

Com essa quantidade de mundos, agora compreendidos como universos manifestos, e Budas em progressão geométrica, a gravura *Rengezō-Sekai-zu* foi uma maneira de representar tudo isso no plano da pétala ao lado do seu complemento, um Buda imenso sobre uma imensa flor de lótus com pétalas de universos que é a representação tridimensional daquele mesmo diagrama, esse cosmos budista, uma solução brilhante para representar um universo subjacente e fértil.

Outro modo foi pensar o Buda sobre a flor como o próprio desenvolvimento do fruto da flor, aqui se assemelhando ao surgimento de Brahma. Porém, o universo que surge de dentro da flor tem uma forma esférica. A concepção de que o universo seria esférico é uma suposição puramente contemplativa[14]. O universo surge da flor como um Fruto ou Ovo Primordial. Se o universo é esférico, a mandala *taizōkai*, que representa a manifestação do universo, é um diagrama que nasce de uma tentativa de colocar este universo esférico num plano. Vê-se que, simultaneamente, tinha que se pensar na representação em uma e em três dimensões, sem discutir a questão de qual surgiu primeiro na arte oriental. Então aquele "ovo" foi visto de cima, tomando como pólo o centro da flor até a extremidade das pétalas. A partir do pólo superior, o ovo ou fruto é cortado no sentido de oito pétalas até o pólo inferior. Embora seja difícil visualizar isso, acontece coisa semelhante ao nosso mapa-múndi, mas no caso do nosso planeta, o vemos em gomos laterais e não a partir dos pólos. No universo budista o pólo tomado como central é mais importante, pois é o centro secreto do universo, donde tudo se manifesta ou se expande, do universo subjacente para o universo material. A partir do centro os universos constituintes são dispostos de modo simétrico, mas a compreensão depende da contemplação da sua tridimensionalidade sugerida pela flor de lótus.

Essa relevância nos padrões da flor de lótus é intrigante. A sua mitologia é mais antiga do que a doutrina que a tornou mais sagrada do que ela já era e está entre os mais freqüentemente representados atributos e um dos mais importantes elementos da decoração budista. Flores de lótus decoram textos budistas, cerâmica, arquitetura, pinturas e esculturas e durante eras acumulou um considerável

---

14. Joseph Campbell (1904~1987), estudioso norte-americano de mitologia e religião comparativa, nos lembra da quantidade de símbolos circulares em diferentes culturas humanas, de modo que podemos tomar o círculo como um símbolo característico de nossa cultura universal. As imagens circulares refletem a nossa psique porque elas são continuamente experimentadas como forma (os astros celestes) e ciclos da natureza. Mandala é a palavra sânscrita para círculo. Fazer uma mandala pessoal é tentar descobrir o centro dos meus impulsos e tentar me harmonizar com o círculo universal. O lótus, com suas pétalas saindo do centro para a extremidade, serve de símbolo arquetípico.

simbolismo. Ao lado da complexa imagem humana do Nyorai, o lótus o expressa de uma maneira sintética. Nos sutras, há numerosas passagens proibindo a representação do Buda histórico na forma humana. Nos primeiros séculos do budismo, Gautama era representado indiretamente através de símbolos ou atributos metafísicos, pois no *Jataka* (jap.: *Honjōtan*, 本生譚)[15], a "coletânea de contos sobre as vidas passadas de Buda" a figura de Buda não é representada diretamente. O pagode ou estupa (*tō*, 塔), um guarda-chuva real aberto sobre um assento vazio (*hōza*, 宝座), a árvore *bodhi* (*bodaiju*, 菩提樹), a roda da lei (*rinpō*, 輪法), um cavalo, uma flor de lótus e a suástica gravada "nas pegadas de Buda em pedra" (*bussoku-seki*, 仏足石) eram representados de acordo com o *Honjōtan* e foram objetos de adoração.

O Adi-Buda (o primeiro Buda) é manifestado como uma chama brotando de uma flor de lótus. Segundo a tradição, quando Gautama (o sétimo Buda) ergueu-se de seu assento sob a árvore Bodhi, depois de longa meditação que o libertou do domínio da vida e da morte, lótus miraculosos floresceram sob seus pés do mesmo modo como quando ele nasceu, já andando. Então, ele hesitou em ensinar a doutrina e decidiu fazer isso através de uma visão no qual viu os seres conscientes como muitos lótus. Alguns já se erguiam para a luz enquanto outros estão tão profundamente imersos nas ilusões do universo manifesto que não há esperança de se erguerem. Alguns estão pertos da superfície da água e precisaram apenas de um pouco de ajuda para vir para a luz. Então ele resolveu pregar a doutrina budista para trazer estes últimos ao estado de flor desabrochada. Como o lótus, cujo fruto está maduro no momento da flor abrir, a Verdade, pregada por Buda, produz imediatamente o fruto da iluminação.

Tal como os motivos de flor de lótus, quando se interroga sobre a gênese da escultura budista japonesa, pode-se ignorar o lento trabalho subterrâneo das primeiras sementes lançadas em terra nipônica, precursores da magnífica floração do século VII. É difícil datar quando a imagem do lótus chegou ao conhecimento dos artistas japoneses, mas possivelmente já estava completamente integrada ao budismo, considerando-se também a introdução do budismo antes da sua data oficial no século VI. Quando os monges budistas voltaram da China trazendo novos conhecimentos, entre eles a mandala *taizōkai* com a flor de lótus em seu centro, supõe-se que já teria um conhecimento do simbolismo da flor. Essa hipótese é reforçada por alguns indícios e pela introdução do Amidismo e sua crença

---

15. O fato de Shaka ter se desprendido de uma vida palaciana suntuosa e atingido o Nirvana na Índia não é considerado o resultado de um ascetismo de uma única vida, mas como resultado de várias eras, em muitas "encarnações anteriores" (*zengyô*). Por isso, criaram-se várias lendas maravilhosas para essas vidas anteriores de Shaka, que ultrapassam quinhentas e se chamam *Honjôtan* (*Jataka*, Seção do *Khuddhaka-Nikaya*). A representação dessas lendas é numerosa na Índia, mas no Japão, assim como na China, são notavelmente poucas.

na Terra Pura, para onde os devotos vão após a morte e transportados em flores de lótus. Esta escola entrou no Japão antes do budismo esotérico, embora tenha atingido seu auge no fim do período Heian. Para representar a Terra Pura em miniatura[16], um lago com flores de lótus foi freqüentemente criado dentro dos templos, pois naquele paraíso há um lago com lótus onde as almas dos devotos renascem[17] Os mais virtuosos renascem em lótus aberto e podem ser imediatamente receber a ajuda de Amida para atingir a iluminação. Os menos virtuosos surgem como lótus fechados, e devem esperar até que a flor desabroche para receber o auxílio. Esta é aquela identificação da flor de lótus com os seres conscientes feita pelo Buda histórico Gautama de cujo lótus é o lótus rosa, o lótus supremo. Em sânscrito, Amida, outro Buda *nyorai* como Gautama, habita o lado oeste da Terra Pura, *Sukhavati*, do "Sublime Contentamento"[18], acompanhado de inúmeros discípulos e divindades *bosatsu*. *Amida* significa que sua luz se irradia, como as pétalas de uma flor, por todos os mundos em todas as direções infinitamente e personifica a sabedoria primordial. Ele é representado na "posição de lótus" (*kekkafuza*, 結跏趺座), que representa um estado de absoluta tranqüilidade, pois seu símbolo é a flor de lótus.

A Tríade formada por Amida e seus auxiliares *bosatsu* Kannon e Seishi visita esse mundo para levar os crentes falecidos para a Terra Pura em um pedestal de lótus que Kannon segura. Essa tríade é conhecida como Amida Sanzon, mas, pelo seu significado religioso, é denominada Tríade Raigō (*Sanzon Raigō*), "a tríade que dá 'boas-vindas' ao paraíso de Amida". Algumas pessoas que conseguiram renascer na Terra Pura são mostradas, como *Keshō Bosatsu*, na Lagoa de Lótus. Isso também reflete a crença de que uma flor de lótus, do mesmo modo, só desabrocha na Terra depois de ter nascido no mundo espiritual.

A Tríade Amida, estátuas do Salão Dourado do templo Hōryūji, que depois recebeu o nome de Budas Votivos da Dama Tachibana (*Tachibana bunin-no zushi* 橘夫人厨子), é um exemplo refinado da arte do período Hakuhō (645~710). Cada figura está sentada sobre uma flor de lótus florescendo nas águas ondulan-

---

16. O lago artificial e o cultivo de lótus tornam-se elementos arquitetônicos e decorativos essenciais da concepção de espaço destinado à contemplação, assim como os jardins de *bonsai* e de pedras no zen-budismo.
17. *Rengekeshô*: em sentido figurado, é renascer no Paraíso Terra Pura (*Gokurakujôdo*, 極楽浄土) sobre um pedestal de lótus cheio de luz, um tipo de aparição ou *rengekeshô* (蓮華化生). A transformação do coração de um homem comum (*bonbu*, 凡夫), que se preocupava demais com as coisas mundanas (*bonnô*, 煩悩), pode ser representado pelo *keshô* (Su) quando passa a acreditar na sabedoria da Buda e atinge a iluminação. No *Sutra de Amida Nyorai* (Muryôju-kyô, 無量寿経) há dois tipos de renascimento na Terra Pura: *keshô* e *taishô* (胎生). No *taishô*, aquele que com o coração ainda duvidoso sobrevive, renasce num palácio, mas num lugar muito remoto. Permanece dentro do palácio e não pode ver Buda. Isso é chamado de *gijôtaigu* (疑城胎宮).
18 Sânsc., *buddha-kshetra*; chinês, *ching-t'u*; jap., *jôdo*. *Sukhavati* é, entre trilhões de mundos de Budas e *Bosatsu*, o nome do "planeta" de Amida Nyorai ou Muryôju Butsu.

tes do Lago da Ablução. Os relevos do retábulo mostram uma cena do sutra *Muryōju-kyō* (無量寿経, "Sutra de Amida Nyorai"), na qual os devotos, sentados com suas pernas dobradas, estariam renascendo como *bosatsu* em flores de lótus, enquanto Budas se enfileiram acima. Esse trabalho é um típico *jōdohen* (representação da Terra pura de Amida) na escultura. Também Genshin (源信, 942~1017), monge da escola Tendai, considerava a visualização de Amida e da Terra Pura superior às orações e em 985, escreveu o tratado sobre a "*Essência para Ir Nascer na Terra Pura*" (*Ojōyōshū*, 往生要集), onde descreve tal tríade buscando o devoto que é como um homem cego que subitamente recobra a sua visão e se encontra rodeado por rios luminosos e jóias brilhantes. Amida está sentado numa flor de lótus, centro de toda a glória, e rodeado por seus auxiliares.

Assim os indícios se dividem em pinturas, como nas mandalas, em escultura, nos pedestais, na literatura, sutras e outros, e no próprio cultivo da planta em si. Os primeiros indícios, porém, estão em algumas urnas funerárias do Japão.

Nas investigações de François Berthier[19] sobre as primeiras formas budistas que penetraram no Japão, ele confirma a penetração delas no universo particularmente fechado das crenças funerárias inspiradas diretamente pelos desenhos das telhas e decoração dos tetos dos mosteiros japoneses dos períodos Asuka (552~646) e Hakuhō, portanto não anterior à introdução oficial da religião continental no séc. VI. Como exemplo, ele cita alguns *kofun* (túmulos) – como os de Midoro (Nara) e de Honbō-yama (Okayama) – nos quais algumas flores decoram as urnas funerárias em baixo relevo[20] Entretanto, os *kofun*[21] de Kyūshū apresenta o curioso *sōkyakurinmon* (双脚輪文) ou "motivo arredondado com pé duplo", uma forma alterada dos motivos de flor de lótus que enfeitam diversas sepulturas em Koguryō (antiga região setentrional da Coréia), mas isso ainda é questionável, pois as figuras que decoram os espelhos budistas continuam a ser símbolos mágicos sem relação com a religião continental.

Na mandala Taizōkai (*Taizōkai-mandara*[22]), Buda Dainichi está no centro de todas as suas manifestações físicas arranjadas em vários grupos. No seu centro

---

19 BERTHIER, François. *Genèse de la Sculpture Bouddhique Japonaise*. France: Publications Orientalistes de France, 1979, pp. 23~25.

20. Algumas tumbas de faraós também possuem ornamentos de lótus esculpidos e pintados, pois o lótus pertence ao mundo dos deuses e também está relacionado ao mito da criação egípcio, semelhante ao hindu.

21. Propriamente, o período Kofun (300~646), conhecido pelos seus imensos túmulos, como aqueles em "forma de fechadura". Os túmulos mais famosos são dos imperadores Ôjin (r. 269~310) e Nintoku (r. 310~399), ambos em Ôsaka.

22. Em *taizôkai*, *taizô* significa "tudo incluso" ou "produtividade". Mandala *taizô* é a forma correta de se chamar essa mandala, porém se chama *taizôkai*, porque é um nome colocado ao lado de *kongôkai*. Implica que a iluminação universal é o princípio básico e criador de todos os fenômenos. Como visto, *taizô* é comparada à flor de lótus ou ao útero ou ventre de uma mulher. É também o útero do mundo do qual emergiram todas as coisas e a força construtiva da "imensa luz infinita" (*muryôkô*, 無量光).

há o *chūdaihachiyō-in* (中台八葉院), um "pedestal" ou fundo central em forma de flor de lótus de oito pétalas, com apenas Dainichi Nyorai no quadrado central (*shinnyo*)[23], mais onze setores retangulares com várias divindades budistas arranjadas em hierárquica à medida que se afastam do centro. Hōtō Nyorai, Kaifukeō Nyorai, Muryōju Nyorai[24] e Tenkuraion Nyorai estão sentados nas pétalas da flor de lótus nas quatro direções. As oito pétalas confirmam a sua relação com a Roda do Dharma de oito raios, os oito caminhos as oito direções do espaço. Assim, da flor emana não só todos os Budas, mas todas as leis espirituais e físicas para a evolução de todos os seres do universo, isto é, foi realmente uma tentativa matemática de organizar o universo sob leis espirituais baseadas na depuração espiritual.

O lótus, enquanto um dos Oito Símbolos Auspiciosos do budismo, representa essa pureza ou o crescimento espiritual da potencialidade búdica por momentos adormecida ou não-manifesta, como o antes da criação do universo. Assim, o lótus abre a sua flor bela e pura "não contagiada pelas impurezas do mundo" (*deinakade somaranai*, 泥中で染まらない) e exprime metaforicamente o significado do budismo, "libertando-se" (*gedatsu*, 解脱) dos "apetites mundanos" (*bonnō*, 煩悩) e se dispondo para o nirvana (jap., *nehan*, 涅槃). No capítulo 5, verso 10 da escritura indiana *Bagavad-gita* está escrito: "Aquele que executa o seu dever sem apego, entregando os resultados ao Senhor Supremo, não é afetado pela ação pecaminosa, assim como a folha de lótus não é tocada pela água" Esse estado de pureza mental total e perfeição espiritual, ou *bodhi* é, às vezes, representado como um lótus branco na mandala *Taizōkai*. Esse lótus como símbolo do Mundo Matriz (*taizōkai*) aparece no mantra "*om mani padme hum*"("ó jóia preciosa do lótus"): no qual o lótus (*padma*) representa o elemento material (*taizōkai*) e a jóia (*mani*) o elemento espiritual (*kongōkai*). O mesmo é verdade do lótus num vaso (=*kongōkai*), onde o lótus e o vaso representam a união dos elementos material e espiritual, conseqüentemente, feminino e masculino. Essa discussão dos gêneros é retomada adiante.

Os ensinamentos dos sutras *Hōkke-kyō* (法華経, "Sutra de Lótus") e *Kegon-kyō* (華厳経, "Sutra Guirlanda de Flores") do budismo esotérico relacionam o mundo *taizōkai* (胎蔵界) com a alma inata de todas as coisas vivas. O nome original do sutra Hōkke-kyō é *Saddharma pundarika* que significa o "Ensinamento da Verdade Correta" (*myōhō*, 妙法) pelo Grande Lótus Branco (*Daihakurenge*, 大白蓮華). O universo do sutra *Kegon-kyō* é o *Rengezō Shōgon Sekaikai* (蓮華蔵荘厳世界海) que significa um universo como um conjunto de

---

23. *Shinnyo*: a verdadeira forma das coisas, a realidade oculta e essencial da qual depende todo o mundo fenomênico.

24. *Muryôju-butsu* (無量寿仏): "O Buda da Luz Incessante" um epíteto de Amida. Na escola Shingon, esse nome é usado na *taizôkai*, e o nome Amida, na mandala *kongôkai*.

shōgon (荘厳, "elementos decorativos") sobre o *daizō* (台蔵, "pedestal") de uma flor de lótus imensa como o oceano, visto acima nas pétalas do pedestal do Grande Buda de Nara.

O lótus foi primeiro mencionado no *Kojiki*[25]. Sua flor tem sido apreciada desde tempos antigos e muitas variedades foram cultivadas durante o período Edo (1600~1868).

Como a aristocracia japonesa financiou a arte budista em seu desenvolvimento e propagação pelo Japão, em nome daquela soberania, a flor de lótus deve ser vista, como as imagens budistas, mais um elemento que legitima o seu domínio e sua ascensão sem se desprender das coisas materiais e dos deveres sociais. Alguns aspectos do lótus serviram àquele propósito. A rigidez de sua haste e a perfeição da flor foram associadas à firmeza, soberania e prosperidade. A abundância de sementes capazes de germinar após séculos, posteridade numerosa e eternidade. Quando duas flores brotam de uma mesma haste, a harmonia conjugal. A flor de lótus simbolizava refinamento, riqueza, mas também entrava no estimado conceito de *aware*, uma melancolia causada pela efemeridade das coisas, sob a influência do pensamento budista, além da sua comparação com a própria existência humana e da passagem do tempo. Passado, presente e futuro são respectivamente os três estados da planta: botão, flor desabrochada e sementes. Essa interpretação comprovadamente pragmática e poética sobre o budismo naturalmente se estendeu para a concepção do universo.

Na escultura, o lótus serve de trono para sustentar uma imagem ou estátua de homens santos, os Buda, os *bosatsu*. É um emblema das qualidades budistas e simboliza a autoridade da Lei (Dharma) e, mais particularmente, a soberania de sua origem divina e do perfeito estado espiritual do personagem representado, ou a da Lei.

Sendo uma flor que nasce em lagos, é representada de duas maneiras. Como um pedestal unido a um talo que se ergue da lama abaixo, particularmente em desenhos de Amida, ou apenas uma flor cortada colocada num vaso ou nas mãos. Na escultura budista há muitos tipos de pedestais (*daiza*, 台座) e o do tipo de lótus (*rengeza*, 蓮華座) é o mais comum para a maior parte das estátuas. Também se chama *rendai* (蓮台) ou *rengetai* (蓮華台) ou *hasu-no-utena* (蓮の台). É um estilo que imita a forma de uma flor de lótus aberta. Isso sofreu várias mudanças, partindo de algo simples para algo suntuoso. Há três tipos básicos de *rengeza* segundo a quantidade de camadas: *gojūza* (cinco camadas) para as estátuas eretas

---

25. *Kojiki* ("*Registro de Coisas Antigas*", 712), é a fonte mais importante de teologia xintoísta, que narra a origem divina dos imperadores. Nesta obra, a geração espontânea dos deuses é mais próxima das plantas e serve à mitologia. Dentre suas características biológicas metaforizadas do lótus além da sua pureza, a sua capacidade reproduzir de sua própria matriz, mais do que no solo, é um símbolo de geração espontânea (*svayambhu*).

e *shichijūza* (sete camadas) e *kyūjūza* (nove camadas) para as estátuas sentadas. Como trono o lótus tem a vantagem de que pode ser alargado, é adaptável às estátuas de diferentes dimensões. Pela simetria e plenitude estática, as estátuas de Buda se aproximam da forma do lótus como geradora de padrões circulares ou arredondados e expansivos como ondas ou raios. Há a associação harmônica entre pedestal de lótus e postura de lótus. Há duas posturas: *kekkafuza* (結跏趺座) e *hankaza* (半茄座). *Kekkafuza* é posição de lótus completa para se sentar num pedestal de flor de lótus, sendo que o nome do pedestal pode ser tomado também como nome da postura. É comum em imagens Nyorai. São estátuas sentadas com as pernas cruzadas, com o peito de cada pé apoiado sobre a coxa oposta. A forma triangular construída pelos volumes corporais e os joelhos planos sugerem a forma de uma estupa. *Hankaza* é a meia posição de lótus. Coloca-se apenas um pé sobre a coxa oposta. Há dois tipos de *hankaza*. Quando a perna direita está em cima da coxa esquerda[26], chama-se *Kisshō* ou *Kichijōza* (吉祥座), atitude de oração, e quando a perna esquerda está em cima da coxa direita, chama-se *Gōmaza* (降魔座), atitude de subjugação dos demônios.

Voltando ao pedestal de lótus, em geral, o *rengeza* é constituído pelas seguintes partes. O tálamo da flor (*renniku*, 簾肉) é circundado por pétalas (*kayō*, 荷葉), para formar o (*renben*, 蓮弁), unidas com encaixes (*ashi-hozo*, 足枘) ou esculpidas junto com o tálamo. *Tanben* (単弁) são pétalas simples e *fukuben* (複弁) são pétalas duplas. Há dois métodos de aplicação das pétalas na base do pedestal: *gyorinbuki* (魚鱗葺) e *fukiyoseshiki* (吹寄式). No primeiro método, as pétalas de lótus são sobrepostas em camadas como se fossem escamas de peixe, usado mais nos períodos Nara (710~794) e Kamakura (1185~1333). No segundo método, as pétalas são colocadas em cima da outra, em fileiras verticais retas, método usado principalmente no período Heian (794-1185).

Kaeribana (反花) é o pedestal de lótus invertido[27] mostrando uma protuberância chamada *kurumi-gata*, forma de nogueira. *Kamachiza* (框座) é a base de madeira que forma a parte mais baixa do pedestal. Pode ser de um, dois ou três degraus. No de dois degraus, o inferior se chama *shita-kamachiza* (下框座) e o superior *ue-kamachiza* (上框座). Nele pode haver "ondas provocadas por uma brisa e plantas aquáticas flutuando nessa superfície" Nuvens e a flor *hōsōge* (宝相華) também podem substituir essa imagem de lago de onde o grande lótus está surgindo. De qualquer modo o *kamachiza* é sempre a superfície da água

---

26. Colocar o direito sobre o esquerdo simboliza que os seres desse mundo estão dentro do mundo de Buda e que também o mundo de Buda toma refúgio nesse mundo.
27. Como o lírio às vezes substitui o lótus, no *kayôza* (荷葉座) o pedestal é simplesmente uma folha de lótus ou lírio invertida, ou seja, significa que nessa posição seu centro fica levemente erguido. É normalmente usada pelos Deuses Celestiais (*Tenbu*, 天部), mas pode ser encontrada nas imagens do nascimento de Buda.

e foi feito de várias formas como de 4, 6, 8 lados e redondo. De cinco lados é raro, mas também representa uma expansão desse oceano para o infinito em todas as direções.

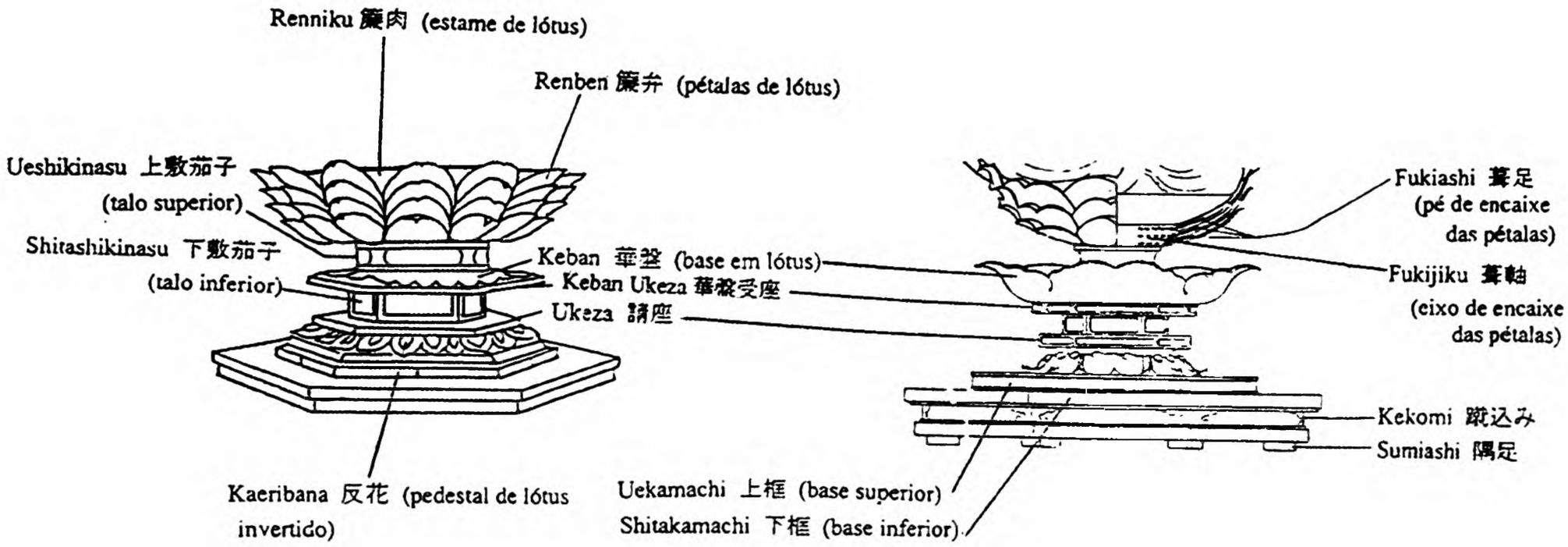


Ilustração (2): Típico Pedestal de Lótus

Kegomi-tsuki-kamachiza (蹴込み付框座) ou simplesmente *kegomi* (蹴込み) são os pequenos pés que erguem o *kamachiza* do chão. *Shikinasu* (敷茄子) é uma parte do *rengeza* entre o *keban* e o *kaeribana* e está na forma de uma esfera parcialmente espremida, como uma berinjela (*nasu*). Quando há dois, superior e inferior, chamam-se respectivamente *ue-shikinasu* (上敷茄子) ou *tsuka* (束) e *shita-shikinasu* (下敷茄子) que é o vaso (*suibyō*, 水瓶). *Ukebana* (受花) ou *keban* (華盤) é uma parte do pedestal na forma de uma travessa com forma de flor de lótus aberta de seis ou oito pétalas. Normalmente é colocada entre os *shikinasu* superior e inferior. *Ukeza* (受座) é uma parte do pedestal de lótus situado acima do *kaeribana*, sustentando a parte mais baixa do *shikinasu* ou *keban*. A forma, correspondendo à forma do *kaeribana*, pode ser redonda, hexagonal ou octogonal.

A partir do *rengeza*, outros pedestais podem ser classificados como suas variações. *Hōbyō-rengeza* (法瓶蓮華座) é um pedestal em forma de flor de lótus sobre o frasco sagrado, *hōbyō* (法瓶). *Hōgu-rengeza* (法具蓮華座) é um pedestal decorado com os instrumentos esotéricos. Tem na face superior uma flor de lótus de oito pétalas e na base a forma *sanmaya* (三昧耶, conjunto de instrumentos simbólicos da mandala kongōkai.

Daibutsuza (大仏座) é um pedestal com a metade superior e inferior como uma flor de lótus respectivamente voltada para cima e para baixo, nesse caso o *kaeribana*. Sua estabilidade é adequada para estátuas grandes como o Grande Buda do templo Tōdaiji, mas há outros exemplos nas estátuas eretas de *bosatsu* do período Hakuhō (645~710).

Fumiwake-rengeza (踏割蓮華座) é quando cada pé está pisando uma pequena flor. Neste caso, as imagens estão de pé e expressam algum movimento.

Embora a flor de lótus seja a mais famosa, é possível que outras flores ou motivos florais sejam tomadas como lótus. Por exemplo, uma flor lendária chamada *udonge* (*udumbara*), que floresce a cada três mil anos. Em cerca do século VI, galhos de salgueiro, no vaso ou na mão, podem substituir o lótus. No Japão, durante o reinado Suiko (r. 592~628), este mesmo ramo de salgueiro testemunha a continuidade deste uso importado da China Sui (581~618). O *karakusa* é um termo que se refere aos desenhos introduzidos da China, e indicam um tipo de videira chamado *umagoyashi*, entrelaçados como as videiras comuns. Também pode ser chamado de *budō-karakusa* (de uvas), *renge-karakusa* (de lótus). Tais motivos foram usados em antigas eras da Grécia, Roma, Índia e através da Ásia. O *hōsōge-karakusa* ou *hōsōgemon*, modelos de palmeira que se diz nascer na Terra Pura, foi um modelo que continuou do período Nara (710~794) até Heian (794~1185). Esse desenho foi muito usado na China Tang (618~907) e consiste de talos estendidos de uma flor para criar outra flor sucessivamente, do mesmo modo como foi pensado sobre a criação do universo de uma flor de lótus.

Na China e no Japão, para as divindades que carregam essas flores em sua mãos ou em um vaso, o botão de lótus é a forma mais comum.

A imagem da divindade Kannon normalmente segura um lótus nas mãos. Quando a divindade tem um lótus em uma mão, a outra pode segurar um vaso ou fazer um mudra (gesto simbólico com as mãos). Dentre as teorias explicando o gênero de Kannon, uma delas defende que a flor de lótus simboliza o sexo feminino e de fato, muitas imagens Kannon possuem uma beleza feminina, normalmente no leste asiático. Pode ser uma influência da primitiva Deusa Terra. De qualquer modo, existe uma relação entre Kannon e o lótus enquanto alegoria ao órgão reprodutor feminino *in* (陰)[28], assim como várias outras associações, por exemplo, quando um *kongōsho*[29] (*vajra*) está sobre a flor, algo freqüentemente encontrado, isto simboliza a união do masculino e do feminino.

---

28. As simbologias dos gêneros, na mitologia, sempre seguiram crenças dualísticas inseparáveis. *In'yô* (陰陽) ou *yin'yang* significam, respectivamente, os princípios feminino e masculino no Taoísmo. O feminino é o passivo/negativo e relacionado à lua, à escuridão e à terra. O masculino é o ativo/positivo e relacionado ao sol, à claridade e ao céu. Se tomarmos como paradigma o lado em que os auxiliares estão nas tríades, cada lado compartilha uma característica comum. Os *bosatsu* da esquerda compartilham simpatia e emoção e os do lado direito, o intelecto e a racionalidade. Estudiosos consideram os auxiliares da esquerda como femininos e os da direita, masculinos, e desenvolveram uma teoria etnológica de concepções contrastantes da direita e da esquerda, remetendo-nos às concepções taoístas de positivo-negativo que, sem dúvida, também fazem parte do budismo esotérico. A imagem central seria o equilíbrio dessas duas forças.
29. *Kongôsho*: "pilão de diamante" ou "machado do trovão" É uma antiga arma indo-ariana, *vajra*, com dentes curvados nas duas extremidades. É um dos principais símbolos do budismo Vajrayana, "o diamante indestrutível", o mesmo nome dado à poderosa arma de cem pontas da divindade hindu Indra.

O lótus também é o atributo de muitas outras divindades considerando que o panteão budista é em sua maior parte de origem hindu. No início da produção de imagens, uma flor de lótus de quatro pétalas representava os quatro grandes territórios conhecidos na época: Índia, China, Ásia Central e Iran.

A flor de lótus ou flor de loto, enquanto vegetal, é uma planta aquática perene, de folhas orbiculares[30] da família das Nelumbonaceae e da espécie *Nelumbo nucifera* que brota no fundo dos pântanos, lagos, açudes e arrozais. É conhecido pelos nomes Lótus Sagrado, Lótus Vermelho, Lótus Indiano, e Lírio d'água Sagrado. Pode ser que do Egito, o lótus foi transportado para a Pérsia, Índia e Japão. É a flor nacional da Índia, sendo sagrada na arte e na mitologia indiana desde tempos imemoriais. Ele é cultivado não só por seu rizoma (*renkon*) e sementes comestíveis[31], mas também por suas grandes flores ornamentais (cerca de 20 cm de diâmetro) que florescem sobre a superfície da água e são estimadas por sua beleza imaculada, sobretudo o lótus branco, e pelo seu perfume. Essa planta possui dois mecanismos peculiares: o de repelir microorganismos (folhas autolimpantes) e o de manter a sua temperatura em torno de 35 graus (auto-regulação de calor). Em algumas variedades flores múltiplas se abrem de uma simples haste. As flores abertas permanecem por quatro dias, abrindo a cada dia e se fechando ao final da tarde. O seu fruto tem uma forma oval e seu receptáculo contém as sementes, parecido com uma colméia. As sementes têm longa vida e acredita-se ser de mais de dois mil anos algumas sementes descobertas ainda com capacidade de germinação. Enfim, a planta também é consumida por suas qualidades terapêuticas.

Em sânscrito, lótus é *padma*, em chinês *lien-hua* e em japonês se chama *renge* (蓮華) ou *hasu-no hana* (蓮の花). É muito próximo do lírio d'água[32] (*suiren*, 睡蓮) da família das Nymphaeaceae (ninfeáceas, como a vitória-régia) com cerca de 50 espécies (com nome de lótus, o que gera confusão), mas as pétalas destas são mais elíptica e são plantas nativas do sudeste da Ásia, sobretudo Japão, Filipinas e Índia. Há cinco tipos de lótus. Na Índia, elas foram divididas em dois grandes grupos, *padma* (パドマ): *pundarika* (プンダリーカ), e *utpala* (ウトパラ): *kumuda* (クムダ) e *nilotpala* (ニーロートゥパラ). *Padma*, *uptala* e *kumuda* são vermelhas ou brancas. *Pundarika* é branca (no mito, dourada) e *nilopala*, azul. Porém, a classificação por cores normalmente não é exata e também se confundem com os lírios d'água. Portanto, se as dividirmos em cores, as flores podem ser divididas em três grupos principais: o lótus vermelho com as pétalas arredondadas, o lótus azul com as pétalas pontudas, e o lótus branco. Estes lótus podem

---

30. As de pétalas arredondadas são normalmente encontradas na China e no Japão.
31. Na Odisséia de Homero, Ulisses e sua tripulação desembarcam na ilha dos comedores de lótus.
32. *Suiren*: nenúfar, o golfão, ninféia.

tomar formas diferentes. Os lótus *padma* e *pundarika* são os mais típicos e quando dizemos *renge*, normalmente estamos nos referindo a eles. *Kaifuregenge* (開敷蓮華) é o lótus totalmente aberto. *Mifurenge* (未敷蓮華) é o lótus fechado. *Shokatsurenge* é a flor começando a abrir. Três hastes simbolizam três divisões da mandala *kongōkai* (Birushana, Lótus e Vajra) e as três virtudes de Buda (obra, fala, pensamento). Cinco hastes simbolizam cinco sabedorias.

Para *padma* há as formas de escrever[33] *hadomake* ou *hazumake* (鉢頭摩華), *hattokubō* (鉢特忙), *hadonma* (波曇摩), *hatsudonma* (鉢曇摩), *hatsutokuma* (鉢特摩), *hazuma* (波頭摩), 鉢呾摩、鉢納摩、波曇、波慕. Esse primeiro grupo se traduz em lótus vermelho (*shakurenge*, 赤蓮華), lótus carmesim (*gurenge*, 紅蓮華), lótus amarelo (黄蓮華), lótus vermelho e amarelo (赤黄蓮華) e lótus púrpura (*shirenge*, 紫蓮華). Talvez o de cor amarela seja a verdadeiro *padma*, mas como o Buda e o *hossō* (法性)[34] são metaforizados pelo *padma*, e também os sutras *hige-kyō* (悲華経) e o de Lótus (*Myōhōrenge-kyō*, 妙法蓮華経) tomam como seus tópicos este lótus, é comum apontá-lo como lótus vermelho[35] (*Nymphoea rubra*), normalmente representada completamente aberta com o miolo exposto, pois é o emblema solar e símbolo também da prosperidade e da natureza original do coração, do amor e da paixão. O lótus aberto vermelho representa o coração aberto em compaixão por todos os seres vivos que ainda dormem na ilusão. Naturalmente *padma*, representa um coração humano com todas as virtudes de Buda na forma latente. É também um dos sinais dos pés de Buda. No centro da mandala *taizōkai* há uma flor de lótus vermelha ou branca com oito pétalas. É o lótus de Kannon. P*undarika* é escrito como *fundarike* (芬陀利華), *bunchari* (分荼利), *hondarika* (本拏哩迦). 芬陀利迦、分荼利迦 É traduzido como lótus branco (*Nymphaea alba*) (*byakurenge*, 白蓮華), "flor de cem pétalas" (*hyakuyōke*, 百葉華[36]) e "flor do amor maravilhoso" (*myōkōke*, 妙好華) ou "flor do desejo entre pessoas" (*hitonakakōke*, 人中好華)[37] É também chamada de "flor rara" (*keuke*, 希有華), segundo a lenda

---

33. Essas leituras, em sua maior parte, advêm de uma aproximação fonética do som do ideograma com o som em sânscrito. Porém, alguns ideogramas não são casuais, como *hatsu* (鉢) que significa a tigela de arroz de monges budistas. *Takuhatsu* (托鉢) é a mendicância do monge. *Ihatsu* (衣鉢) representa a sobrepeliz e a tigela que o discípulo recebe do seu mestre simbolizando sua iniciação nos segredos do budismo. Considerando-se esse caráter oculto do budismo esotérico, alguns ideogramas sempre terão alguma referência budista. *Ihatsu* também significa os mistérios do budismo ou de uma arte. A expressão "*ihatsu o tsugu*" (衣鉢を継ぐ) significa "ter os mistérios da arte de um mestre divididas com alguém."
34. Hosshô é a natureza real do mundo fenomênico.
35. O lótus vermelho do inferno (*guren jigoku*, 紅蓮地獄) da sétima das oito regiões do inferno onde a pele dos condenados se dilaceram com o frio e explodem em pústulas vermelhas como um botão de lótus vermelho.
36. possivelmente o lótus carmesim
37. Ouro lótus com temática semelhante é o *saugandhika* que se escreve *shukendaike* (須乾提華 e 搔揵提迦 significa "flor com o perfume do amor" (*kôkôke*,). Pode ser de cor vermelha ou de cor branca.

de que ele nasce em *anavatapata* ou *anokudatchi* (阿耨達池), o lago imaginário, ao norte das montanhas sempre nevadas, que banha a Índia, considerada Enbushū (閻浮洲), uma das ilhas ao redor da montanha Shumisen (citado). O lótus branco é um lírio d'água semelhante ao lírio d'água Branco Egípcio.

