

ISSN 1413 - 8298

ESTUDOS

JAPONESSES

---

n. 19

1999

---



ISSN 1413-8298

# ESTUDOS JAPONESES

FFLCH / USP

*Estudos Japoneses, São Paulo, n. 19, 1999*

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

*Reitor:* Prof. Dr. Jacques Marcovitch

*Vice-Reitor:* Prof. Dr. Adolpho José Melfi

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

*Diretor:* Prof. Dr. Francis Henrik Aubert

*Vice-Diretor:* Prof. Dr. Renato da Silva Queiroz

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES

*Diretora:* Profa. Dra. Tae Suzuki

*Vice-Diretora:* Profa. Dra. Junko Ota

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

Profa. Dra. Geny Wakisaka

Prof. Dr. João Alexandre Costa Barbosa

Profa. Dra. Junko Ota

Profa. Dra. Lídia Masumi Fukasawa

Profa. Dra. Luiza Nana Yoshida

Prof. Dr. Masato Ninomiya

Profa. Dra. Sakae Murakami Giroux

Prof. Dr. Shozo Motoyama

Profa. Dra. Tae Suzuki

*Comissão de Publicação:* Profa. Dra. Junko Ota

Profa. Dra. Luiza Nana Yoshida

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

Apoio e Patrocínio:  
Fundação Japão

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

## SUMÁRIO

ARTIGOS	7
<i>Determinantes do Investimento Direto Japonês no Brasil na Década de 80: Uma Análise Empírica</i>	9
Eduardo Kiyoshi Tonooka	
<i>Back Channels in Japanese and Portuguese Conversations: Syntactic Context of Occurrence and Implications for the Dynamics of Interaction</i>	23
Elisa Mie Nishikito	
<i>A Elite Burocrática Japonesa no Pós-Guerra: Uma (Longa) Sobrevida</i>	33
Elvino José Barbosa	
<i>Construction Sociale de l' Objet Technique: Comparaison France / Japon</i>	43
Kurumi Sugita	
<i>A Época Clássica Japonesa e suas Manifestações Literárias</i>	59
Luiza Nana Yoshida	
<i>Uma Análise acerca do Mukashi Banashi Kobutori Jiisan</i>	77
Márcia Hitomi Namekata	
<i>Final da Era Tokugawa e Início da Era Meiji (1868) – O Fascínio Europeu pelas Artes Japonesas</i>	85
Monica Setuyo Okamoto	
<i>Le rôle féminin dans le kabuki de l'époque Genroku (1688-1704) étude du traité théâtral Ayamegusa</i>	91
Sakae Murakami Giroux	

## ARTIGOS

# DETERMINANTES DO INVESTIMENTO DIRETO JAPONÊS NO BRASIL NA DÉCADA DE 80: UMA ANÁLISE EMPÍRICA<sup>1</sup>

*Eduardo Kiyoshi Tonooka<sup>2</sup>*

**RESUMO:** A visão dominante sobre o investimento direto estrangeiro (IDE) japonês no setor manufatureiro, baseada no argumento da realocação de indústrias em declínio no Japão para países com menor nível de desenvolvimento industrial, foi adequada para explicar a maior parte do investimento japonês ao exterior, inclusive ao Brasil, até o final dos anos 70. As novas situações vivenciadas pelo Japão na década de 80, no entanto, passaram a exigir novas explicações para a dinâmica do IDE japonês, particularmente no caso brasileiro.

A partir da avaliação das contribuições teóricas e das pesquisas empíricas existentes para a compreensão do IDE japonês, desenvolveu-se um modelo econométrico com o objetivo de identificar os principais determinantes do investimento direto japonês no Brasil na década de 80. Este modelo apresenta a particularidade de incorporar dados sobre as firmas que investem no país, procedimento pouco usual nos trabalhos empíricos sobre o tema que, na sua grande maioria, restringem-se aos dados setoriais.

**ABSTRACT:** The prevailing view about Japanese foreign direct investment (FDI) in the manufacturing sector based on the argument that it has suited to the reallocation of sunset industries in Japan to countries with lower levels of industrial development was adequate for explaining the majority of Japanese investment overseas up to late 70s.

1. Este trabalho é baseado no capítulo 5 da tese de doutorado do autor intitulada “Investimento Direto Japonês na Década de 80: Uma Análise dos seus Determinantes no Brasil e no Mundo” O autor agradece à Fundação Japão e à Fapesp pelo apoio financeiro à realização deste trabalho.
2. Pesquisador-Visitante do Instituto de Pesquisas em Economia e Administração da Universidade de Kobe.

Nevertheless, the new situations that faced Japan in the 80s demanded new interpretations for the dynamics of Japanese FDI, specially for the Brazilian case.

After evaluating the available theoretical contributions and empirical research for understanding Japanese FDI, an econometric model was developed in order to identify the main determinants of Japanese direct investment in Brasil in the 80s. This model embodies firm level data, as opposed to most empirical work on FDI motives which deals with industry level data.

**PALAVRAS-CHAVE:** Economia, investimento direto, investimento japonês, modelo econométrico, ativos específicos.

**KEYWORDS:** Economics, direct investment, Japanese investment, econometric model, specific assets.

## *1. Introdução*

Até a década de 70, os momentos de maiores influxos de investimentos diretos japoneses ao Brasil estiveram diretamente associados à condução das políticas de desenvolvimento industrial por parte do governo brasileiro. Durante a década de 50, investimentos japoneses de grande porte foram realizados especialmente na vigência do Plano de Metas, quando instalaram-se no país empresas japonesas dos setores têxtil, siderúrgico, de construção naval e de máquinas leves. A partir da segunda metade dos anos 60 em diante, muitas pequenas e médias empresas japonesas dirigiram-se ao Brasil para fugir às restrições na oferta de mão-de-obra e de recursos naturais em curso no Japão. Na década seguinte, as relações com o governo brasileiro se estreitaram com a realização em conjunto de uma série de projetos nas áreas extrativa-mineral, petroquímica, siderúrgica, metalúrgica e de papel e celulose. A esses anos de auge nas relações entre os dois países, seguiu-se um longo período de esfriamento, iniciado com a crise da dívida externa, em 1982. Mais de dez anos depois, um novo clima de otimismo nas relações econômicas bilaterais pareceu ressurgir, na medida em que se consolidava a estabilidade monetária e ampliavam-se as oportunidades de investimento no Brasil após o Plano Real. Entretanto, contrariamente ao que fizeram Estados Unidos e alguns países da União Européia, o Japão investiu relativamente pouco na segunda metade da década de 90, fato que acabou não configurando um novo ciclo de investimentos japoneses no país.

## *2. Determinantes do Investimento Direto Japonês no Brasil na Década de 80: Uma Análise Empírica*

O estudo econométrico aqui desenvolvido reconhece que a identificação dos determinantes do investimento direto japonês no Brasil abrange três diferentes níveis de análise:

- a. *nível “macro”*: avaliar a importância de variáveis macroeconômicas sobre o investimento direto japonês no Brasil, fundamentalmente, relacionadas ao tamanho e potencial de crescimento do mercado interno e à política econômica oficial;
- b. *nível “meso” ou setorial*: avaliar a importância das características de cada indústria sobre o investimento direto japonês no Brasil, incluindo estrutura de oferta (concentração industrial) e de produção (utilização intensiva de mão-de-obra e/ou de recursos naturais), custos relativos de produção (especialmente, os associados à contratação de mão-de-obra), tamanho e potencial de crescimento do mercado;
- c. *nível “micro” ou da firma*: avaliar a importância das características internas à firma sobre o investimento direto de cada firma no Brasil, como os gastos com pesquisa e desenvolvimento (P&D), que representam a capacidade da firma em desenvolver bens intermediários, tais como tecnologia, reputação e organização gerencial, e os gastos com propaganda, que refletem a capacidade da firma em diferenciar seus produtos. Mais do que gastos, esses dispêndios configuram investimentos para a criação dos ativos específicos da firma.

### *2.1. Definição da variável dependente e do método de estimação*

A complexidade e a variedade presentes na análise do investimento direto estrangeiro permitem abordá-lo segundo diferentes metodologias, sob o ponto de vista empírico, que dependem do foco dado ao fenômeno. Num primeiro momento, poder-se-ia afirmar que os trabalhos quantitativos sobre investimento direto de um país A para um país B deveriam partir de sua definição para a construção da variável dependente, assumindo-a como sendo a soma dos valores monetários remetidos pelas firmas com sede no país A para suas afiliadas no país B (participação no capital social das afiliadas e empréstimos intercompanhias) e do montante de lucros reinvestidos nessas afiliadas.

Desconsiderando-se a disponibilidade dos dados acima ou do papel a ser desempenhado pelo reinvestimento (e também pelos recursos para investimento captados no mercado financeiro dos próprios países em que estão instaladas as afiliadas ou em terceiros mercados), dependendo do tipo de investigação, pode ser necessário partir-se de um ponto de partida diferente. Se, por exemplo, interessa avaliar o impacto das empresas estrangeiras de uma determinada nacionalidade sobre a economia de um país hospedeiro em termos de valor adicionado à produção, empregos gerados, impostos recolhidos, ou o que seja, a medida da participação dessas empresas pode ser conseguida através de outras definições.

Neste trabalho, pretende-se identificar os determinantes da presença das firmas japonesas no Brasil e a importância relativa das suas atividades no país. Dado que o período de análise corresponde à década de 80, não apenas as empresas que iniciaram suas atividades no país nessa época, mas também as que se estabeleceram antes, são consideradas.

A importância relativa das atividades no Brasil para uma firma japonesa seria quantificada, idealmente, através de uma medida das expectativas da firma quanto ao

retorno sobre o investimento realizado ou a realizar, estando, portanto, refletidas nas intenções de investimento ou de desinvestimento no país em relação às intenções de investimento global. Eventualmente, além do investimento direto, deveriam ser levados em consideração os recursos captados no mercado financeiro brasileiro ou em terceiros mercados, bem como os fluxos de serviços entre matriz e afiliadas (direitos de uso sobre tecnologia, capacidade de *marketing*, envio de executivos etc.), pois também caracterizam o relacionamento entre essas empresas.