Para *utpala* há as formas de escrever *uhatsurake* ou *uparake* (優鉢羅華), 烏鉢羅, 嗢鉢羅, 漚鉢羅, 優鉢, 鳥怛鉢羅, 優盋羅, e pode se traduzir como lótus carmesim, lótus azul (*Nymphoea caerulea*) ou flor *mayuzumihana* (黛花). Também é chamado de Lótus Egípcio Azul. Pode ser representado com todas as pétalas em pé ou com várias fileiras de pétalas externas curvadas para baixo e miolo sempre escondido. É a personificação da sabedoria perfeita. Esse segundo grupo é o *hitsujigusa* ou *suiren* (睡蓮), mas estes são lírios d'água. O de cor azul[38] (*Nymphoea cyanea*) é o *nilotpala* cujas formas de escrever são *niraupara* (尼羅鳥鉢羅) e *niropara* (泥盧鉢羅). No sutra, os olhos e o hálito de Buda são metaforizados com a delicadeza e perfume desse lótus[39] É também um atributo de uma das 40 mãos do lado direito de Kannon Bosatsu, sendo esta mão chamada de "mão do lótus azul" (*seirengeshu*, 青蓮華手). Outro tipo é *kumuda* cujas formas de escrever são *kumotsuzuke* (狗物頭華), *kumochizu* (倶勿頭), *kumonra* (句文羅), *kumoda* (狗母陀), *kumuna* (狗牟那), 狗牟頭, 倶物頭. São lótus que se traduzem como lírio d'água branco e carmesim, lótus branco 地喜花. É comum ser tomado com duas cores, vermelho e branco ou azul e amarelo. O lótus azul foi considerado o mais sagrado no país dos faraós.

A quantidade de pétalas de cada lótus distingue, no simbolismo tântrico, os sete centros sutis do ser, relacionados aos plexos nervosos e glândulas, figurados como lótus de 4, 6, 10, 12, 16, 20 e 1000 pétalas. O lótus de mil pétalas significa a totalidade da revelação do conhecimento espiritual supremo, o que tem relação com a cabeça de Buda que normalmente parece estar coberta com essas mil péta-

---

38. No sexto nível das "oito regiões frias do inferno" budista (八寒地地獄) existe o lótus *uparajigoku* (嗢鉢羅地獄) e para um dos Oito Grandes Reis Dragões há o lótus *upararyuô* (優鉢羅竜王), mas o primeiro é azul por causa da mistura de água e gelo, um frio que deixa a pele azul, e o segundo, do lugar onde os Reis Dragões surgem, um lago de *uparake* (優鉢羅華). Dessa mitologia vem a denominação do lótus azul.
39. Os Budas *nyorai* são diferenciados por características físicas únicas em virtude das suas capacidades extraordinárias. Séculos após a sua morte, Buda foi considerado pelas pessoas como um super-humano e sua representação pictórica tinha características não humanas. Também podemos supor uma apreciação de características físicas mitologicamente relacionadas à aristocracia ou aos seus deuses, dos quais acreditavam descender. Como um resultado da boa prática no estado de *bosatsu*, um *nyorai* nasce com as trinta e duas características corporais (*shôgo* ou *lakshana*) e oitenta marcas secundárias (*vyanjana*) que jamais seriam encontradas em seres humanos comuns. Os oitenta sinais favoráveis (*hachijûshukô* ou *hachijûzuigyôgô*) são versões mais detalhadas dos trinta e dois. Tais marcas identificariam um ser humano ideal, um super-humano, minorando indicações de sexo e podendo variar segundo os sutras. *Sanjûnisô* é como se refere aos "trinta e dois sinais"característicos sobre o corpo de Buda. Uma delas se denomina *Shinseigansô*: a pupila é azul-anil como as pétalas da flor de lótus azul.

las. Nota-se aqui que não temos o lótus de oito pétalas que simboliza o coração humano (*karidashin*, 干栗駄心 e *nikudanshin*, 肉団心) no budismo esotérico, mas temos o de mil pétalas usado no *kuyō* (ofício pelos mortos) de Buda que se senta nele.

Para resumo podemos tomar o *padma* como o lótus carmesim, *pundarika* como o branco, *utpala* e *nilotpala* como o azul, *kumuda* como o branco com vermelho.

O Ensinamento da Flor de Lótus

Sem dúvida, dizer que a planta lótus se desenvolve no lago escuro para florescer em brilho e cor é a forma budista, simples e pura, de exprimir um ensinamento importante. Seu meio não precisa ser necessariamente a lama, mas essa palavra não é totalmente negativa. Ela nos remete não só à criação do mundo e surgimento da vida como também ao Oceano Cósmico antes da criação do universo. A lama também significa o indiferenciado, o Vazio, a massa informe e absolutamente fecundante. Ela é o útero da manifestação da vida. A mandala *taizōkai*, com o lótus em seu centro, é uma mandala líquida, movediça, donde surgem todas as coisas.

Do umbigo de Visnhu, nas profundezas do Oceano Cósmico, a haste do lótus cresce na vertical para florescer na horizontal. São dois planos distintos, mas manifestações interdependentes e complementares de um mesmo deus, assim como as duas mandalas budistas. Observando a flor, vemos a mandala *taizōkai*, efêmera. Observando o seu avesso, vemos a mandala *kongōkai*, que nunca se desfaz, onde mora Vishnu. Na arte budista dizemos que Birushana está no topo da Montanha Eixo do Mundo, Shumisen, o que corresponde dizer que sua morada fica naquelas margens do Oceano Cósmico, onde manifestação e Vazio se encontram como praia e mar em perene dissolução.

Quando um adorador oferece uma flor de lótus à divindade, significa não só um louvor, mas também uma esperança de auto-realização espiritual, mesmo estando nesse mundo. Esperança em se manter aberto e puro, o que não subtrai a sua raiz que continua a se nutrir do lago, do Vazio essencial da doutrina mahayana. Céu e terra são pólos que devem se manter em equilíbrio, embora em planos diferentes.

Como a flor representa tanto a manifestação do universo, herança do hinduísmo, quanto a alquimia interior da transformação espiritual, herança do budismo, universo e a alma estão em estreita correspondência e colaboração em criar, a partir do nada, as manifestações quase sempre mediocremente percebidas pela consciência, porém necessárias para respondermos à questão inicial: "onde o universo está?" Apenas o budismo, através de sua arte, nos responsabiliza total-

mente pela resposta: "o universo só existe na mente e, portanto, a manifestação não tem substância sem a presença do observador" Não é esse o deleite de Vishnu e a conclusão da física quântica?

Referências bibliográficas

McARTHUR, Meher. *Reading Buddhist Art*. An illustrated guide to Buddhist signs & symbols ("Lendo a Arte Budista. Um guia ilustrado para os sinais e símbolos budistas"). London: Thames&Hudson, 2002.

ZIMMER, Heinrich. *Mitos e Símbolos na Arte e Civilização da Índia.* Joseph Campbell (comp.), Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 1989.

SAUNDERS, E. Dale. *Mudra*. A study of symbolic gestures in Japanese Buddhist sculpture ("Mudra. Um estudo dos gestos simbólicos na escultura budista japonesa"). New Jersey: Princeton University Press, Bollingen Series LVIII, 1960.

NISHIMURA, Kōchō. *Butsu-no Sekaikan*. Tōkyō: Yoshikawakōbun, 1979. 西村公朝『仏の世界観』吉川弘文館 東京1979

BERTHIER, François. *Genèse de la Sculpture Bouddhique Japonaise*. France: Publications Orientalistes de France, 1979, pp. 23-25.

BURCKHARDT, Titus. *A Arte Sagrada no Oriente e no Ocidente*. Trd. Eliana Catarina Alves e Serio Rizek. São Paulo: Attar, pp. 191-214.

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*, com Bill Moyers. Org. Betty Sue Flowers. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990, pp. 224-227.

COOMARASWAMY, Ananda K e Irmã Nivedita. *Mitos Hindus e Budistas*. São Paulo: Landy, 2002.

BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia: (a idade da fábula): história de deuses e heróis.* Trad. David Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

EGAWA, Kiyoshi, AOKI, Takashi, HIRATA, Yoshio (comps.). *Kigō-no Jiten* ("Dicionário de Símbolos"). Tōkyō: Sanseidō, 江川清 青木隆 平田嘉男 「記号の事典」 東京 三省堂 1985.

JAPANESE-English Buddhist Dictionary ("Dicionário de Termos Budista em Japonês-Inglês"). Tōkyō: Daitō Shuppansha, 1965. 「日英仏教辞典」東京 大東出版社

NAKAMURA, Hajime. *Bukkyō Jiten* ("Dicionário Budista"). Tōkyō: Iwanamishoten, 1989, pp. 840-1. 中村元 「仏教辞典」 東京 岩波書店 1989

TAYA, Raishun et al. (comps.). *Bukkyōgaku Jiten* ("Dicionário do Estudante Budista"). Tōkyō: Hōzōkan, Nova Edição, 1995, p. 463-4. 多屋頼俊 「仏教学辞典」 東京 法藏館 1995

Ilustração (1): NISHIMURA, Kōchō. *Butsu-no Sekaikan*. Tōkyō: Yoshikawakōbun, 1979, p. 8.

Ilustração (2): KOMORI, Masahito. *Amida Nyorai-zō*, pp. 86-88 (romanizado)

do Culto aos Antepassados ...

CULTO AOS ANTEPASSADOS, *YUTA* E COMUNIDADE
A PRÁTICA DO CULTO AOS ANTEPASSADOS PELOS DESCENDENTES DE OKINAWANOS NO BRASIL

Koichi Mori

Resumo: No presente trabalho pretendo interpretar as características da prática do culto aos Antepassados realizada por Okinawanos e seus descendentes residentes no Brasil. O trabalho tem como objetivo analisar as transformações e os papéis das xamãs okinawanas na prática deste culto relacionando tais questões com a mudança no elo entre Okinawa, Japão e Brasil do ponto de vista dos Okinawanos residentes no Brasil. Para tanto, a análise será dividida, por conveniência, em quatro períodos: pré-Segunda Guerra Mundial, pós-Segunda Guerra Mundial até a década de 70, década de 70 a 80 e pós-década de 90.Por meio do levantamento das especificidades do culto em cada período e dos diversos fatores que influenciaram essa prática, gostaria de analisar a influência que o processo de globalização exerceu sobre tal prática.

Palavras-chaves: Culto aos Antepassados, *Yuta*(Xamã), Okinawanos(imigrnates e seus descendentes do Brasil), Globalização, Estratégia de Vida

Abstract: In this article, we intend to scribe an preliminary interpretation in relation to characteristics of the practice of ancestor worship, accomplished of Okinawan immigrants and their descendants in Brazil. The Objective of this work is to analyse the transformations and the Okinawan shaman´s function in this practice,relating this questions with the change of connexion of Okinawa, Japan and Brazil, of the point view Okinawan residents in Brazil. For this, this analysis is parted, for convenient, in four periods: before World War II, after World War II until decade of 70, decade od 70 as far as decade of 80 and decade of 90. Through the survey of the specificity of practice of ancestor worship in each period and of several factor that influenced this practice, we intend to analyse the influences of the process of globalization had on this practice.

Key-words: ancestor worshio, Yuta (shaman), Okinawan (immigrants and their descendants in Brazil, globalization, strategy of subsistence.

1. Introdução

O presente trabalho tem como objetivo apresentar um panorama geral sobre as mudanças nas formas com que os okinawanos estabeleciam uma conexão com o Brasil, Okinawa e Japão por meio da análise da prática do culto aos antepassados realizada por imigrantes okinawanos que migraram para o Brasil e seus descendentes[1]

Segundo resultados de uma breve pesquisa realizada pelo autor em 1990 em uma comunidade de okinawanos levantando questões como a dependência pelo culto aos antepassados e pelos xamãs, mais de 80% dos que responderam à pesquisa disseram que o culto aos antepassados é a "religião" com a qual mais se sentem familiarizados. O que permite apreender que o formato okinawano de culto aos antepassados atualmente vem sendo praticado ativamente na comunidade okinawana do Brasil.

Porém, pode-se dizer que tal culto baseado nessa tradição cultural okinawana, é uma prática recente. O culto tipicamente okinawano começa a ser praticado no Brasil somente após a Segunda Guerra Mundial, por volta do início dos anos 70. E, a partir de então, com a propagação e enraizamento da prática do culto aos antepassados, estima-se que a relação de dependência pelo *yuta* (xamã) bem como a prática do ritual *hinukan* (que é praticado como uma derivação do culto ao antepassado) tenha ganhado forças entre aproximadamente 120 mil okinawanos, chegando até os dias de hoje.

Para abordar a questão da ausência da prática de reverências no período anterior à Segunda Guerra Mundial e a transição para uma prática ativa no período pós-guerra, é de extrema importância levantar as mudaças que ocorreram no modo de relacionamento dos okinawanos tanto com o Japão, com Okinawa, bem como com o próprio Brasil.

Assim, para facilitar a análise sobre tais tranformações, o presente trabalho será desenvolvido com base em dois períodos históricos: o pré-Segunda Guerra Mundial e o pós-Segunda Guerra Mundial (que será subdividido em três períodos: anterior à década de 70, posterior à década de 70 e posterior à década de 90).

---

1. Atualmente estima-se que o número de descendentes de okinawanos residentes no Brasil corresponde a cerca de 10% da população nikkei total, por volta de 150 mil pessoas. A maior associação étnica okinawana é a Associação Okinawa Kenjin do Brasil com cerca de 4 mil famílias associadas, centralizando as 40 sedes espalhadas por todo o Brasil.

2. O culto aos antepassados praticado pelos descendentes de okinawanos no Brasil

Na tabela 1 estão representadas as características do culto aos antepassados e as suas diversas circunstâncias de ocorrência, divididos, por conveniência, nos períodos pré-Segunda Guerra Mundial e pós-Segunda Guerra Mundial. Seguindo esta tabela, veremos, no presente capítulo, como se dava a prática do culto aos ancestrais nos dois períodos e os diversos fatores que exerceram influência sobre ela.

2.1 Período pré-Segunda Guerra Mundial (1908~1941): a inexistência do culto ao antepassado

Como já é de conhecimento, a imigração okinawana para o Brasil teve início em 1908 com a primeira leva de imigrantes japoneses para o Brasil (vindos com o Navio *Kasato Maru*) que trouxe 781 pessoas, dentre as quais, 325 eram okinawanas.

Tabela 1. Visão panorâmica do culto aos antepassados na comuninade okinawana do Brasil

Época	Situação do culto aos antepassados	Condições da sociedade *nikkei*/okinawana no Brasil	Visão da Nação-Estado brasileira
Pré-Segunda Guerra (1908~1941)	• Inexistência do culto ao antepassado • Medida temporária: adoção de formas de culto empregadas pelos japoneses da ilha principal	• Estratégia de vida : *dekassegui* – deixar os "ancestrais" com parentes, "formação" de famílias com mão-de-obra jovem • Discriminação pelos *nikkeis* da ilha principal e pelas autoridades – identidade como "originário de província"- negação de "coisas" ligadas a Okinawa (repressão), assimilação à sociedade japonesa	• Construção da nação Brasileira por "mestiços" • Política assimilacionista • Hegemonia do catolicismo
Pós-Guerra (I) (1945~Déc.70)	• Culto nos moldes da ilha principal (especialmente Seicho no Ie até meados da década de 50) • Surgimento do *yuta* no início dos anos 50 • Prática do culto nos molde okinawanos pelos imigrantes do pós-guerra • Déc. 70~:crescimento de médiuns "tipo" *yuta*, viagens para "trazer" o antepassado e criação de uma organização para a cura pela religião – os imigrantes do pré-guerra também passam a praticar intensamente	• Estratégia de vida: permanência definitiva – surgimento de nova identidade (membro da colonia), compartilhar a experiência como imigrante, negação de "coisas" ligadas a Okinawa (repressão) • Início da imigração pós-guerra (1953~ininio da década de 70) • Ascensão econômica e participação social: aumento das viagens de visita a Okinawa nos meados da década de 70	• De nação constiruída por mestiços para colocação de um mero hífen para designar as diferentes origens (a partir da década de 60) • Aparecimento da contracultura Quebra da hegemonia católica, etc.
Pós-Guerra (II) (Déc.70~Déc.90)	• Aumento das viagens para "trazer" os antepassados • Surgimento do *yuta* propriamente dito – transformação em yuta num contexto transnacional • Intensificação da prática do culto e aproximação às forma de prática okinawanas	• Diminuição(desaparecimento) dos olhares de discriminação por parte dos *nikkeis* da ilha principal • Devolução do controle político de Okinawa para o Japão/ Realização da Expo Oceano (Okinawa)? Surgimento da identidade "*uchinanchus* do Brasil" (déc.70) – Equiparação étnica em relação aos imigrandes da ilha principal? Valorização da cultura tradicional okinawana – as artes okinawanas ganharam atividades regulares e foram estimuladas- • Aumento de "pessoas" transnacionais: associação de províncias, de pessoas da mesma terra-natal, *dekassegui*	• Multiplicação das religiões (especialmente da Pentecostal) • Ida de brasileiros ao exterior • Chegada dos *newcomers*
Pós-Guerra (III) Déc.90~	• Prática do culto ao ancestral pela visita em Okinawa/Brasil • Transnacionalização da questão *yuta* (intervenção mútua)		

Os imigrantes okinawanos desse período, assim como os imigrantes japoneses da ilha principal, iniciaram suas vidas nas plantações de café, como colonos. No final de dezembro de 1940, cerca de 13 mil okinawanos residiam no Brasil.

Entre esses imigrantes, o culto aos antepassados, no sentido de "religião típica okinawana", não era praticado (ou, pelo menos, não era praticado em sua forma tradicional). Mas, por que razão essa prática inexistia?

Em primeiro lugar, pode-se dizer que esse fato está estreitamente relacionado com a estratégia de vida dos imigrantes desse período. No caso dos imigrantes do período anterior à Segunda Guerra Mundial, não apenas entre os imigrantes okinawanos, mas também entre aqueles vindos da ilha principal, predominava a estratégia de imigração como *dekassegui*. Com essa estretégia, eles buscavam poupar bens o mais rápido possível para fazer um "retorno glorioso" à sua terra natal. Havia aqueles também que visavam enviar o dinheiro poupado à *ya* (à sua casa, à sua família), não passando a migração temporária para o Brasil, nesse caso, apenas de um meio para "levantar dinheiro"

Assim, para cumprir tais objetivos, os okinawanos formavam famílias "arranjadas" compostas por homens jovens que representavam uma mão-de-obra vantajosa e migraram para o Brasil. Em outras palavras, isso significa que o número de mulheres (de idade avançada) que originariamente tinham o papel de designar a função dos cultos aos antepassados dentro de casa era relativamente baixo.

Dentre os 325 imigrantes okinawanos que vieram na primeira leva de imigrantes, 276, ou seja, 85% era homem, sendo que apenas 15% era mulher. Além disso, devido à necessidade de uma mão-de-obra vantajosa, é possível notar que 80% dos homens tinha menos de 20 anos e apenas 6 tinham mais de 40 anos (no caso das mulheres, apenas 3 tinham idade acima dos 30 e a maioria tinha 20 anos incompletos)[2].

Em função da estratégia de imigração temporária, podemos notar que a estrutura familiar era composta por 33% de primogênitos herdeiro da *ya* e 25% de irmãos do meio. E esse índice significativo de presença dos herdeiros da *ya* era um aspecto importante a ser considerado como fator básico para a reprodução da prática do culto só então no período pós-guerra. Pelo fato de estarem migrando com o caráter temporário, os okinawanos (especialmente o filho mais velho e o do meio) tiveram que deixar com parentes ou familiares objetos como as tabule-

2. A análise sobre as famílias "arranjadas" de imigrantes okinawanos vindas na primeira imigração foi realizada com base em *Burajiru Okinawa Imin Chobo,* edição de dados estatísticos da revista *Burajiru Okinawa Imin Shi* (1987), por Yabiku Mosei.

tas memoriais, os incensários, as cinzas e os *hinukan* (deus do fogo cultuado na cozinha) herdados pela família. Ou seja, a ausência dos símbolos que representavam os "ancestrais" que deveriam ser cultuados foi a condição mais significante para tal inexistência da prática no período anterior à Segunda Guerra Mundial.

Sob as severas condições de trabalho em um país estrangeiro, ocorre, entre os imigrantes, alguns falecimentos. Nesse caso, como eram realizados os rituais para tais falecimentos? Eles não passavam de medidas improvisadas de rito para o "falecimento inesperado", adotando-se as "formas típicas de ritual da ilha principal do Japão" A realização desse ritual nos moldes da ilha principal estava intimamente relacionado com a posição dos okinawanos frente ao Japão.

Como já é de conhecimento, com a Disposição do Império de Ryukyu, Okinawa foi anexada à nação japonesa moderna em 1879 e inicia o seu processo de modernização. Dentro dessa posição/estratégia, os okinawanos abandonam a sua identificação okinawana/ ryukyuana para se auto proclamar como "originário de uma província japonesa" considerando como "atrasado" tudo aquilo relacionado à Okinawa, à Ryukyu e buscando uma "assimilação ao Japão" o mais rápido possível[3] E, com a intensificação dessa estrutura binária antagônica de discriminação por meio da interação dos imigrantes da ilha principal, da autoridade japonesa e da comunidade de imigrantes, essa posição básica foi seguida pelos okinawanos no Brasil também. Nesse contexto, o culto tradicional okinawano aos antepassados foi sendo evitado (o que não significa que eles negavam as reverências pelo antepassado realizadas pelos imigrantes japoneses da ilha principal).

Ainda, num contexto maior, pode-se dizer que a ausência desse culto ao antepassado se intercala com a visão de um povo religioso no Brasil. Nessa época, o catolicismo era a religião hegemônica e a idéia de Brasil como uma nação católica era muito forte, e, por orientação dos órgãos diplomáticos (Departamento de Relações Exteriores), os imigrantes japoneses se mantinham mais reservados para a prática de suas crenças e religiões no Brasil.

---

3. Sobre a identidade dos okinawanos (intelectuais) como "originários de província japonesa" após a Dsiposição de Ryukyu em 1978 e a integração ao Japão (nação moderna), consultar: Oguma Eiji (1998), Tomiyama Ichiro (1990).

   Oguma Eiji(1998) *Nihonjin no Kyôkai-Okinawa, Ainu, Taiwan, Chôsen-Shokuminchi-shihai kara Fukki-undômade-. (Fronteira de Japonês – Okinawa, Ainu, Taiwan e Korea-De Ocupação Colonialista até Movimento de Retorno ao Japão)* Tokyo. Ed. Shinyô-sha.

   Tomiyama Ichiro (1990) *Kindai Nihon Shakai to'Okinawajin' (Sociedade Japonesa Moderna e Okinawanos)* Tokyo. Nihon-Keizai-Hyôron-sha.

3. O culto aos antepassados no período pós-Segunda Guerra Mundial

3.1 Os diversos fatores que contribuíram para a reprodução do culto aos antepassados no período pós-Segunda Guerra Mundial

O que norteava, então, a atitude dos descendentes de okinawanos no período anterior à Segunda Guerra era a estratégia de assimilação como um *nikkei*, abandonando a sua peculiaridade (sua natureza okinawana).

Durante a Segunda Guerra Mundial, os japoneses okinawanos também foram vistos como inimigos da nação e é após o final da guerra, com a rendição do Japão, que ocorre uma inversão na estratégia de vida entre os okinawanos: passam de trabalhadores *dekasseguis* para residentes definitivos no Brasil.

Segundo pesquisa realizada pelo Departamento de Geografia da Universidade de Ryukyu, mais de 90% dos imigrantes okinawanos não tinha intenção de se estabelecer definitivamente no Brasil no período inicial da imigração. Porém, após o fim da guerra, 80% deles afirmavam ter decidido pela permanência definitiva. E, como que acompanhando essa mudança, uma nova identidade foi sendo construída, identidade essa como um sujeito que irá permanecer definitivamente no Brasil estabelecendo novas estratégias de ascensão econômica e social.

Entre os *nikkeis*, incluindo os okinawanos, a nova estratégia de vida predominante era a da ascensão econômica por meio do trabalho autônomo em São Paulo e arredores utilizando a mão-de-obra familiar. Assim, a partir do final da década de 40 até a década de 50, os okinawanos também se deslocam para centros urbanos formando uma comunidade étnica urbana à parte dos *nikkeis* própriamente ditos da ilha principal, visando a ascensão econômica.

A estratégia de permanência definitiva trouxe junto consigo, então, o surgimento de uma nova identidade *nikkei* na comunidade japonesa como um todo. Enquanto por um lado houve o distanciamento dos *nikkeis* em relação à sociedade japonesa e aos japoneses, por outro lado foi sendo constituída uma identidade étnica como "membro da colônia" como "*nissei*", uma tentativa de criação de uma diferenciação étnica em relação aos brasileiros em geral[4]

O que deu suporte para essa nova identidade foram as novas religiões japonesas, representadas pela Seicho-no-Iê. A década de 50 foi uma época em que religiões "japonesas" começam a ser amplamente introduzidas na comunidade *nikkei* do Brasil. Mesmo entre os descendentes de okinawanos que até a década de 50 eram vistos com olhares preconceituosos pelos *nikkeis* (da mesma forma

---

4. Sobre a identidade dos *nikkeis* brasileiros e as transformações na estratégia de vida, consultar: Maeyama Takashi (1996).

   Maeyama Takashi(1996)*Esunisitei to Brazilu Nikkeijin: Bunka Jinruigakuteki Kenkyû(Anthropological Study: Ethnicity and Japanese-Brazilians)* Tokyo. Ed. Ochanomizu-Shobô.

que ocorria no período anterior à guerra), muitos se tornaram adeptos das religiões "japonesas" com a inversão estratégica de identidade como "originário de uma província japonesa" para uma estratégia de assimilação entre os *nikkeis* simplesmente como "membro da colônia"

Assim, para se tornarem "mais japoneses" do que os próprios japoneses da ilha principal, muitos okinawanos, especialmente aqueles que receberam uma educação de caráter nacionalizadora no período Meiji e foram discriminados no Brasil pelos *nikkeis* da ilha princial, se tornavam devotos da Seicho-no-Iê, pois ela tinha como doutrina principal justamente o "espírito japonês" E é dentro desse contexto de inserção de novas religiões trazidas do Japão que surge a prática do culto aos antepassados.

No início da década de 50, a imigração que havia sido suspendida por conta da Segunda Guerra é retomada. A imigração okinawana para o Brasil se concentrou no período entre a reabertura do país para a imigração em 1953 até o começo da década de 70. Mais de 10 mil okinawanos saíram da Okinawa que havia se transformado em cinzas e entrado para a dominação americana em direção ao Brasil nas mais diversas formas de imigração: como imigrante agrícola autônomo, como grupo de jovens, como imigrante para Capem ou como imigrantes "chamados"

A diferença decisiva desses imigrantes do pós-guerra em relação aos anteriores à guerra é que desde o começo eles vieram com a intenção de permanência definitiva no Brasil, já trazendo junto consigo os incensários, os ossos, as tabuletas memoriais e os *hinukans* devidamente passados por rituais de magia (*nujifa*) como o *untike* que permitia o deslocamento dessas tabuletas ou deuses do fogo para outros lugares. Assim, não há duvida de que os imigrantes do pós-guerra foram um fator de estímulo para a prática do culto aos ancestrais na forma tradicional okinawana.

Por outro lado, os imigrantes anteriores à guerra estavam começando a ficar preocupados com as tabuletas memoriais e *hinukans* por eles herdados e com as tabuletas das vítimas da guerra que estavam para ser herdadas (ou aquelas que as próprias vítimas haviam herdado) que ainda não haviam passado pelo rito necessário.

Com essa preocupação, na década de 50 os imigrantes do pré-guerra fazem um retorno temporário para Okinawa. Esse fenômeno se concentra após o ano de 1972 com a devolução do controle político de Okinawa para o Japão e especialmente por volta de 1975 com a realização da Expo Oceano Okinawa.

Mais do que um cunho turístico, esse retorno temporário era uma importante oportunidade para "trazer ao Brasil", através do ritual do *untike*, os "ancestrais" e *hinukans* que eles haviam deixado com os parentes e familiares. Ou seja, era uma "viagem" para anunciar aos antepassados a decisão de permanência defi-

nitiva no Brasil. Muitos imigrantes anteriores à guerra falam sobre esse fato dizendo: "Dessa forma o *uyafafuji* (o antepassado, especialmente para se referir aos antepassados paternos) também migrou conosco para o Brasil e conseguimos constituir a nossa *ya aqui* "

A década de 70 foi um período em que eles haviam alcançado uma prosperidade econômica por conta da estratégia de ascensão baseada nos trabalhos autônomos com a criação da comunidade étnica urbana. Ao mesmo, como um dos processos da globalização em curso, foi uma época em que surgiram as linhas aéreas diretas Brasil-Japão. Esses fatores fizeram com que fossem criadas condições necessárias para a realização dessas "viagens" de retorno.

Segundo pesquisa realizada no começo da década de 80 na comunidade pesquisada pelo autor, das famílias que constituiam a comunidade, 85% tinham em casa um altar budista (*butsudan)* e 80% possuíam túmulos em cemitérios brasileiros.

Na década de 70, o desaparecimento tênue da discriminação explícita contra os descendentes de okinawanos, o alcance da ascensão econômica por eles e a notável inserção social e política destes na comunidade brasileira ultrapassa a dos *nikkeis* descendentes da ilha principal. Essa era a situação interna do Brasil.

Essas mudanças se intercalam com a reativação do movimento de resgate da cultura peculiar okinawana tanto no Japão como em países estrangeiros e começa a surgir uma nova imagem positiva entre os descendentes de okinawanos no Brasil : os *uchinanchus* do Brasil (okinawanos do Brasil – o termo *uchinanchu* é utlilizado especialmente para estabelecer uma contraposição com o termo *yamatonchu*, empregado para designar os japoneses da ilha principal).

Essa identidade foi construída com base na diferenciação cultural, criando uma fronteira étnica entre eles e os *nikkeis* descendentes da ilha principal do Japão e os brasileiros em geral, fronteira étnica esta que, por sua vez, se constituía por elementos tradicionais e peculiares da cultura okinawana, reavaliando tais elementos. Em outras palavras, pode-se dizer que esse movimento foi uma forma de reverter a posição assimétrica em que se encontravam os descendentes de okinawanos em relação aos descendentes da ilha principal por meio do estabelecimento de uma diferenciação cultural[5].

O aparecimento dessa identidade positiva e a reavaliação da cultura tradicional okinawana foram as condições que permitiram a retomada da prática do

---

5. Sobre o processo de transformação da identidade dos descendentes de okinawanos no Brasil, consultar: Mori Koichi (2003a).

   Mori, Koichi(2003a). Identity Transformations among Okinawans and Their Descendents in Brazil, In: (ed) Lesser, J. *Searching For Home Abroad: Japanese Brazilians and Transnationalism*, p.47-65, USA, Duke Univ. Press.

culto aos antepassados. E, em um contexto mais amplo, a partir da década de 60, a hegemonia católica baseada em uma visão religiosa nacionalista chega a seu fim no Brasil e surge o movimento em voga da contracultura juntamente com a busca pelas origens e retorno às raízes culturais, que é uma dos fatores essenciais para a prática tradicional do culto aos antepassados.

Dessa forma, a reverência aos ancestrais que havia ganhado vigor na década de 60 passa a ser praticada de forma mais intensa a partir da década de 70. E, os *yutas* (xamãs) que atuam nas comunidades okinawanas até hoje, tiveram um papel decisivo para que esses rituais de reverência pudessem ser praticados de forma mais próxima possível às formas praticadas em Okinawa.

3.2 O surgimento das *yutas* e o culto aos antepassados

Conforme foi discutido anteriormente, com a decisão de permanência definitiva no Brasil, começou a surgir entre os okinawanos uma grande preocupação em relação aos "antepassados" ou *hinukans* que haviam herdado, assim como em relação aos "novos antepassados" que haviam surgido como vítimas da guerra de Okinawa e que deveriam ser cultuados. Havia também a preocupação com o ritual de proteção de móveis e casas adquiridas ou construídas, já que na sociedade folclórica okinawana, o xamã tem uma atuação central em relação ao culto ao antepassado como também na aquisição de propriedades.

No Brasil, em São Paulo, a primeira *yuta* (médium) surgiu nos meados da dácada de 50. Porém, ele não "surgiu" com as formas de uma *yuta* típica desde o começo.

O seguinte exemplo é o caso de uma mulher que entrou em estado de *kamidarii* (estado de adoecimento pelo qual uma pessoa passa no processo para se tornar xamã) nos meados da década de 40. Na época ainda não existia a comunidade étnica okinawana (em outras palavras, não havia uma comunidade que exercesse a função de realizar tratamentos por meio de crenças religiosas, não havia um *yuta*). Por conta disso, para obter um tratamento místico para o seu estado de desarmonia, ela foi levada para um centro de umbanda[6], uma religião de possessão brasileira e, dentro do contexto da umbanda foi realizado o seu *michiake*[7]

---

6. Umbanda: é uma religião brasileira de possessão criada no começo do século XX a partir da fusão dos cultos de origem africana com o espiritismo. Diferentemente dos outros cultos africanos, o principal espírito de possessão é o espírito morto de escravos negros ou espírito morto dos índios nativos, ganhando características brasileiras. Além disso, por ser a classe média urbana a principal camada a aderí-la, muitos pesquisadores consideram a umbanda como a religião nacional do Brasil.
7. No contexto da umbanda, é o processo de definição do espírito de proteção através da nomeação de um espírito de possessão específico. Na cultura xamanística okinawana, é o processo de transformação em *yuta* com uma aprovação simbólica (recebendo escritas, miçangas e terços) do *kami* (deus).

Porém, posteriormente, essa médium foi interpretada pelos okinawanos como sendo o surgimento de uma *yuta* e passou a fazer visitas como *yuta* para atender às pessoas com problemas. Esse é um caso peculiar de iniciação das atividades como *yuta*.

A partir dos meados da década de 50, essa *yuta* passa a praticar rituais mágicos para os problemas ligados ao culto aos antepassados e para cura de desarmonias físicas e mentais com causa desconhecida. Assim ela passa a exercer um papel central no ritual de culto ao antepassado que tem como elemento básico o *suko* (oferenda de queima de incenso)[8]

Nessa comunidade okinawana de São Paulo em que a médium do "tipo" *yuta* atuava de forma ativa, também começam a chegar de Okinawa mulheres que lá atuavam como médium nas comunidades de parentesco (*ukudi)*, mulheres que trabalhavam como *ugansa*[9] e mulheres com forte percepção espiritual a partir da década de 60. Elas se envolvem principalmente na solução para a questão do culto aos ancestrais dos imigrantes pós-guerra como médiuns do "tipo" *yuta.* E, a partir da década de 80, entre as próprias pessoas que se consultavam com essas mulheres, começam a surgir as *yutas* propriamente ditas, chegando até os dias de hoje.

Essas médiuns, especialmente a partir da década de 80, passam pelo processo de transformação em *yutas* e o papel exercido por elas nos cultos aos antepassados se tornou fundamental.