Entretanto, as expectativas de retorno não são observáveis, ou mensuráveis, diretamente, enquanto que as intenções de investimento relativas são de difícil levantamento. Assim, tendo em vista a dificuldade para se obter determinadas informações e a disponibilidade dos dados, estabeleceu-se como variável dependente, para mensurar a importância relativa das atividades no Brasil para uma firma japonesa, a razão entre o número de empregados das afiliadas de uma determinada firma japonesa no Brasil e o número de empregados de sua matriz no Japão. Neste caso, assume-se que exista uma associação positiva entre a importância relativa das atividades em um certo país e o número relativo de empregados mantidos nesse mesmo país para uma firma qualquer. Dentre os fatores que podem comprometer essa associação estão a utilização de tecnologias de produto e de processo muito diferentes entre matriz e afiliadas e divergências quanto às atividades desempenhadas na matriz e nas afiliadas.

Evidentemente, da forma como foi definida, a variável dependente não pode assumir valores negativos, muito embora as expectativas de retorno ou as intenções de investimento possam. Desta maneira, a partir dessa variável não seria possível diferenciar uma firma que não investe no Brasil (intenção de investimento igual a zero) de outra que realiza um desinvestimento total (intenção de investimento menor que zero), pois ambas seriam caracterizadas pelo valor nulo para a variável dependente. A censura sobre a variável dependente, que em princípio também pode apresentar um número substancial de valores iguais a zero, requer um método de estimação mais sofisticado que o de mínimos quadrados. Tobin (1958) mostra que a estimação de um modelo de regressão com variável dependente censurada pelo método de mínimos quadrados ordinários é inapropriada, propondo uma metodologia alternativa que ficou conhecida como modelo de regressão censurada ou, simplesmente, modelo Tobit<sup>3</sup>.

A amostra compreende 67 firmas japonesas da indústria de transformação que entraram no país entre as décadas de 50 e 80, segundo JETRO (1992), com participação acionária superior a 10% em firmas brasileiras com unidades fabris instaladas e para as quais havia informações disponíveis para todas as variáveis incluídas no modelo.

O Quadro 1 resume as principais características da variável dependente.

3. Fundamentos teóricos a respeito do modelo Tobit podem ser encontrados em Tonooka (1998), que também apresenta outras referências bibliográficas sobre o tema.

Quadro 1  
Características da variável dependente  
segundo os setores de atividade

Setor	Número de Empresas	Média (Desvio-Padrão)
Produtos de Minerais Não-Metálicos	1	0,03 (-)
Metalurgia/Siderurgia	6	0,25 (0,18)
Mecânica	13	0,12 (0,12)
Material Elétrico e de Comunicações	18	0,12 (0,15)
Material de Transporte	9	0,15 (0,16)
Papel e Papelão	1	0,23 (-)
Química	5	0,18 (0,13)
Têxtil	9	0,22 (0,12)
Produtos Alimentares	5	0,37 (0,24)
Total	67	0,18 (0,16)

## 2.2. Definição das variáveis explicativas

A equação abaixo descreve a relação entre a variável dependente ( $EMP_i$ ) e as variáveis explicativas.

$$EMP_i = a_1 + a_2 \cdot ANOS_i + a_3 \cdot POS_i + a_4 \cdot P\&D_i + a_5 \cdot PROP_i + a_6 \cdot SAL_i + a_7 \cdot RECNAT_i + a_8 \cdot CRESC_i + a_9 \cdot CONC_i + u_i$$

A variável ANOS representa o número de anos que a empresa japonesa está instalada no país desde a sua constituição até o ano de 1989. Uma relação positiva com a variável dependente EMP sugere que as empresas instaladas há mais tempo apresentam maior interesse em manter negócios no país. Os conhecimentos, relacionamentos e experiência adquiridos ao longo da presença da empresa no país constituíram-se em verdadeiros ativos específicos à firma cuja utilização somente se demonstraria eficiente no próprio país em que foram desenvolvidos. Assim, *ceteris paribus*, o aproveitamento desses ativos justificaria uma atuação crescente da empresa junto ao mercado externo onde se criaram e se desenvolveram.

A variável POS é um índice que reflete o posicionamento da empresa no mercado japonês segundo o faturamento anual (Base = 1986). O *ranking* da empresa é ajustado pelo número total de empresas pertencentes ao seu setor de atividade segundo a fórmula:

$$POS_i = \frac{\text{Número de empresas no setor} - \text{Ranking da empresa } i \text{ no setor} + 1}{\text{Número de empresas no setor}}$$

Durante as décadas de 60 e 70, muitas empresas japonesas de pequeno e médio portes deslocaram suas atividades manufatureiras para o exterior devido à elevação dos custos de produção no Japão e ao acirramento da competição interna e externa. As empresas menores seriam as menos eficientes sob o ponto de vista produtivo e,

conseqüentemente, as primeiras a sentir as dificuldades decorrentes da escassez crescente de matérias-primas e de mão-de-obra no país. Para essas empresas, as exportações tornavam-se menos competitivas mais rapidamente e a manutenção dos mercados externos exigia que a produção passasse a ser realizada em locais onde os fatores de produção fossem mais abundantes e baratos. Em algumas situações, a produção no exterior se destinava a terceiros mercados ou ao mercado japonês (caso de alguns países do Sudeste Asiático), enquanto que em outras a produção era absorvida, principalmente, pelo próprio mercado local (caso do Brasil). Assim, pode-se esperar uma relação negativa entre a variável dependente e a variável POS, ou seja, quanto melhor o posicionamento da empresa no mercado japonês, menor a importância relativa das atividades dessa empresa no Brasil.

A capacidade da firma para criar e desenvolver ativos específicos está representada, particularmente, pelas variáveis P&D e PROP, que significam, respectivamente, o montante de investimentos em pesquisa e desenvolvimento e em propaganda e *marketing* como proporção das vendas totais da firma no Japão. Essas variáveis têm a função de captar a importância dos ativos específicos (capacidade tecnológica, gerencial e de *marketing*, marca, reputação etc.) na decisão de investimento no exterior por parte da firma. Conforme os resultados encontrados em Pugel *et alii* (1996), a presença das empresas japonesas nos Estados Unidos mostra-se mais intensa nos setores em que o nível de investimentos em P&D é mais elevado, induzindo a se esperar uma relação positiva da variável P&D com a variável dependente EMP. Entretanto, a relação entre os gastos em P&D e a importância relativa das atividades da firma em um determinado mercado não é tão óbvia.

Os gastos em P&D geram ativos específicos que podem ser melhor explorados internacionalmente através do investimento direto e, neste sentido, pode-se esperar um maior grau de participação das afiliadas no exterior nas atividades totais das firmas com maior envolvimento em P&D. A importância das atividades no exterior, consideradas como um bloco único *vis-à-vis* as atividades no mercado doméstico da matriz, deve relacionar-se positivamente com os gastos em P&D, mas não se pode afirmar a existência desse mesmo tipo de relação no caso de se considerar apenas as atividades em um mercado externo específico, ainda mais se esse mercado não representar uma parcela significativa do total. Então, supondo que os mercados externos individuais (mercado de um país) tenham importâncias equivalentes ou que o aumento/diminuição das atividades no exterior seja distribuído proporcionalmente entre os mercados externos individuais, pode-se esperar um grau de associação positivo entre os gastos em P&D e a variável dependente EMP.

O estabelecimento da relação esperada entre as variáveis PROP e EMP apresenta as mesmas dificuldades que as do caso anterior. Pugel *et alii* (1996) encontram uma associação positiva significativa entre gastos com propaganda e presença das empresas japonesas nos Estados Unidos. Yamawaki & Audretsch (1988), em estudo sobre o efeito da diferenciação de produto sobre as importações de produtos japoneses pelos Estados Unidos, ressaltam que os gastos com propaganda realizados diretamente no mercado consumidor externo são a variável mais adequada para mensurar o grau de diferenciação dos produtos no exterior, pois levam em consideração as especificidades culturais de

cada mercado. Dada a dificuldade para se obter esse tipo de informação e para poderem trabalhar com as estatísticas sobre gastos com propaganda disponíveis para o Japão, os autores sugerem como hipótese considerar que os gastos com propaganda sejam uma proporção constante das vendas em cada mercado. Por outro lado, Caves (1974) argumenta que os gastos com propaganda realizados pela matriz em seu mercado doméstico são a estatística relevante, pois constituem a base para a construção e consolidação de sua marca.

É razoável supor que, no caso brasileiro, a reputação dos produtos de empresas japonesas origina-se, basicamente, do sucesso alcançado por essas empresas no mercado mundial e que os gastos com propaganda no país têm uma contribuição marginal para reforçar essa imagem. Assim, a utilização dos dados relativos aos gastos com propaganda no Japão parecem ser os mais indicados, independentemente da disponibilidade ou não dessas informações para as afiliadas brasileiras, para se avaliar o grau de participação das empresas japonesas nos diversos setores da indústria nacional. Já para se analisar a importância relativa das atividades no Brasil, as mesmas observações feitas em relação aos gastos em P&D são pertinentes para o caso dos gastos com propaganda, a partir das quais se pode prever uma associação positiva entre esta variável e a variável dependente EMP.

A variável SAL foi obtida através da divisão do salário mensal médio setorial em dólar no Brasil (IBGE 2 dígitos) e do salário mensal médio pago pela firma em dólar no Japão. Assim, definiu-se um indicador para as diferenças de custos com mão-de-obra existentes entre os dois países. De acordo com a argumentação baseada nos custos comparativos, empresas de países onde a mão-de-obra é fator escasso (Japão) deslocariam sua produção para países onde esse fator é abundante (Brasil). É de esperar, portanto, uma relação negativa entre esta variável e a variável dependente EMP.