Sobre as mulheres (principalmente *nisseis* e *jun-nisseis*, estas vindas do Japão ainda quando crianças) que se tornaram *yuta* após a década de 80 pode-se considerar que:

1. A força de controle da Nação-Estado sobre a religião estava enfraquecendo, surgindo o discurso de que "por meio de qualquer religião é possível afirmar uma

---

8. Sobre o processo para se tornar *yuta* e o mundo religioso criado, consultar: Mori Koichi (1997). Sobre o processo de transformação do *yuta* do Brasil em xamã, consultar Mori Koichi (2002).
   Mori Koichi(1997) "Burajiru Hyôi Shûkyô no 'Ôshokuka'' purosesu – Okinawakei Josei no Shûkyô Sekai – (Processo de Amarelamento de Religião Brasileira de Possessão – O mundo religioso de uma Okinawana-)". In: Jôchi Daigaku Ibero Amerika Kenkyujo(ed.). (Centro de Estudos Iberoamericano da Universidade de Sophia) Ibero-Amerika Kenkyu(*Estudos Ibero-Americano)*.Tokyo. Vol. XIX, No.2. Ed. Universidade de Sophia.
   Mori Koichi(2002) "Burajiru ni okeru Okinawakei Shaman *Yuta* no seifu katei to sono Jujutsu Syukyo Sekai(Processo de xamanização de okinawanas e seu mundo mágico-religioso)" In: Toshio Yamaguida (ed.) *Raten Amerika no Nikkeijin-Kokka to Esunishitei – (Os Nikkeis de Países Latino-Americanas-Nação e Etinicidade-)* Tokyo. Ed. Keio University Press.
9. Médium que, a pedido do *yuta* ou outras pessoas, realiza os rituais de magia e cerimônias de culto aos antepassados, como um "sacerdote espiritual" Assim, como as *yutas*, esses médiuns são, geralmente, mulheres. Não é muito comum solucionarem problemas advindos de *hanji akashi*, como também não é comum ofereceram receituário de cura.

brasilidade"[10] e, no nível nacional, houve uma transição da idéia do Brasil como um país formado por mestiços para a unificação do povo por meio da colocação de meros hífens para distinguir a sua origem;

2. Estreitamente relaciondo a essa questão, há o surgimento claro da identidade "*uchinanchus* do Brasil" criada por uma diferenciação cultural colocada frente aos *nikkeis* descendentes da ilha principal e aos brasileiros em geral;

3. A comunidade okinawana chegou ao seu auge de desenvolvimento com o alcance do sucesso e estabilidade econômica por meio da estratégia como trabalhador autônomo e com a criação de um órgão funcional comunitário para a cura pela religião muito semelhante àquele existente na sociedade folclórica okinawana;

4. E, finalmente, o processo de evolução da globalização (surgimento de linhas aéreas, passagens aéreas com preços acessíveis, o deslocamento de pessoas e também de informações) são alguns dos fatores que tiveram forte influência no processo de transformação em *yuta* e na criação de uma cultura étnica xamanística no Brasil.

Sobre o processo de transformação em *yuta* dessa época, é possível levantar algumas características. A primeira seria a transformação do médium em *yuta* dentro de um contexto transcultural. Em outras palavras, através da participação das médiuns do "tipo" *yuta*, se tornou possível realizar "treinamento" para se tornar uma *yuta* tanto no Brasil como em Okinawa.

Com o as economias obtidas pelo trabalho autônomo e também pelo *tanomoshi* (um tipo de consórcio financeiro), as mulheres "tipo" *yuta* dessa época, puderam viajar para Okinawa realizando de três a seis sessões de "aperfeiçoamento" Elas se hospedavam na casa de parentes num período de três a seis meses interagindo de forma muito próxima com as *yutas* da sociedade okinawana.

O segundo elemento característico é o fato de que, por elas terem essa interação muito próxima com as *yutas* de Okinawa, acabavam internalizando profundamente a cultura xamanística okinawana. E, como resultado disso, as *yutas* do Brasil se assemelham muito às *yutas* de Okinawa já que seguem as normas e lógicas da cultura xamanística okinawana bem como as suas formas de rituais e magia. Toda via, no sentido de que se tornam *yutas* por meio do intercâmbio entre Okinawa e Brasil, elas vão sendo formadas como *yutas* étnicas.

A terceira característica comum a essas *yutas* é o caráter híbrido que pode ser observado nesse mundo religioso e que surge claramente, por exemplo, no conceito sobre o infortúnio. Ainda que as *yutas* do Brasil se apoiem basicamente no conceito de infortúnio estabelecido pelo xamanismo okinawano, elas trans-

---

10. Prandí Reginaldo (1999) "Referências sociais das religiões Afro-Brasileiras-Sincretismo, Branqueamento, e Africanização". In: C. Cardoso e J. Bacelar (eds.). *Faces da Tradição Afro-Brasileira.* São Paulo. Ed. Pallas.

põem o infortúnio pelo fato de ser *uchinanchu* pelo infortúnio pelo fato de ser brasileiro ou morar no Brasil.

Falando de forma mais geral, com a transposição do conceito de infortúnio, de um lado elas se afastam da idéia sobre alma dos vivos e dos mortos de terceiros e da espiritualidade ligada à estrutura das moradias. Por outro lado, ocorre um afastamento dos espíritos de antepassados e da noção de valores tipicamente okinawanos.

Apesar da interpretação e da solução para os infortúnios se basear nas formas do xamanismo okinawano, as oferendas, a língua e a presença do espírito (por meio de possessão), são todos elementos diferentes. Por exemplo, no caso de um infortúnio tipicamente brasileiro, é a padroeira do Brasil, Nossa Senhora da Aparecida, que exerce papel central na indicação da solução do problema. No lugar do incenso e do *binshi* (um kit de oferendas aos antepassados composto por arroz, saquê, bolinhos de arroz, etc.) são utilizados velas e vinho. As orações são feitas em português empregando um vocábulo típico da religião católica como "Nossa Senhora" e "Ave Maria"

4. *Yutas* e o culto aos antepassados dentro do processo de globalização

Na comunidade okinawana que é o campo de pesquisa do autor, as *yutas* que atuam de forma mais ativa são as que fizeram seu *michiake* após a década de 60 e, pelo menos cinco ou seis delas estão atuando ativamente. Além delas, há também inúmeras mulheres e homens que têm como especialidade os ritos de magia e realizam a cerimônia chamada *ugansa*.

Segundo uma breve pesquisa realizada nessa comunidade em 2001, 90% das famílias tinha em suas residências as tabuletas memoriais e 88% possuía o *hinukan*. Dentre os que possuem tabuletas, 27% praticava a cerimônia de reza todos os dias e, daqueles que têm o *hinukan*, 15%. Também constatou-se que 61% e 67%, respectivamente, praticavam a reza todo dia 1º e 15º dia.

Além disso, é muito frequente a consulta à *yuta* e o pedido pela *ugansa*. Em relação à *ugansa*, 67% das famílias faz pedido para realização do *yashiki ugan* (reza oferecida uma vez por ano para agradecer à casa pela proteção que ela dá e pedir mais uma vez por essa proteção) e do *mabuiwakashi* no 49º dia de falecimento (cerimônia para a separação dos espíritos vivos do espírito morto, deixando com que este último vá para o seu mundo) e 59% das famílias (esposas) tem algum contato com *yutas*.

No caso das *yutas*, há aqueles que as consultam regularmente e aqueles que consultam algumas vezes, mas os pedidos geralmente são:

(1) Avaliação sobre a sorte ou não no futuro e nos planos
(2) Pedido de realização de cerimônias e magias
(3) Ensino de como fazer um culto aos antepassados na forma okinawana tradicional
(4) Interpretação de experiências paranormais
(5) Confirmação do desejo dos ancestrais

Assim como é possível inferir por meio dos dados apresentados e por tudo aquilo que foi discutido anteriormente, entre os descendentes de okinawanos no Brasil, é especialmente após a década de 80 que o culto ao antepassado começa a ser praticado de forma ativa e com a participação das *yutas* através de pedidos.

E, levando em conta que as cerimônias tinham a participação das *yutas* que passaram por um treinamento em Okinawa e a entrada massiva de informações por conta do avanço do processo de globalização, surgiu uma forma de culto muito similar à que era praticado em Okinawa.

Ainda, essa intensificação na prática do culto ao ancestral contribuiu de forma notável para o crescimento da comunidade okinawana criando diversos fatores favoráveis: surgiram importadoras e fabricantes de artigos necessários para a realização das cerimônias como os altares budistas, as tabuletas memoriais, incensos, *uchikabi* (papel cortado em formato de cédula), incensários e *binshi*, além do aparecimento de produtores e vendedores de oferendas utilizadas nos cultos, estabelecendo-se uma expansão horizontal de divisão de trabalho no nicho ligado à prática do culto ao antepassado.

Além disso, no começo da década de 90 tem início a publicação do jornal étnico "Utina Press" voltado para os descendentes de okinawanos. Publicando 8 mil exemplares por mês, o jornal traz artigos em série sobre a arte okinawana e o culto aos antepassados e, no primeiro exemplar do ano, vem publicada uma lista de todas as atividades ligadas ao culto aos antepassados que serão realizadas durante o ano.

A prática do culto ao antepassado vem sendo ativada, assim, com o entrelaçamento desses diversos fatores. A partir da década de 80, analisando o processo de forma conjunta, o culto ao ancestral juntamente com a arte tradicional *ryukyuana* criou uma fronteira étnica em relação aos *nikkeis* descendentes da ilha principal (*yamatonchu*) e com os brasileiros em geral. Optando estratégicamente pelo culto ao ancestral como o elemento cultural para sustentar essa fronteira, ele vem se tornando a grande força impulsionadora da identidade "*uchinanchus* do Brasil" criada nos moldes essencialistas[11]

---

11. Sobre a construção do sujeito "*uchinanchu* do Brasil" e a prática de artes tradicionais de Ryukyu, consultar: Mori Koichi (2003b).

A partir da década de 80 até os dias de hoje, o processo de globalização tem promovido um intercâmbio através da ida dos descendentes de okinawanos ao Japão como *dekassegui* ou para eventos como o Encontro Mundial dos *Uchinanchus*, WUB[12], para estudar como bolsista e participar das festividades e cerimônias da família. Por outro lado, a visita de *uchinanchus* residentes em Okinawa ou em outro país estrangeiro ao Brasil na ocasião das comemorações da imigração japonesa e festividades e cerimônias da família como casamento e enterro também tem aumentado.

Nessas ocasiões é que os descendentes de okinawanos manifestam para os *uchinanchus* de Okinawa e do mundo o compartilhamento de certos valores okinawanos como *ichareba chode* (expressão que exprime a hospitalidade do povo okinawanos, significando, em uma tradução literal, "se nos encontramos, somos todos irmãos") e *yuimaru* (o auxílio, a ajuda mútua) mostrando que tanto o culto aos antepassados como a arte tradicional estão sendo praticadas da mesma forma como em Okinawa. Ao mesmo tempo, é nessa mesma ocasião em que os okinawanos (ou descendentes) que visitam o Brasil também se apropriam da cultura praticada e dos diálogos que surgem em diversas oportunidades. E, através desse ciclo de influência mútua, cria-se uma identidade *uchinanchu* étnica e global que cada vez mais vem se tornando vívida.

Na esfera religiosa dessa construção de um sujeito *uchinanchu* transnacional, quem veio exercendo um papel fundamental foram justmente as *yutas*. As *yutas* do Brasil que haviam internalizado e apropriado a cultura xamanística okinawana descobriam as causas dos problemas e desarmonias dos descendentes de okinawanos através da interpretação dos sinais por meio do código do xamanismo okinawano, indicando, assim, um tratamento adequado. Dessa forma, exerceram um papel central nas cerimônias de magia no culto aos antepassados no sentido de transmitirem os conhecimentos/valores okinawanos e as doutrinas dos cultos aos seus descendentes.

Assim, ao mesmo tempo em que contribuíram para a ativação de uma cultura étnica, utilizando o código do xamanismo okinawano, elas inseriram os descendentes de okinawanos individualmente em um universo okinawano, colaborando, dessa forma, para a construção de um sujeito "*uchinanchu* do Brasil"

Mori Koichi (2003b) Burajiru no Ryukyu Geino to Shutai no Kochiku – Engeikai, Konkuru Paredo (ed.) Nishi, M. & Hara, T. *Fukusu no Okinawa – Diasupora kara Kibo he,* Tokyo, Jimbunshoin.

12. WUB: Worldwide *Uchinanchu* Business Association. Associação formada em 1997 com iniciativa dos descendentes de okinawanos residentes no Havaí. Possui 21 filiais pelo mundo com cerca de 500 associados e, todo ano realizam o Encontro Mundial em Tóquio, Okinawa ou Estados Unidos para promover a troca de informações e firmar o laço de amizade entre seus membros. Além disso, com a criação da Companhia de Investimento WUB, essa Associação já realiza objetivamente um desenvolvimento empresarial através dessa rede social dos *uchinanchus*.

No entanto, tal compartilhamento de conhecimentos, lógicas e cultura entre familiares que transpassa o limite fronteiriço de países também vem criando o surgimento de certo tipo de conflito e oposição.

Por exemplo, suponhamos que uma *yuta* do Brasil identifique a causa de um certo problema como sendo devido a um "erro" no processo de herança do "ancestral" (da tabuleta memorial) e julgue que não haverá solução até que esse "erro" seja corrigido. Nesse caso, o problema deixa de ser de ordem individual ou familiar exigindo a negociação entre todos os parentes. Porém, se para o outro parente nenhum problema tiver surgido por conta disso, será muito difícil ele concordar em deixar trazer para o Brasil essa tabuleta memorial que é um objeto de devoção dele também.

A ativação de um relacionamento familiar transnacional por conta da globalização, a facilidade na comunicação e o aparecimento das *yutas* com conhecimento sobre o xamanismo okinawano diminuiu significativamente a desproporcionalidade que havia no conhecimento sobre o culto ao antepassado entre Okinawa (o centro) e Brasil (periferia). O que fez com que problemas como esse se tornrassem visíveis.

Antigamente, esse tipo de problema entre parentes surgia em Okinawa e era considerado como um problema a ser encarregado a uma *yuta*. E, pelo processo da globalização ainda não estar tão avançado nessa época, o problema que envolvia as *yutas* não chegavam até a comunidade okinawana do Brasil. Devido à estrutura desproporcional na relação centro/periferia, mesmo se o problema existisse, ele era de "mão única", sendo direcionado de Okinawa para o Brasil (como no caso dos pedidos pela realização de culto para os falecidos na guerra de Okinawa).

Entretanto, atualmente a questão *yuta* vem se tornando um problema de "mão dupla" com a emancipação da rede de relacionamento entre parentes e a sua ativação. Ou seja, dentro do processo de globalização, descendentes de okinawanos no Brasil passaram a se envolver na prática do culto aos antepassados e nas cerimônias realizadas por parentes e familiares em Okinawa.

Referências bibliográficas

Burajiru Okinawa Kenjin Imin 90 nen Shi – Kasato Maru kara 90 nen. (ed) Zainichi Okinawa Kenjinkai Hen, São Paulo, 2000.

Maeyama Takashi. *Esunisitei to Brazilu Nikkeijin: Bunka Jinruigakuteki Kenkyû (Anthropological Study: Ethnicity and Japanese-Brazilians)* Tokyo. Ed. Ochanomizu-Shobô, 1996.

Mori Koichi "Burajiru Hyôi Shûkyô no ´Ôshokuka' purosesu – Okinawakei Josei no Shûkyô Sekai-(Processo de Amarelamento de Religião Brasileira de Possessão – O mundo reli-

gioso de uma Okinawana-)" In: (ed.) Jôchi Daigaku Ibero Amerika Kenkyujo (Centro de Estudos Iberoamericano da Universidade de Sophia) Ibero-Amerika Kenkyu (*Estudos Ibero-Americano)*.Tokyo. Vol. XIX, No.2. Ed. Universidade de Sophia, 1997

_____. "Burajiru ni okeru Okinawakei Shaman *Yuta* no seifu katei to sono Jujutsu Syukyo Sekai (Processo de xamanização de okinawanas e seu mundo mágico-religioso)" In: Toshio Yamaguida (ed.). *Raten Amerika no Nikkeijin-Kokka to Esunishitei-(Os Nikkeis de Países Latino-Americanas-Nação e Etinicidade-)* Tokyo. Ed. Keio University Press, 2002.

_____. "Identity Transformations among Okinawans and Their Descendents in Brazil" In: (ed) Lesser, J. *Searching For Home Abroad: Japanese Brazilians and Transnationalism,* pp. 47-65, USA, Duke Univ. Press, 2003a.

_____. "Burajiru no Ryukyu Geino to Shutai no Kochiku – Engeikai, Konkuru Paredo" (ed.). Nishi, M. & Hara, T. *Fukusu no Okinawa – Diasupora kara Kibo he,* Tokyo, Jimbunshoin, 2003b.

Oguma Eiji (1998) *Nihonjin no Kyôkai-Okinawa, Ainu, Taiwan, Chôsen-Shokuminchi-shihai kara Fukki-undômade-. (Fronteira de Japonês – Okinawa, Ainu, Taiwan e Korea-De Ocupação Colonialista até Movimento de Retorno ao Japão)*Tokyo. Ed. Shinyô-sha.

Ohashi, H. *Okinawa Xamanizumu no Shakai Shinrigakuteki Kenkyu,* Tokyo, Kobundo, 2000.

Prandí Reginaldo."Referências sociais das religiões Afro-Brasileiras-Sincretismo, Branqueamento, e Africanização" In: C. Cardoso e J. Bacelar (eds.). *Faces da Tradição Afro-Brasileira.* São Paulo. Ed. Pallas, 1999.

Tomiyama Ichiro(1990) *Kindai Nihon Shakai to'Okinawajin'(Sociedade Japonesa Moderna e Okinawanos)* Tokyo. Nihon-Keizai-Hyôron-sha.

LITERATURA *MONOGATARI* DA ÉPOCA HEIAN – O NASCIMENTO DA NARRATIVA "FICCIONAL"[1]

Luiza Nana Yoshida
FFLCH/USP

Resumo: O florescimento da literatura *monogatari* da Época Heian marca o surgimento da narrativa japonesa escrita em *kana*, e marca também o início da ficção com o aparecimento de narrativas que buscam retratar aspectos da sociedade de Heian. *Taketori Monogatari*, considerado "o ancestral" das narrativas *monogatari*, é a primeira narrativa em que já se estruturam situações baseadas na realidade da época, fazendo alusão à impossibilidade da fantasia.

Palavras-chaves: *monogatari*, literatura Heian, *Taketori Monogatari*, narrativas ficcionais, literatura clássica

Abstract: The flourishing of Heian period *monogatari* literature points to the appearance of Japanese narrative writing in *kana*, and to the upbringing of the fiction as narratives start and aim to represent aspects of Heian society. *Taketori Monogatari*, considered the *monogatari*'s "ancestor", is the first narrative that indicates aspects of that time reality and alludes to the impossibility of the fantasy.

Keywords: *monogatari*, Heian literature, *Taketori Monogatari*, fictional narratives, Classical Literature.

Desenvolvimento da literatura em *kana* e a Literatura *Monogatari*

A introdução do ideograma chinês no Japão, por volta do século V, foi de fundamental importância para o desenvolvimento da literatura japonesa, que se

1. Entende-se por "ficcional" a "invenção" ou "imaginação" intencional em que se nota a presença de um processo de criação de um "autor". A narrativa "ficcional" diferencia-se das narrativas tradicionais ou das narrativas de cunho fabuloso pelo fato de o "autor" buscar recriar aspectos do mundo em que vive.

rios Literários (*Nikki Bungaku*), as Narrativas Históricas (*Rekishi Monogatari*), os Escritos Ensaísticos (*Zuihitsu*), as Narrativas *Setsuwa* (*Setsuwa*), entre outras.

As damas da Corte, cuja atividade literária nessa época foi notória, legaram obras de importância fundamental dentro dos Diários Literários, Narrativas *Monogatari* e Escritos Ensaísticos, que podem ser representadas, respectivamente, por obras como *Kagerô Nikki* (*Diário das Efeméridas*), de Michitsunano Haha, *Genji Monogatari* (*A Narrativa de Genji*), de Murasaki Shikibu e *Makurano Sôshi* (*O Livro de Cabeceira*), de Sei Shônagon. As obras assim produzidas pelas damas deram origem ao que atualmente é denominada "Literatura das Damas da Corte" (*Nyôbô Bungaku*), que segundo Orikuchi Shinobu[5] pode ser considerada a literatura representativa da Época Heian.

Literatura *Monogatari*

Na Época Nara (710-794), a palavra *monogatari* era ainda pouco utilizada, tornando-se mais freqüente o seu uso na Época Heian. Um dos poucos exemplos pode ser encontrado em *Man'yôshû*[6].

Monogatari é um termo que possibilita diversas acepções, e em inglês, por exemplo, vem traduzido como *tale*, *story*, *narrative*, ou ainda, *romance*, *novel*, *fiction*. Etimologicamente é formado pelos termos *mono* e *katari*. *Mono*, de difícil definição, é originariamente associado a "algo misterioso" ou "entidade espiritual" que não podem ser explicados. Orikuchi Shinobu, por exemplo, destaca o fato de que, na Alta Antiguidade, o ideograma 鬼, *oni*, que significa "ogro", possuía também a leitura "*mono*" e juntamente com termos como "*kami*" (divindade), "*tama*" (alma) era associado ao sentido de "espírito"

Ôno Susumu, em seu estudo sobre a evolução semântica do Japonês[7] cita *mono* como o exemplo representativo daquele termo que originariamente indica algo concreto e passa a expressar um sentido abstrato e destaca as seguintes acepções:

– "objeto ou coisa" Ex.: "*Midorigono koinakugotoni toriatauru monoshi nakereba...*", *Man'yôshû* 210 (Não tendo alguma coisa para dar ao bebê, quando ele chora...) – *mono* = objeto ou existência (objeto para dar ao bebê);

---

5. Orikuchi Shinobu (1887 – 1953) – poeta conhecido como Shakuchôkû, realizou pesquisas nas áreas de estudos folclóricos, Literatura Japonesa, estudos linguísticos.
6. Exemplo encontrado em *Man'yôshû*, tomo 7, 1287: "Aomizura / Yosamino harani / hitomo awanuka / iwa hashiru /*Ômiagatano / monogatarisemu*" (Nos campos de Yosami-Aomizura / será que encontraria alguém? / Gostaria tanto de falar sobre / Ômigata / e a água que corre sobre as pedras)
7. ÔNO, S. ***Nihongoo Sakanoboru***. Tokyo, Shinchôsha, 1975, pp. 28-35.

– "coisas ou leis imutáveis" Ex: "*Umarureba shinutoukotoni manogarenu mononishiareba....*", *Man'yôshû* 460 (Como a morte é algo inevitável, desde o momento em que se nasce...)
– "existência inferior ao ser humano" – acepção relacionada ao sentido original de "objeto, coisa", quando usado para pessoas, teria um sentido pejorativo como nos exemplos encontrados em *Genji Monogatari*: *shiremono* ("pessoa tola"), *warumono* ("pessoa inferior, imatura"), *namakemono* ("pessoa indolente"), entre outros.
– "existência intocável possuidor poderes sobrenaturais[8]" – "*Mononi osowaruru kokochishite...*", *Genji Monogatari* – tomo "*Hahakigi*" ("Senti-me ameaçado por algo..."); "*Monono hengeme kite...*" *Genji Monogatari* – tomo "*Utsusemi*" ("Um ser sobrenatural chegou e...").

Quanto ao significado de *katari*, trata-se de uma substantivação da forma verbal *kataru*. Embora haja também controvérsias quanto ao seu significado, tem o sentido geral de "relatar, persuadir através de palavras"[9] *Monogatari*, portanto, poderia ter o sentido literal de "relato de coisas", e conforme interpretação de Fujii (1991, pp.8-14), seria possível considerar as seguintes oposições: *monogatari / katari* e *monogatari / furukoto*[10]. Considerando-se *katari* ("relato"), como os "relatos oficiais tradicionais" *monogatari* teria o sentido de "relato menor ou não-oficiais", e entendendo-se *furukoto*, ("tradições antigas"), como referente a "escritos míticos ou históricos", *monogatari* faria referência a "escritos informais e livres"

Tal qual a acepção de *monogatari*, a Literatura *Monogatari* (*Monogatari Bungaku*) apresenta diversas conceituações de sentido mais geral ou específico encontradas em dicionários vernaculares ou especializados:

1. "obra literária em prosa que relata sobre pessoas e fatos, baseada nas experiências ou na imaginação do autor. No sentido restrito, refere-se às narrativas da Época Heian a Muromachi" (*Kôjien*[11]);
2. "obra literária em prosa, escrita em *kana* e baseada na ficção, escrita entre a Época Heian e Muromachi. (...) Pode ainda abranger obras em cujo título possuem a palavra *monogatari*, e que conforme seu objeto,

---

8 Esta utilização de *mono* expressando tudo como existência ou coisa geral teve, segundo Ôno, uma função marcante na sociedade das damas da Corte de Heian. Elas eram encarregadas dos cuidados pessoais do imperador e *mono* era utilizado para denominar tudo que se referisse ao imperador: sua refeição, seus trajes, seus instrumentos musicais, suas palavras. Ex.: "*Mononado mairu*" (A "coisa"/refeição chegou.), "*Monono iro*" (a cor da "*coisa*"/vestimenta), "*Monono jôzu*" (Executa bem a "coisa"/música.)

9. FUJII, S. "Monogataritowa Nanika". In: *Kokubungaku – Kaishakuto Kaishô*, 725. Tokyo, Shibundô, out./1991, p. 27.

10. Cf. FUJII, S. *Monogatari Riron Kôgi*. Tokyo, Tokyo Daigaku Shuppan, 2004.

11. SHINMURA, Izuru (Org.). *Kôjien*. Tokyo, Iwanami, 1995 (4ª. ed.), p. 2547.

- "coisas ou leis imutáveis" Ex: "*Umarureba shinutoukotoni manogarenu mononishiareba....*", *Man'yôshû* 460 (Como a morte é algo inevitável, desde o momento em que se nasce...)
- "existência inferior ao ser humano" – acepção relacionada ao sentido original de "objeto, coisa", quando usado para pessoas, teria um sentido pejorativo como nos exemplos encontrados em *Genji Monogatari*: *shiremono* ("pessoa tola"), *warumono* ("pessoa inferior, imatura"), *namakemono* ("pessoa indolente"), entre outros.
- "existência intocável possuidor poderes sobrenaturais[8]" – "*Mononi osowaruru kokochishite...*", *Genji Monogatari* – tomo "*Hahakigi*" ("Senti-me ameaçado por algo..."); "*Monono hengeme kite...*", *Genji Monogatari* – tomo "*Utsusemi*" ("Um ser sobrenatural chegou e...").

Quanto ao significado de *katari*, trata-se de uma substantivação da forma verbal *kataru*. Embora haja também controvérsias quanto ao seu significado, tem o sentido geral de "relatar, persuadir através de palavras"[9] *Monogatari*, portanto, poderia ter o sentido literal de "relato de coisas", e conforme interpretação de Fujii (1991, pp.8-14), seria possível considerar as seguintes oposições: *monogatari / katari* e *monogatari / furukoto*[10]. Considerando-se *katari* ("relato"), como os "relatos oficiais tradicionais", *monogatari* teria o sentido de "relato menor ou não-oficiais", e entendendo-se *furukoto*, ("tradições antigas"), como referente a "escritos míticos ou históricos" *monogatari* faria referência a "escritos informais e livres"

Tal qual a acepção de *monogatari*, a Literatura *Monogatari* (*Monogatari Bungaku*) apresenta diversas conceituações de sentido mais geral ou específico encontradas em dicionários vernaculares ou especializados:

1. "obra literária em prosa que relata sobre pessoas e fatos, baseada nas experiências ou na imaginação do autor. No sentido restrito, refere-se às narrativas da Época Heian a Muromachi" (*Kôjien*[11]);
2. "obra literária em prosa, escrita em *kana* e baseada na ficção, escrita entre a Época Heian e Muromachi. (...) Pode ainda abranger obras em cujo título possuem a palavra *monogatari*, e que conforme seu objeto,

---

8 Esta utilização de *mono* expressando tudo como existência ou coisa geral teve, segundo Ôno, uma função marcante na sociedade das damas da Corte de Heian. Elas eram encarregadas dos cuidados pessoais do imperador e *mono* era utilizado para denominar tudo que se referisse ao imperador: sua refeição, seus trajes, seus instrumentos musicais, suas palavras. Ex.: "*Mononado mairu*" (A "coisa"/refeição chegou.), "*Monono iro*" (a cor da "*coisa*"/vestimenta), "*Monono jôzu*" (Executa bem a "coisa"/música.)

9. FUJII, S. "Monogataritowa Nanika". In: *Kokubungaku – Kaishakuto Kaishô*, 725. Tokyo, Shibundô, out./ 1991, p. 27.

10. Cf. FUJII, S. *Monogatari Riron Kôgi*. Tokyo, Tokyo Daigaku Shuppan, 2004.

11. SHINMURA, Izuru (Org.). *Kôjien*. Tokyo, Iwanami, 1995 (4ª. ed.), p. 2547.

tema, estilo ou época classificam-se em: a) narrativas extraordinárias (*denki monogatari*); b) narrativas centradas em poemas (*uta monogatari*); c) narrativas fictícias (*tsukuri monogatari*); d) narrativas históricas (*rekishi monogatari*); e) narrativas militares (*gunki monogatari*); f) narrativas *setsuwa* (*setsuwa monogatari*); g) narrativas pseudoclássicas[12] (*giko monogatari*), podendo ser incluídas até mesmo as coletâneas de *setsuwa* (*setsuwashû*), literatura de diário (*nikki bungaku*), coletânea de poemas (*utashû*) ou relatos (*katarimono*)." (*Nihon Koten Bungaku Daijiten*[13]);

3. "*monogatari* refere-se a histórias centradas em enredos fictícios, surgidas na Época Heian e que se desenvolveram até a Época Kamakura; eram chamadas também "narrativas fictícias" (*Koten Dokkai Jiten*[14]);

No sentido específico que será adotado no presente trabalho, Literatura *Monogatari* refere-se às primeiras narrativas de cunho fictício, surgidas na Época Heian e herdadas pela Época Kamakura, e escritas com a utilização do *hiragana*. Pode ser dividida em dois tipos: as narrativas *monogatari* (o *monogatari* propriamente dito), onde se incluem obras como *Taketori Monogatari* (*A Narrativa do Velho Cortador de Bambus*) e *Genji Monogatari* (*A Narrativa de Genji*), e narrativas centradas em poemas (*uta monogatari*) como *Ise Monogatari* (*As Narrativas de Ise*) e *Yamato Monogatari* (*As Narrativas de Yamato*). Em ambos, o poema detém uma importância muito grande, com a diferença de que, no primeiro tipo, o poema encontra-se inserido na narrativa, e no segundo, a narrativa constitui o relato a respeito do poema tratado.

A Literatura *Monogatari* apresenta as seguintes características principais:

1. diferentemente das primeiras crônicas históricas como *Kojiki* (*Registro de Fatos Antigos*, 712) e *Nihonshoki* (*Crônicas do Japão*, 720), as narrativas *monogatari* tratam de elementos baseados na imaginação;
2. grande parte das narrativas são de longa extensão, mas não são excludentes as narrativas breves de temas semelhantes que se encontram compiladas em coletâneas;

---

12. Devido ao sentido pejorativo do termo "pseudoclássico", *giko monogatari* tem recebido outras designações como "narrativas do período Kamakura", "ficção medieval" ou "narrativas medievais". Cf. KANNOTO, Akio. "*An Outline History of Narrative Tales and One Aspect of the Development of Early Narrative Tales*". In: *Acta Asiatica*, 83. Tokyo, The Tôhô Gakkai, 2002, p. 2.
13. NIHON KOTEN BUNGAKU DAIJITEN HENSHÛ IINKAI (Org.). *Nihon Koten Bungaku Daijiten*, v. 6. Tokyo, Iwanami Shoten, 1985, p. 20.
14. SHIRAISHI, Daiji e outros (Org.). *Koten Dokkai Jiten*. Tokyo, Tôkyôdô Shuppan, 1966 (19ª. ed.), p. 614.

3. mesmo quando baseadas em personagens ou relatos reais, estes são manipulados para a criação de um mundo imaginário;
4. o mundo das narrativas *monogatari* encontra-se centrado na sociedade da nobreza de Heian.

Principais obras

Taketori Monogatari 竹取物語 (*A Narrativa do Cortador de Bambus*, final do século IX – início do século X)

É considerada a mais antiga narrativa do gênero, sendo assim referida, inclusive, dentro da obra *Genji Monogatari*. Seu autor e a data exata de compilação não são conhecidos, mas foi provavelmente concluída entre o final do século IX e início do século X. O seu enredo é largamente conhecido, nos dias de hoje, como a narrativa de *Kaguyahime* (Princesa Kaguya). *Taketori Monogatari* combina tipologias das narrativas tradicionais antigas com os aspectos da vida da Corte de Heian.

Utsuho Monogatari 宇津保物語 (*A Narrativa da Toca de Árvore*, 970-985)

Herda o aspecto fantasioso de *Taketori Monogatari*, mas apresenta também aspectos da sociedade da nobreza de Heian. Narra sobre a arte secreta da execução de *kin* (tipo de cítara chinesa) que é transmitida a Kiyoharano Toshikage por um eremita imortal. Toshikage transmite-a ao neto Nakatada, que, juntamente com sua mãe, passa sua infância na toca de uma árvore. A narrativa trabalha com o mundo da realidade e o da imaginação: a primeira parte da narrativa apresenta fortes elementos fantasiosos, passando, na segunda parte, para uma abordagem realista da sociedade cortesã de Heian, com descrições minuciosas sobre os eventos anuais da época. Compõe-se de 20 tomos e a sua autoria é desconhecida.

Ochikubo Monogatari 落窪物語 (*A Narrativa do "Aposento Rebaixado"*, final do século X)

Autor e época de compilação são desconhecidos. Possui quatro tomos e a narrativa traz o tema da madrasta malvada, onde a jovem Ochikubono Kimi, filha de um nobre, sofre maus-tratos e mora num quarto afastado denominado Ochikubo ("Aposento Rebaixado"). Com a ajuda da serviçal, consegue se casar e viver feliz ao lado do marido que se encarrega de castigar a madrasta.

Genji Monogatari 源氏物語 (*A Narrativa de Genji*, por volta de 1008)

A narrativa possui 54 tomos e pode ser dividida em três partes: a primeira e a segunda narram a existência de Hikaru Genji, nascido príncipe imperial, mas posteriormente rebaixado à condição de súdito, que se destacava, pela beleza,

inteligência e sensibilidade incomparáveis. Na terceira parte, os protagonistas são Kaoru e Niouno Miya, respectivamente filho e neto de Genji. A autora Murasaki Shikibu, dama da Corte da imperatriz Shôshi, trata de questões existenciais, religiosas ou filosóficas da nobreza de Heian através dos vários relacionamentos amorosos de Genji e seus descendentes.

Sagoromo Monogatari 狭衣物語 (*A Narrativa de Sagoromo,* por volta de1065)

A provável autoria é atribuída a Rokujô Saiin Senji (filha de Minamotono Yorikuni), dama da Corte que serviu à princesa Baishi Naishinnô. Centrado no amor trágico entre o Capitão Sagoromo, sobrinho do imperador Saga e Genjino Miya, descreve também sua vida amorosa e sofrimentos com outras mulheres.

Hamamatsu Chûnagon Monogatari 浜松中納言物語 (*A Narrativa do Médio Conselheiro Hamamatsu*, por volta de 1055)

É conhecido também por *Mitsuno Hamamatsu*. O Médio Conselheiro viaja para Tang, onde se casa e retorna ao país com o filho, tendo, posteriormente, relações com uma jovem de Yoshino. Tende a apresentar um aspecto religioso, e extrapolando a simples descrição da vida na Corte, retoma fortemente os elementos imaginários, místicos e religiosos.

Yoruno Nezame 夜の寝覚 (*Despertar noturno*, por volta de 1057)

A autoria é atribuída a Sugawarano Takasueno Musume (Filha de Sugawararano Takasue), autora de *Sarashina Nikki* (*Diário de Sarashina*). Narra o intrincado relacionamento entre Nakano Kimi e o Médio Conselheiro, noivo de sua irmã. Destaca-se pela riqueza da descrição psicológica e faz uma interpretação fatalista da existência humana.

Tsutsumi Chûnagon Monogatari 堤中納言物語 (*As Narrativas do Médio Conselheiro Tsutsumi*, provavelmente entre 1053-1058)

Trata-se de uma das únicas coletâneas que reúne 10 narrativas breves. A narrativa "*Ôsaka Koenu Gonchûnagon*" (O Médio Conselheiro em Exercício que Não Ultrapassa os Limites do Relacionamento Amoroso) é atribuída a Koshikibu que a teria apresentada numa competição de narrativas (*monogatari awase*) realizada em 1055, mas as nove outras são de autoria desconhecida. As narrativas referem-se a pessoas e fatos que se destacam pela sua peculiaridade, e não são poucas as de cunho cômico. Destaca-se por uma atitude de inovação que se diferencia das narrativas de até então.

Torikaebaya Monogatari とりかえばや物語 (*A Narrativa da "Troca"*, posterior a 1055)

Enquanto as duas obras anteriores enfatizam os aspectos psicológicos ou religiosos, esta obra destaca-se pela originalidade do enredo, enfocando o tema da troca de sexos. Pode ser considerada uma das produções da fase final da Literatura *Monogatari*. O Alto Conselheiro em Exercício possuía um filho e uma filha, meio-irmãos, cujos sexos pareciam ter sido trocados. Os pais desejavam que "se realizasse a troca" (*torikaebaya*), de onde se origina o título. A irmã cresce como se fosse menino e o irmão, uma menina, mas posteriormente, cada um toma consciência de suas características originais e ambos realizam um casamento feliz.

Dentre as narrativas centradas em poemas, destacam-se:

Ise Monogatari 伊勢物語 (*As Narrativas de Ise*, meados do século X)
Obra escrita praticamente na mesma época de *Taketori Monogatari*. Parece estar baseada na antologia de Ariwarano Narihira (825-880), mas seu autor é desconhecido. Possui cerca de 120 narrativas que descrevem o processo de criação dos poemas ali inseridos, e cada uma das narrativas é introduzida através da expressão "*Mukashi otoko arikeri*" ("Antigamente, havia um homem") ou expressão equivalente. Inicia-se com a maioridade de "certo homem" e termina com o episódio da composição de um poema diante da morte iminente, e as narrativas intermediárias não apresentam uma seqüência sistematizada. Cada narrativa pode ser lida independentemente, mas no seu todo, encontra-se estruturado como se apresentasse a existência de um "certo nobre", que lembra nitidamente a figura de Ariwarano Narihira. O seu conteúdo enfoca principalmente os casos amorosos, mas outros temas como episódios de viagem, relações familiares ou de amizade também estão presentes.

Yamato Monogatari 大和物語 (*As Narrativas de Yamato*, por volta de 951)
Segue a linha de *Ise Monogatari* e reúne pouco mais de 170 narrativas, cada uma com um protagonista diverso. Não se conhece o autor ou a época exata de compilação. Grande parte das narrativas compõe-se apenas de poemas acompanhadas de breve prefácio (*kotobagaki*) explicando as circunstâncias da composição, mas há episódios como *Narrativa do Rio Ikutgawa* (*Ikugatawano Monogatari*) ou *Narrativa de Ashikari* (*Ashikarino Monogatari*) que tomam a forma de narrativas breves. *Narrativa do Rio Ikutagawa*, episódio de número 147, narra o caso de uma jovem cortejada por dois pretendentes e que, na angústia da escolha, acaba jogando-se no rio Ikutagawa, sendo seguida pelos dois apaixonados. *Narrativa de Ashikari*, episódio de número 143, relata o episódio de um casal que se vê obrigado a separar-se pelas circunstâncias adversas da vida. Quando se reencontram, a mulher tornara-se esposa de um nobre e o marido, um pobre cortador de junco, foge envergonhado.

Heijû (Heichû) Monogatari 平中物語 (*A Narrativa de Heijû*, entre 959 ~ 965)

De autoria desconhecida, a obra reúne 39 narrativas (havendo versões que consideram também 38 ou 40 narrativas) relativas a Heijû, através de seus casos amorosos, suas amizades, suas atividades poéticas. Assim como em *Ise Monogatari*, as narrativas fazem referência a um "homem" (o nome Heijû só aparece citado em duas ocasiões), e acham-se interligadas através de variações como "novamente este homem", "o mesmo homem", "novamente este mesmo homem" em alusão à figura de Tairano Sadafumi (ou Sadafun), cujos poemas estão presentes em várias narrativas.

Taketori Monogatari – Os primórdios da narrativa "ficcional"

No tomo *Eawase* (Competição de Pinturas), da obra *Genji Monogatari*, *Taketori Monogatari* é citada como o "ancestral das narrativas *monogatari*", compreendendo-se que, na época de *Genji Monogatari*, ela já era uma obra difundida e reconhecida pelas suas características que se diferenciavam das crônicas históricas ou míticas do período, ainda escritas em estilo chinês. *Taketori Monogatari* é uma narrativa escrita em silabário *kana* e, mesmo apresentando procedimentos fantasiosos, especialmente evidentes na parte introdutória, quando o velhinho encontra o ser minúsculo no interior do bambu, e na parte final, quando Kaguyahime retorna à Lua, apresenta características que a aproximam da realidade da Época Heian.

Taketori Monogatari é constituída por três grandes pilares:

1. o Velho Cortador de Bambus encontra Kaguyahime no interior de um bambu e ela se torna uma bela jovem;
2. cinco nobres a cortejam incansavelmente, mas nenhum deles consegue cumprir as tarefas impostas para poder desposá-la;
3. Kaguyahime recusa até mesmo a proposta do imperador e retorna à Lua, numa noite de lua cheia.

Cada uma dessas partes pode ser subdividida[15] como segue:

Parte 1 - O velho cortador de bambu e Kaguyahime

a. Apresentação do velho cortador de bambu e o nascimento de Kaguyahime

b. A disputa para casar-se com Kaguyahime

Parte 2 – Kaguyahime e os cinco pretendentes

a. Os cinco nobres e o Príncipe Ishitsukuri, o primeiro pretendente

– a desistência da maioria e a determinação dos cinco pretendentes

– a proposição de provas para os cinco pretendentes

---

15. Baseado na divisão de KATAGIRI, Yôichi e outros. *Taketori Monogatari – Ise Monogatari – Yamato Monogatari – Heijû Monogatari*. Tokyo, Shôgakkan, Coleção Nihon Koten Bungaku Zenshû 8, 1972.

– Príncipe Ishitsukuri e a vasilha de Buda
b. Príncipe Kuramochi e o galho precioso de Hôrai
– o plano ardiloso do Príncipe Kuramochi
– relato falso do Príncipe Kuramochi
– a mentira delatada pelos artesãos
c. Ministro da Direita Abeno Miushi e a veste antichama de pele do "rato-fogo"
– a compra da veste antichama
– a veste antichama vira cinzas
d. Alto Conselheiro Ôtomono Miyuki e a gema do pescoço do dragão
– o fracasso dos homens do Conselheiro Ôtomo que saem em busca da gema
– as agruras marítimas do Alto Conselheiro Ôtomo que sai em busca da gema
– o Alto Conselheiro desiste de Kaguyahime e perdoa seus homens
e. Médio Conselheiro Isonokamino Marotari e a "concha da andorinha"
– planos para conseguir a "concha da andorinha"
– o malogro do Médio Conselheiro que busca ele próprio pegar a concha

Parte 3 – Após recusar a proposta matrimonial do imperador, Kaguyahime retorna ao mundo celestial
– os convites do imperador para que Kaguyahime o visite
– a pretexto de ir à caça, o imperador vai conhecer Kaguyahime
– a troca de poemas entre o imperador e Kaguyahime
– a tristeza de Kaguyahime, contemplando a lua
– o imperador envia mensageiro para confirmar a partida de Kaguyahime
– o imperador envia soldados para proteger Kaguyahime
– a comitiva celestial e a partida de Kaguyahime
– o imperador, condoído com a partida de Kaguyahime, queima a poção da vida eterna

Em *Taketori Monogatari* podem ser vistos claramente diversas tipologias narrativas da tradição antiga:
– "Histórias sobre Nascimento Miraculoso" (*Ijô Shusseitan*): nascimento de Kaguyahime do interior de um bambu;
– "Histórias sobre Crescimento Vertiginoso" (*Kyûseichôtan*): Kaguyahime torna-se adulta em três meses;
– "Histórias de Enriquecimento" (*Chifutan*): enriquecimento do Velho Cortador de Bambus, após a chegada de Kaguyahime;
– "Histórias das Tarefas Difíceis" (*Nandaitan*): os cinco pretendentes que precisam passar por provas para casarem–se com Kaguyahime;

– "Histórias de Esposas Celestiais[16]" (*Tennin Nyôbotan*): o retorno de Kaguyahime à Lua.

A relação entre as "Histórias de Esposas Celestiais" e a figura do "Velho Cortador de Bambus" (Taketorino Okina) é antiga, podendo já ser encontrada em *Man'yôshû*, tomo 16, 3791-3802, na troca de poemas entre o velhinho e as jovens[17], e versões simplificadas de *Taketori Monogatari* podem ser encontradas em obras como *Konjaku Monogatarishû* (Coletânea de Narrativas do "Agora é Passado") [18], *Kaidôki* (Viagem pela Estrada Tôkaidô)[19] ou *Kokin Wakashû Jo Kikigaki* (Notas Comentadas sobre *Kokin Wakashû*)[20], destacando sua forte tradição oral. *Taketori Monogatari*, no entanto, não se constitui uma coletânea de tipologias narrativas em seu estado original, pois embora esteja alicerçada sobre a tradição oral, apresenta características próprias que a diferenciam dos gêneros existentes, retratando, conforme referido anteriormente, a sociedade e os costumes da época.

A tradução[21] a seguir, refere-se à parte inicial de *Taketori Monogatari*:

O agora é passado[22], conta-se que havia uma pessoa[23] conhecida como o Velho Cortador de Bambus. Ele embrenhava-se nas matas e, seguia cortando bambus com os quais fabricava diversos objetos. Quanto ao seu nome, era cha-

---

16. Cf. "Lenda do Manto de Plumas" (*Hagoromo Densetsu*) é uma lenda difundida em diversas regiões do Japão, e sua versão mais antiga pode ser encontrada em alguns *Registros das Particularidades Regionais* como *Ômi Fudoki* e *Tango Fudoki*. Na versão mais difundida uma divindade celestial tem o seu manto sagrado tomado por um pescador, durante o seu banho. Ela só consegue retornar ao mundo celestial, depois de reaver seu manto após casar-se e dar à luz a um filho.
17. No alto de um monte, o velho encontra nove jovens que preparavam um cozido. Solicitado para ajudar a soprar o fogo, atende-as prontamente encantado pela beleza das jovens. Ao término da tarefa, as jovens começam a indagar quem teria chamado aquele velho a juntar-se a elas. Inicia-se, então, um diálogo em forma de poema.
18. Coletânea de narrativas *setsuwa* do século XII.
19. Relato de viagem do século XIII registra a viagem realizada pela estrada Tôkaidô de Kyoto a Kamakura.
20. Escritas nos séculos XIII – XIV.
21. A tradução está baseada na edição de: KATAGIRI, Yôichi e outros. *Taketori Monogatari – Ise Monogatari – Yamato Monogatari – Heijû Monogatari*. Tokyo, Shôgakkan, Coleção Nihon Koten Bungaku Zenshû 8, 1972.
22. No original, *imawa mukashi*, "o agora é passado", expressão idiomática frequentemente presente nas narrativas *monogatari* e narrativas *setsuwa*. Normalmente é traduzida como "Antigamente", mas preferimos a expressão "O agora é passado", para diferenciá-la de "*Mukashi*" (Antigamente) ou "*Mukashi, Mukashi*" (Antigamente, muito antigamente), utilizadas nas histórias antigas (*Mukashi Banashi*). Segundo MABUCHI, Kazuo (1958: 79), o "agora" de "O agora é passado" indica o "agora" do momento em que uma pessoa se coloca num tempo do passado. Assim, segundo MIKI Sumito (1974: 111), *imawa mukashi* seria um tipo de senha para que o leitor (ou ouvinte) realizasse uma viagem no tempo através da imaginação.
23. No original, *mono*, que pelo contexto, foi traduzido como "pessoa".

mado de Sanukino Miyatsuko. Certo dia, ele encontrou entre os bambus, um, cuja base emitia um brilho. Achou estranho e aproximou-se, quando viu que havia brilho no interior do entrenó. Lá, viu uma pessoa de pouco mais de nove centímetros[24]*, sentada graciosamente sobre os calcanhares. "Encontrei-a, pois ela estava no interior de um dos bambus que vejo todas as manhãs e todas as tardes. Devo, naturalmente, adotá-la como filha." Assim dizendo, colocou-a na palma da mão e levou-a para casa. Entregou-a para a velha esposa, que foi incumbida de sua criação. Nada havia que se comparasse à sua graciosidade. Por ser muito pequena, foi criada dentro de uma cesta.*

Depois que descobriu aquela criança, sempre que o Velho Cortador de Bambus cortava e cortava bambus, passou a encontrar bambus que continham ouro em cada um dos entrenós. Assim, o Velho foi se tornando cada vez mais rico.

Enquanto cuidavam da criança, ela crescia a olhos vistos. E como depois de aproximadamente três meses, ela alcançou o tamanho esperado de uma jovem, seu cabelo foi preso em forma de penteado de adulto e fizeram com que vestisse a cauda[25]*, para celebrar a maioridade. Mantinham-na no interior do cortinado de tecido, cercando-a com todos os cuidados. Nada havia que se comparasse à beleza resplandecente daquela criança, cujo brilho iluminava toda a casa sem deixar qualquer recanto na penumbra. O Velho, mesmo nos momentos de indisposição ou sofrimento, bastava vê-la para que tudo se dissipasse. Até mesmo a raiva passava.*

O Velho continuou ainda por muito tempo a cortar bambus. Tornou-se, assim, riquíssimo. E como a filha já estivesse bastante crescida, mandou chamar Imbeno Akita de Mimurodo para que lhe fosse escolhido um nome. Akita chamou-a de Nayotakeno Kaguyahime[26]*. Seguiram-se três dias de celebração, com muita festa e diversão. Houve muita música, dança e diversões de todos os tipos. Todos os homens foram convidados, sem qualquer distinção, comemorando-se em grande estilo.*

Atraídos pela fama de Kaguyahime, todos os homens do mundo, tanto de alta quanto de baixa posição social, só tinham olhos para ela: "Quero tê-la para mim, quero desposá-la de qualquer jeito!" Vê-la era difícil até mesmo para as pessoas da casa que permaneciam nos arredores do cercado ou no portão da casa, mesmo assim, havia aqueles pretendentes que, mal-dormidos, apareciam na escuridão da noite e, abrindo um buraco no cercado, praticavam o "espiar[27]*", loucos por vê-la. Desde então, a corte amorosa passa a ser conhecida como yobai*[28]*.*

---

24. No original, "*sansun*", ou "três *sun*". Antiga medida, cada "sun" mede aproximadamente 3,03 cm.
25. Dentre as cerimônias de iniciação à vida adulta da mulher destacam-se o "*Kamiage*", "prender os cabelos", quando parte dos cabelos até então partidos ao meio são presos no alto da cabeça, e o "*Mogi*", "vestir a cauda", ou o uso de uma cauda plissada chamada *mo*.
26. Nayotakeno Kaguyahime significa literalmente "Princesa Resplandecente do Bambu Delicado".
27. Refere-se a "*kaimami*" que significa "ver através da cerca, espiar" Na Época Heian, quando as jovens praticamente viviam encerradas em suas casas, a fama de uma mulher espalhava-se através de boatos e o "espiar" era uma das táticas para poder vê-la. A corte amorosa era feita através de recursos como a troca de poemas, a execução de música, a visita noturna.
28. "*Yobai*", originalmente, é formado pela forma verbal "*yobu*" (chamar) mais a partícula "*fu*" de repetição. Há aqui o jogo de palavras com "*yobai*" que significa "arrastar-se pela noite".

Taketori Monogatari abre-se, assim, com o Velho Cortador de Bambus encontrando uma minúscula pessoa no interior de um bambu e a transformação dela numa belíssima jovem, em apenas três meses. Assim, a Parte 1 de *Taketori Monogatari* segue, inicialmente, o esquema tradicional – casal de velhinhos e criança de nascimento miraculoso – das histórias extraordinárias da tradição oral como *Issunbôshi* (O Menino de Uma Polegada) ou *Momotarô* (O Menino-Pêssego)[29] encontradas em várias regiões do Japão. Diferencia-se, porém, das histórias antigas em diversos aspectos. A figura do velhinho, por exemplo, deixa de ser apenas "um velhinho" anônimo. Ele é o Velho Cortador de Bambus e passa a ter um nome próprio, Sanukino Miyatsuko, que o individualiza. Pode-se considerar o Velho Cortador de Bambus como uma das primeiras personagens "humanas" da Literatura Clássica Japonesa. Sua porção tradicional está no fato de ser o "pai" de Kaguyahime, um ser sobrenatural (*hengeno hito*), e ser o elo entre ela e os demais homens.

Apesar da sua aparência humana, em Kaguyahime, por sua vez, destacam-se as características sobrenaturais: seu nascimento miraculoso, seu tamanho minúsculo, seu rápido crescimento, seu poder de transformar a vida do velhinho. Isso, no entanto, não constitui impedimento para que ela realize a celebração da maioridade e seja cortejada pelos vários pretendentes como qualquer jovem da época. Dessa forma, é celebrada a iniciação à vida adulta, realizando as cerimônias tradicionais do "*Kamiage*" ("Prender os cabelos"), "*Mogi*" ("Vestir a cauda") e "*Meimei*" ("Batismo[30]"). Kaguyahime torna-se uma jovem de beleza resplandecente cuja fama espalha-se e atrai pretendentes "de todo o mundo" que não medem esforços para conquistá-la. Em *Taketori Monogatari*, não há mais a "transformação da bela em animais ou seres sobrenaturais", motivo presente nas narrativas tradicionais do tipo *irui kon'intan* ("histórias de casamento com seres totêmicos") como *Tsuruno Ongaeshi* (A Gratidão do Grou)[31]. O único momento em que Kaguyahime revela seu aspecto sobrenatural ocorre diante da insistência do imperador em levá-la ao palácio, quando seu corpo praticamente desaparece e ela "torna-se sombra"

Apesar do caráter de exagero, "todos os homens do mundo", o esquema amoroso segue os padrões da época: a fama que se espalha através do boato, a

---

29. *Issumbôshi* e *Momotarô* são histórias antigas (*mukashi banashi)* transmitidas oralmente, desde os tempos remotos. *Issumbôshi* é um herói minúsculo (pouco mais de três centímetros) que segue para a Capital, vence a luta contra o ogro, adquire estatura normal e casa-se com a princesa. *Momotarô* é o herói que nasce de um pêssego encontrado por uma velhinha que lavava roupa no rio. Possuía força extraordinária e conquista a Ilha dos Ogros (Onigashima) auxiliado por um cachorro, um faisão, e um macaco. Embora as versões mais conhecidas atualmente tenham surgido na Época Muromachi (séculos XIV-XVI), a origem dessas histórias pode ser encontrada em *Kojiki* (712).
30. Refere-se ao ato de "dar o nome", sem implicação religiosa.
31. Uma das versões mais difundidas refere-se a um grou que salvo por um jovem, transforma-se numa bela jovem e busca retribuir, confeccionando tecidos com suas penas.

chegada dos pretendentes, e os procedimentos da corte como o "espiar", o envio de poemas, a execução de música. A total indiferença de Kaguyahime com relação aos pretendentes, no entanto, vem quebrar o esquema tradicional da união entre o homem e o (a) cônjuge totêmico (a).

Conforme Meletínski[32], "O casamento com um cônjuge totêmico, no mito e no conto maravilhoso, é normal e exogâmico" (MELETÍNSKI, 1998: 45). Em *Taketori Monogatari*, no entanto, tal procedimento já não se aplica. No mundo da narrativa *monogatari* acompanha-se um gradual distanciamento entre os seres totêmicos ou divinos e os seres humanos[33] A união, portanto, de Kaguyahime com um homem torna-se impossível, diferentemente das narrativas tradicionais em que a união se concretiza, muitas vezes resultando no nascimento de um filho como prova irrefutável dessa união. Assim, na Parte 2 de *Taketori Monogatari*, que segundo alguns autores é a parte onde as características realísticas tornam-se mais evidentes, ressaltando o mundo das narrativas *monogatari*, tem-se o desenvolvimento dos episódios dos cinco pretendentes que buscam em vão conquistar Kaguyahime.

Diante do apelo do Velho Cortador de Bambus que se dizia condoído pelo empenho dos pretendentes, Kaguyahime propõe a imposição de uma "difícil tarefa" para realizar a escolha. Esta proposição das "provações esponsais" segue o esquema tradicional das narrativas antigas, mas diferentemente delas, os "objetos mágicos" que cada um dos pretendentes deveria trazer não podem mais ser encontrados no mundo das narrativas *monogatari*, o que os obriga a fabricá-los ou falsificá-los. Em *Taketori Monogatari* os "objetos mágicos" deixam de ser instrumentos para a realização do "casamento com a princesa" e passam a ter a função eliminatória de todos os pretendentes.

Quanto aos pretendentes, colocados inicialmente como "todos os homens do mundo", vão sofrendo uma eliminação natural, segundo o critério de seleção baseado no *irogonomi*[34]. Orikuchi Shinobu foi o primeiro estudioso a estabelecer o significado literário de *irogonomi* como o ideal da vida amorosa e matrimonial da Antiguidade. Segundo ele, *irogonomi* possui raízes no poder real e na religião

---

32 Cf.: MELETÍNSKI, E. M. Os Arquétipos Literários. São Paulo, Ateliê, 1998.

33. Sobre a questão da passagem de narrativa tradicional para narrativa *monogatari* confira-se: NOGUCHI, Motohiro. "Kaisetsu – Denshôkara Bungakueno Hiyaku". In: *Taketori Monogatari*. Coleção Shinchô Nihon Koten Shûsei. Tokyo, Shinchôsha, 1979, pp. 87-183 e MASUDA, Shigeo. "Taketori Monogatarikara Genji Monogatarie". In: *Kokubungaku – Kaishakuto Kyôzaino Kenkyû*, v. 38, no. 4. Tokyo, Gakutôsha, abril de 1993, pp. 88-94.

34. O significado de *irogonomi* foi discutido e teorizado por inúmeros estudiosos: Orikuchi Shinobu, Ikeda Yasaburô, Mitani Eiichi, Nishimura Tôru, Nakamura Shinichirô, Takahashi Tôru, entre outros. Em *Genji Monogatari*, o protagonista Hikaru Genji é considerado o *irogonomi* ideal: o amante fino e sedutor, de apurada sensibilidade, capaz de lidar com cada mulher conforme sua posição social, sua aparência ou sua inteligência, jamais desamparada-a.

da Antiguidade. Para se alcançar a prosperidade do reino que tinha forte ligação com os poderes da divindade, "o meio infalível consistia em desposar as sacerdotisas-médiuns[35] mais elevadas que serviam às diversas divindades"[36].

Sobre a etimologia de *irogonomi*, "*iro*" teria o sentido de "cônjuge" e "*konomi*" (substantivação da forma verbal "*konomu*"), de "escolha"[37], ou ainda, "*iro*" significaria "classe, grau" e "*konomu*", "escolher conforme o próprio gosto e apreciar"[38]. Segundo observação de Hinata Kazuo (1995:142), os exemplos de *irogonomi* encontrados na literatura referem-se àquele que aprecia o relacionamento com o sexo oposto, e que em suas conquistas utiliza-se de procedimentos elegantes como o envio de poemas ou a execução de instrumentos.

Os cinco pretendentes de Kaguyahime que se mantêm firmes em seu propósito de conquistá-la são denominados *irogonomi*. Pode-se dizer que na concepção de *irogonomi* em *Taketori Monogatari* destacam-se os seguintes atributos:

1. persistência – enquanto "todos os homens do mundo", vencidos pela indiferença de Kaguyahime, foram desaparecendo um a um, no final, "restaram cinco conhecidos *irogonomi* que não desistiam e não deixavam de visitá-la noite e dia";
2. desejo incontrolável de conquista – a narrativa refere-se aos *irogonomi* da seguinte forma, enfatizando o forte interesse pelo sexo oposto: "Como se tratava de pessoas que, ao primeiro boato sobre uma mulher um pouco mais atraente, dentre tantas que existiam, acorriam para conquistá-la, desejavam a todo custo conquistar Kaguyahime (...)"

Os cinco *irogonomi* que lutavam pela atenção de Kaguyahime são: Príncipe Ishitsukuri, Príncipe Kuramochi, Ministro da Direita Abeno Miushi, Alto Conselheiro Ôtomono Miyuki e Médio Conselheiro Isonokamino Marotari. Nota-se também aqui a preocupação em detalhar tanto o nome quanto a posição social de cada um deles, para a criação de um mundo onde é possível reconhecer-se aspectos dos costumes vigentes. Tendo-se em conta que, à época, o imperador era a autoridade máxima, os cinco pretendentes representam a elite nobiliárquica, mas note-se que (com a exceção do imperador) nem por isso são poupados de cometerem mazelas que resultam no fracasso de seus empreendimentos, na busca pelos objetos pedidos por Kaguyahime.

---

35. Referência a *miko*, sacerdotisas com poderes mediúnicas.
36. Apud HINATA, Kazuo. "Irogonomi". In: *Kokubungaku – Kaishakuto Kyôzaino Kenkyû*, v. 40, no. 9. Tokyo, Gakutôsha, 1995, p. 142.
37. Cf. HINATA, Kazuo. "Irogonomi". In: *Kokubungaku – Kaishakuto Kyôzaino Kenkyû*, v. 40, no. 9. Tokyo, Gakutôsha, 1995, p. 142.
38. Cf. NISHIMURA Tôru. "Irogonomi" In: AKIYAMA Ken. *Genji Monogatari Jiten – Bessatsu Kokubungaku*, no. 36. Tokyo, Gakutôsha, maio de 1989, p. 151.

Os episódios dos cinco pretendentes podem ser agrupados da seguinte maneira[39]:

- Episódios: 1. Príncipe Ishitsukuri e a vasilha de Buda / 2. Príncipe Kuramochi e o galho precioso de Hôrai
  - as personagens são dois Príncipes Imperiais
  - a apresentação dos dois príncipes é semelhante, destacando o caráter pessoal de cada um: o primeiro "previdente", o segundo, "calculista"
- Episódio 3. Ministro da Direita Abe e a veste antichama de "rato-fogo"
  - como a única personagem Ministro, é o episódio intermediário que fica entre os dois Príncipes Imperiais e os dois Conselheiros
  - destaca-se o seu *status* social e não o seu caráter pessoal
- Episódios: 4. Alto Conselheiro Ôtomo e a gema do pescoço do dragão / 5. Médio Conselheiro Isonokami e a "concha da andorinha"
  - ambos são Conselheiros
  - não há a apresentação dos Conselheiros, iniciando-se o episódio diretamente com o relato dos fatos

Os dois primeiros tentam enganar Kaguyahime, trazendo objetos falsos, o terceiro compra um objeto falso, acreditando ter adquirido o verdadeiro, e os dois últimos acabam não conseguindo encontrá-los. Este cuidado com o detalhamento, esta estruturação elaborada dos episódios referentes aos cinco pretendentes enfatizam o fato de que *Taketori Monogatari* não se encontra baseada somente na tradição oral, mas percebe-se a presença do processo de criação de um "autor"

O universo de *Taketori Monogatari* é formado pela junção de três mundos:

1. mundo desconhecido pelos nobres: é o mundo representado pelo Velho Cortador de Bambus, o interior da mata onde ele vai buscar seus bambus e encontra Kaguyahime, e onde o nascimento extraordinário é possível;
2. mundo da nobreza de Heian: representado pelos costumes da sociedade de Heian (celebração da maioridade e corte amorosa);
3. mundo desconhecido pelo homem: o mundo de Kaguyahime, a Lua, que aparece apenas citado.

Em *Taketori Monogatari*, o "ancestral das narrativas *monogatari*", já se vislumbra a estruturação de um mundo em que na interação entre homens e seres sobrenaturais se nota uma discrepância, bastante evidente, por exemplo, na seguinte sequência de diálogo entre o Velho e Kaguyahime, quando o Velho Cortador de Bambus, sensibilizado pelo empenho dos pretendentes, procura convencer Kaguyahime a recebê-los:

---

39. A divisão original de Noguchi Motohiro divide os episódios em dois grupos, segundo a presença ou não da apresentação das personagens. Cf. NOGUCHI, Motohiro. *Taketori Monogatari* (A Narrativa do Velho Cortador de Bambus). Coleção Shinchô Nihon Koten Shûsei. Tokyo, Shinchôsha, 1979, p. 134.

1.(Velho) "*Não sendo filha por mim concebida, não tenho como obrigá-la a me obedecer.*" (Resposta do Velho, diante dos pretendentes que apelam para a sua autoridade como pai)

↓

Não sendo filha de sangue, o velhinho não possui domínio sobre Kaguyahime

↓

A discrepância entre a sensibilidade do Velho e a indiferença de Kaguyahime (o casamento não faz parte dos valores dela) com relação aos pretendentes fica evidente

2 a. (Velho) "*Preciosa filha, ainda que sejais de nascimento sobrenatural, não imaginais com quão intenso amor criei-vos até crescerdes assim. Não ouviríeis o pedido deste velho*?" (Apelo à relação fraternal)
2 b. (Kaguyahime) "*Algo haveria que eu não vos atendesse? Se minha condição sobrenatural eu ignorava e sempre vos tive como meu pai*?" (Aparente devoção filial)

3 a. (Velho) "*Este velho está com mais de setenta anos. Posso morrer hoje ou amanhã. As pessoas deste mundo, os homens unem-se às mulheres e as mulheres unem-se aos homens. E assim, as famílias também prosperam. Por que, então, vós não faríeis* o *mesmo*?"

↓

– preocupação de pai (casar a filha)
– persuasão retórica baseada nos valores deste mundo (prosperidade, perpetuação da família)
3 b. (Kaguyahime) "*E por que eu teria que fazer o mesmo*?"

↓

O casamento visto como o destino das jovens da época é um valor desconhecido por Kaguyahime

3 c. (Velho) "*Ainda que sejais um ser sobrenatural, tendes a aparência de uma mulher. E enquanto eu aqui estiver, certamente poderíeis permanecer assim, sozinha. Mas peço-vos que pense bem nas propostas destes senhores que a cortejam há tantos anos, e escolhei um deles.*"

↓

Kaguyahime tem a aparência de uma mulher, e assim deve agir

3 d. (Kaguyahime) "*Nem bela eu sou, e fico só a pensar no meu arrependimento, caso venha a me casar sem nem mesmo conhecer a intensidade do sentimento do outro, e acabar sendo abandonada. Eu acho que, mesmo em se tratando de pessoas ilustres, não devo me casar sem antes conhecer seus verdadeiros sentimentos*"

↓

referência à condição de insegurança da mulher no sistema matrimonial polígâmico[40] vigente na época

No mundo das narrativas *monogatari*, assim como não existem mais "objetos mágicos", a união entre o homem e um cônjuge totêmico torna-se impossível, até mesmo para o imperador que nada pode fazer diante do poder sobrenatural da comitiva que leva Kaguyahime de volta ao mundo celestial. Se os mitos tratam da "Idade dos deuses" e as narrativas tradicionais, da "Idade dos seres sobrenaturais", pode-se dizer que com as narrativas *monogatari* a literatura inaugura a "Idade dos homens", onde o foco central passa a ser o mundo da sociedade de Heian e os dramas humanos que lá se desenrolam.

Essa tendência alcança o auge com a obra *Genji Monogatari* onde a autora Murasaki Shikibu narra a existência do príncipe Hikaru Genji, do seu nascimento até a sua morte, através de seus relacionamentos com mulheres da sociedade de Heian. Descrito como possuidor de beleza resplandecente, inteligência extraordinária, elegância e sensibilidade sem igual, Genji seria a encarnação do *irogonomi* ideal, quase um ser divino e sobrenatural não fosse ele filho de um imperador com sua consorte preferida.

Genji Monogatari possui uma intrincada trama, envolvendo centena de personagens. A autora faz uma descrição minuciosa sobre a personalidade de cada uma das personagens, detalhando seus pensamentos, sua aparência física e até mesmo o seu vestuário. Pode-se dizer, assim, que a Literatura *Monogatari* da Época Heian tem início com *Taketori Monogatari* e o seu mundo fantasioso-realista, e alcança o ápice com *Genji Monogatari*, que busca relatar aspectos da Corte de Heian, destacando os questionamentos, os conflitos, as angústias, os medos ou as alegrias dos homens e das mulheres que lá viveram.

---

40. Na Época Heian, embora o homem tivesse apenas uma esposa oficial, na prática vigorava a poligamia, pois a sociedade permitia-lhe possuir outras mulheres. Essa forma matrimonial era chamada "*ipputasai* " ou "um marido e diversas mulheres"

Referências bibliográficas

FUJII, Sadakuzu. *Monogatari Riron Kôgi* (Conferências sobre Teoria da Narrativa). Tokyo, Tôkyô Daigaku Shuppankai, 2004.

MABUCHI, Kazuo. "Setsuwa Bungakuo Kenkyûsuru Hitono Tameni" (Para os Pesquisadores da Literatura *Setsuwa*). In: *Kokubungaku – Kaishakuto Kyôzaino Kenkyû* (Literatura Japonesa – Interpretação e Pesquisa de Material), nov., 1958, pp.79-84.

HINATA, Kazuo. "Irogonomi" (*Irogonomi*). In: *Kokubungaku – Kaishakuto Kyôzaino Kenkyû* (Literatura Japonesa – Interpretação e Pesquisa de Material), v. 40, nº. 9. Tokyo, Gakutôsha, 1995, pp. 142-143.

KATAGIRI, Yôichi e outros. *Taketori Monogatari – Ise Monogatari – Yamato Monogatari – Heijû Monogatari* (a Narrativa do Velho Cortador de Bambus – As Narrativas de Ise – As Narrativas de Yamato – A Narrativa de Heijû). Tokyo, Shôgakkan, Coleção Nihon Koten Bungaku Zenshû 8, 1972.

KANNOTO, Akio. "An Outline History of Narrative Tales and One Aspect of the Development of Early Narrative Tales" In: *Acta Asiatica*, 83. Tokyo, The Tôhô Gakkai, 2002, pp. 1-17.

MASUDA, Shigeo. "Taketori Monogatarikara Genji Monogatarie" (Das Narrativas do Cortador de Bambus para a Narrativa de Genji). In: *Kokubungaku – Kaishakuto Kyôzaino Kenkyû* (Literatura Japonesa – Interpretação e Pesquisa de Material), v. 38, no. 4. Tokyo, Gakutôsha, abril de 1993, pp. 88-94.

MELETÍNSKI, E. M. *Os Arquétipos Literários*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas Andrade e Arlete Cavalieri. São Paulo, Ateliê, 1998.

NOGUCHI, Motohiro. *Taketori Monogatari* (A Narrativa do Velho Cortador de Bambus). Coleção Shinchô Nihon Koten Shûsei. Tokyo, Shinchôsha, 1979.

ÔNO, Susumu. *Nihongoo Sakanoboru* (Buscando as Origens da Língua Japonesa). Tokyo, Shinchôsha, 1975.

SUMITO, Miki. "Imawa Mukashi" (O Agora é Passado) In: MIKI, Sumito e outros. *Kenkyû Shiryô Nihon Koten Bungaku – 3 Setsuwa* (Estudos sobre Literatura Clássica Japonesa – 3 Narrativas *Setsuwa*). Tokyo, Meiji Shoin, 1984, p. 111.

SUZUKI, Kazuo. "Kaisetsu – Monogatari Bungakuno Keisei" (Análise – Formação das Narrativas *Monogatari*). In: KATAGIRI, Yôichi e outros. *Taketori Monogatari – Ise Monogatari – Yamato Monogatari – Heijû Monogatari* (A Narrativa do Velho Cortador de Bambus – As Narrativas de Ise – As Narrativas de Yamato – A Narrativa de Heijû). Tokyo, Shôgakkan, Coleção Nihon Koten Bungaku Zenshû 8, 1972.

Dicionários

NIHON KOTEN BUNGAKU DAIJITEN HENSHÛ IINKAI(Org.). *Nihon Koten Bungaku Daijiten* (Dicionário de Literatura Clássica Japonesa). v. 6. Tokyo, Iwanami Shoten, 1985.

NISHIMURA, Tôru. "Irogonomi" (Irogonomi). In: AKIYAMA Ken. *Genji Monogatari Jiten – Bessatsu Kokubungaku* (Dicionário sobre *Genji Monogatari* – Edição Especial de Literatura Japonesa), no. 36. Tokyo, Gakutôsha, maio de 1989.

SHINMURA, Izuru (Org.). *Kôjien* (Dicionário Kôjien). Tokyo, Iwanami, 1995 (4ª ed.).

SHIRAISHI, Daiji e outros (org.). *Koten Dokkai Jiten* (Dicionário de Literatura Clássica Japonesa). Tokyo, Tôkyôdô Shuppan, 1966 (19ª. ed.).

A ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA DO INÍCIO DO SÉCULO XX NO JAPÃO – AS PRIMEIRAS OBRAS DO ROMANCE DO EU

Neide Hissae Nagae
UNESP – FCL-Assis

Resumo: O presente trabalho visa a apresentar as obras japonesas em prosa de conteúdo autobiográfico surgidas no início do século XX e estudar o emprego da narrativa em primeira pessoa e terceira pessoa bem como a questão do verossímil e da veracidade nessas obras conhecidas como Romance do Eu sob a perspectiva de natureza criada e natureza criadora de Bakhtin.

Palavras-chave: literatura japonesa moderna, escrita autobiográfica, romance do eu, personagem e protótipo, foco narrativo.

Abstract: This paper aims to presents the japanese autobiografic works appeared in the beginnings of XX's century and to study the use of the first and the third person and the questions about verossimility and verity in these works called I Novel, under the Bakhtin's perspective of "nature created" and "nature that creats".

Keywords: japanese modern literature, autobiografic writing, I novel, character and prototipe, narrative perspective.

Introdução

A narrativa de natureza autobiográfica[1] aparece na literatura japonesa moderna a partir do início do século XX sob a denominação genérica de Romance do

1. Pode-se considerar que esse gênero existe desde o século X, na forma dos diários literários, por exemplo, depois que o Japão distanciou-se da forte influência da cultura chinesa, buscada de modo consciente por quase três séculos (Zui a partir de 607; Tang 630-894), e adquiriu maior autonomia na escrita para expressar os sentimentos de modo mais livre a partir da invenção dos fonogramas.

Eu, *watakushi shōsetsu* ou *shishōsetsu*, conforme permitem as leituras dos seus ideogramas. Apresentar-se-á neste artigo, as primeiras obras desse gênero seguindo-se o critério de uma data limite que tem por referência os anos iniciais em que as discussões sobre o Romance do Eu têm início, ou seja, por volta de 1920.

Em geral, o Romance do Eu é definido pela natureza de seu tema ou enredo baseado em fatos verídicos colhidos na vida privada do autor e podem apresentar uma narrativa mais ou menos extensa em primeira ou terceira pessoa, segundo o conjunto de obras e respectivos escritores apresentado abaixo[2].