A variável RECNAT é uma variável *dummy* destinada a identificar a influência da escassez de determinados recursos naturais no Japão sobre a decisão de investir no Brasil. Para as empresas dos setores de papel e celulose, siderurgia básica, pescado, bem como as processadoras de fibras naturais que se instalaram durante a década de 70, a variável RECNAT assume o valor “1”; caso contrário, assume o valor “0”

A variável CRESC representa a taxa média de crescimento da produção física do setor em que atua a empresa no Brasil durante a década de 80 (segundo a classificação do IBGE para a matriz de relações intersetoriais – Matriz 100), obtida a partir da estimação de equações de regressão semi-logarítmicas para cada um dos setores relevantes. Esta variável é empregada como *proxy* para identificar o tamanho e o potencial de crescimento do mercado da empresa no Brasil, devendo apresentar uma relação positiva com a variável dependente EMP. Rigorosamente, o efeito do crescimento do mercado brasileiro deveria ser compensado pelo crescimento do próprio mercado japonês e de terceiros mercados, ou seja, o emprego de um fator de crescimento relativo dos mercados seria o procedimento mais adequado nesta situação. Dada a limitação dos dados, todavia, são incluídas apenas as taxas de crescimento absoluto referentes ao Brasil, o que pode prejudicar os resultados da estimação do parâmetro correspondente.

A variável CONC representa o grau de concentração industrial (CR 4), segundo as vendas totais das empresas, prevalecente no ano de 1980, estimado por Willmore

(1987) a partir do cadastro de informações tributárias da Secretaria da Receita Federal. A relação esperada com a variável dependente EMP é ambígua, pois nos setores mais concentrados as barreiras à entrada são mais severas (impacto negativo), mas a expectativa de retorno é maior (impacto positivo). Como no período sob análise a maior parte das empresas consideradas já estava instalada no país, espera-se que a segunda influência prevaleça, proporcionando uma relação positiva entre a variável CONC e a variável dependente EMP.

O Quadro 2 sintetiza o significado das variáveis utilizadas no modelo.

Quadro 2  
Descrição sucinta das variáveis

EMP (0,18; 0,16)	Número de empregados no Brasil / Número de empregados no Japão (1989)
ANOS (18,46; 7,24)	Número de anos que a empresa está instalada no país (Base 1989)
POS (0,81; 0,22)	Posição relativa da empresa no mercado japonês segundo faturamento (1986)
P&D (3,86; 2,48)	Investimentos em P&D / Vendas da empresa no Japão (Média 1987-1989)
PROP (0,85; 1,16)	Gastos com propaganda / Vendas da empresa no Japão (Média 1985-1987)
SAL (0,21; 0,05)	Salário médio setorial no Brasil / Salário médio da empresa no Japão (1989)
RECNAT (0,15; 0,36)	<i>Dummy</i> para identificar os setores intensivos em recursos naturais
CRESC (4,26; 1,97)	Crescimento médio da produção física do setor no Brasil (1981-1989)
CONC (0,40; 0,21)	Grau de concentração do setor no Brasil (1980)

*Notas:* 1. Valores entre parênteses representam a média e o desvio-padrão das variáveis, respectivamente.

2. Para a descrição completa das fontes de dados, ver Tonooka (1998).

### 2.3. Resultados da estimação do modelo

A equação da página seguinte expõe os principais resultados da estimação do modelo de regressão linear a partir do método Tobit.

Dado que o objetivo do modelo é identificar os determinantes do investimento japonês no Brasil ao nível das firmas, a técnica de *cross-section* apresenta restrições para a avaliação dos impactos das variáveis de caráter macroeconômico. Esta limitação decorre do fato dessas variáveis assumirem um mesmo valor para todas as firmas (por exemplo, valor do PIB, taxa de crescimento do PIB, nível de inflação, taxa de juros,

$$\begin{aligned}
 \text{EMP}_i &= 0,1855 + 0,0073 \text{ ANOS}_i - 0,2873 \text{ POS}_i - 0,0193 \text{ P\&D}_i + \\
 &\quad (0,1275) \quad (0,0026)^a \quad (0,0839)^a \quad (0,0082)^b \\
 &+ 0,0519 \text{ PROP}_i + 0,2979 \text{ SAL}_i + 0,1074 \text{ REC NAT}_i + \\
 &\quad (0,0145)^a \quad (0,3800) \quad (0,0486)^b \\
 &+ 0,0124 \text{ CRESC}_i - 0,0248 \text{ CONC}_i \\
 &\quad (0,0113) \quad (0,0811) \\
 R^2 &= 0,42 \quad F = 5,25 \quad F (\text{teste White}) = 0,97 \quad n = 67
 \end{aligned}$$

- Notas: 1. Valores entre parênteses representam os erros-padrão.  
 2. Letras “a” e “b” indicam coeficientes diferentes de zero aos níveis de significância de 1% e 5%, respectivamente (teste bicaudal).

taxa de câmbio etc.), muito possivelmente com efeitos diferenciados sobre cada uma delas, impossibilitando a estimação do modelo caso fossem incluídas<sup>4</sup>.

A equação revela que os coeficientes associados às variáveis que procuram captar a importância dos ativos específicos à firma (P&D e PROP) apresentam-se significativamente diferentes de zero. Entretanto, o coeficiente associado à variável P&D exibe sinal oposto à expectativa inicial. No caso, a presença dos ativos específicos criados pelos investimentos em P&D (particularmente, tecnologia) não influenciaria a decisão da empresa japonesa em investir no Brasil. Ao contrário, as empresas com menor parcela de recursos destinados às atividades de P&D é que apresentariam uma maior atuação no país. O coeficiente associado à variável PROP, no entanto, apresenta sinal de acordo com o esperado, demonstrando que a marca e a reputação dos produtos e empresas japonesas agem favoravelmente na presença dessas empresas no país<sup>5</sup>

O fato de o coeficiente associado à variável POS mostrar-se significativo e com o sinal esperado reforça o argumento da presença de empresas japonesas de menor porte em países com menor pressão concorrencial (do Sudeste Asiático e da América Latina, especificamente). Este resultado mais a suposição de que os investimentos em P&D estão diretamente associados com o tamanho da empresa fazem crer que a relação inversa entre a variável dependente e a variável P&D seja coerente para o caso analisado, muito

4. De certo modo, parte do efeito das variáveis de caráter macroeconômico poderia estar sendo captado pela presença da constante no modelo. A constante representa o componente “autônomo” da variável dependente, ou seja, que não é explicado pelas variáveis incluídas no modelo e que não está sujeito às variações randômicas entre as firmas (portanto, não presente no termo aleatório). Assim, para que a constante pudesse estar associada a alguma variável “macro” seria necessário supor que todas as firmas avaliassem igualmente essa variável na sua decisão de investimento, sem dúvida, uma hipótese muito forte. Para se verificar a influência dessas variáveis sobre a decisão de investimento das firmas, então, seria necessário empregar técnicas de série de tempo ou de painel, envolvendo mais de um país na análise.
5. Quando os dados para as variáveis P&D e PROP foram ajustados para levarem em consideração a existência de diferenças nos níveis médios de gastos com P&D e com propaganda e *marketing* entre as indústrias não houve mudanças nos resultados. Apenas a constante passou a apresentar significância ao nível de 5%, enquanto que os coeficientes estatisticamente não-nulos da equação mantiveram seus sinais e níveis de significância. Para maiores detalhes, ver Tonooka (1998).

embora, em termos estatísticos, a existência de correlação entre as variáveis POS e P&D possa comprometer a qualidade das estimativas dos seus coeficientes<sup>6</sup>

Já os resultados apresentados pela variável ANOS, por sua vez, ratificam a idéia de que uma presença mais prolongada no Brasil contribui para a expansão ou manutenção das atividades da empresa no país. Nessas situações, pode-se estar pretendendo uma maior utilização dos ativos específicos localmente desenvolvidos ou, apenas, a sua simples preservação para o caso de as empresas estarem aguardando por um momento mais atraente para a ampliação das suas atividades no país. Segundo estudo do MCT (1993), as afiliadas de empresas japonesas instaladas no país têm apresentado indicadores de rentabilidade sobre o investimento realizado inferiores às suas congêneres de outras nacionalidades. A pequena importância relativa das atividades no Brasil reduz os custos de se operar no prejuízo ou com margens insignificantes no país. Assim, é factível supor que para a maior parte das empresas japonesas instaladas no país tem prevalecido o caráter inercial do investimento<sup>7</sup>

O coeficiente associado à variável SAL mostra-se com sinal oposto ao inicialmente previsto, mas estatisticamente não-significativo, implicando que as diferenças salariais entre os países não influenciam o grau de presença das empresas japonesas no Brasil. Esse resultado sugere que as empresas japonesas com maior atuação no país pertencem aos setores em que as diferenças salariais são menores, revelando que essas empresas não estão primordialmente interessadas em explorar vantagens de custos associados à mão-de-obra, que parece ser uma preocupação mais presente nos investimentos direcionados ao Sudeste e Leste Asiáticos<sup>8</sup>.

O coeficiente da variável RECNAT mostra-se significativo e com o sinal esperado, demonstrando a importância, ainda, na década de 80, dos investimentos com o objetivo de garantir o acesso a fontes estáveis e mais baratas de produtos básicos e intermediários no Brasil.

Apesar de estatisticamente não-significativo, o coeficiente associado à variável CRESC apresenta sinal positivo, conforme a expectativa inicial. O coeficiente associado à variável CONC, também não-significativo, possui sinal negativo, ou seja, a atuação das empresas japonesas no país mostra-se mais importante nos setores menos concentrados.

Em síntese, verificou-se que as variáveis no nível “meso” (setorial) não se mostraram significativas para explicar a presença das empresas japonesas no país durante o período analisado. Esse resultado não é surpreendente haja vista o desempenho apresentado pela economia brasileira em toda a década de 80. Assim, conforme era a

6. A correlação entre as variáveis POS e P&D no modelo é baixa (0,31), não devendo comprometer sobremaneira os resultados.
7. Hufbauer *et alii* (1994), investigando os determinantes da distribuição dos fluxos de investimento direto estrangeiro de Alemanha, Estados Unidos e Japão, verificam que, no caso japonês apenas, o estoque de investimento já existente no país receptor influencia significativamente o fluxo de investimento novo a ser direcionado àquele país. Os autores atribuem este resultado ao “conservadorismo” das firmas japonesas, que “investem hoje onde investiram ontem”
8. Liu *et alii* (1997), por exemplo, mostram o efeito significativo dos baixos salários na China sobre as decisões de investimento direto estrangeiro neste país no período 1983-1994.

expectativa preliminar deste estudo, foram as variáveis em nível “micro” (da firma) que responderam mais firmemente pelas diferenças nos graus de envolvimento das empresas japonesas com o país.