	Ano	Título em japonês	Tradução do título	Autor	Forma narrativa	Protagonista
1	1906	*Futon*	*Acolchoado*	Katai Tayama	3ª	Tokio Takenaka
2	1907	*Haru*	*Primavera*	Tōson Shimazaki	3ª.	Sutekichi Kishimoto
3	1907	*Shōjobyō*	*Doente por Meninas*	Katai Tayama	3ª.	Kojō Sugita
4	1910	*Ie*	*Família*	Tōson Shimazaki	3ª.	Sankichi Koizumi
5	1912	*Aishiki Chichi*	*Pai Digno de Compaixão*	Zenzō Kasai	3ª.	*kare* = ele
6.	1912	*Kabi*	*Bolor*	Shūsei Tokuda	3ª.	Sasamura (sobrenome)
7	1913	*Giwaku*	*Suspeita*	Shūkō Chikamatsu	1ª	*watakushi* =eu
8	1917	*Kinosakinite*	*Em Kinosaki*	Naoya Shiga	1ª.	*jibun* = eu
9	1922	*Kurokami*	*Cabelos Negros*	Shūkō Chikamatsu	1ª	*watakushi* = eu
10	1924	*Chichi o Uru Ko*	*Filho que Vende o Pai*	Shin'ichi Makino	3ª.	*kare* = ele
11	1924	*Furo Oke*	*Banheira*	Shūsei Tokuda	3ª.	Tsushima (sobrenome)
12	1925	*Remon*	*Limão*	Motojirō Kajii	1ª.	*watakushi* = eu
13	1926	*Koi*	*A Carpa*	Masuji Ibuse	1ª.	*watakushi* = eu

Narrador e Foco Narrativo

Como se pode observar, desde *Acolchoado*, as obras em terceira pessoa ocupam os seis primeiros lugares da lista e até mesmo *Pai Digno de Compaixão*,

2. Chegou-se a esse quadro a partir do cruzamento de dados colhidos junto à lista elaborada por Nakamura Mitsuo, às obras apontadas por Hirano Ken e às mais mencionadas por historiógrafos literários como Takagi Ichinosuke, Yoshida Seiichi, Okuno Takeo e Takahashi Hideo, críticos e estudiosos da literatura japonesa. Levou-se em conta, ainda, as obras relevantes pelo aspecto histórico do surgimento e desenvolvimento desse gênero e as obras e autores comumente mencionados nos dicionários de literatura e nos livros de história da literatura japonesa.

apontada por Hideo Odagiri (1954) como a primeira obra do Romance do Eu, e *Bolor*, mencionada como obra modelo por Mitsuo Nakamura (1958) são em terceira pessoa. Somente em 1913 surge *Suspeita* escrita em primeira pessoa, e a partir de então, há uma mistura entre as duas formas narrativas. Cumpre salientar que as obras já eram escritas nas duas formas narrativas quando os teóricos japoneses começaram a discutir sobre esse gênero por volta de 1920 e que essa característica permanece mesmo após o início desses debates.

O uso da terceira pessoa para obras de natureza autobiográfica já é um fato curioso, e torna-se ainda mais inusitado em se tratando de obras que impulsionaram o desenvolvimento do Romance do Eu em seus primórdios, como é o caso de *Acolchoado* de Katai Tayama e *Primavera* de Tōson Shimazaki, e das demais obras apresentadas com o propósito de refletir a respeito dessa peculiaridade.

Os estudiosos japoneses localizam o seu berço no Naturalismo japonês, que teve início com a abertura do país no final do século XIX, quando, por influência do Naturalismo europeu, os escritores apresentaram uma tendência para o relato de aspectos "negros" de suas vidas e simplesmente relatavam sua vivência em um ou mais episódios. Houve época em que a validade literária do Romance do Eu foi questionada devido ao surgimento de muitas obras que se julgavam escritas sem qualquer elaboração, mas observa-se nisso uma tentativa inicial de parodiar os romances ocidentais de modo fácil e rápido, dada à avidez de muitos escritores em se equipararem aos enaltecidos modelos do exterior, lançando mão de um recurso que estava mais próximo, ou seja, narrar uma vivência pessoal.

Essas vivências incluem casos de amor, problemas familiares e financeiros, dificuldade de relacionamento e questões ligadas à saúde, e constituem os enredos mais comuns dessas obras que abordam a vida cotidiana do ser humano.

A insegurança e o temor em relação ao desconhecido e ao inevitável cercam a vida das personagens, sobretudo a do protagonista. O ponto central de todas essas questões é a angústia, a incapacidade ou a impossibilidade de vencer os reveses e os percalços diante das quais só lhe resta a resignação – aceitar o que a vida lhe impõe, incapaz de qualquer reação. Trata-se de um abatimento, uma prostração que tende a manter o sofrimento ou aumentá-lo, mas jamais reduzi-lo e amenizá-lo, e muito menos ultrapassá-lo. A única alternativa é suportar sem nunca enfrentar a situação, reagir para vencer e obter o sucesso ou superar-se e sair o vencedor. A presença de uma visão pessimista em relação à vida é mais forte que o momento de prazer que o protagonista poderia sentir.

Quando narrado na terceira pessoa do singular, o protagonista pode ter um nome e sobrenome ou ser identificado apenas como *kare* – "ele" Obviamente, o uso da terceira pessoa cria um distanciamento e uma neutralidade maior do que o uso da primeira pessoa, e a atribuição de nome e sobrenome às personagens reflete a intenção do autor de aproveitar esse ato, realizado por todo pai ao dar o nome

a um filho, na construção da personagem, ou seja, que contenha parte da natureza ou do destino que se pretende dar a sua criação. Nesse aspecto, o uso do *kare* dispensa até certo ponto essa possibilidade e, de modo geral, a caracterização dos protagonistas identificados como *kare*, ao contrário do que se poderia esperar, são relativamente menos detalhadas.

Nas obras em primeira pessoa, o "eu" narrador ou o narrador-protagonista usa *watakushi*,[3] *jibun*[4] ou *boku*[5] – algumas variantes possíveis para a primeira pessoa do singular em japonês equivalentes ao pronome sujeito "eu" Como os protagonistas das obras em questão são todos do sexo masculino, a diferenciação de gênero no uso desses pronomes sujeitos não vem ao caso, e sim o resultado da opção por um deles, que implica uma sensação de proximidade maior com o uso do *boku*; de distanciamento e modéstia, com *watakushi*; e de isolamento e auto-confiança, com o *jibun*.

De uma maneira ou de outra, o protagonista é passivo, fica à deriva dos acontecimentos. Diante das pessoas, é o observador, o ouvinte, o que acata a vontade e segue alguém. Quando age, é por estímulo externo. Tudo vai acontecendo em sua vida. Não é ele que faz acontecer. Falta-lhe iniciativa diante dos fatos e dos outros quando se trata de algo do cotidiano ou do nível da realização humana, e fica à mercê do tempo quando o assunto depende das circunstâncias e do destino regido pelo que está fora da alçada humana.

Acolchoado de Katai Tayama foi uma obra que causou grande alvoroço no meio literário por expor abertamente os desejos libidinosos de um literato de meia-idade, com esposa e filhos, em especial por uma discípula bem mais jovem.

O protagonista é inicialmente apresentado como *kare,* "ele", mas no decorrer da narrativa surge com nome, Tokio, e sobrenome, Takenaka. A caracterização dessa personagem é feita de modo sucinto pelo próprio narrador que o descreve como um escritor à espera de um grande sucesso e que trabalha numa editora de livros de geografia, entediado também com a rotina conjugal desgastada.

A chegada de Yoshiko, jovem aspirante à carreira de escritora que deseja ser sua discípula, é a luz que traz alegria e entusiasmo para a sua vida. É o envolvimento de Tokio com essa moça moderna vinda do interior que enreda o leitor, ora com indignação, ora com pena desse protagonista frustrado.

As obras em terceira pessoa apresentam resultados mais diversificados na técnica narrativa. Em *Acolchoado*, predomina a narração em terceira pessoa, mas há uma mistura de autor onisciente intruso e narrador onisciente neutro, que se

---

3. Forma de modéstia do "eu" masculino ou feminino que imprime maior formalidade.
4. Equivale à forma polida *watashi*, em relação a *watakushi*, e significa "eu mesmo", "eu próprio", também na forma polida, usada pelo sexo masculino ou feminino.
5. É a forma comum de *watashi*, com a diferença de ser usada apenas pelo sexo masculino.

transformam em onisciência seletiva múltipla, conforme a tipologia da narração de Norman Friedman apresentada por Leite (1985). O primeiro capítulo começa pelo final da história, com a reflexão do protagonista Tokio Takenaka sobre o malogro com sua jovem discípula, bonita, inteligente e moderna, vinda do interior. O fato já havia ocorrido há dois ou três dias, mas permanece o questionamento sobre o que ele poderia ter feito naqueles três anos antes de perdê-la. Focaliza o protagonista em sua rotina, a caminho do trabalho, enquanto ele se desespera, indignado com o resultado. Acompanhamos sua "descida" denotativa e conotativa, decepcionado com o desfecho dessa história que vem diretamente de sua mente por meio de uma seqüência de vários parágrafos em sumário sobre seu estado psicológico e as impressões que os fatos e as pessoas deixaram.

A narrativa em terceira pessoa cita o pensamento do protagonista, identificado nesse momento como "ele" É um misto de sentimento de indignação consigo mesmo, pai de família, por ter-se envolvido com a discípula, então identificada como "ela". e de esperança de que a moça o amasse. Reconhecemos aí o narrador onisciente seletivo múltiplo.

Tais exemplos, em que o autor traduz detalhadamente os pensamentos, percepções e pensamentos filtrados pela mente do protagonista, podem ser encontrados ao longo da obra. Um exemplo está logo no início:

> *Inúmeras cartas cheias de sentimento – uma relação a dois nada comum. Não virou uma paixão desenfreada porque envolvia esposa, filhos, sociedade e a relação entre mestre e discípula, mas por trás do coração palpitante durante as conversas e do brilho nos olhares trocados, havia o furor de uma tempestade. Uma única oportunidade seria suficiente para romper de uma vez por todas com a moral perante a esposa e os filhos, a sociedade e também essa relação do mestre com a sua discípula.*[6]

Como ocorre em muitas outras pequenas intromissões do narrador, a exemplo de "Um literato que redige livros de geografia?"[7], esse trecho é intercalado por "Pelo menos, o homem assim acreditava."[8] E prossegue com o sumário na mesma linha, apresentando a história pela visão do protagonista:

> Não é fácil entender a psicologia de uma moça jovem. Aquele amor caloroso e alentador poderia ser resultado de um desenrolar natural das coisas, muito peculiar às mulheres; a beleza do olhar expressivo, a atitude afetuosa, tudo poderia ser inconsciente, desprovido de sentido, como a gentileza que a flor, na natureza, faz a

---

6. Tradução nossa, *Futon,* p.71.
7. Idem, p. 72.
8. Idem, p. 71.

quem a vê. Mesmo que ela **o** amasse, estivesse apaixonada, **ele** era mestre, e ela, discípula, **ele** tinha esposa e filhos, ela era uma bela flor no auge do esplendor. Não havia condições de nenhum dos dois se permitirem agir conscientemente. Ou melhor, pensando de modo mais ousado, aquela carta ardente revelava por inteiro o seu coração hesitante, como se a força da natureza pressionasse **este corpo aqui**, e quando veio transmitir seu último sentimento, **este corpo** não decifrou esse mistério para ela. Que condições ela teria de se aproximar de modo ainda mais aberto se a natureza da mulher é ser discreta. Pode ser que movida por essa psicologia, ela tenha se decepcionado e levada a fazer tudo o que fez.[9]

Nesse trecho, o pronome oblíquo "o" e o pronome pessoal "ele" são revestidos pela própria ambigüidade ou pela natureza contextual característica da língua japonesa, que utiliza o termo *jibun* para referir-se a si mesmo ou a outrem. Assim, poderíamos "ler" também como "mesmo que ela me amasse, estivesse apaixonada por mim (aqui preferimos omitir o objeto indireto na primeira tradução), eu era o mestre, e ela, a discípula; eu tinha esposa e filhos, ela era uma bela flor no auge do esplendor" Da mesma maneira, "este corpo" no contexto pode ser visto como "este meu corpo" Se nos perguntamos "que corpo?", "de quem?", naturalmente chegamos à conclusão de que se trata do corpo de Tokio, com uma sobreposição do autor onisciente seletivo múltiplo. Esse sumário demonstra bem esse tipo de narração e acrescenta, ainda, todo um erotismo na forma de expressão escolhida.

Ao final desse trecho, surge a fala: "Seja como for, a oportunidade se foi, ela já é de outra pessoa",[10] e o romance continua com sumários até o final do primeiro capítulo, que se encerra com uma fala semelhante: "Não adianta mais, está tudo perdido!" [11]

Essas falas nada mais são do que expressões verbalizadas da reação do protagonista diante do desenrolar dos acontecimentos que ele está rememorando.

O narrador de *Acolchoado* segue o ponto de vista do protagonista. O que ele pensa e sente começa sendo introduzido com o pronome ou o nome dele, mas logo temos a impressão de que o próprio protagonista assumiu a narração. O narrador fica limitado em relação às demais personagens, o que pode ser percebido pelas expressões atenuantes, como "*rashii*" e "*sō*", que apresentam uma visão subjetiva, ao comentar sobre os pensamentos e sentimentos delas, quando não é possível inserir um diálogo para que elas mesmas possam se expressar ou, ainda, uma carta, recurso muito utilizado para dar voz à Yoshiko. Por exemplo, as informações sobre as demais personagens chegam ao leitor como suposições ou im-

---

9. Idem, p.71-2.
10. Idem, p. 72.
11. Idem, p. 73.

pressões do narrador, que as transferem para a personagem. No dia seguinte à chegada do pai da moça, que viera para buscá-la, o narrador diz: "Yoshiko parecia ter dormido mal, pois na manhã seguinte estava pálida e sem fome"[12]. O narrador vê a moça pelos olhos de Tokio.

O discurso indireto livre também ajuda a identificação do pensamento do protagonista com o do narrador.

O nome do protagonista, até então identificado como "ele", só aparece a partir do segundo capítulo, que começa a narrar a história que teve início três anos antes. A partir daí, a onisciência seletiva múltipla continua freqüente, como se pode notar por várias passagens das quais destacamos:

> *Após o jantar, o pai retornou à hospedaria. Naquela noite, a angústia de Tokio foi imensa. A irritação era grande só de pensar que havia sido enganado. Ou melhor, ao perder o sentimento e o corpo de Yoshiko, ela por inteiro para um estudante, sentiu raiva de ter mantido a sua paixão com respeito e seriedade. Se fosse assim, se fosse para ela ter entregado o seu corpo àquele homem, nem precisaria ter respeitado a virtude de sua virgindade. Poderia ter aproveitado ao máximo e satisfeito sua vontade sexual. Ao pensar desse modo, viu a bela Yoshiko até então colocada num pedestal como uma prostituta e chegou a suspeitar do corpo dela e até mesmo de suas belas atitudes e expressões. Naquela noite, mortificou-se tanto que quase não dormiu. Vários sentimentos invadiram seu coração como uma nuvem negra.*[13]

Na narração final da obra, – que mostra a paixão e o desejo do mestre pela discípula quando ela já partiu com o pai e o caso está definitivamente encerrado, – predomina, no entanto, um sumário das ações e pensamentos do protagonista com mais clareza no uso do pronome pessoal "ele" ou do nome do protagonista Tokio, como se o narrador quisesse retomar a objetividade perdida e distanciar-se do protagonista. Por exemplo, depois de receber uma carta formal e respeitosa de agradecimento de Yoshiko citando o haicai de Issa – "Enfim o meu lar, com o chão todo neve, mais de metro e meio" – para descrever o percurso:

> *Tokio imaginou o longo caminho montanhoso sob a forte nevasca e a cidade interiorana no meio da montanha quase inteira sob a neve. Subiu ao andar superior que continuava igual depois da separação. Tamanha era a saudade e a paixão que pensara em reavivar as lembranças tênues que dela haviam restado. Era um dia frio com ventos fortes que sopravam de Musashino, e as árvores antigas do quintal faziam um barulho intenso como o da maré. Ao abrir a parte leste da janela de proteção contra a chuva como fizera no dia da separação os raios de luz*

12. Idem, p. 97.
13. Ibidem.

invadiram o aposento. A escrivaninha, a estante de livros, o frasco, a vasilha de ruge, tudo estava igual. Era possível pensar que a pessoa amada estaria, como sempre, na escola. Tokio abriu a gaveta da escrivaninha. Nela encontrou abandonado um laço de cabelo manchado de óleo. Tokio pegou-o e cheirou. Depois de algum tempo, levantou-se e abriu o armário. Três grandes baús de vime estavam prontos para serem despachados, e, ao lado, o acolchoado que Yoshiko usava. Embaixo, o de forrar com desenhos chineses de crisântemos e sobre ele, a veste noturna com enchimento espesso de algodão com a mesma estampa. Tokio tirou-os do armário. O cheiro de óleo e de suor da saudosa mulher fez o coração de Tokio palpitar de modo inexprimível. Ele encostou o rosto no local mais sujo da gola de veludo da veste noturna e cheirou o quanto pôde o olor da saudosa mulher. Logo, o desejo, a tristeza e o desespero tomaram conta de Tokio. Tokio forrou aquele acolchoado, cobriu-se com a veste noturna e chorou com o rosto mergulhado na gola de veludo gelada e suja. O quarto estava meio escuro. Lá fora, o vento soprava violento.[14]

No início da obra, quase não há cenas com diálogos; elas aparecem mais do meio para o final da obra e desaparecem por completo no último capítulo.

O curto diálogo entre Tokio e Yoshiko na segunda oportunidade que lhe fora dada pela moça para abordá-la serve para imprimir o caráter de realidade e objetividade, para não dar margem a suspeita de que o encontro a sós com a discípula na ausência da cunhada tivesse sido fruto de sua imaginação. No entanto, o discurso em si suscita dúvidas se ela realmente tinha interesse por ele e, isso sim, poderia ter sido um mero desejo acalentado que lhe pareceu real na fala e na atitude gentil da moça. O mesmo pode ser dito do que ele considerou como a primeira chance de confessar seu amor por ela. Yoshiko envia-lhe uma carta dizendo que não servia para ser sua discípula e não estava à altura de retribuir a gratidão que sentia por ele; assim, seria preferível voltar para o interior, virar esposa de um agricultor e ficar confinada em sua terra. Há, portanto, uma prova, mas não muito garantida, em termos de objetividade, de que ela queria chamar sua atenção, pois não aparece transcrita na íntegra como a que a jovem endereçara ao mestre pedindo desculpas por ter decidido, sem consultá-lo, buscar o namorado que a avisara de sua chegada, na última hora, por telegrama, e solicitando sua intervenção junto aos pais para que pudessem continuar com o namoro, e de outras que ela lhe enviou em diferentes ocasiões.

Em *Doente por Meninas*, cena e sumário se intercalam, mas a onisciência seletiva múltipla aparece em muitas passagens, que mostram os sentimentos, pensamentos e percepções do protagonista diretamente, das quais destacamos duas:

---

14. Idem, p. 101.

> *Como era bela a expressão dos olhos da moça mais velha. As estrelas, as estrelas do céu, comparadas a ela perderiam o seu brilho, pensou. A barra de crepe de seda de cor chamativa de glicínia que descia bem esticada da região dos joelhos; seu tamanco de três camadas que deixavam as meias brancas com o calcanhar mais alto e principalmente ao imaginar que na região em que o peito estava claramente mais alto desde a parte final da gola branca ficavam seus lindos seios, sentia como se o corpo inteiro fosse tomado por um comichão.*[15]
> *Ao fumar um cigarro entediado com a solidão daquele quarto meio escuro e triste, uma fumaça lilás paira ocupando uma grande extensão. Olhando-a fixamente, as imagens da moça de Yoyogi, das estudantes e da beleza de Yotsuya se misturam e se confundem, parecendo a figura de uma pessoa. Não deixa de pensar que é uma tolice, mas também não parece que é desagradável.*
> *Depois das três, próximo ao horário de saída, pensa na casa, depois, na esposa. Que coisa mais sem graça! É muito triste ter envelhecido. De que adianta ter vivido a juventude sem se importar e agora se arrepender. Que coisa mais sem graça – repete. Por que não vivi uma paixão intensa quando jovem? Por que também não cheirei o suficiente o perfume da carne? De que adianta pensar nisso agora? Já tenho 37 anos. Ao pensar assim, tenho vontade de arrancar os cabelos de tanta irritação.*[16]

Diferente dessas obras de Katai, *Primavera*, de Tōson, que um ano depois confirmou a tendência para a autobiografia apresentada por *Acolchoado*, também é escrita em terceira pessoa, mas com um narrador onisciente neutro. A técnica bastante usada pelo narrador é mostrar o pensamento ou a fala das personagens em forma de citação. O ponto de vista da narração é objetivo. A descrição das personagens é acompanhada de verbos *discendi* e, quando se trata dos pensamentos e sentimentos da personagem descrita, o sujeito está bem marcado pelos pronomes pessoais ou pelo próprio nome da personagem em foco. Essa diferença extrema com *Acolchoado* pode ser notada em *Família*, também da autoria de Tōson. Ainda em *Primavera*, merece destaque a técnica narrativa de despertar a curiosidade do leitor com a inserção de pequenos indícios ao longo do enredo que vão sendo desenvolvidos no desenrolar da história. Isso ocorre com as mulheres com as quais Kishimoto se envolve amorosamente, que ficam incógnitas para o leitor quando são mencionadas nas conversas com os amigos, ou com os indícios dos problemas de Aoki apresentados desde o início da narrativa, mas invisíveis aos amigos até que sejam revelados claramente.

Bolor de Shūsei Tokuda e *Pai Digno de Compaixão* de Zenzō Kasai foram escritas no mesmo ano de 1912, também na terceira pessoa do singular, com a diferença de que o protagonista da primeira tem o nome de Sasamura e o da

---

15. Tradução nossa, *Shôjo Byô*, p. 68.
16. Idem, p. 70.

segunda é identificado como *kare*, "ele" Nessas duas obras predomina o elemento descritivo, e os sumários do narrador onisciente seletivo são centrados no ponto de vista do protagonista para mostrar seus sentimentos e pensamentos. A narração limita-se à descrição objetiva das ações e dos sentimentos dos protagonistas, Sasamura ou "ele", ou das personagens, como Ogin de *Bolor.* O mesmo ocorre na exposição do sonho que o protagonista de *Pai Digno de Compaixão* tem com o filho, da carta da mãe e da resposta que o protagonista envia para a mãe, que aparecem na forma de sumários.

Em termos cronológicos, *Suspeita* de 1913 de Shūkō Chikamatsu, a obra mais representativa do Romance do Eu na opinião de Ken Hirano (1959), é a obra que deu início ao uso do narrador-testemunha com a primeira pessoa do singular *watakushi*. Emprega um ponto de vista subjetivo, como a do narrador homodiegético, que foi seguido pelos Romances do Eu posteriores, como *Em Kinosaki*, obra em primeira pessoa escrita por Naoya Shiga com base em uma história verídica do autor e que, conforme o estudioso Ken Hirano (1959) serviu para consolidar o gênero. Nela predomina o sumário, em que vamos acompanhando os pensamentos solitários e depressivos, mas ao mesmo tempo serenos e agradáveis, em meio ao clima outonal em que começa a narrativa, com o protagonista já nas termas. Ao encarar a morte como um fato inevitável e diante da incerteza de quando ela poderá ocorrer, constata que deveria haver alguma razão para ter sobrevivido ao acidente e estar, naquele momento, aguardando para saber seu futuro. Isso o leva a reflexões sobre sua situação a partir da observação de uma abelha já morta, de um rato diante da morte iminente e da morte de uma lagartixa d'água causada acidentalmente por ele.

Embora esse tipo de recurso narrativo criasse a impressão de maior proximidade do narrador-protagonista com o autor e devesse ter sido o escolhido pelos primeiros escritores para obras de cunho autobiográfico, só foi empregado muito depois, como comprova *Suspeita*, o que nos leva a seguir o caminho da confirmação de que, no início, as obras japonesas parodiaram as obras estrangeiras e, depois, dispensaram os modelos para seguir o caminho de uma consolidação como produto literário japonês. A partir de então, seguem as duas variantes de narração, na primeira e na terceira pessoa do singular, narração essa que se desenvolve no universo das diversidades possíveis.

Verdade e Verossimilhança – Personagem e Protótipo

Em *A Arte da Ficção*, Henry James (1995:127) cita: "A única razão para a existência de um romance é a de que ele tenta de fato representar a vida" O Romance do Eu compartilha desse pensamento, na medida em que é verossímil e também baseado numa vivência, numa experiência real, continuando, contudo, a

ser uma representação da realidade e dos fatos. Mas o principal esteio nos comentários sobre as obras do Romance do Eu é justamente sua identidade com a vivência do autor.

Segundo Noboru Maeda (1995), o próprio Katai havia declarado que *Acolchoado* partiu da idéia de revelar sua paixão recente por uma jovem discípula, mesmo arriscando sua reputação de homem casado e com filhos e preocupando-se com a reação da moça, que na época já havia retornado para a casa dos pais, no interior. Ele resolveu escrever a obra, decidido a desistir desse amor.[17]

Trata-se da jovem discípula Michiyo Okada, nascida em 10 de abril de 1885, com quem inicia a troca de correspondências a partir de julho de 1903. No final de fevereiro de 1904, a moça é trazida pelo pai Kanjirō (fundador do banco Jōge, da Província de Hiroshima) e, desde então, passa a morar no andar superior da casa de Katai e freqüenta o curso na instituição de ensino conhecida como Tsuda Juku. Em março, Michiyo vai para a casa de Asai, irmã mais velha da esposa de Katai, que mora em Kōjimachi Dote, 3 banchō, exatamente como está na obra. No final de março, Katai vai para a guerra e retorna em março do ano seguinte. Em setembro de 1905, novamente hospeda Michiyo Okada em sua casa, em função da vinda de Shizuo Eidai, namorado dela, a Tóquio. Em janeiro de 1906, envia a moça de volta para casa e em setembro do mesmo ano visita a discípula quando está em viagem pela região. Os estudiosos japoneses afirmam também que essas pessoas são o protótipo das personagens de *Acolchoado*.

Pelas notas que acompanham a edição publicada na coleção *Nihon no Bungaku* (*Literatura do Japão*), em *Primavera*, o protagonista Sutekichi Kishimoto é o próprio Tōson Shimazaki, que em outubro de 1892 tem um caso com Sukeko Satō, sua aluna, protótipo de Katsuko na obra, motivo pelo qual Tōson pediu demissão, em janeiro de 1983, e saiu em viagem a Kansai e Shikoku, na região oeste japonesa. Esse fato consta da obra, que tem início com o retorno de Kishimoto dessa viagem. Praticamente todos os amigos do protagonista têm um protótipo correspondente na vida real. Tōgoku Kitamura (1868-1894), crítico que mais influenciou Tōson, é o protótipo de Shun'ichi Aoki; Mina Ishizaka, de Misao; Tokuboku Hirata (1873-1943), companheiro da revista *Bungakugai*, na época estudante do colégio Daiichi Kōtōgakkō, que ficou conhecido como tradutor de literatura inglesa e ensaísta, é o protótipo de Senta Ichikawa; Akibone Togawa (1870-1939), companheiro da *Bungakukai* e tradutor de literatura inglesa e ensaísta, de Saburō Suge; Tenchi Hoshino (1862-1950), patrocinador da revista e colega da Universidade Meijigakuin, de Okami (o mais velho); Yūkei Hoshino, de

---

17. No 47º dia de falecimento de Katai, ocorrido em 9 de junho de 1930, Maeda Noboru comentou que essa obra foi resultado da proposta recebida pelo autor da revista *Shinshôsetsu* logo depois de ter retornado da guerra contra a Rússia. Katai viu nela a oportunidade de retomar as atividades de escritor ao lado de seus colegas já consagrados literariamente, como Doppo Kunikida e Tôson Shimazaki.

Seinosuke Okami (mais novo); Kochō Baba (1869-1940), companheiro da revista *Bungakukai* e colega da Universidade Meijigakuin, de Yumio Adachi. Bin Ueda (1874-1916), companheiro da *Bungakukai*, que assumiu a posição de líder da revista após a morte de Tōgoku Kitamura; Ichiyō Higuchi (1872-1892), escritora representativa, era amiga de Kochō e Akibone e teve a obra *Takekurabe* (*Comparando as Estaturas)* publicada na *Bungakukai*. Zanka Togawa (1855-1924), membro convidado da revista *Bungakukai*, poeta, historiógrafo e divulgador do cristianismo, é o protótipo de Chiharu Suge.

Assim, para muitos críticos, as personagens, nada mais são que pessoas reais trazidas para a obra com nomes alterados. O Romance do Eu segue com a sina de ser visto como simples registro da vida do autor.

Família passa por explicações semelhantes relativas às personagens e aos protótipos da vida real, trazendo uma árvore genealógica elaborada pelo estudioso Yoshio Nakano (1967) para identificar as famílias Koizumi, Hashimoto e seus membros com os protótipos dos membros das famílias Shimazaki e Takase.

De modo semelhante, sabe-se que *Suspeita* e *Cabelos Negros*, de Chikamatsu Shūkō, ambas narradas em primeira pessoa, relatam episódios da vida do autor por informações externas ao texto e também pela abordagem do mesmo conteúdo em outras obras que precederam *Suspeita*, como *Wakareta Tsuma ni Okuritaru Tegami* (*Carta Enviada à Minha Ex-esposa*) e *Zoku Wakareta Tsuma ni Okuritaru Tegami* (*Carta Enviada à Minha Ex-esposa – Continuação*).

É muito conhecido, também, o fato de que a obra *Em Kinosaki* foi escrita com base em uma história verídica pessoal, quando o autor ainda tinha dúvidas quanto a seu restabelecimento de um acidente de trem sofrido três anos antes. Com uma narrativa curta em primeira pessoa identificada apenas como *jibun*, ou seja, "eu" ou "eu mesmo", *Em Kinosaki* apresenta, de modo concreto, informações reconhecíveis como parte da vida de seu autor, Naoya Shiga, que é a autoria de uma obra literária real, mencionada textualmente, mas mesmo assim sem uma auto-apresentação do narrador-protagonista como autor. Além do próprio enredo criado a partir da experiência do autor, encontramos em *Em Kinosaki* outros dados ligados à realidade de sua vida: o cemitério de Aoyama, em Tóquio, onde fica o jazigo da família Shiga. Na ocasião, ele diz pensar muito sobre o ferimento:

> *Se algo tivesse saído errado, a essa altura estaria sob o solo de Aoyama de barriga para cima. Com a cara pálida, gelada e dura, com os ferimentos no rosto e também nas costas. Os restos mortais de meu avô e minha mãe ao meu lado. Mas agora, sem qualquer relação entre mim e eles. Tais são as coisas que me vêm à mente.*[18]

---

18. Tradução nossa, *Kinosaki ni te*, p. 109.

Han no Hanzai (*O Crime de Han*), escrito um pouco antes dessa obra, e *An'ya Kōro* (*Trajetória em Noite Escura*), romance no qual vinha trabalhando há muito tempo, também são mencionados:

> *Pouco tempo atrás, eu havia escrito um conto chamado* Han no Hanzai. *Era sobre um chinês chamado Han que assassina a esposa pelo ódio da relação que tivera com um amigo seu antes do casamento, e também por uma pressão fisiológica própria. Naquele conto, escrevi principalmente sobre os sentimentos de Han, mas agora sentia vontade de escrever focalizando os sentimentos da esposa de Han e a sua quietude sob a sepultura depois de assassinada.*
> *Pensei em escrever* "Han ni Korasareta Tsuma" (A Esposa de Han Assassinada por Ele). *Acabei não escrevendo, mas essa exigência tomava conta de mim. Fiquei sem ação, pois o sentimento dela era muito diferente daquele do protagonista do romance longo que eu já havia iniciado.*[19]

Um fato interessante é que o autor utiliza os verbos no presente para relatar alguns fatos que se referem a Kinosaki. Por exemplo, no 1º parágrafo usa *vim* no lugar de "fui" a Kinosaki, como se estivesse fazendo o relato no momento em que está no local, e traz algumas descrições, como a do telhado e da movimentação das abelhas, para o presente. O mesmo acontece com os fatos que mostra como se fossem atualizados no momento em que está escrevendo, ou seja, três anos depois, como se pode ver no 2º parágrafo: *Atama wa mada nandaka hakkiri shinai.* (Minha cabeça/mente continua confusa.) Ou no na 6ª linha do 3º parágrafo: *Shikashi sore niwa shizuka na ii kimochi ga aru.* (Mas nisso tudo, encontro uma sensação serena e agradável.)

Para o Romance do Eu, a recepção foi um elemento importante na história da literatura japonesa, pois os autores aproveitaram-se do interesse que o público tinha pela vida dos artistas e exploraram a emoção que a obra poderia proporcionar, buscando uma identificação do escritor com o protagonista, principalmente nos aspectos que deveriam ser mantidos em segredo, como é o caso da paixão amoral de Tokio Takenaka, da humilhação sofrida pelo protagonista de *Suspeita*, que procura pela mulher que o traiu, ou mesmo da situação deprimente do protagonista de *Pai Digno de Compaixão* que se preocupa com sua reputação diante do filho.

Como foi visto, entretanto, a relação entre a obra e a vida do autor é fabricada por elementos externos, e no nível formal, as obras não permitem nenhuma identificação precisa entre as personagens e seus protótipos tirados da vida real.

A Carpa de Masuji Ibuse apresenta elementos diferenciados como a inserção do protótipo com seu próprio nome na vida real, ou seja, uma personagem

---

19. Idem, p. 111-112. *Han no Hanzai* foi escrita em 1913, e *An'ya Kôro* foi iniciada em 1912 e concluída em 1937.

que tem o nome de uma pessoa que fez parte da vida real do autor e foi utilizada como protótipo dessa personagem[20]. É o caso de Nanpachi Aoki escritor japones contemporâneo do autor.

Aoki é o amigo que deu a carpa ao protagonista e que traz, ao lado de seu nome, a informação entre parênteses de que faleceu no ano anterior. Nanpachi Aoki, o protótipo dessa personagem que tem o mesmo nome que ele, é o amigo de Masuji Ibuse, o autor, que no início da carreira literária submete a sua apreciação as obras que escreve utilizando animais. Falece pouco depois, em 1922. *A Carpa* foi publicada em 1926, na revista *Zuihitsu Zasshi*, e em 1928 na revista *Mita Bungaku*, mas foi escrita no ano seguinte ao falecimento de Nanpachi Aoki, de quem Ibuse se tornou amigo íntimo no primeiro ano em que cursava a Universidade Waseda, em 1919. A utilização do nome real desse amigo do autor, que na obra exerce o mesmo papel, de amigo do protagonista, possibilita uma aproximação do autor e protagonista, mas mesmo assim sem uma identificação precisa dada no próprio texto. Na vida real, a amizade do autor e de Aoki durou quatro anos, segundo mostra a cronologia do autor, mas conforme consta na primeira frase da obra a carpa que ganhara do amigo é uma preocupação de mais de dez anos. Vemos, então, que na elaboração o que prevaleceu foi a idéia de mostrar que a amizade entre eles é muito mais longa e, por isso, aumentada, como para justificar o enaltecimento do protagonista pelo amigo.

Tsushima de *Banheira* só pode ser identificado com o autor pelo leitor que conhece sua história, pois ela não apresenta nenhum registro que torne possível sua identificação. O enredo se derenrola na intimidade do lar, em torno da construção de uma nova banheira *ofuro* que sempre foi protelada em função da dificuldade financeira do casal com prole numerosa. A concretização desse desejo já na idade senil do protagonista suscita-lhe a associação de *ofuro* a ataúde, evidenciando a tortura psicológica causada pela agonia e sofrimento de um pai de família sem condições de dar conforto para a esposa e filhos e para si mesmo. Somente afirmações como as de Shūkichi Aono (1955) segundo quem essa obra é um modelo do romance introspectivo, no qual a descrição é tensa e as nuanças delicadas do estado de espírito de Shūsei Tokuda, o autor, estão extremamente condensadas e tornam possível a classificação dessa obra como Romance do Eu.

Informações no texto acerca do protagonista e que remetem a um conteúdo extraliterário da obra, que faz parte da vida do próprio autor, são encontradas em obras como *Em Kinosaki* e *A Carpa.* Embora ainda seja necessário ter o conhecimento do fato real para identificar o conteúdo da obra como parte da vida do

---

20. Em *Fugaku Hyakkei* (*As Cem Paisagens do Monte Fuji*) Osamu Dazai também utiliza nomes de pessoas reais como a do renomado autor Masuji Ibuse no próprio papel de mestre e responsável pela intermediação do casamento com sua esposa, registrado nessa obra de modo poético rodeado pela imensa beleza da natureza das proximidades do Monte Fuji.

escritor, a existência desse seu elo registrado conscientemente na hora da elaboração mostra sua intenção de deixar uma marca da vida real, detectável a quem interessar, mas ainda assim sem revelar sua autoria de modo concreto.

Como foi visto, no entanto, nem as obras do Romance do Eu com foco narrativo em terceira pessoa nem aquelas em primeira pessoa trazem uma fórmula semelhante à do pacto autobiográfico de Philipe Lejeune (2008), que identifica autor, narrador e protagonista, como é o caso de *As Confissões* de Rousseau que traz a identificação do narrador com nome e assinatura, ou do narrador de *Baú de Ossos* que dá a data de nascimento e a filiação de Pedro Nava, seu autor.