Quase todas as variáveis que procuraram captar diferenças entre as firmas japonesas que investem no país (ANOS, POS, P&D, PROP) mostraram coeficientes estatisticamente diferentes de zero. Os sinais e a significância dos coeficientes associados às variáveis ANOS e PROP revelam a importância da presença de certos ativos específicos à firma. O resultado apresentado pela variável POS ressalta o fato das firmas médias e pequenas atuarem com mais intensidade nos mercados dos países em desenvolvimento. Já os resultados obtidos para as variáveis P&D e SAL, esta com coeficiente estatisticamente não-significativo, indicam algumas particularidades das firmas japonesas em relação ao mercado brasileiro, as quais não se instalaram no país com o objetivo precípuo de obter vantagens de custos para o estabelecimento de bases de exportação.

### *Considerações Finais*

Durante a década de 70, o IDE japonês representou uma estratégia de realocização de indústrias em declínio (*sunset industries*). Desta maneira, esse investimento direcionou-se essencialmente à produção no exterior de bens nos quais o país perdia a sua competitividade internacional. Ásia e América Latina (Brasil, em especial) foram os principais recebedores do IDE japonês que se concentrou nos setores manufatureiro (químico, têxtil, siderúrgico, material elétrico) e extrativo-mineral.

A partir dos anos 80, verificou-se uma mudança, tanto em nível espacial quanto setorial, na composição do IDE japonês. Estados Unidos e Europa aumentaram sua participação no total investido pelo Japão no exterior, enquanto ampliou-se a parcela de investimentos destinados aos setores financeiro e imobiliário. No setor manufatureiro, observou-se uma realocação de recursos em direção aos segmentos mais intensivos na utilização de capital e tecnologia, como o automobilístico e o eletrônico.

Na década seguinte, o Japão passou a enfrentar graves problemas internos decorrentes da má administração de suas políticas monetária e financeira que limitaram a capacidade de investimento de suas firmas no exterior. Após atingir seu ápice em 1990 e declinar sucessivamente até 1993, o nível do investimento direto japonês vem aumentando gradualmente desde então. Do outro lado, o Brasil passou a ser um dos principais recebedores de investimento direto dentre os países em desenvolvimento a partir de 1996 à medida que a estabilização monetária e a implementação de reformas estruturais no sistema econômico, particularmente, no tocante às privatizações, demonstravam avanços.

Entretanto, com as mudanças estruturais apresentadas pelo IDE japonês desde a década de 80, o Brasil viu diminuída sua importância para as empresas japonesas que, em se tratando das economias em desenvolvimento, passaram a direcionar seus recursos preferencialmente para os países do Sudeste Asiático e, mais recentemente, para a China. Como consequência, também diminuiu o interesse relativo por parte de estudiosos e pesquisadores sobre as relações de investimento entre Japão e Brasil.

A análise empírica mostrou que as diferenças de custos com mão-de-obra entre os países não influenciam o grau de presença das empresas japonesas no Brasil. Pelo contrário, os resultados demonstraram que as empresas com maior atuação no país pertencem aos setores nos quais essas diferenças são menores, sugerindo que essas empresas não estão primordialmente interessadas em explorar vantagens de custos associados à mão-de-obra, que parece ser uma preocupação mais presente nos investimentos na Ásia. Também não significativas foram as características dos setores em que atuam as empresas, como o grau de concentração e a taxa de crescimento do setor.

O tamanho da firma no Japão é um fator que influencia a presença das firmas japonesas no Brasil, confirmando a argumentação de que há a ocorrência de firmas japonesas de menor porte nos países que não apresentam pressões concorrenciais tão severas quanto no Japão.

Finalmente, o tempo decorrido desde a instalação da empresa japonesa no Brasil mostrou-se um fator relevante para explicar a presença dessas empresas no país. A manutenção ou expansão das atividades de uma determinada empresa no país podem ser o resultado da maior utilização dos ativos específicos localmente desenvolvidos ou, apenas, da sua simples preservação para o caso de as empresas estarem aguardando por um momento mais atraente para a ampliação das suas atividades no país. Neste sentido, consideramos que para a maior parte das empresas japonesas instaladas no país prevaleceu o caráter inercial do investimento no período considerado.

## *Bibliografia*

- CAVES, Richard. "Causes of direct investment: foreign firms shares in Canadian and United Kingdom manufacturing industries" *The Review of Economics and Statistics*. 56(3), 1974, pp. 279-293.
- HUFBAUER, Gary *et alii*. "Determinants of direct foreign investment and its connection to trade". *UNCTAD Review*. 1, 1994, pp. 39-51.
- JETRO. *Nikkei shinshutsu kigyô kaiyô dôôtshi saki kigyô risuto*. São Paulo, JETRO, 1992.
- LIU, Xiaming. *et alii*. "Country characteristics and foreign direct investment in China: a panel data analysis" *Weltwirtschaftliches Archiv*. 133(2), 1997, pp. 313-329.
- MCT. *Estudo da Competitividade da Indústria Brasileira: Oportunidades Abertas para o Brasil Face aos Fluxos Globais de Investimento de Risco e de Capitais Financeiros nos Anos 90*. Campinas, Ministério da Ciência e Tecnologia, 1993.
- PUGEL, Thomas *et alii*. "Further evidence on Japanese direct investment in US manufacturing" *The Review of Economic and Statistics*. 78(2), 1996, pp. 208-213.
- TOBIN, James. "Estimation of relationships for limited dependent variables". *Econometrica*. 26(1), 1958, pp. 24-36.
- TONOOKA, Eduardo. *Investimento Direto Japonês no Brasil na Década de 80: Uma Análise de seus Determinantes no Brasil e no Mundo*. São Paulo, FEA/USP, tese de doutorado, 1998.
- WILLMORE, Larry. "Controle Estrangeiro e Concentração na Indústria Brasileira" *Pesquisa e Planejamento Econômico*. 17(1), 1987, pp. 161-190.

YAMAWAKI, Hideki & AUDRETSCH, David. "Import share under international oligopoly with differentiated products: Japanese imports in US manufacturing". *The Review of Economics and Statistics*. 70(4), 1988, pp. 569-579.

Endereço para correspondência:  
Research Institute for Economics and Business Administration  
Kobe University  
Rokkodai-cho Nada-ku Kobe-shi  
657-8501 Japan  
Tel/Fax: (81)78-803-0403

# BACK CHANNELS IN JAPANESE AND PORTUGUESE CONVERSATIONS: SYNTACTIC CONTEXT OF OCCURRENCE AND IMPLICATIONS FOR THE DYNAMICS OF INTERACTION<sup>1</sup>

*Elisa Mie Nishikito<sup>2</sup>*

**RESUMO:** No presente artigo analisamos a posição dos fáticos retroalimentadores em conversações em japonês e português, bem como as suas semelhanças e diferenças ao longo do processo interacional. Os fáticos retroalimentadores, apesar de ocorrerem em posições semelhantes na estrutura do discurso oral, apresentaram diferentes realizações sob a perspectiva interacional, sugerindo implicações significativas para o sistema conversacional de cada língua.

**ABSTRACT:** In this paper we analyze the position of back channels in Japanese and Portuguese conversations, as well as the similarities and differences between them in the course of interaction. Although in both languages back channels occurred in similar positions in the structure of spoken discourse, from the interactional point of view they showed different realizations, suggesting some significant implications for each exchange system.

**PALAVRAS-CHAVE:** fáticos retroalimentadores, interação, coordenação de ações, sintaxe discursiva.

**KEYWORDS:** back channels, interaction, conversation management, discourse syntax.

1. This paper is based on research completed as partial fulfillment for the Ph.D. requirements at Nagoya University, Japan.
2. Ph. D. candidate of Dept. of International Communication, Graduate School of International Development, Nagoya University.

## 1. Introduction

Several researchers agree that conversation is an interactional achievement. In order to structure spoken discourse both speaker and hearer participate in conversation according to some rules determined by socio-cultural knowledge in combination with one's individual cognitive and linguistic skills. Back channel behavior, among other factors that contribute to the management of conversation, has been studied by many researchers, from several perspectives (Horiguchi, 1988: pp. 31-39). A search of the literature in either Japanese or Portuguese found that parallel investigations by either Japanese or Brazilian researchers focusing on the position of back channels within the structure of conversation have demonstrated regularities in the syntactic context in which they are produced in the course of the ongoing talk (Mizutani, 1988: pp. 4-11; Maynard, 1987: pp. 90-91; Urbano, 1996: pp. 12-16). However, no studies providing a contrastive description of back channel behavior in these languages were found. In the present paper, we first report on a preliminary study of the position of back channels in Japanese and Portuguese conversations. In the second part, we discuss the similarities and differences between them within the process of interaction as well as some implications for each speech exchange system.

## 2. Scope and Manner of Investigation

In order to investigate in which syntactic context back channels are usually produced, we examined their occurrence in transcribed conversations of TV programs, collected in Japan and in Brazil. The programs chosen were, respectively, *Tetsuko no heya* "Tetsuko's room" and *Juca Kfourri*. In both programs there is an interviewer who interacts face-to-face with a guest, in a television studio. Among several video-taped programs, we chose 14 dialogues in Japanese and 14 in Portuguese, and transcribed 5 minutes of each conversation. In order to keep the similarity between the data of both languages, we restricted the dialogues to those in which there were participants - native speakers of either Japanese or Portuguese - between 30 and 60 years of age.

The data were analyzed both quantitatively and qualitatively, according to the theoretical framework of Conversation Analysis.

## 3. Back Channels in Japanese Conversation

For the purpose of our study, we limited the object of analysis to non-lexical back channels such as *uhn*, *ahn*, *uhn uhn* and the like, and determined their occurrence in relation to the speaker's turn. As a result, we observed that back channels basically occurred in turn-final position and within turns. In the latter case, back channels occurred either "inserted" in or simultaneous to the speaker's utterance. The following table illustrates the back channels according to their position and percentage of occurrence.