No Romance do Eu, a identificação autor = narrador = protagonista se faz tão-somente pela autoria do livro, ou seja, o nome que a obra traz assinado é sua única garantia – se é que assim pode ser considerada – mas frágil, inconsistente. O autor não assume textualmente a identidade do narrador quando a obra é escrita em primeira pessoa, nem a identidade do protagonista quando traz o foco narrativo em terceira pessoa. A obra é elaborada como ficção e, embora se diga que foi criada em cima do pressuposto de que o leitor conhece ou reconhece o enredo como parte da vida do autor, um episódio narrado em fato verídico, o pacto no estilo de Lejeune não existe no texto. Se é que tal pacto é possível, ele acontece na esfera extraliterária entre o autor e o leitor, ou entre o crítico e o leitor, o que poderia significar que o Romance do Eu só é viável dentro de um contexto limitado e definido que precisa ser complementado por informações extras acerca da biografia do autor. A obra sozinha não possibilita a um leitor lê-la como uma obra que expõe um fato verídico da vida do próprio autor, a não ser que ele disponha de informações sobre a história da formação do Romance do Eu e do jogo de criação e recepção dessas obras, que inicialmente estiveram circunscritas aos círculos literários japoneses, com suas revistas formadas por pequenos grupos de literatos, e tente fazer associações e comparações.

Natureza Criada e Natureza que Cria

Embora tenha sido possível observar que as obras do Romance do Eu estudadas possuem uma verossimilhança interna, constata-se que, para os críticos literários japoneses, o Romance do Eu cria sua verossimilhança fundamentando a obra numa suposta verdade sobre a vida do autor. Entretanto, as obras são uma representação da realidade e possuem sua própria autonomia, como foi demonstrado, em especial no tocante às personagens e ao foco narrativo, que mostram que "o autor primário (não criado) – *natura non creata quae creat*"[21] – não pode

21. Natureza não criada que cria. Mikhail BAKHTIN, *Estética da Criação Verbal*, p.400.

ser nem o "autor secundário (imagem de autor, criada pelo autor primário) – *natura creata quae creat*"[22] – nem "imagem da personagem – *natura creata quae non creat*"[23], como diz Bakhtin (2003:399-400):

> *O autor de uma obra só está presente no todo da obra, não se encontra em nenhum elemento desse todo e menos ainda no conteúdo separado do todo. O autor se encontra naquele momento inseparável em que o conteúdo e a forma se fundem intimamente, e é na forma onde mais percebemos a sua presença. A crítica costuma procurá-lo no* conteúdo *destacado do todo, que permite identificá-lo facilmente com o autor-homem de uma determinada época, que tem uma determinada biografia e uma determinada visão de mundo. Aí a imagem do autor quase se funde com a imagem do homem real.*
> *O verdadeiro autor não pode tornar-se imagem, pois é o criador de toda imagem, de todo o sistema de imagens da obra. É por esta razão que a chamada imagem de autor não pode ser uma das imagens de dada obra (é verdade que é uma imagem de tipo especial). [...] O autor-criador não pode ser criado na esfera em que ele próprio é o criador. Trata-se da* natura naturans*[24] *e não da* natura naturata.**[25]
> *Vemos o criador apenas em sua criação, nunca fora dela.*

Em termos de significado temático do cronotopo, o Romance do Eu tende para o enfoque da vida cotidiana individual do homem moderno em meio a suas insatisfações e temores. Segundo Bakhtin (1998:211):

> *O tempo é o princípio condutor do cronotopo na literatura, na qual ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais, num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível: o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.*

Bakhtin entende o romance como prosa literária em constante formação e devir que supera as limitações canônicas dos gêneros. Na "Arte e Responsabilidade"[26] identificamos ressonâncias com os Romances do Eu, e especialmente nos cronotopos bakhtinianos encontramos a razão da existência dessas produções literárias japonesas que começam a surgir com a introdução de novas tendências e conceitos tão logo ocorre a abertura do país para o Ocidente, já que o estudioso russo entende que o texto literário dialoga com seu contexto social.

---

22. Natureza criada que cria. Idem.
23. Natureza criada que não cria. Ibidem, 384.
24. Natureza geradora.(N. da ed. port.)
25. Natureza gerada. (N. da ed. port.)
26. Mais precisamente em "O autor e a personagem na atividade estética" em *Estética da Criação Verbal*.

O protagonista do Romance do Eu vive um drama interior; a trama acontece no nível do embate entre o sentimento e a razão que vão se manifestar em determinadas atitudes e comportamento dentro da narrativa. Normalmente, a solução para o conflito interior é a resignação que se reverte em aceitação da condição que lhe é imposta pela situação. Nesse aspecto, é interessante apresentar a visão de Stam (1992:13) de que o discurso é produzido dentro de um contexto social, "engloba o textual, o intertextual e o contextual"

> Mais do que refletir uma situação pró-textual, o discurso é uma situação pró-textual, o discurso é uma situação. A elocução artística é uma interlocução, um meio-termo entre o texto e um leitor cuja compreensão receptiva é buscada e antecipada, e de quem o texto depende para sua concretização. Tanto Bakhtin como a teoria da recepção resistem ao isolamento formalista do texto; eles postulam leitores reais, ativos, com a diferença de que Bakhtin dá uma densidade social mais específica dos leitores "virtuais" "implícitos" e "ideais" da teoria da recepção, munindo-os de um endereço concreto, um nome, um gênero, uma classe, uma nação.

Além disso, é outra "vantagem das categorias conceituais de Bakhtin, identificação com a diferença e a alteridade, sua afinidade intrínseca com tudo o que é marginal e excluído" (STAM, 1992:14). O estudioso esclarece que "Bakhtin passou a associar arte com espaço aberto, com liberdade, com alternativas utópicas para a cultura oficial" (STAM, 1992:16), e isso tem muito a ver com o Romance do Eu. Stam (1992:17) diz que, "na relação entre eu e outro, Bakhtin argumenta que cada um de nós ocupa um lugar e um tempo específicos no mundo e que cada um de nós é responsável, ou 'respondível' por nossas atividades" E continua: "O que vemos é determinado pelo lugar de onde vemos. *Diálogo – necessidade e produtiva complementaridade de visões, compreensões e sensibilizações.* O eu se constrói em colaboração. A palavra é sempre ideologia por natureza. Segundo Bakhtin: a literatura não pode ser compreendida fora do contexto global da cultura de uma determinada época" (STAM, 1992:75). Afirma, ainda, que é "só através dos olhos de uma outra cultura que uma cultura estrangeira se revela da maneira mais completa e profunda."(STAM,1992:78).

O Romance do Eu e o contexto sócio-cultural

O estudioso Makoko Ueda (1976) afirmou que a obra de Katai chamou a atenção por expor abertamente a sexualidade, um tema novo, inexplorado. Contudo, antes do contato do Japão com as correntes literárias ocidentais, a prosa japonesa já se via às voltas com o mesmo tema, como é o caso de *Kōshoku Ichidai Otoko* (*Um Homem que se Deu ao Amor*) do século XVII. Nessa obra é exposta a vida erótica de Yonosuke, filho de um rico comerciante e de uma prostituta, desde

os 7 até os 60 anos, parodiando a obra *Genji Monogatari* (*Narrativa de Genji*) escrita pela dama da corte Murasaki Shikibu do século XI.

No que diz respeito à questão da sexualidade abordada nas obras literárias do Romance do Eu, nota-se, como já foi dito, um peso maior da influência do cristianismo[27] em sua corrente protestante introduzida nesse período, uma vez que ela foi alvo do interesse de intelectuais e da classe dominante, e grande número de escritores e poetas conheceu a fé cristã. Uns receberam o batismo, outros foram apenas simpatizantes em algum momento de suas vidas, mas, com exceção de pregadores como Kanzō Uchimura e de fiéis como o escritor Takeo Arishima, a maioria acabou por abandoná-la. É natural que os princípios que regeram o comportamento dos japoneses durante séculos não fossem abandonados da noite para o dia. O protestantismo ia de encontro a outros "ismos" enraizados na cultura japonesa, como o confucionismo, o budismo e o xintoísmo. Feito a religião oficial do país nessa época, o xintoísmo prestou-se mais a levar o povo à obediência incondicional ao Imperador e aos governantes.

Fruto de um conflito interior que beira a contradição do novo e dos velhos "ismos", o intelectual cristão japonês precisava se converter (de modo radical) ou tornar-se simpatizante apenas de parte de seus ensinamentos. Esse conflito é o que pode ser constatado na atitude do protagonista de *Acolchoado.*

Bolor de Shūsei Tokuda, obra também do período inicial do gênero, apresenta traços diferentes da obra de Katai e incita a curiosidade para um universo de possibilidades diversas. O protagonista envolve-se com a filha de uma "empregada", mas aquela não é nem a bela virgem nem inatingível. Dessa relação nasce o primeiro filho do casal, que ora se desejou abortar, ora abandonar, dando-o para ser criado por alguma família. O que faz com que duas obras como essas, narradas respectivamente em terceira pessoa e em primeira pessoa, fiquem lado a lado numa única denominação Romance do Eu?

Pode-se constatar que essas duas obras apresentam influências do cristianismo ao defender a família e o sistema monogâmico. O protagonista de *Acolchoado* não sofreria com tal conflito se não conhecesse esse princípio cristão e o código civil não tivesse alterado os hábitos nipônicos, pois os japoneses foram poligâmicos desde sempre, até a abertura para o Ocidente. O mesmo pode-se dizer do jovem Sasamura, que queria se desvencilhar de Ogin e do filho que teve com ela, mas acaba sendo persuadido, obrigado a ficar com ambos. O cristianismo também começa a fazer parte dos rituais do cotidiano dos japoneses, como podemos ver pelo funeral de Aoki, realizado pelo ritual cristão.

---

27. A igreja católica foi introduzida pela companhia de Jesus, que chegou ao sul do Japão no século XVI e formou um grande número de fiéis, mas foi banida com o isolamento do país.

O cristianismo continuou a ser divulgado, mas mesmo assim, os tradicionais conceitos confucionistas de *giri* – "dever" – e de *ninjō* – "sentimento humano" –, e de *honne* – "sentimento verdadeiro" – e de *tatemae* – "manutenção da aparência" – são mantidos na vida dessas personagens, acrescidos dos novos elementos da moral cristã que penetram de tal maneira que eles não são capazes de ir contra os novos preceitos e agir conforme seus sentimentos autênticos. É possível ver, nessas atitudes, os princípios de *awase* – "junção" – e *kasane* – "sobreposição", "combinação" – apresentados por Seigo Matsuoka (2004), como ocorreu com o *kami*, divindades japonesas, e com Buda, no Japão.

Ligados a esses dois últimos conceitos, podemos, ainda pensar em outros fatores que levam os escritores e prosadores japoneses a centrar tanto seus enredos em suas experiências pessoais.

Como representantes de uma época, as vidas desses homens são facetas da vida do povo num mesmo contexto histórico-social, no caso um momento de grande repressão e de censura ideológica. A liberdade de expressão não existe. Militantes e religiosos são os principais alvos das perseguições, mas a censura japonesa está atenta aos escritores e intelectuais, que têm plena ciência disso. Portanto, usam o *tatemae* para mostrar o *honne*. É nesse sentido que Shiga Naoya, considerado o "deus do romance", nunca deixou de escrever e de vender suas obras. Era divino em saber o que e como escrever. E os demais escritores também lançaram mão desse recurso cada qual, utilizando-se de seus próprios instrumentos.

Considerações Finais

O Romance do Eu enquanto narrativa autobiográfica japonesa apresenta um enredo diversificado, pois sua matéria é a vivência de uma pessoa, mas a esperada identificação do autor com o narrador e a personagem principal não é encontrada textualmente. O que ocorre é a existência de protótipos extraídos da vida real. A terceira pessoa, apesar de ser uma forma narrativa que distancia o autor e o protagonista, pode ter sido empregada nessas obras de natureza autobiográfica como um recurso ficcional ao alcance dos escritores da época, estimulados pelos romances estrangeiros que chegavam ao Japão.

As obras que se inserem no universo da escrita do eu, surgidas no início do século XX, constituem, assim, uma tentativa dos autores japoneses de aproximarem-se das exigências dos ideais de progresso e modernidade. Resultaram numa parodização das obras literárias ocidentais introduzidas no Japão nessa época, e assumiram uma forma que melhor expressava as angústias e os anseios de uma classe de escritores sujeita ao forte controle político e ideológico do governo japonês naquele período.

Obras em poesia e prosa que retratam a vida de seus autores surgiram no século X como formas da mais autêntica expressão do sentimento dos escritores da época e constituem os diários literários clássicos. As prosas de cunho autobiográfico com as feições modernas do início do século, aqui apresentadas sob o nome de Romance do Eu, continuam a ser produzidas até os dias atuais, nem sempre sob essa alcunha. Tais fatos levam a observar que esse é um gênero da literatura japonesa que continuará a ser produzido nas formas adequadas ao seu contexto e a receber diferentes denominações ao longo do tempo.

Referências bibliográficas

AONO, Shūkichi. Kaisetsu (Explicação). in: *Gendai Nihon Bungaku Zenshū 10 Tokuda Shūsei Shū.* Tóquio, Chikuma Shobō, 1955, p. 419-425.

BAKTHIN, Mikhail V. *Problemas da Poética de Dostoievski.* Tradução de Paulo Bezerra. 2. ed. revista. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997.

_____. *Questões de Literatura e de Estética, a Teoria do Romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. 4. ed. São Paulo, UNESP/Hucitec, 1988.

_____. *Estética da Criação Verbal.* Tradução de Pauzo Bezerra. 4. ed. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

CHIKAMATSU, Shūkō. *Kurokami*. (*Cabelos Negros*), in: *Gendai Nihon Bungaku Taikei 21 Iwano Hōmei, Kamitsukasa Shōken, Mayama Seika, Chikamatsu Shūkō*. Tóquio, Chikuma Shobō, 1970, p. 359-373.

_____. *Giwaku* (*Suspeita*), in: *Nihon Gendai Bungaku Zenshū. 45 Chikamatsu Shūkō; Kasai Zenzō.* Ed. Ampliada e revisada, Tóquio, Kōdansha, 1980, p. 41-75.

_____. *Wakareta Tsuma ni Okuru Tegami.* (*Carta Enviada a minha Ex-esposa*), in: *Nihon Gendai Bungaku Zenshū 45 Chikamatsu Shūkō, Kasai Zenzō Shū*, ed. revista e ampliada, Tóquio: Kōdansha, 1980, p. 7-41.

HIJIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela H. *Watakushi Shōsetsu, Jikobakuro no Gishiki.* (*Romance do Eu, um Ritual de Auto-revelação*), Tradução para o japonês de Mishima Ken'ichi et. al. Tóquio, Heibonsha, 1992. 584 p.

HIRANO, Ken. Watakushi Shōsetsu Ron (Teoria do Romance do Eu), in: HISAMATSU, Sen'ichi &YOSHIDA, Seiichi. *Kindai Nihon Bungaku Jiten.* Tóquio, Tōkyōdō Shuppan, 1959.

_____. *Shinchō Nihon Bungaku Shō Jiten* (*Pequeno Dicionário Shinchō de Literatura Japonesa*), Tóquio, Shinchō, 1963.

_____. *Hirano Ken Sakkaron Shū (Coletânea de Teses sobre Autores por Hirano Ken)* Tóquio, Shinchōsha, 1971.

_____. Watakushi Shōsetsu no Niritsu Haihan.(A Antinomia do Romance do Eu), in: *Kanshō Nihongendai bungaku*, Tóquio, Kadokawa Shoten, 1985, p. 224-247.

HISAMATSU, Sen'ichi & YOSHIDA, Seiichi (org.) *Kindai Nihon Bungaku Jjiten* (*Dicionário de Literatura Moderna*) ed. Revista e ampliada, Tóquio, Tosho Insatsu Kabushikigaisha, 1979.

HISAMATSU, Sen'ichi et al. *Gendai Nihon Bungaku Daijiten* (*Grande Dicionário de Literatura Japonesa Contemporânea*), ed. revista e ampliada, Tóquio, Meiji Shoin, 1968.

IBUSE, Masuji. *Koi; Sanshōuo; Yōhai Taichō; Ta Nana hen.* (*A Carpa; A Salamandra; Comandante Devoto à Distância* e Outros Sete Contos), 43.ed. Tóquio, Iwanami Shoten, 1994.

ITO, Sei. *Shōsetsu no Hōhō* (*Método do Romance*), Tóquio, Kawade Shobō, 1951.

_____. *Bungaku Nyūmon* (*Introdução à Literatura*).Tóquio, Kōbunsha, 1986.

ITO, Y. et al. *Waka Bungaku Daijiten*. (*Grande Dicionário de Poema Waka*). Tóquio, Meiji Shoin, 1962.

JAMES, Henry. *A Arte da Ficção*. Tradução de Daniel Piza. São Paulo, Imaginário, 1995. 127 p.

KAJII, Motojirō *Remon* (*Limão*), in: *Nihon Bungaku Zenshū 34. Kajii Motojirō, Kamura Isota, Nakajima Atsushi*. Tóquio, Shinchōsha, 1962, 9-14.

KAMURA, Isota. *Gake no Shita* (*Sob o Precipício*), in: *Nihon Bungaku Zenshū 34 Kajii Motojirō, Kamura Isota, Nakajima Atsushi*. Tóquio, Shinchōsha, 1962, p. 159-179.

KASAI, Zenzō. *Aishiki Chichi* (*Pai Digno de Compaixão,* 1912), in: *Nihon Bungaku Zenshū 31; Kasai Zenzō, Kamura Isota shū.* Tóquio, Shūeisha, 1969, p. 9-16.

KEENE, Donald. *Nihon Bungaku no Rekishi 14 Kindai/Gendai-hen 5* (*História da Literatura Japonesa 14 Volume moderno e contemporâneo 5*). Tradução para o Japonês de Tsunoji Yukio, Tóquio, Chūō Kōronsha, 1996.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo.* São Paulo, Ática, 1985, Série Princípios, pp. 25-70

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico.* In: *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet, organização: Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008,* p. 13-47

MAEDA, Noboru. *Kaidai* (Esclarecimento). *Trinta Anos de Tóquio (Tóquio Sanjūnen).* In: Katai, TAYAMA. *Futon; Ippeisotu.*71ª. ed. Tóquio, Iwanami, 1995, pp. 107-10.

MAKINO, Shin'ichi. *Chichi o Uru Ko* (*Filho que Vende o Pai*), in: *Nihon Gendai Bungaku Zenshū 74. Makino Shin'ichi, Kamura Isota, Hōjō Tamio Shū.* Edição revista e ampliada. Tóquio, Kōdansha, 1980, pp. 11-19.

MATSUOKA, Seigo. *NHK Ningen Kōza – Omokage no Kuni, Utsuroi no Kuni, Nihon no Henshū Bunka o Kangaeru* (*Curso Ser Humano – País dos Vestígios, País das Transposições – Reflexões sobre a Cultura da Edição do Japão, TV NHK*) Tóquio, Nihon Hōsō Shuppan Kyōkai, 2004.

NAKAMURA, Mitsuo. *Fūzoku Shōsetsu Ron – Kindai Riarizumu Hihan (Teoria do Romance de Costumes, Crítica do Realismo Moderno)*, Tóquio, Kawade Shobō, 1951.

_____. *Nihon no Kindai Shōsetsu.* (*Romance Moderno Japonês*), Tóquio, Iwanami Shoten. 1954

_____. *Nihon no Gendai Shōsetsu.* (*Romance Contemporâneo japonês*), Tóquio, Iwanami Shoten, 1954 b

_____. Watakushi Shôsetsu ni tsuite, in: *Nakamura Mitsuo Zenshū*, v. 7. Tóquio, Chikuma Shobō, 1972, p.116-140.

NAKANO, Yoshio. In: *Gendai Nihon Bungaku Kan. Shimazaki Tōson I.* Tóquio, Bungei Shunjū, 1967, p. 522.

ODAGIRI, Hideo. *Nihon gendaishi taikei bungakushi. (História da literatura japonesa na história moderna do Japão)* Tóquio: Tōyo Keizai, Shinpôsha,1961

_____. Watakushi shôsetsu to shinkyō shōsetsu.(Romance do Eu e Romance Introspectivo) in: *Iwanami kōza nihon bungaku shi.* V.12. Tóquio: Iwanami, 1958.

SHIGA, Naoya. *Kinosaki ni te* (*Em Kinosaki*), in: *Kozō no Kamisama Ta Jippen*, Tóquio, Iwanami Shoten, 1928, p. 108-117.

SHIMAZAKI, Tōson. *Haru* (*Primavera*) *Nihon no Bungaku 6 Shimazaki Tōson I* Tóquio, Chūō Kōronsha, 1964, p.271 a 443.

_____. *Ie* (*Família*), in: *Gendai Nihon Bungaku Kan 10 Shimazaki Toson I.* Tóquio, Bungei Shunjū, 1967. p. 231-505.

STAM, Roberto. *Bakhtin: da Teoria Literária à Cultura de Massa.* Tradução de Heloísa Jahn, São Paulo, Atica, 1992. 104 p.

TAYAMA, Katai. *Futon* (*Edredon*), in *Futon / Ippeisotu.* 71. ed. Tóquio: Iwanami Shoten, 1995, p. 5-84.

_____. *Shōjo Byō* (*Doente por Meninas*), in: YOSHIDA, S. (org) *Tayama Katai shū, Meiji Bungaku Zenshū 67.* Tóquio, Chikuma Shobo, 1984, p.64-71.

TOKUDA, Shūsei. *Ara Shotai* (*Nova Família*), in: *Gendai Nihon Bungaku Zenshū 10 Tokuda Shūsei Shū.* Tóquio, Chikuma Shobō, 1955, p. 5-29.

_____. *Furo Oke* (*Banheira*), in: *Gendai Nihon Bungaku Zenshū 10 Tokuda Shūsei Shū.* Tóquio, Chikuma Shobō, 1955, p. 171-3.

_____. *Kabi* (*Bolor*). *Nihon no Bungaku 9 Tokuda Shūsei I.* Tóquio, Chuō Kōronsha, 1967, p. 172 a 288.

UEDA, Makoto. *Modern Japanese Writers and the Nature of Literature.* Stanford, California, Stanford University Press, 1976.

ALUNOS DE *SHODÔ* DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO E SUA PRÁTICA ARTÍSTICA[1, 2]

Rodrigo Moura Lima de Aragão

Resumo: Neste artigo, são apresentados e analisados dados referentes a uma parcela dos alunos de *shodô* do município de São Paulo e dados relacionados à sua prática artística. A partir da aplicação de questionários em oito espaços/associações de São Paulo nos quais o *shodô* é ensinado, reuniram-se, neste trabalho, os seguintes dados: idade, sexo e nacionalidade dos alunos de *shodô* das instituições visitadas; nível de conhecimento desses alunos quanto à língua japonesa; tempo de prática de *shodô* dos respondentes; estilos de *shodô* praticados por esses alunos; razões pelas quais os alunos das instituições visitadas praticam *shodô*. Além disso, procedeu-se neste estudo à análise desses dados, a fim de sugerir percursos para o futuro desenvolvimento do *shodô* em São Paulo.

Palavras-chave: *shodô*, arte da caligrafia japonesa, ensino de *shodô*, alunos de *shodô*, *shodô* em São Paulo.

Abstract: In this paper, data on part of the *shodô* students from the city of Sao Paulo and data concerning their artistic practice are presented and analyzed. Based upon a survey conducted at eight different institutions in Sao Paulo where *shodô* is taught, the following data are gathered in

---

1. Este artigo apresenta percursos e resultados do projeto de iniciação científica intitulado *Panorama das metodologias de ensino da arte da caligrafia japonesa, shodô, no município de São Paulo*, o qual foi realizado nos anos de 2006 e 2007 no Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, sob orientação da professora Dra. Madalena Hashimoto Cordaro e com financiamento do governo da província de Toyama, Japão.
2. Agradece-se, em especial, à professora Dra. Madalena Hashimoto Cordaro, pela orientação primorosa na realização do projeto que deu origem a este artigo; agradece-se, também, aos professores de *shodô* Soko Ishikawa, Joku Wakamatsu, Shoka Kodera, Nampo Kurachi, Hisae Sagara e Keiko Tada – e a todos os seus alunos –, sem os quais a realização deste trabalho não seria possível; agradece-se, ainda, a Barbara Inagaki, pela revisão da versão em japonês dos questionários formulados, e ao(s) parecerista(s) anônimo(s) da revista *Estudos Japoneses*, pelas sugestões e apontamentos que permitiram aprimorar este trabalho.

this work: age, sex, and nationality of the *shodô* students of the visited institutions; level of knowledge of Japanese of these students; length of practice of *shodô* of the respondents; styles of *shodô* practiced by these students; reasons why the students of the visited institutions practice *shodô*. Moreover, in this paper these data are analyzed, in order to make suggestions for the future development of *shodô* in Sao Paulo.

Keywords: *shodô*, the art of Japanese calligraphy, *shodô* teaching, *shodô* students, *shodô* in Sao Paulo.

Introdução

Decorridos mais de cem anos do início da imigração japonesa no Brasil, algumas das manifestações artísticas e culturais trazidas pelos imigrantes japoneses têm sua prática consolidada no país. São exemplos a arte do arranjo floral, *ikebana*, o cerimonial do chá, *chanoyu*, e a arte da caligrafia japonesa, *shodô*, a qual constitui o foco deste artigo.

Atualmente, a arte da caligrafia japonesa é ensinada em espaços diversos no município de São Paulo, tais como associações de província (*kenjinkai*) e escolas de língua japonesa. Contudo, pouco se sabe até o momento sobre o ensino dessa arte no que se refere aos seus alunos em São Paulo. Trabalhos anteriores acerca do *shodô* abordaram essa arte sob uma perspectiva semiótica (SAITO, 2004), refletiram acerca de seu teor artístico (ARAGÃO, 2006) e, quando trataram de seu ensino, centraram-se na análise da produção de um único aprendiz (ARAGÃO, 2007). No que diz respeito aos alunos de *shodô* em São Paulo, sob um enfoque mais amplo, entretanto, há uma lacuna.

Este artigo dirige-se, justamente, a esse espaço, tendo-se como objetivo, aqui, reunir e analisar dados relacionados aos alunos de *shodô* em São Paulo. Especificamente, a partir de coleta de dados realizada nesse município, são apresentados, neste trabalho, dados de parte dos alunos de *shodô* de São Paulo – como faixa etária e nacionalidade – e dados referentes à prática da arte da caligrafia japonesa que é por eles realizada. Além disso, procede-se neste artigo à análise desses dados, a fim de sugerir percursos para o desenvolvimento futuro do *shodô* em São Paulo.

Este artigo possui a seguinte estrutura: na próxima seção, os métodos de coleta de dados empregados neste estudo são detalhados; depois, em "Associações e Espaços Visitados", abre-se um parêntese para uma breve exposição acerca das instituições nas quais a coleta de dados foi realizada; em "Resultados", os dados obtidos são apresentados na forma de tabelas e gráficos; e, em "Análise dos Resultados", procede-se à análise desses dados, ponderando-se o desenvolvimento do *shodô* em São Paulo; por último, em "Considerações Finais", apresenta-se uma síntese crítica do que foi feito e expõem-se questões para pesquisas futuras acerca do *shodô* no âmbito de seu ensino, aprendizado e prática.

Metodologia de Pesquisa

Neste estudo, foram visitados entre novembro de 2006 e maio de 2007 oito espaços/associações no município de São Paulo nos quais o *shodô* é ensinado. São estes: Associação dos Clubes de Anciões do Brasil (Burajiru Nikkei Rôjin Kurabu Rengôkai), Associação Centro Social Ibaraki do Brasil (Burajiru Ibaraki Kenjinkai), Associação de Shodô do Brasil (Burajiru Shodô Aikôkai)[3]. Associação Beneficente Feminina Esperança (Esuperansa Fujinkai), Aliança Cultural Brasil-Japão, Templo Busshinji, Shiinomi Gakuen e Associação Beneficente e Cultural Miyazaki (Burajiru Miyazaki Kenjinkai)[4]. Esses espaços/associações foram selecionados a partir da lista de associações, cursos e professores de *shodô* apresentada no *Guia da cultura japonesa* (GUIA, 2004, p. 144-5) e a partir do contato inicial com alguns dos professores de *shodô* citados nessa lista – foram incluídos no estudo as duas associações e os dois cursos de *shodô* listados no guia, assim como parte dos espaços/associações que aparecem relacionados a professores de *shodô* em sua listagem (espaços/associações na maioria das vezes sugeridos pelos professores em um contato inicial).

Ao longo das visitas, foram distribuídos aos alunos questionários em português e japonês que trataram dos seguintes pontos: dados gerais dos alunos (idade, sexo e nacionalidade); nível de conhecimento dos praticantes quanto à leitura, escrita, compreensão auditiva e fala do japonês; tempo de prática de *shodô*; estilos de *shodô* praticados; razões pelas quais os alunos praticam *shodô*.

No total, cento e vinte e dois alunos responderam ao questionário formulado, com a seguinte distribuição no que se refere aos espaços/associações visitados[5]:

---

3. Aulas ministradas na Associação dos Clubes de Anciões do Brasil.
4. Aulas da associação Aoi Shodô Kai, que aparece no *Guia da cultura japonesa* (GUIA, 2004, p. 144) com o nome de Nihon Shogakukan do Brasil.
5. Cabe observar que os números apresentados não correspondem estritamente ao total de alunos de *shodô* das instituições visitadas – o número de respondentes é, na realidade, menor do que o número de alunos de cada instituição (ou porque, no dia da aplicação dos questionários, parte dos alunos estava ausente, ou porque uma parcela dos alunos presentes não respondeu ao questionário).

Espaço/Associação	Número de respondentes (absoluto)	Número relativo (%)
Associação dos Clubes de Anciões do Brasil	39	31,97%
Associação Centro Social Ibaraki do Brasil	19	15,57%
Associação de Shodô do Brasil	22	18,03%
Associação Beneficente Feminina Esperança	2	1,64%
Aliança Cultural Brasil-Japão	9	7,38%
Templo Busshinji	9	7,38%
Shiinomi Gakuen	18	14,75%
Associação Beneficente e Cultural Miyazaki	4	3,28%
Total	122	100%

Tabela 1. Número (absoluto e relativo) de alunos de *shodô* que responderam ao questionário formulado em cada um dos espaços/associações visitados.

Embora não se saiba com precisão quantos alunos de *shodô* há no município de São Paulo, estima-se que o número de respondentes deste estudo corresponda a não menos do que vinte por cento desse total – sabe-se que, em 2004, o número de praticantes de *shodô* no Brasil chegava "[...] a cerca de quinhentas pessoas" (WAKAMATSU, 2004, p. 83); assim, supondo-se que esse número tenha se mantido relativamente estável até o final de 2006 e início de 2007, e supondo-se que haja uma maior concentração de praticantes de *shodô* no município de São Paulo em comparação com outras localidades do país, não se considera exagero afirmar que os cento e vinte e dois alunos que participaram da pesquisa correspondem a, pelo menos, vinte por cento do total de alunos de *shodô* de São Paulo, à época da realização da pesquisa.

A seguir, abre-se um parêntese, fazendo-se uma breve exposição sobre as associações e espaços nos quais os questionários foram distribuídos.

Associações e Espaços Visitados

A maior parte das associações e espaços visitados tem origem em um período dos nikkeis na sociedade brasileira que é chamado por Harada (2008, p. 41) de "etapa da integração ou da busca de uma nova pátria" (de 1942 a 1962): a Associação Beneficente Feminina Esperança e a Associação Beneficente e Cultural Miyazaki foram fundadas em 1949 (ESUPERANSA, 2009; MIYAZAKI, 2009)[6]; a escola Shiinomi Gakuen, em 1952 (SÔRITSU, 2009); a instalação do

6. Cabe observar que, no texto citado do jornal *Nikkey Shimbun* a respeito da Associação Beneficente e Cultural Miyazaki, não consta a informação de que essa associação foi criada em 1949, apenas a de que a associação completou 60 anos em 2009, a partir da qual se deduz o seu ano de fundação.

Templo Busshinji se deu em 1955 (HISTÓRIA, 2009); a fundação oficial da Aliança Cultural Brasil-Japão ocorreu em 1956 (HARADA, 2008, p. 62); e a Associação Centro Social Ibaraki do Brasil foi fundada em 1961 (TOKUSHÛ, 2006). Nesse período, surge a "[...] idéia de fixação de residência definitiva [...]" dos nikkeis no Brasil (HARADA, 2008, p. 41), sendo possível afirmar que o propósito do estabelecimento dessas instituições provavelmente convergiu com o intuito dos nikkeis de permanecerem no país, talvez com exceção da Associação Beneficente Feminina Esperança, cujo objetivo inicial foi enviar provisões/ mantimentos ("*kyûen busshi*") ao Japão pós-guerra (ESUPERANSA, 2009).

As demais instituições visitadas, por seu turno, têm história mais breve, com fundação na década de 70 (portanto, em um contexto social e histórico diferente): a Associação dos Clubes de Anciões do Brasil foi fundada em 1975, tendo como objetivos promover uma vida plena aos idosos nikkeis que vivem no país e "[...] planejar as medidas necessárias às atividades dos clubes de anciões" (RÔJIN, 2005, tradução nossa)[7]; já a Associação de Shodô do Brasil foi criada em 1979, tendo como impulso a exposição de *shodô* que ocorreu no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) no ano de 1975 (WAKAMATSU, 2004). Com relação ao período de fundação dessas instituições, Harada (2008, p. 43) afirma que o nikkei, integrado à sociedade brasileira, partilha com esta sua cultura; contudo, assinala ainda que ele, "[...] em seus momentos de intimidade, prefere buscar o aconchego do seu lar cultural" Enquanto a Associação dos Clubes de Anciões do Brasil parece proporcionar aos nikkeis ainda hoje esse aconchego, avalia-se que a Associação de Shodô do Brasil constituiu-se em um meio de partilha da riqueza cultural japonesa, sobretudo pelo papel relevante que vem desempenhando na divulgação do *shodô* no Brasil.

No que diz respeito ao ensino de *shodô*, observou-se um enfoque diferente em cada uma das instituições visitadas. Na Associação dos Clubes de Anciões do Brasil, por exemplo, parece haver um maior apelo aos benefícios da arte da caligrafia japonesa para a saúde física e mental dos praticantes. Já na escola Shiinomi Gakuen, notou-se uma maior ênfase na faceta do *shodô* como exercício da escrita japonesa e, também, como atividade recreativa. Nas aulas da Associação de Shodô do Brasil, por sua vez, o caráter artístico do *shodô*, a expressão da individualidade por meio dos traços e do uso do espaço, parece receber mais atenção. Ainda que, em todas as instituições visitadas, o *shodô* enquanto arte, o *shodô* enquanto exercício da escrita, o *shodô* enquanto elemento da cultura japonesa e suas demais faces sejam, sim, trabalhadas, observou-se uma maior ênfase na transmissão e desenvolvimento de uma ou outra face do *shodô* em cada uma das instituições. Em alguns casos, o fator determinante para isso parece ser o público, os aprendi-

---

7. Objetivos do texto original, em japonês: "*Mokuteki: Burajiru zaijû nikkei zaitaku kôreisha no rôgo seikatsu jûjitsu wo mokuteki to suru, rôjin kurabu katsudô ni hitsuyô na bengi wo hakaru koto*" (RÔJIN, 2005).

zes; em outros, a postura do professor diante do *shodô* é aparentemente o que confere à abordagem uma ou outra tonalidade.

A seguir, os resultados da coleta de dados realizada neste estudo são apresentados.

Resultados

As respostas dadas pelos alunos de *shodô* das associações e espaços visitados foram agrupadas nas tabelas e gráficos desta seção. A tabela 2 apresenta a proporção de alunos homens e mulheres (números absoluto e relativo); a tabela 3, a faixa etária dos alunos de *shodô* (números absoluto e relativo); a tabela 4 reúne dados referentes à nacionalidade dos respondentes (números absoluto e relativo); já a tabela 5 apresenta o número (absoluto e relativo) de alunos de *shodô* brasileiros com ascendência japonesa, naturalizados e sem ascendência japonesa.

Sexo	Número de alunos (absoluto)	Número relativo (%)
Masculino	39	31,97%
Feminino	82	67,21%
Não responderam	1	0,82%
Total	122	100%

Tabela 2. Proporção de homens e mulheres dos alunos de *shodô* das instituições visitadas (números absoluto e relativo).

Faixa etária	Número de alunos (absoluto)	Número relativo (%)
Abaixo de 20 anos	18	14,75%
Entre 20 e 40 anos	8	6,56%
Entre 40 e 60 anos	11	9,02%
Acima de 60 anos	81	66,39%
Não responderam	4	3,28%
Total	122	100%

Tabela 3. Faixa etária dos alunos de *shodô* das instituições visitadas (números absoluto e relativo).

Nacionalidade	Número de alunos (absoluto)	Número relativo (%)
Brasileira	43	35,25%
Japonesa	59	48,36%
Dupla nacionalidade (japonesa e brasileira)	18	14,75%
Outras	1	0,82%
Não responderam	1	0,82%
Total	122	100%

Tabela 4. Nacionalidade dos alunos de *shodô* das instituições visitadas (números absoluto e relativo).