Table 1

Syntactic context of occurrence		Number of occurrences	%
Turn-final		08	6.0
Within-turn	a) “inserted” in the speaker’s turn	79	59.4
	b) speech overlap	46	34.6
(total)		133	100.0

Back channels in turn-final position refer to those produced just after the completion of the speaker’s turn, before the hearer starts his/her own utterance. For example<sup>3</sup>:

Ex. 1 (Dialogue 9)<sup>4</sup>

G9: *sôdesu* ↓ *ato ano bangumi no naka no sônyûka toka iwayuru hotondo jibun Tachi de hotondo* →

H1: *hê* ↑ *demo ano kodomo ga ano miteru kodomo tachi ga ne* ↑ (G9: *hai*) *anata no ongaku ga suki datte*

G9: *yes* ↓ *besides that ahn the songs introduced during the program Practically we ourselves practically* →

H1: BC ↑ *but ahn the children ahn the children that watch it you know* ↑ (G9: *yes*) *(say that) they like your songs*

In the dialogue above, the hearer, surprised to know that the songs played in a puppet show are composed by a band whose leader is the speaker G9 himself, produces a back channel of surprise (*hê* ↑). After that she starts her own speech, giving her comments about the success of G9’s songs among children. Only 08 back channels occurred in this kind of context, which we will discuss later, when we analyze Portuguese dialogues.

Back channels occurring within turns, ‘inserted’ in the speaker’s ongoing talk, can be seen in the example below:

Ex. 2 (Dialogue 2)

G2: *de sore wo kattobashiki ikkyû te iu nowa* ↑ *jibun ni totte mâ tanka sono mono kamo shirenai shi* ↑ (H1: uhn) *aruiwa hitotsu no ren’ ai kamo shirenai shi* ↓ (H1: uhn) *mâ iron’ na fû ni toreru uta dato omoundesukedomo* ↓

G2: and the “balloon that exploded” that for me it may be the *tanka* itself (CC) ↑ (H1: BC) or it may be a romance (CC) ↑ (H1: BC) well I think it can be interpreted in many ways ↓

3. When translating the data from Japanese into English we considered both the semantic and the syntactic aspects.
4. Table of symbols used in the transcriptions on page 31.

Here, the speaker is explaining about the *tanka* (Japanese poem of 31 syllables) she has composed, and during her explanation, the hearer produced two back channels after the *setsuzokujoshi shi* (an additive clause connector), when the speaker produced brief pauses.

Other occurrences, including the example above, revealed that back channels occurring within turns were regularly distributed in specific syntactic contexts, that is, they tended to be produced in inter-sentential and intra-sentential positions. In the former case, back channels occurred in the sentence boundary position, usually following *setsuzokujoshi* “clause connectors” or *shûjoshi* “final morphemes” which are elements that come at the end of a clause or sentence. In the latter case, although some back channels occurred near *joshi* “auxiliary elements” (that occur postponed to words determining their syntactic and discursive function), no clear evidence from the syntactic point of view could be found to explain such occurrence. Of 79 back channels occurring within turns, 58 occurred in an inter-sentential position and 21 in an intra-sentential context.

Finally, back channels that occurred simultaneous with the speaker’s utterance are of a kind shown below:

Ex. 3 (Dialogue 5)

G5: *watashi wa ano yarô to omoeba amimonodemo nandemo  
dekirun desu kedo* ↓ *mô zenzen tanoshiku yatchau hô*

H1: [ah sô

G5: *nandesu kedo* ↓ *ikinari dete kichattan desuyo* ↓

H1: [uhn

G5: I well if I feel like doing something I can do anything knitting  
or whatever but ↓ absolutely I am the kind of person who can

H1: [oh really

G5: do things with pleasure **but** ↓ it started all of a sudden you know ↓

H1: [BC

In the example above, the hearer produced the back channel simultaneous with H1’s utterance. It is significant to observe that all simultaneous back channels occurred in similar syntactic contexts to those produced within turns, that is, close to the boundary of a clause or a sentence. Of 46 back channels that occurred simultaneous to the speaker’s utterance, 26 occurred in inter-sentential position (near to *setsuzokujoshi*, *shûjoshi* or near to the end of a sentence without these markers) and 20 in intra-sentential position. In general, the speech overlap occurred either because the speaker did not produce a brief pause after the context theoretically signaling the proper place for the hearer’s back channel, or because the hearer produced the back channel in advance, before the cues cited above.

One final observation about back channels in Japanese conversation refers to the number displayed in the data. Of the 133 back channels found in the data, 79 occurred within turns (59.4%), 46 occurred simultaneous to the speaker’s utterance (34.6%) and only 08 occurred in turn-final position (6.0%). This result can be supported by the findings of Mizutani (1988:08) who argues that the frequency of back channels near clause boundaries, usually marked by connectors like *te* “and” *kedo* “but” and *kara*

“because” is very high. According to Mizutani, the linguistic unit that precedes the back channel consists of an average of 20 syllables. Considering such size as the unit of spoken language, she concludes that the structure of Japanese dialogue consists of turns, with back channels inserted regularly within them, functioning similarly to commas in written language. Therefore, the structure of dialogue in Japanese, according to Mizutani, takes the following shape:

X: \_\_\_\_\_ te \_\_\_\_\_ kara  
 Y: (BC) (BC) \_\_\_\_\_ kedo \_\_\_\_\_

#### 4. Back Channels in Portuguese Conversation

Similar to the findings in the previous analysis, we also identified back channels occurring in turn-final position, within turns and simultaneous with the speaker’s utterance, as illustrated in table 2.

Table 2

Syntactic context of occurrence		Number of occurrences	%
Turn-final		02	1.4
Within-turn	a) “inserted” in the speaker’s turn	66	44.9
	b) speech overlap	79	53.7
(total)		147	100.0

One representative example of each case is presented below<sup>5</sup>:

Ex. 4 (Dialogue 6)

G6: *é mas depois ele tornou público de que o único que ele quer que imite* ↑  
*sou eu então ahh (H2:ahn) recebi esse aval dele né* ↑

H2: *ahn mas porque que que* → *você suspeita que em algum momento possa não ter gostado de te ver imitando ele* ↓

G6: yes but later he made it public that the only one he wants to imitate him ↑  
 is me so ahh (H2:ahn) I received his permission you see ↑

H2: BC but why do do → you suspect that in any moment (he) might have not liked to see you imitating him ↓

In the example above, G6, who is an actor, is talking about the permission he received from a well-known designer in Brazil to imitate him. Just after the speaker’s utterance *recebi esse aval dele né* ↑ the hearer produced the back channel *ahn* and then

5. Translations from Portuguese into English were done according to the same criteria used in the analysis of Japanese data (cf. footnote 2).

started his speech. Only 02 back channels occurred in this kind of context. According to Urbano (1996: 19-20) the production of non-lexical back channels in between turns is low because such kind of back channels do not carry any meaning *per se*.

Back channels that occurred within a turn, as observed in the Japanese data, occurred in inter-sentential (as shown in the example below) and intra-sentential position.

Ex. 5 (Dialogue 1)

G1: *eu não posso negar que aprendi a gostar de futebol de criança (H2:ahn) vendo jogos pela televisão → ouvindo pelo rádio →*

G1: I cannot deny that I learned to enjoy soccer in my childhood (H2:BC) watching the games on television → listening to the radio →

In the example above, the hearer produced a back channel *ahn* between the sentences *eu não posso negar que aprendi a gostar de futebol de criança* and *vendo jogos pela televisão*. We observed that in general back channels in inter-sentential position were produced after a sentence unit accompanied or unaccompanied by expressions such as *né?*, *sabe?*, *entende?* (equivalent to “isn’t it?” “you know?”), that ask for the hearer’s attention because of their perlocutionary force. The occurrence of back channels in intra-sentential position could not be clearly explained from the perspective of syntax, but from a semantic point of view, we observed that they occurred when the speaker produced brief pauses while giving an explanation about some topic.

The following dialogue is an example of back channels that were produced simultaneous with the speaker’s utterance. Here too, back channels were produced in similar contexts to those within turns, that is, near to a clause or a sentence boundary or near to expressions that demand the hearer’s attention.

Ex. 6 (Dialogue 12)

G12: *agora em cinquenta e oito a gente já tinha passado pelo aprendizado Juca ↓  
é este o ponto que quero chegar ↓*

H2 : *[ahn ahn]*

G12: now in fifty eight we had already gone through the experience Juca ↓  
that is the point I want to reach ↓

H2: *[BC]*

If we now look at the numbers in table 2, we can observe that of the 147 back channels found, 79 overlapped with the speaker’s utterance (53.7%), 66 occurred within a turn-unit (44.9%) and only 02 occurred in turn-final position (1.4%). This result can be supported by the findings of other researchers that in Portuguese back channels usually occur simultaneous with the main message. According to Urbano (1996:15) back channels that occur simultaneous with the speaker’s utterance have a high frequency. Urbano explains that such phenomenon is natural, since back channels function to “monitor the speaker and do not interfere in the main message. They are usually produced mechanically by the hearer near sentence boundaries or even in intra-sentential position”

(Urbano: 15). Similarly to Urbano, Marcuschi (1987:6) also states that the hearer response, such as back channels, “usually occurs in speech overlap”

In sum, based on the results of our analysis and on the findings of Mizutani who suggested a structure of dialogue in Japanese, which was previously presented, the structure of dialogue in Portuguese can be represented as follows:

X: \_\_\_\_\_ (BC) \_\_\_\_\_  
Y: (BC) \_\_\_\_\_

##### 5. *Contrastive Discussion on Back Channels in Japanese and Portuguese Conversations and the Implications for the Dynamics of Interaction*

According to our previous analysis we observed that in either Japanese or Portuguese conversations back channels were produced basically in three syntactic contexts: 1) turn-final position, 2) within turns and 3) simultaneous with the speaker’s utterance. This result shows that in both languages:

1. there are some linguistic features produced by the speaker that consistently precedes the display of the hearer’s back channel. In Japanese conversation back channels were usually produced after *setsuzokujoshi*, *shûjoshi* and sometimes after *joshi*. Similarly, in Portuguese conversation back channels tended to be produced in sentence postboundary position or near expressions such as *né?*, *sabe?*, *entende?*, that function similar to *shûjoshi*;
2. these linguistic expressions can be hypothesized to be cues to mark appropriate points in the interaction for a hearer’s back channels;
3. from the perspective of syntax, the production of back channels in both languages are similar.