Ascendência/Origem	Número de alunos (absoluto)	Número relativo (%)
Ascendência japonesa (*nisei*)	24	55,81%
Ascendência japonesa (*sansei*)	12	27,91%
Naturalizado (origem japonesa)	1	2,33%
Sem ascendência japonesa	6	13,95%
Total	43	100%

Tabela 5. Número (absoluto e relativo) de alunos de *shodô* brasileiros com ascendência japonesa, naturalizados e sem ascendência japonesa que participaram do estudo.

As tabelas 6, 7, 8 e 9, por sua vez, apresentam a auto-avaliação dos alunos das instituições visitadas quanto ao conhecimento de língua japonesa no que se refere, respectivamente, à leitura, escrita, compreensão auditiva e fala do idioma (números absolutos e relativos).

Nível de conhecimento (leitura)	Número de alunos (absoluto)	Número relativo (%)
Nenhum	4	3,28%
Pouco	19	15,57%
Razoável	32	26,23%
Bom	48	39,34%
Ótimo	19	15,57%
Total	122	100%

Tabela 6. Auto-avaliação dos alunos de *shodô* das instituições visitadas do nível de conhecimento da língua japonesa quanto à leitura (números absoluto e relativo).

Nível de conhecimento (escrita)	Número de alunos (absoluto)	Número relativo (%)
Nenhum	4	3,28%
Pouco	20	16,39%
Razoável	31	25,41%
Bom	46	37,7%
Ótimo	18	14,75%
Não responderam / Inválidos	3	2,46%
Total	122	100%

Tabela 7. Auto-avaliação dos alunos de *shodô* das instituições visitadas do nível de conhecimento da língua japonesa quanto à escrita (números absoluto e relativo).

Nível de conhecimento (compreensão auditiva)	Número de alunos (absoluto)	Número relativo (%)
Nenhum	4	3,28%
Pouco	14	11,48%
Razoável	29	23,77%
Bom	46	37,7%
Ótimo	24	19,67%
Não responderam / Inválidos	5	4,1%
Total	122	100%

Tabela 8. Auto-avaliação dos alunos de *shodô* das instituições visitadas do nível de conhecimento da língua japonesa quanto à compreensão auditiva (números absoluto e relativo).

Nível de conhecimento (fala)	Número de alunos (absoluto)	Número relativo (%)
Nenhum	6	4,92%
Pouco	20	16,39%
Razoável	25	20,49%
Bom	49	40,16%
Ótimo	18	14,75%
Não responderam / Inválidos	4	3,28%
Total	122	100%

Tabela 9. Auto-avaliação dos alunos de *shodô* das instituições visitadas do nível de conhecimento da língua japonesa quanto à fala (números absoluto e relativo).

Já a tabela 10 apresenta o tempo de prática de *shodô* informado pelos respondentes (número de alunos absoluto e relativo); e a tabela 11, o número (absoluto e relativo) de alunos das instituições visitadas que informaram praticar cada um dos estilos de *shodô* desenvolvidos no município de São Paulo, isto é, *kaisho* (escrita padrão ou de fôrma), *gyôsho* (escrita semi-cursiva), *sôsho* (escrita cursiva), *kana*, *reisho* (escrita clerical), *tensho* (escrita de selos), *tenkoku* (entalhadura de selos), *kôhitsu* ("pincel rígido" estilo executado com caneta esferográfica), *ichijisho* (escrita de um caractere), *kindaishibunsho* (escrita de poesia moderna), *zen'eisho* (escrita de vanguarda) e *kokuji* ("letra entalhada")[8].

8. Foge do escopo deste trabalho a descrição pormenorizada de cada um desses estilos e, portanto, limita-se aqui à sua menção e tradução simples. Para uma visão geral dos principais estilos de *shodô*, são sugeridos os trabalhos de Nakata (1983) e Wakamatsu (2004).

Tempo de prática	Número de alunos (absoluto)	Número relativo (%)
Mais de 10 anos	17	13,93%
Entre 5 e 10 anos	24	19,67%
Entre 2 e 5 anos	24	19,67%
Entre 6 meses e 2 anos	32	26,23%
Menos de 6 meses	17	13,93%
Não responderam	8	6,56%
Total	122	100%

Tabela 10. Tempo de prática de *shodô* assinalado pelos respondentes (número de alunos absoluto e relativo).

Estilo praticado	Número de alunos (absoluto)	Número relativo (%)
Kaisho	89	72,95%
Gyôsho	70	57,38%
Kana	65	53,28%
Sôsho	48	39,34%
Kôhitsu	33	27,05%
Ichijisho	32	26,23%
Reisho	30	24,59%
Tensho	22	18,03%
Kindaishibunsho	16	13,11%
Kokuji	11	9,02%
Tenkoku	5	4,1%
Zen'eisho	3	2,46%

Tabela 11. Número (absoluto e relativo) de alunos que participaram do estudo para cada um dos estilos de *shodô* desenvolvidos no município de São Paulo.

Por último, o gráfico 1 reúne as razões mais freqüentes apresentadas pelos alunos de *shodô* que participaram da pesquisa para a prática dessa arte (total de dez razões).



Gráfico 1. Dez razões mais freqüentes apresentadas pelos respondentes para a prática do *shodô*.

A seguir, procede-se à análise dos resultados apresentados nesta seção.

Análise dos Resultados

A análise dos resultados obtidos neste estudo está organizada em duas subseções: 1) Perfil dos alunos de *shodô* do município de São Paulo; 2) Prática de *shodô* no município de São Paulo. Em cada uma dessas subseções, procede-se à síntese dos resultados apresentados nas tabelas e no gráfico da seção anterior e à análise desses resultados, ponderando-se o seu significado para o desenvolvimento futuro do *shodô* em São Paulo.

1) Perfil dos alunos de *shodô* do município de São Paulo

A partir das tabelas 2, 3, 4 e 5, verifica-se que: (1) a maior parte dos alunos de *shodô* (67,21%) que participaram da pesquisa é composta por mulheres; (2) a maior parte desses alunos (66,39%) tem idade superior a 60 anos; (3) aproximadamente metade dos alunos de *shodô* (48,36%) que responderam ao questionário é de nacionalidade japonesa; (4) entre os respondentes de nacionalidade brasi-

leira, a porcentagem de alunos sem ascendência japonesa corresponde a uma pequena parcela (13,95%) apenas.

Com relação a esses dados, considera-se relevante o fato de que o *shodô* parece manter-se como uma prática quase restrita à comunidade nipo-brasileira em São Paulo, e aponta-se a necessidade de que seja buscada uma maior difusão do *shodô* além dos limites dessa comunidade. Avalia-se que estender os horizontes do *shodô* em São Paulo consista em um passo importante para o desenvolvimento dessa arte no município, tanto porque essa extensão pode somar perspectivas artísticas várias ao *shodô* – uma vez que indivíduos com repertórios culturais mais diversificados integrariam sua prática –, como porque pode ter um papel fundamental na continuidade do crescimento do *shodô* em São Paulo. Se, por um lado, a prática do *shodô* já está consolidada nesse município, por outro, é necessário ponderar o futuro dessa arte em uma sociedade que não é mais o destino de grandes números de imigrantes japoneses, isto é, uma sociedade cujo número de japoneses tende a diminuir e cuja integração de seus descendentes tende a ser cada vez mais acentuada – possivelmente fragilizando o vínculo destes com as manifestações artísticas e culturais japonesas.

Já a partir dos resultados das tabelas 6, 7, 8 e 9, verifica-se que, tanto no que diz respeito à leitura, como quanto à escrita, compreensão auditiva e fala do japonês, as maiores proporções de respostas correspondem às avaliações "razoável" e "bom" do conhecimento do idioma. Verifica-se, ainda, uma presença reduzida de alunos que avaliaram o seu conhecimento de japonês como inexistente ("nenhum") em qualquer uma das quatro habilidades e uma proporção que varia entre 11 e 20% de alunos no que diz respeito às avaliações "pouco" ou "ótimo" do nível de conhecimento da língua japonesa (leitura, escrita, compreensão auditiva e fala).

Esses dados sugerem a existência de uma parcela reduzida de praticantes de *shodô* que não apresentam qualquer conhecimento da língua japonesa no município de São Paulo, o que, por sua vez, dá a entender que a opção pelo *shodô* e seu aprendizado possa ter uma relação importante com o repertório de japonês do indivíduo. Embora seja possível desenvolver a caligrafia artística com um distanciamento semântico, praticantes que optam pelo *shodô* sem nenhuma base da língua japonesa parecem ser minoria em São Paulo.

Contudo, se uma maior difusão do *shodô*, sobretudo fora da comunidade nipo-brasileira, for visada em São Paulo, faz-se necessário, então, refletir também sobre meios para desenvolver essa arte independentemente do repertório de japonês do indivíduo. Com relação a isso, entende-se que duas seriam as alternativas possíveis. A primeira seria focar o ensino de *shodô* para alunos sem base em língua japonesa ou no desenvolvimento artístico do sistema de escrita romano, ou em estilos que permitem ao aluno maior liberdade com relação à forma. Já a segunda alternativa seria a composição de material didático dirigido a alunos sem

conhecimento do japonês, escrito em português, no qual fossem apresentadas ordem e características dos traços, leitura e significado dos ideogramas.

2) Prática de *shodô* no município de São Paulo

A partir da tabela 10, verifica-se que a maior parte dos alunos de *shodô* que participaram da pesquisa assinalou um tempo de prática dessa arte superior a 6 meses e inferior a 10 anos: enquanto as proporções de alunos que praticam *shodô* há menos de 6 meses e há mais de 10 anos correspondem, ambas, a 13,93%, as proporções de alunos que praticam *shodô* há um intervalo entre 6 meses e 2 anos, 2 e 5 anos e 5 e 10 anos correspondem, respectivamente, a 26,23%, 19,67% e 19,67%.

Esses dados sugerem que a prática de *shodô* no município de São Paulo caracteriza-se, de uma forma geral, como de médio (ou longo) prazo.

Já a partir da tabela 11, verifica-se que: (1) os estilos mais praticados pelos alunos de *shodô* que participaram do estudo são *kaisho* (72,95%), *gyôsho* (57,38%), *kana* (53,28%) e *sôsho* (39,34%); (2) os estilos menos praticados por esses alunos são *kindaishibunsho* (13,11%), *kokuji* (9,02%), *tenkoku* (4,1%) e *zen'eisho* (2,46%).

A partir desses dados, pode-se afirmar, primeiro, que o ensino de *shodô* em São Paulo privilegia a base dessa arte. O *kaisho*, "[...] comparável em função e sentimento às maiúsculas de fôrma da escrita romana [...]", é a "[...] forma básica do *kanji* [...]" (NAKATA, 1983, p. 83, tradução nossa)[9] e constitui a "[...] escrita padrão para iniciantes, pois ensina o uso apropriado do pincel" (SAITO, 2004, p. 20)[10]. Ainda, *gyôsho* e *sôsho* são também estilos de caligrafia apontados como básicos – cf. Nakata (1983) e Saito (2004) –, sendo o primeiro "[...] um estilo mediano, de letra cursiva, que não se apresenta tão duro quanto o *kaisho*", e o segundo "[...] um estilo fluido composto por cursos rápidos" (SAITO, 2004, p. 19).

Em segundo lugar, pode-se afirmar, a partir dos dados acima, que o ensino de *shodô* em São Paulo dá grande ênfase também ao estilo de caligrafia que é próprio ao Japão, isto é, ao *kana*[11]. A alta porcentagem de alunos que informaram praticar esse estilo permite interpretar ainda que talvez seja grande a busca pelo

---

9. Passagem original em inglês, da qual foram extraídos os fragmentos entre aspas: "*Kaisho–in many ways comparable in function and feeling to block capitals in Roman script–is the basic form of kanji and its most important use is as an easily legible workaday style*" (NAKATA, 1983, p. 83).
10. Cabe observar que o *kaisho* é ainda foco do ensino do *kanji* nas escolas japonesas, desde o *shôgakkô* (ensino primário japonês) até o *kôtôgakkô* (ensino secundário/médio japonês) (ZENKOKU DAIGAKU SHOSHA KYÔIKU GAKKAI, 2003, p. 99).
11. Diferentemente do *kaisho*, *gyôsho* e *sôsho*, originários da China, o *kana* foi desenvolvido no Japão – cf. Nakata (1983).

padrão de beleza (ou arte) tipicamente japonês na escrita entre os alunos de *shodô* de São Paulo e, partindo-se desse raciocínio, avalia-se que o *kana* possui um grande potencial para divulgar a arte da caligrafia japonesa no município, seja para o público geral, seja para futuros praticantes e artistas – acredita-se que peças escritas em *kana*, por sua beleza e leveza únicas, caracteristicamente japonesas, tenham um poder especial para despertar o interesse das pessoas pelo *shodô*.

Além disso, os dados sobre os estilos de *shodô* sugerem uma menor difusão de estilos modernos ou menos convencionais, como o *kindaishibunsho* e o *kokuji*, no município de São Paulo. Com relação a isso, entende-se que, apesar de o desenvolvimento da base e do *kana* ser essencial para uma propagação consistente do *shodô* em São Paulo, paralelamente, dar ênfase ao moderno, ao novo, e ao menos convencional é também um passo importante para o desenvolvimento dessa arte no munícipio. Isso porque o trabalho com o novo ou menos convencional constitui uma alternativa saliente para a composição de um *shodô* com características distintas, próprias ao circuito artístico local, que pode tornar ainda mais forte essa arte em São Paulo. Embora inovar em estilos com padrões já bastante sedimentados e convencionais como o *kaisho* e o *gyôsho* seja possível, considera-se menor a exeqüibilidade de um objetivo como esse e, assim, defende-se a importância de uma maior propagação dos estilos modernos ou menos convencionais da arte da caligrafia japonesa em São Paulo.

Por último, o gráfico 1 reúne as respostas mais freqüentes apresentadas pelos alunos de *shodô* que participaram da pesquisa para a pergunta: "Por que você está aprendendo *shodô*?" Essas respostas sinalizam simplicidade na busca pela arte da caligrafia japonesa ("Porque gosto de *shodô*") e, ainda, evidenciam formas como o *shodô* é percebido pelos alunos: como um exercício para o aprimoramento da escrita, como uma manifestação da cultura japonesa, como arte, como uma forma de estudo do japonês, como um meio para preservar a saúde e como um caminho para o auto-conhecimento ou desenvolvimento mental e espiritual.

Entende-se que essas percepções acerca da arte da caligrafia japonesa possam ser relevantes, principalmente, para uma maior difusão do *shodô* em São Paulo. Acredita-se que a exposição do teor artístico do *shodô* ou dos benefícios que este traz para o praticante, por exemplo, possa ser útil para despertar o interesse de pessoas que buscam ou arte, ou meios para se tornarem mais tranqüilas no cotidiano. Considera-se, pois, que a exploração dessas diferentes perspectivas possa constituir um meio valioso para propagar a arte da caligrafia japonesa no município de São Paulo.

Ademais, entende-se que a compreensão dessas várias faces do *shodô* possa ser importante também para o professor de caligrafia. Se cabe a ele moldar o ensino aos motivos que impulsionam o aprendizado de seus alunos, para tanto, primeiro, é necessário saber que motivos são esses, e as respostas apresentadas no

gráfico 1 proporcionam uma visão geral das motivações que levam ao aprendizado do *shodô*. Ter consciência, por exemplo, de que assim como há alunos que buscam arte, há alunos que buscam um exercício para a escrita, é o primeiro passo para adaptar as aulas aos objetivos dos alunos, buscando a sublimação do indivíduo e sua obra ao patamar de artista e arte, quando for o caso, ou procurando promover a fixação da ordem, direção e forma dos traços dos ideogramas, quando esta for a motivação do aprendiz.

A seguir, breves considerações encerram o artigo.

Considerações Finais

Neste estudo, foram apresentados e analisados dados referentes a uma parcela dos alunos de *shodô* do município de São Paulo e dados referentes à sua prática artística. Compôs-se um retrato do ensino de *shodô* em São Paulo no que diz respeito aos alunos dessa arte e sugeriram-se percursos para o desenvolvimento futuro do *shodô* em São Paulo.

Avalia-se que os dados apresentados neste artigo são representativos do total de alunos de *shodô* do município, em decorrência do alto número de respondentes e da diversidade das instituições visitadas. Assinala-se, contudo, que este trabalho não substitui a necessidade de realização de um censo, caso se pretenda obter um quadro mais preciso dos alunos de *shodô* de São Paulo.

Por último, questões que, entende-se, podem ser consideradas para pesquisas futuras acerca do *shodô* no âmbito de seu ensino, aprendizagem e prática são as seguintes: "De que forma alunos sem conhecimento de língua japonesa desenvolvem o *shodô*?", "Há relação entre os estilos de *shodô* escolhidos pelos alunos e seus objetivos pessoais de aprendizado?" "Quão eficaz é a prática do *shodô* para o estudo da escrita japonesa?" e "Quais benefícios a prática do *shodô* traz, de fato, para a saúde de seus praticantes?"

Referências bibliográficas

ARAGÃO, Rodrigo Moura Lima de. Sobre *shodô*, Aristóteles e arte. In: AJZENBERG, Elza (Org.). *Arteconhecimento* (desdobramento do IV Congresso de Estética e História da Arte). São Paulo: MAC-USP/Programa Interunidades de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, 2006. 402 p. p. 301-306.

ARAGÃO, Rodrigo Moura Lima de. Um estudo sobre o ensino de *shodô* a partir de manuscritos. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, Brasília, v. 88, n. 218, p. 11-29, jan./abr. 2007.

ESUPERANSA Fujinkai "Kanreki" ni = sengo no fujinkai no sakigake = hakuai no kokoro de ayunda 60 nen. *Nikkey Shimbun*, São Paulo, 15 ago. 2009. Disponível em: <http://www.nikkeyshimbun.com.br/090815-71colonia.html>. Acesso em: 18 jan. 2010.

GUIA da cultura japonesa. São Paulo: JBC, 2004. 610 p.

HARADA, Kiyoshi. O processo de evolução e de integração dos nikkeis. In: HARADA, Kiyoshi (Coord.). *O nikkei no Brasil*. São Paulo: Atlas, 2008. 630 p. p. 35-95.

HISTÓRIA. *Templo Busshinji (Comunidade Budista Soto Zenshu da América do Sul*). Disponível em: <http://www.sotozen.org.br/templo.php>. Acesso em: 18 jan. 2010.

MIYAZAKI Kenjinkai sôritsu 60 shûnen iwau = Higashikokubaru kenchiji, gichô ra mukae = "Burajiru to no kizuna tsuyometai" = USP to Miyazaki daino kyôtei mo. *Nikkey Shimbun*, São Paulo, 25 ago. 2009. Disponível em: <http://www.nikkeyshimbun.com.br/090825-71colonia.html>. Acesso em: 18 jan. 2010.

NAKATA, Yujiro. *The Art of Japanese Calligraphy (The Heibonsha Survey of Japanese Art – Volume 27).* Tradução de Alan Woodhull e Armins Nikovskis. Tokyo: Heibonsha, 1983. 172 p.

RÔJIN kurabu rengôkai ni tsuite. *Imin hyaku nen sai*, 5 abr. 2005. Disponível em: <http://www.100nen.com.br/ja/roukuren/000091/20050405000969.cfm>. Acesso em: 18 jan. 2010.

SAITO, Cecília Noriko Ito. *O shodô, o corpo e os novos processos de significação*. São Paulo: Annablume, 2004. 78 p.

SÔRITSU 57 nenme no Shiinomi Gakuen = seiichi = kotoshi mo dentô no "shôgatsushiki" = 30 nin tsudoi shinnen iwau = "hitori ni nattemo tsuzuketai" *Nikkey Shimbun*, São Paulo, 1 ago. 2009. Disponível em: < http://www.nikkeyshimbun.com.br/090108-71colonia.html>. Acesso em: 18 jan. 2010.

TOKUSHÛ Burajiru Ibaraki Kenjinkai sôritsu 45 shûnen. *Nikkey Shimbun*, São Paulo, 22 ago. 2006. Disponível em: <http://www.nikkeyshimbun.com.br/Tokusyu-ibaragi. html>. Acesso em: 18 jan. 2010.

WAKAMATSU, Joku. Shodo: caligrafia. In: OTA, Junko et al. *Dô – A essência da cultura japonesa*. São Paulo: Chado Urasenke do Brasil, 2004. p. 68-83.

ZENKOKU DAIGAKU SHOSHA KYÔIKU GAKKAI. *Shinpen shosha shidô*. Tokyo: Kayahara Shobô, 2003. 168 p.

ANÁLISE E CRÍTICA DE DOIS MATERIAIS DIDÁTICOS EM LÍNGUA JAPONESA

Yûki Mukai[*]
Mayumi Edna Iko Yoshikawa[**]

Resumo: Neste trabalho, foram desenvolvidas críticas construtivas de dois materiais didáticos em língua japonesa: *Nihongo Shoho* (FUNDAÇÃO JAPÃO, 1981) e *Minna no Nihongo* (3A Corporation, 1998) no âmbito da Lingüística Aplicada, isto é, do ensino de língua japonesa no Brasil. A maior razão da realização de uma análise e uma crítica destes livros didáticos deve-se ao fato de que, primeiramente, há uma diferença que merece ser destacada, tanto no método adotado utilizando estes livros quanto no número de materiais de apoio deles. O que estes dois materiais estruturados de forma tão diferente podem ter em comum é o seu caráter de apoio aos cursos, uma vez que acreditamos não existir um livro didático que possa ser considerado uma Bíblia no ensino. Dentro desse contexto, pode-se afirmar, então, que os livros didáticos podem ser uma fonte de informação para os seus usuários (tanto para os professores quanto para os aprendizes), mas nenhum deve ser utilizado com exclusividade. Ou seja, o ensino de línguas não deve estar centralizado no livro didático, nem deve depender completamente dele, mas na aprendizagem, para que os aprendizes possam atingir os seus objetivos e os do curso, de forma satisfatória.

Palavras-chave: material didático; *syllabus* estrutural, conceitual e funcional; Método Audiolingual; aprendizagem indutiva e analógica; contexto sociocultural; sentenças-padrão; aprendizes.

Abstract: In this paper, constructive analysis of two teaching materials in Japanese Language: *Nihongo Shoho* (THE JAPAN FOUNDATION, 1981) and *Minna no Nihongo* (3A Corporation, 1998) is made from the point of view of Applied Linguistic, or better, from the point of view of the Japanese Language Teaching in Brazil. The main reason of this analysis is that, first of all, there is a difference

---

* Professor Adjunto do Curso de Língua e Literatura Japonesa da Universidade de Brasília (UnB).

** Professora efetiva / coordenadora da Fundação Japão – SP, e aluna especial do curso de Lingüística Aplicada do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) no 1º semestre de 2007.

that should be made salient in the method adopted by each material and the number of auxiliary materials. The feature that those two teaching materials have in common is their auxiliary / support characteristic for the courses, because we believe there is no teaching material that can be considered as a Bible for the education. In this context, we assure that the teaching materials (reference books) can be a useful information source for users (both for teachers and learners), but any material cannot be used exclusively. In other words, the foreign language education shouldn't be centered on, nor be completely dependent on teaching materials, but on learners, because it is they who have to achieve their goals and reach the objectives of the course in a satisfactory way.

Keywords: teaching materials; structural, conceptual and functional syllabus; Audio-lingual Method; inductive and analogical learning; social cultural context; sentence pattern; learners.

1. Introdução e Justificativa

Neste trabalho, serão desenvolvidas críticas construtivas de dois materiais didáticos em língua japonesa: *Nihongo Shoho* (FUNDAÇÃO JAPÃO, 1981) e *Minna no Nihongo* (3A Corporation, 1998), ambos de nível básico. O primeiro livro didático foi escolhido com base nos seguintes critérios:

1. Atualmente, o mesmo está sendo utilizado no curso de Língua e Literatura Japonesa da Universidade de Brasília (UnB), onde um dos autores deste artigo leciona;
2. O curso de Língua e Literatura Japonesa da UnB[1] surgiu primeiramente como curso de extensão em 1981, com o auxílio financeiro da Fundação Japão para a contratação de professores efetivos (*sen'nin kôshi josei program*). Desde então, até hoje, foram publicados diversos livros didáticos de língua japonesa tanto no Japão quanto no Brasil, porém, um mesmo livro – o *Nihongo Shoho* – tem sido utilizado no curso há 26 anos. Ou seja, quanto à utilização deste livro, há uma longa tradição na UnB.

Dentro desse contexto, pressupõe-se que provavelmente, as vantagens da utilização do livro didático *Nihongo Shoho* prevaleceram às desvantagens por alguma razão ou mérito, ou também que outros livros didáticos publicados até hoje não têm influenciado o *Nihongo Shoho* de forma significativa. Com base nesta hipótese, serão realizadas uma análise e uma crítica construtiva deste livro.

Quanto ao segundo livro, *Minna no Nihongo*, a escolha se justifica por ser um dos livros didáticos mais utilizados pelos cursos básicos de língua japonesa

1. O curso foi inicialmente oferecido como disciplina optativa na mesma universidade, e em 1997, ele se tornou um curso de licenciatura em Língua e Literatura Japonesa.

no Brasil, segundo a pesquisa de dados sobre ensino de língua japonesa nos ensinos fundamental, médio e superior do Brasil[2].

A maior razão da realização de uma análise e de uma crítica dos dois livros didáticos deve-se ao fato de que, primeiramente, há uma diferença que merece ser destacada, tanto no método adotado utilizando estes livros (um é voltado para a utilização com o Método Audiolingual e o outro, com o Método Comunicativo) quanto no número de materiais de apoio (o primeiro possui poucos materiais de apoio comparado ao segundo). Ainda, vale mencionar o ano de publicação deles: o primeiro foi publicado em 1981 e o segundo em 1998, com materiais de apoio publicados entre 1999 e 2003.

2. Metodologia

Para que possamos analisar os dois livros didáticos de uma forma mais sistematizada e visualmente fácil de entender sua estrutura, montamos uma tabela (cf. anexos 1 e 2) na qual se encontram os itens referentes ao livro, tais como o nome do livro didático, nome do(s) autor(es), órgão de publicação, local e ano da publicação, tamanho, página, nível e categoria de público-alvo etc. Para a análise, no entanto, focalizaremos apenas os itens mais valiosos do ponto de vista do ensino de línguas, isto é, a informação geral do livro, configuração do livro e de cada lição, e materiais de apoio.

O procedimento nesta análise será como se segue:

1. montar os itens referentes à configuração e conteúdo dos livros didáticos;
2. fazer levantamento das informações necessárias para cada item;
3. analisar cada item encontrado na tabela, com base nas informações obtidas no item 2;
4. criticar, principalmente, a configuração do livro e de cada lição, e materiais de apoio com enfoque na estrutura adotada por cada livro;
5. fazer considerações finais (sugestões, propostas etc.) dos dois livros didáticos com base no resultado obtido no item 3 e 4.

---

2. Pesquisa realizada em 2006 pela Fundação Japão em São Paulo – Assessoria Cultural do Consulado Geral do Japão em São Paulo.

3. Análise e crítica

3.1 *Nihongo Shoho*

A. Informações gerais sobre o livro

Resume-se a informação geral sobre o livro didático *Nihongo Shoho* (cf. anexo 1) como se segue:

Em 1981, uma versão experimental foi lançada no Japão, na forma de dois volumes, separadamente. Em 1993, foi publicado o livro atual da versão revisada, o que o tornou mais prático de manusear, porque foram compilados em um único volume. Aproveitando a oportunidade dessa edição revisada, foram publicados os seguintes materiais de apoio: fita-cassete (o texto principal e as sentenças-padrão estão gravados), caderno de exercícios, caderno de ideogramas chineses, caderno de índice remissivo de vocabulário (somente versão em inglês). É um livro didático de *syllabus* tipicamente **estrutural**, e recomendado para ser utilizado com o Método **Audiolingual**. O público-alvo é o adulto em geral, inclusive alunos de ensino médio e superior, que não têm nenhum conhecimento da língua japonesa. O uso de substantivos próprios está limitado, para que se possa utilizar no exterior (isto é, fora do Japão). Quanto ao ideograma chinês, foi adotado o sistema de introduzi-lo gradativamente. Quanto ao texto, foi adotada a forma dialogal.

Como os próprios autores ressaltam no prefácio, esse livro foi elaborado para os aprendizes poderem aprender as sentenças-padrão básicas da língua japonesa e adquirir as quatro habilidades lingüísticas (compreensão auditiva, fala, leitura e escrita) gradativamente. Os autores sugerem aos professores introduzirem **oralmente**, as sentenças-padrão, e em seguida, fazerem **exercícios orais**, e somente depois, os de leitura e escrita (cf. prefácio do livro didático de *Nihongo Shoho*).

Percebe-se que o método a ser adotado para ensinar com este material é o **Audiolingual**. Como se sabe, esse método foi desenvolvido nos Estados Unidos da América após a Segunda Guerra Mundial, com base na lingüística estrutural e behaviorismo, os quais estavam em voga na época. O livro está caracterizado pela ênfase na **atividade oral** tais como a **prática de pronúncia** e **repetição oral**, através da imitação, repetição e memorização das palavras e frases, ou seja, a **oralidade** e a **pronúncia** são bastante valorizadas.

B. A configuração do livro

O livro *Nihongo Shoho* se compõe dos itens a seguir:

a. Prefácio;
b. Introdução sobre o livro;

c. Sumário;
d. Texto;
e. Exercícios;
f. Índice remissivo de vocabulário com indicação de lição e página;
g. Lista de ideogramas chineses novos;
h. Sistematização de sentenças-padrão/itens gramaticais (expressões, sentenças-padrão, itens gramaticais, contextos, tópicos) de cada lição.

Como a maioria dos outros livros, o livro *Nihongo Shoho* possui prefácio, introdução sobre o livro, sumário, texto e exercícios (Quanto aos itens "d" e "e" acima, analisaremos de forma mais detalhada no item "D" da seção 3.1).

O índice remissivo de vocabulário será muito útil tanto para os professores quanto para os aprendizes, pois estão escritos não apenas o vocabulário em ordem alfabética japonesa, mas também a lição e a página em que o vocabulário aparece pela primeira vez no livro. Ainda quanto ao índice remissivo, há também a versão em língua estrangeira (apenas língua inglesa, por enquanto) como material de apoio. Esse material ajudará bastante aquele que, todavia não está familiarizado com a língua japonesa.

No final do livro, encontra-se uma sistematização sucinta de sentenças-padrão/itens gramaticais (expressões, sentenças-padrão, itens gramaticais, contextos, tópicos) de cada lição. Parece que essa sistematização foi feita para os professores, pois se encontram muitos termos técnicos gramaticais em "língua japonesa" desde a lição 1, tais como *shijishi* (pronome demonstrativo), *gimonshi* (pronome interrogativo), *setsubigo* (sufixo), *shûjoshi* (partícula final) etc. Certamente, essa sistematização também será útil para os professores terem uma idéia geral referente aos itens gramaticais, sentenças-padrão, tópico, que são tratados e abordados em cada lição. Nessa sistematização, não se encontram as explanadas gramaticais talvez em razão do espaço do livro. No entanto, existe um caderno de explanações gramaticais bilíngües (em japonês e inglês) como material de apoio (cf. item "D" da seção 3.1).

C. A configuração de cada lição

Vejamos agora a configuração de cada lição do mesmo livro:

1. Sentença-chave (em termos gramaticais);
2. Texto (na forma de diálogo);
3. Exercícios;
   Sentenças-padrão;
   Lacunas – Partículas gramaticais;

Substituição;
Paráfrase;
Perguntas e respostas;

4. Vocabulário novo;
5. Ideogramas chineses novos.

Primeiramente, analisando a ordem de cada item acima apresentado (de 1 a 5), nota-se que é complexo começar a lição com essa ordem. Ou seja, é difícil iniciar a primeira aula com o texto baseado num diálogo, sem introduzir o vocabulário novo, as leituras de ideogramas chineses novos da lição, e as sentenças-padrão da lição.

Se um professor principiante der aula na ordem acima apresentada, provavelmente os alunos ficarão confusos ou perdidos. Pressupõe-se, então, que o professor deva introduzir o vocabulário novo e explicar a gramática da lição (caso precise), talvez usando o material de apoio de explanações gramaticais (ver nota 4) ou outros livros, e referindo-se às sentenças-padrão.

Percebe-se que, no entanto, não existe um item que trata da gramática da língua japonesa no corpo de cada lição. Isto é, exatamente, uma das características do **Método Audiolingual**, ou seja, a gramática é relegada a um plano secundário e é ensinada por analogia **indutiva**. Para o contexto onde os aprendizes estudam que é o da educação superior (por ex., na UnB), poderia existir tal item no livro, para que os aprendizes "adultos" pudessem estudar de forma autônoma (ver nota 4), porque eles não aprendem a língua japonesa somente como *hobby*, mas sim como uma área de especialidade. Além disso, diz-se que a **aprendizagem analógica** será problemática em termos econômicos de tempo para os adultos, cuja competência cognitiva já está desenvolvida diferentemente das crianças (KOYANAGI, 2004, p. 46).

Quanto ao texto, ele é apresentado na forma de diálogo (duas ou três pessoas conversando). Em cada lição, usam-se aproximadamente três páginas para o texto. Nota-se que existem alguns diálogos, cujas seqüências não são naturais (por exemplo, a lição 8 que trata dos dias de semana, a lição 9 que trata das horas etc.), talvez em razão da "obrigação" de apresentar, no texto, todas as palavras-chave e itens gramaticais da lição. Sugerimos, então, a colocação de um diálogo natural, mesmo que seja pequeno, e a inserção de outro texto (não na forma de diálogo) para compreensão de leitura.

Em relação à questão dos exercícios, no prefácio do livro está escrito como segue: "nos 'exercícios', levanta-se cada sentença-padrão apresentada no texto, em ordem de **imitação**, **memorização** e **aplicação**, com denominação de 'sentenças-padrão', 'regras das palavras', 'lacunas', 'substituição', 'paráfrase', 'perguntas e respostas' etc." (FUNDAÇÃO JAPÃO [Org.],1998, p. 1) (tradução e grifo nosso).

Percebe-se que esses exercícios implicam **retenção** e **repetição** de estruturas básicas gramaticais, tais como *pattern practice*, *substitution practice*, *transformation practice*, *response practice*, cujas perguntas são bem lineares e unidirecionais. Diante de um idioma desconhecido, necessita-se, também, desse tipo de exercícios orais, para que os aprendizes possam pronunciar de maneira mais natural e adequada, em termos fonéticos e fonológicos. No entanto, emerge a seguinte crítica: em sala de aula, os aprendizes se saem bem, mas num contexto real, não conseguem se expressar bem (TAKAMIZAWA, 2004, p. 18). Isso demonstra que os exercícios com diálogos utilizando expressões específicas para textos escritos, ou seja, a **escrita oralizada,** não são suficientes do ponto de vista da aprendizagem por parte dos alunos. Os diálogos dos exercícios devem ser com uma linguagem própria para **situações autênticas** ou similares de expressão oral. Deve-se, então, fazer os exercícios orais, levando-se em consideração um determinado **contexto sociocultural**, tais como o que dizer, para quem dizer, com quais intenções/razões dizer etc.

Consideremos, agora, o que falta na configuração de cada lição. Podem-se levantar o tópico, cena e outro tipo de texto para compreensão de leitura (não na forma de diálogo). Em relação ao tópico e cena, já mencionamos que esses itens estão localizados na sistematização de cada lição que se encontra no final do livro didático. No entanto, a linguagem é de difícil compreensão para os aprendizes, e surgem muitos ideogramas chineses que não estão cobertos nesse livro. Em outras palavras, somente os professores é que têm acesso a essas informações. Não se pode esquecer de que o tópico e a cena são de suma importância, no sentido de deixar os aprendizes mais à vontade, aguçando seu interesse ou curiosidade, ou seja, a cena e o tópico veiculam informações básicas de cada lição, no que diz respeito à familiarização de assuntos desconhecidos. Dentro desse contexto, convém colocar novos itens de "tópico" e "cena" antes do "texto" da lição para ajudar a pré-compreensão sobre esse texto por parte dos aprendizes.

A seguir, nossas sugestões em relação à ordem da apresentação de cada item de uma lição:

1. Título (Sentença-chave em termos gramaticais);
2. Tópico;
3. Cena (local e personagem);
4. Vocabulário novo;
5. Ideogramas novos;
6. Funções comunicativas, sentenças-padrão e explanada da gramática;
7. Diálogo;
8. Exercícios;
9. Texto para compreensão de leitura.

Percebe-se que dentro do *syllabus* **estrutural** (cf. sentenças-padrão), foram introduzidos os *syllabus* **conceitual** e **funcional**. Além do tópico e da cena, a apresentação de funções comunicativas da lição será útil, para que os aprendizes possam raciocinar a ligação entre as funções comunicativas e as sentenças-padrão. Em outras palavras, em conformidade com a posição teórica da Lingüística Funcional, cada frase exerce uma função comunicativa dentro de um determinado contexto.

Ainda, vale ressaltar que, se o contexto onde os aprendizes estudam é o ensino superior, é melhor manter o *syllabus* estrutural, pois eles podem estar aprendendo a língua japonesa (como na UnB) sob certas limitações, tais como o tempo de estudo, o tempo do curso, as metas já preestabelecidas pelo curso (no caso da Letras-Japonês da UnB, uma delas é a formação de professores de língua japonesa). Dentro desse contexto, é viável estudar, mesmo sendo contra o tempo, de uma forma mais sistematizada, organizada, eficiente e abrangente no sentido de que os aprendizes vão estudar, gradativamente, cada item gramatical baseado numa sentença-padrão.