In spite of this similarity, from the perspective of interaction the number of occurrences of back channels proved that they have different realizations in the course of the ongoing talk. While in Japanese back channels tended to occur within turns (59.4%), in Portuguese they tended to be produced simultaneous with the speaker’s utterance (53.7%).

This result can be supported by the findings of Mizutani (1980) and Matsuda (1988), who explain that the structure of conversation in Japanese such as seen above, with back channels ‘inserted’ regularly within the speaker’s turn, reveals the consideration of both speaker and hearer towards each other. Mizutani (1980:278) states that this kind of back channel behavior is an “evidence of the participants intention to preserve a good human relationship” Similarly to Mizutani, Matsuda (1988:64) also stresses the importance of keeping the apparent harmony in human relationship when interacting with others in Japanese culture.

Based on our findings and on existing investigations focusing on this matter, we can conclude that back channels produced ‘inserted’ in the course of the speaker’s utterance are evidence of the hearer’s attention, consideration and willingness to cooperate, in order to keep the conversation going smoothly.

On the other hand, a search of the literature in Portuguese found that speech overlap in Brazilian culture is an acceptable phenomena and evidence of a cooperative attitude by the hearer. According to Preti (1988: 229), simultaneous back channels function to express agreement, disagreement or at least attention towards the speaker's talk. In addition, Preti & Urbano (1990: 122, 135) report that speech overlap, when brief, does not interfere in the flow of the conversation. According to them, "the occurrence of speech overlap is related to cultural factors" and in Brazilian culture simultaneous back channels are evidence that the hearer is participating actively in the conversation.

On the whole we can say that while in Japanese conversation back channels "inserted" in the course of the speaker's utterance demonstrate the hearer's cooperative attitude to participate in conversation, in Portuguese conversation simultaneous back channels function to express the hearer's cooperation in order to accomplish spoken discourse. Such difference might have some significant implications especially for intercultural communication. As described in the "Introduction" since conversation is the result of coordinate actions by speaker and hearer, and different exchange systems have different sociosequential organization of participation in conversation, back channel behavior can be said to influence in the flow and accomplishment of the verbal interaction.

In the present study we first concentrated on back channels in Japanese and Portuguese conversations separately, and later proceeded with a contrastive investigation of these elements. Therefore, it is difficult to precise from our results to which extent and at what levels back channel behavior can interfere in intercultural communication, but we believe our preliminary results can serve as basis for further investigations.

## *Conclusion*

In our study we observed that in either Japanese or Portuguese conversations back channels occur in similar syntactic positions, that are, in turn-final position and within turns near some linguistic features produced in the course of the speaker's talk. However, it is important to notice that these linguistic cues for the production of back channels are permissive, not coercive. The hearer is not obliged to respond in the back channel upon display of these cues.

From the perspective of interaction, in both languages back channels revealed to be evidence of the hearer's willingness to participate and cooperate for the successful achievement of conversation. However, in Japanese conversation back channels are usually produced 'inserted' in the speaker's talk while in Portuguese conversation they are produced simultaneous with the speaker's utterance.

In order to conclude our present study, we would like to point out some questions that are in need of further investigations. We concentrated our analysis to non-lexical back channels but others such as lexical expressions and non-verbal reactions are also present in face-to-face interaction contributing to the management of conversation. Notwithstanding its limitations, we believe that this study may offer some insights into other researches focusing on conversation.

## Symbols used in the transcription

- *letters used to identify the participants:*

G1...G9 = guest

H1 = host in Japanese dialogues

H2 = host in Portuguese dialogues

- *markers of intonation:*

↑ = raising intonation

↓ = falling intonation

→ = flat intonation

[ = speech overlap

*back channels were underlined in the original transcriptions and represented by BC (also underlined) in English translations*

CC = clause connector

## References

- DUNCAN, Starkey Jr. & FISKE, Donald W. *Face-to-face interaction: research, methods, and theory*. New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 1977.
- HORIGUCHI, Junko. "Aizuchi kenkyû no gendankai to kadai". *Nihongogaku*. Vol. 10, n. 10, 1988, pp. 31-41.
- MARCUSCHI, Luís Antônio. "Marcadores Conversacionais do Português Brasileiro: Formas, Funções e Posições" In: CASTILHO, A. T. de (org.) *Português Culto Falado no Brasil*. Campinas, Unicamp, 1987, pp. 281-321.
- MATSUDA, Yôko. "Taiwa no nihongo kyôikugaku – aizuchi ni kanren shite". *Nihongogaku*. Vol. 7, n. 13, 1988, pp. 59-66.
- MAYNARD, Senko. "Nichibei kaiwa ni okeru aizuchi hyôgen" *Gekkan gengo*. Vol. 16, n. 11, 1987, pp. 88-92.
- \_\_\_\_\_. *Kaiwa bunseki*. Tokyo, Kuroshio, 1993.
- MIZUTANI, Nobuko. "Nihongo kyôiku to hanashi kotoba no jittai" *Kindaichi Haruhiko Hakase Koki Kinen Ronbunshû*. Vol. 2, Tokyo, Sanseido, 1980, pp. 262-279.
- \_\_\_\_\_. "Aizuchi ron" *Nihongogaku*. Vol. 12, n. 7, 1988, pp. 4-11.
- PRETI, Dino. "A Língua Oral: A Sobreposição de Vozes como Elemento de Interação no Ato Conversacional" *Estudos Lingüísticos XVI*, 1988, pp. 229-236.
- PRETI, Dino & URBANO, Hudinilson. "Sobreposição de Vozes numa Perspectiva Psicocultural e Interacional" In: PRETI, Dino & URBANO, Hudinilson. *A Linguagem Falada Culta na Cidade de São Paulo – Estudos*, vol.4. São Paulo, T. A. Queiroz/Fapesp, 1990, pp. 99-140.
- SCHEGLOFF, Emanuel. "Discourse as an interactional achievement: some uses of 'uh-huh' and other things that come between sentences" In: TANNEN, Deborah (ed.) *Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics, Analyzing discourse: text and talk*. Washington D. C., Georgetown University Press, 1982, pp. 71-93.
- URBANO, Hudinilson. "Marcadores de orientação interacional" Paper presented at the 9<sup>th</sup> National Meeting of Anpoll, June 02-06, 1996, João Pessoa.

YNGVE, Victor H. "On getting a word in edgewise" In: CAMPBELL, A. *et alii* (ed.) *Papers from the sixth regional meeting – Chicago Linguistics Society*. Chicago, University of Chicago Linguistics Department, 1970, pp. 567-578.

Endereço para correspondência:  
466-0821 Nagoya-shi Showa-ku Maeyama-cho 1-14  
Dormitory Maeyama (C-207) Japan  
E-mail: enishikito@hotmail.com

# A ELITE BUROCRÁTICA JAPONESA NO PÓS-GUERRA: UMA (LONGA) SOBREVIDA

*Elvino José Barbosa*

RESUMO: Este artigo discute rapidamente alguns aspectos da elite burocrática japonesa no pós-guerra como base para se entender o gerenciamento da economia àquela época. Consideramos que para se entender melhor o direcionamento dado à questão da política industrial japonesa no pós-guerra é fundamental investigar como essa elite foi criada e formada, além da necessidade de se deter a algumas de suas características.

ABSTRACT: This article shows briefly some characteristics about Japanese bureaucracy after Second World War as a fundamental base to understand the management of the Economy at that time. We believe that in order to understand the orientation given to the Japanese industrial policy after war, it is a key stone to investigate how the Japanese bureaucracy was framed, formed besides looking carefully at its special characteristics.

PALAVRAS-CHAVE: burocracia, política industrial, governo.

KEYWORDS: bureaucracy, industrial policy, government.

## *1. A Propósito do Termo Elite Burocrática*

O estudioso das relações econômicas no caso japonês deparará, desde o começo, com uma intrínseca relação envolvendo governo, políticos e setores econômicos, relação essa que não se constitui em fato recente, ainda que se tenha verificado um fortalecimento no pós-guerra, e que já se tornou solo fértil para a elaboração e divulgação de muitos trabalhos de inúmeros estudiosos sobre o Japão. Tal fato levou alguns autores a criarem

denominações, bem-sucedidas ou não, a fim de tornarem mais inteligíveis, em termos ocidentais, essas relações; assim surgiram denominações como *web society*, *Japan, Inc.*, *society of web connections*, *bureaucratic industrial complex* etc. e outros termos mostrando, inclusive, o quanto é difícil de se definir o que é público e o que é privado no cenário político-econômico japonês.

Se, por um lado, antes da Segunda Guerra Mundial, o estabelecimento entre a área pública e a área privada era compulsória, no sentido legal da palavra, após a Segunda Guerra Mundial esse estreitamento deixou de ser imposto legalmente mas acabou se tornando imposto na prática, à medida que se conferia favores e privilégios àqueles que colaborassem seguindo a orientação do Estado, no caso da economia, a sua política industrial.

Entre a posição, menos autoritária do pós-guerra, do governo e a sociedade civil, havia uma lacuna que não poderia deixar de ser ocupada por instituições capazes de servirem de interface entre as esferas de poder e que pudesse intermediar os possíveis conflitos, as aspirações nacionais, a formação de uma política industrial etc.

Para tanto, dentre outras transformações, foi imposto ao Japão uma organização política seguindo os moldes ocidentais, ou seja, um governo assentado em um parlamento, eleições diretas para os representantes do povo, uma organização em ministérios etc.

Tanto por uma necessidade de intermediadora como por uma necessidade organizacional, abriu-se espaço para uma burocracia que fosse a um só tempo competente, a ponto de administrar e de recuperar as funções governamentais do país, e que fosse não politizada a ponto de garantir a transição democrática imposta e de interesse externo.