D. Materiais de apoio

O livro didático *Nihongo Shoho* possui os seguintes materiais de apoio:

a) fita-cassete (o texto principal e as sentenças-padrão estão gravados);
b) caderno de exercícios;
c) caderno de ideogramas chineses;
d) caderno de índice remissivo de vocabulário (somente versão em inglês);
e) caderno de explanações sobre a gramática (bilíngüe: em japonês e inglês).

É evidente que o ensino de línguas estrangeiras tem se desenvolvido junto com a tecnologia mundial. Dentro desse contexto, é lamentável o fato de que ainda não foi substituída a fita-cassete pelo CD.

Por outro lado, são dignos de nota o caderno de índice remissivo de vocabulário (versão em inglês), e as explanações sobre a gramática (bilíngüe, isto é, em japonês e inglês). Entretanto, poderiam existir as versões em espanhol e português, de ambos os materiais de apoio, levando em consideração o fato de que hoje em dia, há um grande número de decasséguis[3] brasileiros e peruanos no Japão, e aprendizes, cuja língua materna é o português e o espanhol (além do inglês) fora do Japão. Em outras palavras, pressupõe-se que a língua materna da

3 Segundo o "Novo Aurélio – o dicionário da língua portuguesa", 3ª edição, 1999, diz-se de, ou estrangeiro, freqüentemente descendente de japoneses, que vai trabalhar no Japão.

maioria dos aprendizes de língua japonesa é, além do inglês, a língua portuguesa e/ou espanhola tanto no Japão quanto no contexto mundial de hoje.

Sugere-se, então, o lançamento de um caderno de explanações sobre a gramática em português[4] e espanhol, para ajudar tanto na preparação dos professores recém-formados quanto na compreensão gramatical dos aprendizes adultos. Além disso, esse caderno possibilita, também, a auto-aprendizagem por parte dos aprendizes. Pois, para os aprendizes, não é possível estudar "sozinho" apenas com esse livro didático, pela carência de explicações gramaticais, precisando-se inevitavelmente de um professor (KOYANAGI, 2004, p. 45). Esse é um dos pontos negativos da **aprendizagem indutiva**. Por essa razão, o ideal é a produção desse caderno elaborado em linguagem acessível e/ou em outras línguas estrangeiras (pelo menos em português e espanhol) para os professores recém-formados e os aprendizes.

Nesse aspecto, não podemos deixar de notar que os materiais de apoio do *Nihongo Shoho* estão completamente desatualizados.

E. Considerações sobre o livro didático *Nihongo Shoho*

Como vimos até agora, o *Nihongo Shoho* é um livro didático cujo *syllabus* é **estrutural**, e o método para o qual ele pode ser utilizado adequadamente é o **Audiolingual**. Se o contexto é onde os aprendizes estudam a língua-alvo no ensino superior (como no caso da UnB) dentro de um tempo limitado, até convém adotar esse *syllabus* estrutural. Pois, os aprendizes adultos podem estudar cada item gramatical gradativa e sistematicamente com a ajuda do(a) professor(a). No entanto, não devemos enfocar muito esse *syllabus*, pois antes de uma língua ser **código**, ela carrega certas **funções comunicativas** que serão executadas dentro de um determinado **contexto sociocultural**. Por isso, sugerimos, também, a inclusão de *syllabus* funcional e conceitual, além do estrutural.

Em relação ao método, convém adotar também, a **Abordagem Comunicativa** que leva em considerações o **contexto sociocultural**, no que diz respeito aos exercícios para desenvolver as quatro habilidades lingüísticas da língua-alvo dos aprendizes. Isso, no entanto, não significa a exclusão do Método Audiolingual, que dá ênfase na **atividade oral**. Pois, é verdade que os aprendizes precisam da **prática de pronúncia** e **repetição oral**, para que os mesmos possam se acostumar oralmente com as palavras e/ou frases curtas da língua-alvo.

Como material de apoio para o *Nihongo Shoho*, sugerimos um caderno de explanações sobre a gramática, cujas versões seriam em português (cf. nota 4) e

---

4. No curso de Língua e Literatura Japonesa da UnB, utiliza-se a apostila de explanações gramaticais, escrita em português, e elaborada pela Profa. Alice Tamie Joko, da mesma universidade. Essa apostila, no entanto, é de uso exclusivo para o curso.

espanhol (além do inglês já publicado), para ajudar não apenas os professores recém-formados, mas também os aprendizes, cuja língua materna é o português ou o espanhol, levando em consideração a mudança do contexto global.

Supõe-se que o fato de o livro didático *Nihongo Shoho* ter sido utilizado há mais de 20 anos no curso de Letras-Japonês da UnB se deve em parte às crenças dos professores do mesmo. Estas merecem ser analisadas e reconsideradas cuidadosa e detalhadamente, pensando-se nas metas e objetivos do curso que podem ser modificados de acordo com o perfil dos aprendizes ingressantes no curso e com a demanda da área em que estes irão atuar. Assim, quanto ao uso do livro *Nihongo Shoho*, como este não oferece muitos materiais de apoio, podemos sugerir que se elabore mais exercícios com uma linguagem própria para situações autênticas ou similares de expressão oral e se utilize materiais de apoio disponíveis no mercado para complementação, como por exemplo, o *Minna no Nihongo* (cf. seção 3.2).

3.2 Minna no Nihongo

A. Informações gerais sobre o livro

Este material foi desenvolvido tendo em vista o público-alvo de adultos em geral e tem como meta fazê-los poder estabelecer conversações simples para convivência no dia-a-dia (cf. anexo 2). É estruturado tendo como *syllabus* principal o estrutural, ou seja, parte do ensino da sentença-padrão mais simples para as mais complexas, e trazem situações em que se podem utilizar estas estruturas. Portanto, temos o *syllabus* situacional como secundário. Na medida do possível, ele traz informações sobre o cotidiano dos japoneses.

Os antecessores *do Minna no Nihongo* (Japonês para Todos) – *Nihongo no Kiso* (Fundamentos da Língua Japonesa) e *Shin Nihongo no Kiso* (Novo – Fundamentos da Língua Japonesa) - foram desenvolvidos com a mesma estrutura deste livro. Eles foram elaborados tendo como público-alvo os estudantes estrangeiros que fazem estágio no Japão na área técnica. Portanto, o vocabulário e as situações eram voltados para esta área (por exemplo: chave de fenda, parafuso, estágio, visita às fábricas etc.). Atendendo a muitos pedidos de usuários, segundo as informações que constam na introdução do livro, reformularam o livro, principalmente o vocabulário constante nas lições, e assim surgiu o *Minna no Nihongo*.

B. A configuração do livro

Como podemos observar no anexo 2, o livro *Minna no Nihongo* se compõe da seguinte forma:

a. Prefácio;
b. Introdução sobre o livro;
c. Instruções de uso para aprendizes;
d. Índice;
e. Sobre os personagens que aparecem nas lições;
f. Sobre a pronúncia dos fonogramas japoneses;
g. Capítulos;
h. Exercícios de revisão;
i. Explicação gramatical das partículas;
j. Formas verbais e adjetivas exemplificadas;
k. Advérbios e expressões adverbiais;
l. Conectivos;
m. Índice remissivo.

Este material possui em cada capítulo, um diálogo no final. Este diálogo é encenado em um vídeo para que os aprendizes possam ter uma idéia de como utilizar as estruturas vistas no capítulo. Ainda, as palavras novas de cada lição estão gravadas em uma fita para que os aprendizes possam ouvir a pronúncia correta. Os exercícios que constam do livro principal são para a fixação e para a checagem de todos os itens de aprendizado, podendo ser utilizados como tarefa de casa. Desta forma, os aprendizes podem ter mais segurança em seu aprendizado. Como no final do livro encontramos algumas explicações gramaticais, exemplos de uso de algumas estruturas, o aprendiz pode se utilizar desta parte para checar sozinho a matéria vista em aula.

C. A configuração de cada lição

Cada capítulo do livro principal está constituído da seguinte maneira:

1. Sentenças-padrão;
2. Exemplos de frases;
3. Exercícios;
4. Diálogos;
   A (para compreensão e fixação das sentenças-padrão);
   B (*drills*);
   C (diálogos);
5. Questões com exercícios de compreensão de textos, de audição e de checagem gramatical.

Como notamos pela constituição acima, é um livro que, segundo consta no prefácio do livro, foi elaborado visando a oralidade da língua. Ele se preocupa, não somente com a parte funcional e situacional dos diálogos, mas também com a parte estrutural da língua, como podemos notar no início de cada capítulo. As sentenças-padrão, os exemplos de frases e os exercícios (*drills*) são elaborados para serem utilizados visando a prática oral da língua, culminando com os exercícios de treino de conversação, sempre se preocupando com os temas de cada diálogo. Concernente a isto, faremos as considerações finais no item "E"

Em relação aos exercícios de compreensão de textos, de audição e de checagem gramatical, são sempre elaborados de forma que os aprendizes possam checar a compreensão dos itens aprendidos de forma autônoma, uma vez que no final do livro há um encarte que traz as respostas corretas dos mesmos. Porém, para que o aprendiz possa fazer o uso desejado deste material, ele precisaria se conscientizar da importância da auto-checagem.

D. Materiais de apoio

Como citamos no início, este material possui um número muito grande de materiais de apoio. Eles foram elaborados com o vocabulário e os itens de aprendizado constantes no livro principal e oferecem opções diversas, como poderemos observar a seguir, com a análise de cada um deles.

a. Caderno de exercícios básicos

Além dos exercícios do final de cada capítulo que têm a função de checar os itens aprendidos, há um caderno de exercícios à parte, o qual pode ser utilizado, tanto em aula quanto como lição para casa, a critério do professor. Desta forma, o professor não precisa preparar a lição para seus alunos, oferecendo maior comodidade. Porém, com isto, o professor acaba não pensando em como direcionar a sua aula e qual seria a meta para o final de seu curso.

b. Caderno de exercícios de sentenças-padrão

Este caderno visa a fixação das sentenças-padrão ensinadas. É mais um material elaborado para o aluno exercitar as sentenças vistas no livro principal. De certa forma, dá segurança ao professor principiante ou que não tem firmeza em elaborar as suas próprias frases em japonês, por medo de cometer um erro e confundir o aprendiz. É comum ver este tipo de atitude em professores não fluentes na língua. Sob este ponto de vista, o material é útil para servir de apoio às suas aulas.

c. Caderno de ideogramas chineses

Este caderno traz dentro dele, cartões de ideogramas com os respectivos exemplos de uso (frases) para serem recortados e utilizados em jogos de várias maneiras. Estes jogos têm o objetivo de fixar os ideogramas e seu uso.

d. Caderno de redação

Traz 20 temas para serem abordados em redações. No início de cada capítulo, há um texto escrito sobre o tema em questão, logo após, dicas de como desenvolver o seu próprio texto, partindo do texto inicial. Há uma parte em que o professor poderá utilizar para os aprendizes discutirem sobre o tema para depois desenvolverem a sua própria redação. Desta forma, os alunos poderão desenvolver a sua redação, baseada nas etapas sugeridas em cada capítulo. É um material interessante sob o ponto de vista de sugestão de atividade escrita para o professor. Por outro lado, ele pode direcionar o aluno a desenvolver redações com temas pouco familiares a ele. Neste caso, cabe ao professor avaliar qual tema seria adequado para os seus aprendizes.

e. Cartões ilustrados

Muitos professores utilizam-se de cartões de desenhos e ilustrações para fazer a introdução de itens de aprendizado. Para facilitar o trabalho destes, este material traz um caderno com cartões de desenho que podem ser utilizados para este fim.

f. Livro de explicação gramatical em português com a tradução do vocabulário

Este livro traz explicações gramaticais dos itens que constam no livro principal, e também traz a tradução do vocabulário de cada capítulo.

g. Livro de exercícios de compreensão auditiva com CD

Constam 25 tópicos que vêm gravados em CD e os aprendizes têm um caderno de exercícios de compreensão auditiva. O CD é gravado com a velocidade de fala natural de um japonês, sendo bastante útil para acostumar o ouvido.

h. Vídeo dos diálogos e de diálogos de revisão

Objetivando contextualizar os itens aprendidos, o livro traz diálogos com a utilização destes itens. E para que o aprendiz possa visualizar este contexto, foram gravados vídeos com estes diálogos. O vídeo de revisão traz uma história contínua como se fossem capítulos de uma novela com os personagens que aparecem no livro, e que depois dos capítulos 6, 13 e 19 trazem novos episódios. Eles são elaborados com as sentenças-padrão e vocabulário das lições a que correspondem a revisão, e, portanto os aprendizes conseguem entender o japonês falado, mesmo sendo em nível elementar. Isto faz com que a motivação deles fique alta, pois eles conseguem sentir a evolução do aprendizado da língua. A história se aproxima de uma situação real e as falas são naturais, não deixando a impressão de que foi elaborada especificamente para fins didáticos.

i. Fitas-cassete

Trazem o vocabulário novo de cada lição e os diálogos. Os professores utilizam as fitas para fazer exercícios de repetição. Como em cada região do Japão há dialetos diferentes e mesmo quando falam em japonês *standard*, ou seja, a língua comum a todos e ensinada nas escolas, muitas vezes possuem sotaques diversos, a fita é um bom recurso para fazerem os aprendizes perceberem a entoação e o acento típico do japonês *standard*. Assim, notamos que a fita-cassete (atualmente, substituída por CD em muitos casos) é utilizada não somente por professores não nativos, mas também por nativos que queiram oferecer a opção de os aprendizes ouvirem a língua falada por outras pessoas.

j. Caderno de exercícios de ideogramas

Embora o livro esteja focando a oralidade da língua, há um caderno de exercícios para treino da escrita e memorização dos ideogramas. Sobre isto faremos um breve comentário nas considerações finais (cf. Item "E" da seção 3.2).

k. Manual do professor

Este manual traz, desde o conteúdo de cada capítulo analisado até formas de introdução de cada item e a ordem de apresentação de cada um deles, como se fosse um plano de aula. Um professor que iniciou suas atividades há pouco tempo pode se beneficiar deste manual, pois ele dará um norte à sua aula. Seguindo este manual passo a passo, ele conseguirá ministrar um curso com a proposta fiel dos autores, mesmo sem ter muita experiência. Porém, deve-se sempre ter o cuidado de não esquecer qual será a meta da sua aula e do seu curso.

Ainda, concernente aos itens de aprendizado, ele pode se beneficiar sob o ponto de vista de como ensinar cada item, uma vez que este foi testado antes de ser divulgado. Mas, no decorrer do seu curso, ele pode vir a fazer descobertas a fim de elaborar a sua própria aula com características diferentes da sugerida neste manual, porém com conteúdo similar. Diria que, neste ponto, caberia ao professor ser treinado para refletir sobre a sua aula.

E. Considerações sobre o livro didático *Minna no Nihongo*

Como vimos acima, é vasto o leque de materiais de apoio oferecido para o livro. Talvez por esta razão, seja um livro utilizado por muitos cursos no Brasil.

Segundo consta em Ogassawara (2004, p. 248) a respeito deste material, "O diálogo principal de cada lição é representação de uma imagem realista (representação ou reprodução do autêntico) e exploram assuntos do cotidiano do povo japonês em cenários em que um estrangeiro pode vir a se desenvolver. Os diálogos são realizados na maioria entre japoneses e estrangeiros" Por esta análise, notamos uma forte característica deste livro de ser adequado aos adultos que

queiram aprender japonês com o intuito de morar ou estar morando no Japão. Embora muitas escolas no Brasil adotem este livro didático em seus cursos, parece-nos que os assuntos tratados nos diálogos não são os mais adequados para os alunos, por exemplo, da rede pública de ensino no Brasil, pois provavelmente, o objetivo deles não é viajar ao Japão e conhecer o país. Logicamente, este material foi elaborado, como consta no prefácio do livro, para um público-alvo adulto que estude ou trabalhe no Japão. Ele pode servir, portanto, para aqueles que querem, no futuro, estudar ou trabalhar em alguma firma no Japão e pretendem utilizar a língua para algum propósito. O que podemos fazer, neste caso, é adaptá-lo às necessidades dos aprendizes da escola pública, modificando o vocabulário e as situações apresentadas pelo livro.

Quanto ao uso do livro didático *Minna no Nihongo* por muitos professores no Brasil, pode-se dizer que o que está por trás desta escolha talvez seja a grande facilidade encontrada pelos mesmos de ter muitos materiais de apoio. Isto facilita o preparo das aulas e pode ser a razão da escolha deste material. Porém, esta facilidade oferecida para eles, muitas vezes acaba formando ao longo do tempo, professores menos críticos (comparados aos do *Nihongo Shoho*) do ponto de vista da elaboração de materiais.

Em nossos cursos de capacitação para professores[5], recebemos muitas sugestões para que destinemos tempo dentro do curso para a "elaboração de materiais e atividades em sala de aula, pois não há tempo para eles pensarem nestes materiais, visto que ministram aulas nos 3 turnos: matutino, vespertino e noturno" O fator tempo, neste caso, os impediria de elaborarem materiais para uso em aula. Isto vem justificar a escolha deste livro didático por uma grande parte dos professores, que encontram nele a solução para economizarem tempo na elaboração de materiais e pensarem mais na estrutura de suas aulas. Por outro lado, como escreveu Coracini (1999, p. 23) a respeito dos professores que são fiéis ao livro didático, para eles "[...] as perguntas sempre 'bem' formuladas, evidentemente, só podem ser respondidas de acordo com o livro do professor, de tal maneira que o professor raramente se dá conta quando uma pergunta não foi bem formulada [...]" Ou seja, eles passam a não refletir sob o ponto de vista da elaboração das questões.

Ainda, se o professor não tiver definido uma meta clara para o seu curso, irá se perder diante da grande quantidade de opções de materiais oferecidas por este livro didático. Por exemplo, não precisaríamos utilizar o livro de redação se o objetivo primeiro do curso fosse a compreensão oral da língua. E isto vem confirmar o que Allwright (1981, p. 8) disse: "Materiais podem *contribuir* de

5. A Fundação Japão, instituição onde trabalha um dos autores deste trabalho, realiza cursos de capacitação para professores de japonês da rede de ensino estadual regularmente, em parceria com a Secretaria de Estado da Educação de São Paulo e do Paraná.

alguma maneira, mas não podem *determinar* CONTEÚDOS" (grifo do autor; tradução nossa).

Ainda, concernente ao vasto número de materiais de apoio, embora no prefácio do livro *Minna no Nihongo*, os autores afirmam que o livro foi elaborado de maneira a não enfatizar o ensino da escrita, há um material de apoio que traz exercícios de escrita e emprego dos ideogramas que aparecem no livro principal. Com isto, percebemos que, como a língua japonesa tem a sua escrita própria, não romanizada, mesmo que os livros enfatizem o treino da oralidade, não conseguimos deixar a parte da escrita[6] totalmente de lado. E esta deve ser a parte que difere no ensino do japonês, comparado ao ensino de línguas estrangeiras que têm o alfabeto como sistema de escrita.

4. Considerações finais

Como já mencionado na Introdução, realizamos uma análise e crítica dos dois livros didáticos, porque há uma diferença que merece ser destacada, tanto no método adotado (o *Nihongo Shoho* é voltado para a utilização com o Método Audiolingual e o *Minna no Nihongo*, com o Método Comunicativo) quanto no número de materiais de apoio (o primeiro possui poucos materiais de apoio comparado ao segundo).

O maior objetivo da realização dessa análise e crítica acima mencionada é exatamente o de comprovar que não existe um livro didático que possa ser considerado uma Bíblia no ensino, assim como não existe o melhor método para o ensino de línguas em conformidade com a posição de Prabhu (1990) e Canagarajah (2005, p. xxviii). Quando se escolhe um livro didático, é necessário, entre outras questões, atentar para as necessidades dos aprendizes e as metas e objetivos do curso oferecido por uma instituição (escola de línguas, universidade etc.). Seja uma universidade, seja uma escola de idiomas, o ensino de línguas não deve estar centralizado no livro didático, nem deve depender completamente dele. Pois, como ALLWRIGHT (1981, p. 8) afirma, "Materiais podem *contribuir* de alguma maneira, mas não podem *determinar* CONTEÚDOS. [...] o papel dos materiais didáticos é necessariamente limitado" (ALLWRIGHT, 1981, p. 8) (grifo do autor; tradução nossa). Afinal, os materiais didáticos não podem compensar todas as nossas possíveis "deficiências" como professores.

Dentro desse contexto, podemos afirmar, então, que os livros didáticos podem ser uma fonte de informação para os usuários (tanto para os professores quanto para os aprendizes), mas nenhum deve ser utilizado com exclusividade.

---

6 . Aqui, entende-se por escrita, o treino de escrita, leitura e compreensão de ideogramas e fonogramas da língua japonesa. Portanto, não nos referimos ao treino de redação de textos.

Pois, afinal, o ensino de línguas deve estar centralizado na **aprendizagem**, para que os aprendizes possam atingir a seus objetivos e os do curso, de forma satisfatória.

O que se pode afirmar com base em todos os dados analisados (seções 3.1 e 3.2) é de que o preparo dos professores para a utilização de qualquer material didático é imprescindível para se realizar qualquer curso. O que estes dois materiais estruturados de forma tão diferente podem ter em comum é o seu caráter de apoio aos cursos, oferecendo diversas opções de materiais de apoio ou não.

Como sugestão de utilização complementar dos dois materiais, pelo fato deles serem do nível básico e um deles não possuir muitos materiais de apoio, poderemos citar a utilização dos materiais de apoio do *Minna no Nihongo* para se realizar exercícios, por exemplo, de leitura, compreensão auditiva, exercícios de gramática, etc., ao utilizarmos o *Nihongo Shoho* como livro principal. Porém, devemos analisar cuidadosamente os vocábulos não inclusos no material a ser complementado, e excluí-los ou ensiná-los antes de utilizar o material. Cabe também atentar para os itens de aprendizado, os quais devem ser cuidadosamente observados.

Assim, podemos afirmar que o apoio dado aos cursos por estes dois materiais pode ser de maneira menos ou mais frequente, dependendo do modo como estes forem utilizados.

Referências bibliográficas

ABE, Y.; NAKAMURA, M. Kyôkasho bunseki (Análise de livro didático). *Shokyû wo oshieru (Ensino de nível básico)*. Hituzi, n. 9, 2007. p. 40-46.

ALLWRIGHT, R. L. What do we want teaching materials for? *ELT Journal*, vol. 36, no. 1, pp. 5-18, 1981.

CANAGARAJAH, A. S (Org.). *Reclaiming the Local in Language Policy and Practice*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 2005. 328p.

CORACINI, M. J. (Org.). O Livro didático nos discursos da Lingüística Aplicada e da sala de aula. In: _____. *Interpretação, autoria e legitimação do livro didático*. Campinas-SP: Pontes, 1999, pp. 17-26.

KOBAYASHI, M. *Nihongo Kyôshi Bun'ya Betsu Masutâ Shirîzu-Yokuwakaru kyôjuhô (Série de Aprendizado por Áreas para Professores de Japonês Metodologia fácil de entender)*. Tóquio: ALC, 2004. 189p.

KOYANAGI, K. *Language Acquisition Theories for Teachers of Japanese*. Tóquio, 2004. 280p.

OGASSAWARA, A. T. A Cultura na aprendizagem de língua estrangeira: Análise de um material didático. In: ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA JAPONESA, 15, 2004, Rio de Ja-

neiro. *Anais....* Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Departamento de Letras Orientais e Eslavas. Setor de Letras Japonesas, pp. 243-253, 2004.

PRABHU, N. S. There is no best method – Why? *TESOL Quarterly*, 24, pp. 161-176, 1990.

SAKODA, K. *Nihongo kyôiku ni ikasu daini gengo shûtoku kenkyû* (*Estudos da aquisição de L2 para o ensino da língua japonesa*). 3. ed. Tóquio: Alc, 2004. 245p.

TAKAMIZAWA, H (Org.). *Shin hajimete no nihongo kyôiku:* Kihon yôgo jiten *(Novo-Ensino da língua japonesa para iniciantes:* Glossário de termos básicos*)*. 1.ed. Tóquio: Ask, 2004. 277p.

Dicionário consultado

Novo Aurélio – o dicionário da língua portuguesa. 3.ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

Livros didáticos analisados

3 A Corporation (Org.). *Minna no nihongo I (Japonês para todos)*. Tóquio: 3 A Corporation, 1998. 246 p.

3 A Corporation (Org.). *Nihongo no kiso I (Fundamentos da Língua Japonesa I)*. Tóquio: 3 A Corporation, 1982. 188p.

3 A Corporation (Org.). *Shin nihongo no kiso I (Novo-Fundamentos da Língua Japonesa I)*. Tóquio: 3 A Corporation, 1990. 240p.

THE JAPAN FOUNDATION (Org.). *Nihongo shoho (Japonês básico)*. Ed. revisada: Tóquio, 1998. 418p.

ANEXO 1

Nome do livro didático	**Nihongo shoho**									
Nome do(s) autor (es)	Shinobu Suzuki; Ikuo Kawase				**Órgão de publicação**	Instituto de Língua Japonesa da Fundação Japão				
Local da publicação	Tóquio – Japão				**Editora**	Bonjinsha				
Ano da publicação	1981	Versão revisada	**Ano da versão revisada**	1993	**Tamanho**	A5	**Página**	418	**Valor**	1995 ienes
Nível	[X] básico [ ] 2ª metade do básico até 1ª metade do intermediário [ ] intermediário [ ] 2ª metade do intermediário até 1ª metade do avançado [ ] outros							**Tempo proposto p/ aprendizagem**		300 horas
Categoria de público-alvo	[X] adulto em geral [X] estudante estrangeiro [X] estagiário técnico [X] imigrante [ ] outros				**Modalidade de aprendizagem**	[ ]particular/individual [X] em grupo [ ] auto-aprendizagem [ ] curso intensivo de curta duração [ ] outros				
Público-alvo	[ ] criança da educação infantil [X] aluno de ensino médio [X] universitário [ ] negócio [ ] trabalhador [ ] aluno de ensino primário [X] adulto em geral [ ] técnico [ ] outros									
Metas	Adquirir as 4 habilidades lingüísticas (compreensão auditiva, fala, leitura e escrita) gradativamente, e fixá-las.									
Ortografia	[ ] letra romanizada [ ] fonograma [X] fonograma e ideograma [X] escrita horizontal [ ] escrita vertical [ ] escrita separadamente palavra por palavra [ ] outros									
No. de ideogramas chineses	380		**Informação visual**	[X] ilustração [ ] foto [ ] gráfico [ ] outros	**Restrição para apresentação de ideogramas chineses**	Os ideogramas chineses estão distribuídos em cada lição de acordo com o nível e a freqüência de ideogramas chineses e o vocabulário.				
No. de outras leituras *	125									
No. de vocabulário	1.400									
Guia fonético	Não		**Volumes separados**	Não	**Idioma para explanações**	[ ] sim (inglês) [ ] sim (português) [ ] sim (espanhol) [ ] sim (outro idioma) [X] não				
No. de lições	34									

Configuração do livro	● Prefácio ● Introdução sobre o livro ● Sumário ● Texto ● Exercícios ● Índice remissivo de vocabulário com indicação de lição e página. ● Lista de ideogramas chineses novos ● Sistematização de sentenças-padrão/itens gramaticais (expressões, sentenças-padrão, itens gramaticais, contextos, tópicos) de cada lição	**Configuração de cada lição**	1. Texto 2. Exercícios Sentenças-padrão Lacunas – Partículas gramaticais Substituição Paráfrase Perguntas e respostas 3. Vocabulário novo 4. Ideogramas novos
Estilo do texto	[X] diálogo [ ] monólogo [ ] conto [ ] outros		
Syllabus	[X] estrutural [ ] situacional [ ] funcional [ ] por tópico [ ] por tarefa [ ] outros		
Características	É um livro didático de *syllabus* tipicamente estrutural. Shinobu Suzuki escreveu até a lição 2, e veio a falecer. Em seguida, Ikuo Kawase continuou escrevendo, sucedendo o trabalho. Depois de uma versão experimental ser lançada em 1981 na forma de dois volumes em separado, foi publicado este livro de forma mais prática, compilando aqueles dois volumes da versão experimental (em 1993). Aproveitando essa edição revisada, foram publicados os seguintes materiais suplementares: fita-cassete (gravados o texto principal e as sentenças-padrão), caderno de exercícios, caderno de ideogramas chineses, caderno de índice remissivo de vocabulário (versão em inglês), e caderno de explanações sobre a gramática bilíngüe (em japonês e inglês). Kyoko M. colaborou para a elaboração desses materiais. Pressupondo o uso deste livro no exterior (fora do Japão), o uso de substantivos próprios está limitado de forma extrema. Quanto ao ideograma chinês, foi adotado o sistema de introduzi-lo gradativamente. Quanto ao texto, foi adotada a forma dialogal.		
Materiais suplementares	[X] caderno de exercícios [X] caderno de ideogramas chineses [ ] livro de leitura suplementar [X] caderno de índice remissivo [ ] livro traduzido [X] caderno de explanações sobre a gramática [ ] manual p/ professor [ ] vídeo [X] fita-cassete [ ] cartões ilustrados [ ] transparências p/ retroprojetor [ ] outros		
Obs.	* Número de outras leituras de ideogramas chineses: o ideograma chinês pode ter mais de uma leitura. Assim, há autores que informam quando aparecem mais de uma leitura de um mesmo ideograma no livro.		

ANEXO 2

Nome do(s) autor (es)	Organizado pela 3 A Corporation				**Órgão de publicação**	3 A Corporation				
Local da publicação	Tóquio – Japão				**Editora**	Bonjinsha				
Ano da publicação	1998*	Versão revisada	**Ano da versão revisada**	------	**Tamanho**	B5	**Página**	244	**Valor**	2500 ienes
Nível	[X] básico [ ] 2ª metade do básico até 1ª metade do intermediário [ ] intermediário [ ] 2ª metade do intermediário até 1ª metade do avançado [ ] outros							**Tempo proposto p/ aprendizagem**		300 horas
Categoria de público-alvo	[X] adulto em geral [X] estudante estrangeiro [ ] estagiário técnico [ ] imigrante [ ] outros				**Modalidade de aprendizagem**			[ ]particular/individual [X] em grupo [ ] auto-aprendizagem [ ] curso intensivo de curta duração [ ] outros		
Público-alvo	[ ] criança da educação infantil [X] aluno de ensino médio [X] universitário [ ] negócio [ ] trabalhador [ ] aluno de ensino primário [X] adulto em geral [ ] técnico [ ] outros									
Metas	**Adquirir as 4 habilidades lingüísticas (compreensão auditiva, fala, leitura e escrita) gradativamente, e fixá-las.** **Desenvolver a capacidade de fazer uma conversação no dia-a-dia. Com este propósito, no final do capítulo traz sempre um diálogo utilizando as estruturas gramaticais estudadas no capítulo.**									
Ortografia	[X] letra romanizada [ ] fonograma [X] fonograma e ideograma [X] escrita horizontal [ ] escrita vertical [ ] escrita separadamente palavra por palavra [ ] outros									
No. de ideogramas chineses	Volume I: 220 Volume II: 298		**Informação visual**	[X] ilustração [ ] foto [ ] gráfico [ ] outros	**Restrição para apresentação de ideogramas chineses**			**Vol. I: 202 ideogramas de nível básico, e 18 ideogramas de nível básico** Vol. II: 43 ideogramas de nível básico e 255 de nível intermediário **Obs.: Classificação baseada no Exame de Proficiência em Língua Japonesa**		
No. de outras leituras*	Não informado									
No. de vocabulário	Volume I: 1.060 Volume II: 920									
Guia fonético	Sim		**Volumes separados**	Sim	**Idioma para explanações**			[X] sim (inglês) [X] sim (português) [X] sim (espanhol) [X] sim (outro idioma) [ ] não Obs.: livro de explicação gramatical em volume separado, e em 9 línguas (9 vol.)		

Configuração do livro	● Prefácio ● Introdução sobre o livro ● Instruções de uso para aprendizes ● Índice ● Sobre os personagens que aparecem nas lições ● Sobre a pronúncia dos fonogramas japoneses ● Capítulos ● Exercícios de revisão ● Explicação gramatical das partículas ● Formas verbais e adjetivas exemplificadas ● Advérbios e expressões adverbiais ● Conectivos ● Índice remissivo	**Configuração de cada lição**	1. Sentenças-padrão 2. Exemplos de frases 3. Diálogo 4. Exercícios A (para compreensão e fixação das sentenças-padrão) B (*drills*) C (diálogo) 5. Questões com exercícios de compreensão de textos, de audição e de checagem gramatical
Estilo do texto	[X] diálogo [ ] monólogo [ ] conto [ ] outros		
Syllabus	[X] estrutural [X] situacional [ ] funcional [ ] por tópico [ ] por tarefa [ ] outros		
Características	Este material foi desenvolvido tendo em vista o público-alvo de adultos em geral e tem como meta fazê-los poder estabelecer conversações simples para convivência no dia-a-dia. É estruturado tendo como *syllabus* principal o estrutural, ou seja, parte do ensino da sentença-padrão mais simples para as mais complexas, e trazem ao longo do livro, situações em que se podem utilizar estas estruturas. Portanto, temos o *syllabus* situacional como secundário. Na medida do possível, traz informações sobre o cotidiano dos japoneses. Os antecessores deste livro - *Nihongo no Kiso* (Fundamentos da Língua Japonesa) e *Shin Nihongo no Kiso* (Novo - Fundamentos da Língua Japonesa) - foram desenvolvidos com a mesma estrutura deste livro. Eles foram elaborados tendo como público-alvo os estudantes estrangeiros que iam estagiar no Japão na área técnica. Por esta razão, o vocabulário e as situações eram voltados para esta área (por exemplo: chave de fenda, parafuso, estágio, visita às fábricas etc.). Atendendo a muitos pedidos, segundo as informações que constam na introdução do livro, reformularam o livro, principalmente o vocabulário constante nas lições, e assim surgiu o *Minna no Nihongo* (Japonês para Todos).		
Materiais suplementares	[X] caderno de exercícios [X] caderno de ideogramas chineses [ ] livro de leitura suplementar [ ] caderno de índice remissivo [X] livro traduzido [X] caderno de explanações sobre a gramática [X] manual p/ professor [X] vídeo [X] fita-cassete [X] cartões ilustrados [ ] transparências p/ retroprojetor [X] outros (cf. texto da análise)		
Obs.	* Número de outras leituras de ideogramas chineses: o ideograma chinês pode ter mais de uma leitura. Assim, há autores que informam quando aparecem mais de uma leitura de um mesmo ideograma no livro.		

すずしさや足ぶらさげる水の中

正岡子規　明治 26 (1893)

Suzushisa ya ashiburasageru mizu no naka

Tradução

Ah, mas que frescor! / dependurados meus pés / submersos na água

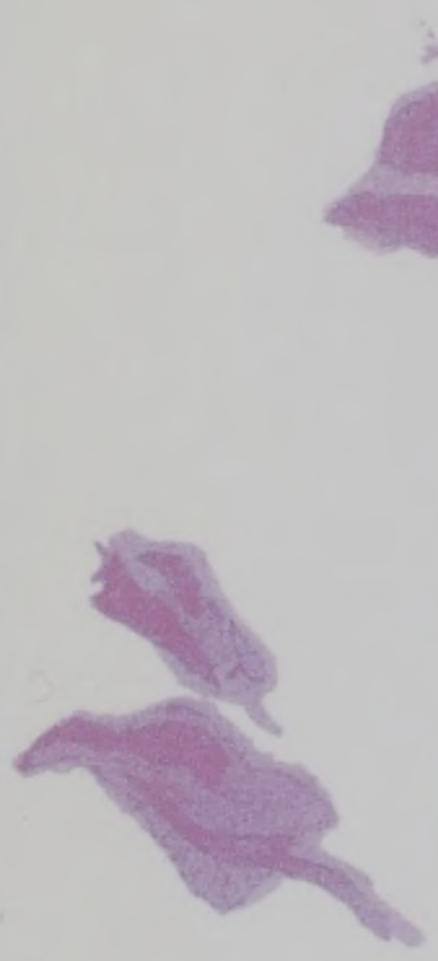
Masaoka Shiki　　Era Meiji 26 (1893)

Livraria Humanitas/Discurso
Av. Prof. Luciano Gualberto, 315
Cidade Universitária
05508-010 – São Paulo – SP – Brasil
Tel: (11) 3091-3728 / Telefax: (11) 3091-3796

e-mail: livrariahumanitas@usp.br
Humanitas – Distribuição
Rua do Lago, 717 – Cid. Universitária
05508-080 – São Paulo – SP – Brasil
Telefax: 3091-2920
e-mail: humanitas.disc@usp.br /
editorahumanitas@usp.br
http://www.editorahumanitas.com.br

Ficha técnica

Mancha	12,5 x 20 cm
Formato	16 x 23 cm
Tipologia	Times New Roman 11 e 14
Papel	miolo: Off-set 75 g/m² capa: supremo 250 g/m²
Impressão e acabamento	Prol Gráfica
Número de páginas	180
Tiragem	500 exemplares



すずしさや
足ぶらさげる
水の
中

正岡子規　明治 26 (1893)

Suzushisa ya ashi burasageru mizu no naka

Ah, mas que frescor!
Dependurados meus pés
Submersos na água

Masaoka Shiki　　Era Meiji 26 (1893)