Por orientação das Forças de Ocupação, a burocracia dos ministérios econômicos (Ministério das Finanças, Ministério da Indústria e Comércio Internacional, Ministério da Agricultura, Ministério dos Transportes e Ministério da Construção)<sup>1</sup> ganha espaço e poder, que se ampliam e se acentuam com o crescimento econômico do Estado, satisfazendo, assim, suas antigas reivindicações e cessando antiga disputa entre a área econômica e a área militar.

Além disso, devido a heranças culturais e políticas, o Japão do pós-guerra não contava com um legado *laissez-faire*, antes, desde bem cedo em sua história, havia ainda uma tradição paternalista governamental através da liderança e assistência patrocinadas pelo Estado. Havia, assim, um aceite da sociedade civil, ainda que essa mesma sociedade guardasse com mágoas os efeitos da guerra, efeitos esses atribuídos à má administração burocrática do governo. Nesse sentido, faz-se oportuno citar o editorial da revista *Chûôkôron* de agosto de 1947, onde os editores escrevem que:

O problema da burocracia nas condições presentes é complexo e ao mesmo tempo paradoxal. Por um lado, a responsabilidade pela guerra deve claramente ser atribuída à burocracia, bem como aos militares e aos *zaibatsu*<sup>2</sup> Desde o deflagrar da guerra, durante o seu desenrolar e

1. Chalmers Johnson (1982), *MITI and The Japanese Miracle: The Growth of Industrial Policy, 1925-1975*, Stanford Califórnia, Stanford University Press, p. 63.
2. Forma de organização industrial predominante no Japão até a guerra de 1945. Compreendia um conjunto de empresas organizadas e administradas por uma matriz (*honsha*) de controle geralmente familiar; como principais exemplos temos Sumitomo, Mitsubishi e Mitsui.

até o seu final, sabemos que a influência da burocracia era grande e má. Muitas pessoas já têm condenado os burocratas pelas suas responsabilidades e pelos seus pecados. Por outro lado, devido às circunstâncias presentes de derrota, é possível de se retornar a uma economia onde possa imperar o princípio do *laissez-faire*, dado que todos os aspectos da vida econômica requerem uma expansão da atividade de planejamento e controle levando as funções e significância da burocracia a se expandirem com a passagem de cada dia. Não é possível de se imaginar a dissolução da burocracia à semelhança da dissolução dos militares ou dos *zaibatsu*, uma vez que a burocracia, como uma concentração de técnicos, deve crescer conforme a expansão dos setores administrativos e se tornar um grupo mais complexo<sup>3</sup>.

Favorecendo a expansão do poder da burocracia econômica, houve a insistência por parte das Forças de Ocupação em colocar somente nas mãos do governo o poder econômico até então dividido com os *zaibatsu*, além da destruição desses últimos.

Tendo garantida a sua participação, a burocracia econômica do pós-guerra trouxe consigo uma série de valores e características capazes de a tornarem uma elite; muitas de suas práticas e expedientes passaram incólumes pelo período de guerra, período que acabou, inclusive, afetando-a muito pouco.

Já no início da Era Meiji (1868-1912) o governo tomou a decisão de selecionar os funcionários estatais através da adoção de um sistema baseado em exames competitivos. Acerca desse ponto escreve Robert M. Spaulding:

A exigência de uma rigorosa verificação de formação superior forneceu ao serviço público um contínuo, porém controlado, ingresso de jovens com provada capacidade intelectual. Substituindo [*status* de] classes, laços regionais e familiares por educação como requisito indispensável de acesso à elite, tornou o recrutamento muito mais impessoal do que em qualquer outra época anterior e menos vulnerável a favoritismos e à corrupção<sup>4</sup>

E para completar e assegurar uma boa formação acadêmica, o governo Meiji estimulou o ensino universitário, destacando-se a criação da Universidade de Tóquio (conhecida até hoje por *Tôdai*)<sup>5</sup> Os formandos dessa universidade passaram a dominar os melhores postos do governo, pois eram treinados para tal fim, o que os possibilitavam a superar os difíceis e acirrados exames de admissão aos altos postos da carreira pública.

Por serem detentores de conhecimento altamente especializado e orientado às causas de âmbito nacional, como a economia e a política, esses formandos também acabaram por deter altos postos na esfera privada, mesmo porque não havia espaço suficiente para abrigar todos no governo. Mesmo dentro dessa elite universitária destacava-se um grupo especial, predominante e detentor dos melhores e mais impor-

3. “Kanryô o dô-suru” (“What about bureaucracy?”), *Chûôkôron*, agosto, 1947, p. 3. In: Chalmers Johnson (1982), *op. cit.*, p. 44.

4. Robert M. Spaulding, “Imperial Japan’s Higher Civil Service Examinations”. Princeton (N. J.), Princeton University Press, 1967. In: Nobutaka Ike (1972), *Japanese Politics: Patron Client Democracy*. New York, Alfred A. Knopf, 2ª ed., p. 67.

5. Em língua japonesa: *Tô de Tôkyô e dai de daigaku* (universidade).

tantes postos dentro da burocracia governamental: o grupo dos estudantes do curso de direito da *Tôdai*, conforme cita Johnson:

Os grupos de universitários são inseparáveis da vida burocrática, porque seus sucessos na vida universitária e seus sucessos em superar o *Higher-level Public Officials Examinations* é o distintivo que os coloca em destaque com relação às demais elites sociais<sup>6</sup>

Na passagem do período Tokugawa (ou Edo (1603-1868)) à era Meiji houve a substituição, então, de um sistema de indicação e de nomeação para um sistema baseado em méritos, ou, em outros termos, passou-se de um regime aristocrático para um regime meritocrático, mas persistiu uma forte estrutura hierárquica que continuou permeando toda a sociedade. Essas e outras instituições fizeram-se presente mesmo no pós-guerra, conforme ressalta Nobutaka Ike:

Antes da guerra, os servidores públicos deviam sua lealdade e obediência ao imperador. Cada oficial era, na teoria, investido com um segmento da autoridade imperial de acordo com sua posição na hierarquia. No seu treinamento e doutrinação, os oficiais não eram estimulados e nem orientados a reconhecerem a si mesmos como servidores públicos<sup>7</sup>

A Constituição de 1947 procurou mudar essa relação ao declarar que: “Todos os servidores públicos são servidores de toda a comunidade [...]”<sup>8</sup>.

Nobutaka Ike ainda acrescenta que:

[...] a noção de que o burocrata é um “servidor público” é ainda, de certo modo, algo estranho à mentalidade japonesa.

Quando um indivíduo se torna um oficial, ele alcançou, de acordo com a escala vigente de valores, *status* e prestígio, e tende a mostrar isso.

[...] a média dos cidadãos considera ser mais conveniente se curvar acentuadamente e assumir um semblante de humildade quando se aproximam de oficiais<sup>9</sup>.

Ainda decorrente da estrutura hierárquica, os relacionamentos entre os escalões – entre seniores (*senpai*) e juniores (*kôhai*) –, o rigoroso sistema de promoções baseado em rígido sistema de senioridade, o sistema de aposentadoria etc. acabavam gerando noções de respeito pela hierarquia (*nenji senchô*), respeito pelos anos de carreira de cada membro (*nenkô jôretsu*), do sentimento de dever/lealdade dentro do grupo (*giri*), da reciprocidade (*sôgo kankei*), de relações humanas (*ninjô*) e de uma noção de harmonia (*wa*) para com o grupo, tudo levando cada burocrata a defender com todas as forças o seu departamento, o seu ministério. Essa combinação de tradição e circunstâncias acabou produzindo uma intensa consciência territorial (*nemawashi ishiki*) no pós-guerra, um sistema que, acima de tudo, contava com os melhores e mais talentosos, sistema

6. Chalmers Johnson (1982), *op. cit.*, p. 57.

7. Nobutaka Ike (1972), *Japanese Politics: Patron Client Femocracy*, *op. cit.*, p. 68.

8. *Idem.*

9. *Idem.*

consagrado pelo processo de seleção. Tudo levou a desenvolver no burocrata um código de comportamento e de ética (*kanriôdô*) semelhante ao código de ética e de comportamento dos samurais do passado (*bushidô*)<sup>10</sup>

Já no início do processo de seleção, o aspirante a um alto cargo público, geralmente carreira ministerial, deve optar em se tornar um oficial classe A (*kô*) ou um oficial classe B (*ôtsu*).

Oficiais classe A compreendem os oficiais administrativos ou generalistas (*jiimukan*) e os oficiais classe B, os oficiais técnicos ou especialistas (*gikan*); os oficiais classe A podem chegar até o posto de vice-ministro administrativo, o mais alto grau e mais importante posto hierárquico dentro de cada ministério e os oficiais B, por sua vez, só podem chegar até o posto de chefe de seção.

Uma vez dentro do ministério, notadamente os ministérios da área econômica, principalmente no caso do Ministério das Finanças (MOF) e no Ministério da Indústria e Comércio Internacional (MICI), os burocratas classe A passam por rigoroso e intenso processo de formação, o que se assemelha ao processo de doutrinação citado por Nobutaka Ike, acima, na Era Meiji, incluindo especialização no exterior e passagem por diversas seções e departamentos, mudando a cada um ou dois anos, processo conhecido por *sotomawari*<sup>11</sup>. Estando sob esse processo de formação e superando-os, diz-se que o burocrata está no curso de elite (*erîto kôsu*). A respeito dos oficiais classe A escreve Aoki:

[...] os burocratas que formam a elite burocrática iniciam suas carreiras ao serem aprovados no exame classe A [...]. O Ministério das Finanças (MOF) normalmente seleciona os melhores e mais talentosos, seguido pelo Ministério da Indústria e Comércio Internacional (MICI). Os burocratas de elite que são referidos como qualificados à carreira, ao *team* (*gumi*) [...] normalmente permanecem no ministério até a aposentadoria, exceto quando ocorre transferências temporárias (*shukko*) para outros ministérios [...]. Entretanto, eles participam regularmente de transferências rotativas, passando por vários departamentos e seções dentro do ministério durante suas carreiras<sup>12</sup>

O alto *status* social do burocrata do pós-guerra liga-o ao alto prestígio desfrutado pelos samurais no passado, e o seu alto poder de decisão, de influência e de coerção liga-o ao burocrata do pré-guerra. Henderson considera que *mais do que a regra da lei o que prevalece [no pós-guerra] é a regra do burocrata*<sup>13</sup>.

Para completar todo esse quadro, não se pode deixar de mencionar o aspecto do legado cultural, além do aspecto histórico. Conforme cita Donald C. Hellmann:

10. B. Kanayama, "Seiki no okite, kanryôdô no kenkyû" ("Rules of the sacred precincts: research on the way of the bureaucracy"). *Chûô kôron* (julho, 1978). In: Chalmers Johnson (1982), *op. cit.*, pp. 39-40.

11. O dicionário japonês-inglês *Kenkyusha's New Japanese-English Dictionary* assim define essa palavra: "circunferência; periferia" Ver: Koh Masuda (ed.), *Kenkyusha's New Japanese-English Dictionary*. Tóquio, 4ª ed., p. 1659.

12. M. Aoki (1988), "The Japanese bureaucracy in economic administration: a rational regulator or pluralist agent?" In: J. B. Shoven (ed.), *Government policy towards industry in the United States and Japan*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 269.

13. D. F. Henderson, *Foreign Enterprise in Japan: Laws and Policies*, Tokyo, Tuttle, 1975, p. 195.

O Japão é uma democracia elitista [...]. O que é distintivo a respeito da democracia elitista no Japão é a sua profunda raiz histórico-cultural e a sua peculiar e efetiva teia de relações – pessoal, econômica, legal, social, política e cultural – que determina o acesso à elite, define as relações entre seus membros e regula as interações sociais<sup>14</sup>

## 2. A Permanência da Elite Burocrática no Pós-Guerra

A elite burocrática foi uma das instituições japonesas que saiu quase ilesa do período de guerra.

Devido a essa ligação, a elite burocrática japonesa teve papel fundamental na condução da política industrial do pós-guerra dado que:

Trabalhando junto com os políticos, tinha acesso aos poderes legislativo e executivo, além de participar diretamente da administração pública;

No pós-guerra, e justamente por ter saído quase ilesa, ficou encarregada da formulação da política econômica nacional e, por extensão de seu poder, da política industrial.

A partir do instante em que só ela reunia os melhores técnicos na execução da política administrativa, da coleta, da análise e processamento de dados, seu poder aumentou imensamente passando a influir no setor privado que passou a ser um dependente direto e ávido por informação e conhecimento técnicos.

Diante do aumento de poder, a elite burocrática passou a ter autoridade regulatória para decretar sanções, licenças, orientação econômica (*administrative guidance* (*gyōsei shidō*)) sobre todos os setores, decidir o que era prioritário etc.

Passou, através do Ministério das Finanças (*Ōkurashō*), a decidir o orçamento anual, bem como decretar as medidas e normas necessárias à implantação desse orçamento e à execução de sua política econômica, notadamente com relação à política industrial desencadeada pelo Ministério do Comércio e Indústria Internacional (MICI)<sup>15</sup>.

As Forças de Ocupação, na sua tentativa de democratizar o Japão, acabaram prestando dois grandes favores à elite burocrática japonesa:

- Por um lado, o *red purge*, que compreendia o afastamento e mesmo prisão de muitos oficiais do regime militar, acabou tornando a elite burocrática um grupo mais coeso: na verdade, ela foi o grupo menos afetado, estimando-se que, por exemplo, apenas 42 altos oficiais burocratas do MICI tenham sido afastados de seus postos e somente 9 altos oficiais burocratas do MOF. Ou ainda, dos 1.800 oficiais expulsos, a grande maioria, 70%, eram políticos e oficiais militares de outros ministérios, como o Ministério da Casa Civil<sup>16</sup>.

14. D. C. Hellmann (1988), “Japanese politics and foreign policy: elitist democracy within an American greenhouse” In: Takashi Inoguchi; Daniel I. Okimoto (1988), *The Political Economy of Japan: The Changing International Context*, Stanford, Stanford University Press, (2), p. 347.

15. Esse ministério foi criado em 1949; é o sucessor direto do Ministério das Munições do período de guerra.

16. Chalmers Johnson (1982), *op. cit.*, pp. 44-46.

Por outro lado, a Ocupação criou o ambiente propício para a hegemonia burocrática ao afastar do poder os militares e os poderosos grupos econômicos (*zaibatsu*) que constituíam os dois maiores entraves à expansão e poder da burocracia.

Com o rompimento da economia de guerra e expulsão dos políticos perigosos do poder, a elite burocrática foi convocada a assessorar um parlamento constituído por políticos que não apresentavam quaisquer conhecimentos técnicos. Para completar esse quadro, o programa de desconcentração econômica proposto pelas Forças de Ocupação foi abandonado logo em seguida, o *U-turn*, em 1949, e não mais parecia que a estrutura industrial havia sido fundamentalmente alterada<sup>17</sup>. A grande mudança na orientação da política das Forças de Ocupação (*U-turn*) foi incentivada pela explosão do comunismo na China, a partir de 1949, e, logo em seguida, pela deflagração da Guerra da Coreia no começo dos anos 50.

Essa coesão e continuidade verificadas na elite burocrática permitiu resgatar, ampliar e pôr em prática várias das seculares instituições sociais e culturais japonesas, notadamente, as concepções de harmonia (*wa*), fidelidade (*giri*) e muitos outros preceitos de difícil tradução e interpretação segundo os padrões e concepções ocidentais. Esses valores e concepções se enraizaram e se constituíram na base de sustentação para a recuperação político-econômica. Notadamente no caso da elite burocrática, cada ministério era visto como uma grande corporação, lembrando bem de perto uma grande família, permitindo não somente estreitas relações entre seus membros, mas também com outros ministérios, com os partidos políticos e com o setor privado. Essa grande família facilitava a formação do consenso, tão fundamental para a recuperação econômica do pós-guerra.

### 3. O Triângulo de Ferro

O quadro do pós-guerra colocava os partidos políticos, a elite burocrática e os grupos de pressão sob uma forma de interação triangular de organização de interesses. Essa *Triangular League*<sup>18</sup> era totalmente benéfica à elite burocrática pois lhe permitia expandir sua jurisdição sobre os mais diversos setores econômicos através do controle e tutelação dos grupos de pressão, controlando suas reivindicações. Tendo-os sob controle, a elite burocrática podia manipular e decidir as prioridades orçamentárias e impor sua política industrial, pois podia controlar e contornar as resistências políticas, dado que tanto os partidos conservadores, representantes da grande maioria do parlamento (DIETA), quanto o setor privado já eram plenamente favoráveis ao desenvolvimento industrial.

Os partidos políticos estavam na dependência e controle da elite burocrática e a posição dos partidos passava a ser de um equidistanciamento entre ser ofensivo em

17. Robert A. Scalapino e Junnosuke Masumi (1962), *Parties Politics in Contemporary Japan*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, p. 65.

18. Fukuji Taguchi (1968), "Pressure Groups in Japanese Politics", *The Developing Economies*, Tokyo, Institute of Developing Economies, 4 (VI), Dezembro.

relação à elite burocrática, para não perdê-la de vista e ser completamente sufocado por ela, e ser defensivo em relação aos grupos de pressão locais, representados dentro dos partidos pelas facções (*zoku*); a elite burocrática, por seu lado, era ofensiva em relação aos grupos de pressão e defensiva em relação aos partidos políticos; os grupos de pressão eram ofensivos em relação aos partidos políticos e defensivos em relação à elite burocrática.

#### 4. *A Elite Burocrática, o MICI e a Política Industrial*

Pode-se detectar a presença e influência da elite burocrática através de duas principais vias, a saber:

*Presença Política:* Em adição ao fato de ter sido o grupo menos afetado pelos efeitos da guerra e por ter sido o grupo mais favorecido pelas transformações impostas pelas Forças de Ocupação, a elite burocrática japonesa pôde, passo a passo, contar com a volta dos seus membros considerados perigosos e que haviam sido expulsos dos seus postos com a derrota da guerra. A principal via de retorno e que reconduziu esses burocratas de volta ao poder foi a realização de eleições gerais iniciadas já em 1946. A seqüência de eleições verificadas nos anos que se seguiram à derrota da guerra fazia parte da estratégia da Ocupação no intuito de democratizar o acesso à política e à sociedade japonesa, buscando o que considerava uma melhor estrutura de representatividade do povo. Dadas as ligações e disputas pelo poder já existentes entre a elite burocrática e as elites partidárias conservadoras no período anterior à guerra, era natural que com o enfraquecimento das últimas a primeira viesse a assumir parte do controle dos partidos, como de fato ocorreu.

*Participação nos Ministérios:* Ao MICI cabia a orientação e a responsabilidade de incentivar os investimentos das empresas em expansão e resgatar gradativamente as empresas menos eficientes. Esse ministério constituía a ligação entre governo e setor privado, mecanismo através do qual o governo podia implantar a sua política industrial. Era o responsável pela estruturação da indústria, tomando as devidas e necessárias decisões, direcionando os investimentos para as indústrias específicas; administrava a distribuição da produção, gerenciava as relações comerciais do Japão com o exterior, controlava o fornecimento de matérias-primas e de energia etc. Os oficiais desse ministério pregavam abertamente a racionalização e cartelização da indústria segundo os interesses do governo. Nesse sentido, a Lei Antimonopólio (1947) foi sendo gradativamente enfraquecida, com as indústrias passando para a orientação (*gyôsei shidô*) do governo.

Essas ligações associadas a outros expedientes como a formação de grupos nas empresas, nos partidos políticos, nos ministérios, o processo de *amakudari*<sup>19</sup> tudo permitia à elite burocrática sua manutenção no poder.

19. “Descendente do céu”: Processo em que um alto funcionário ministerial era convidado a assumir altos postos em empresas ou bancos quando da sua aposentadoria no órgão estatal.

E para completar toda essa rede de comunicação sequiosa em obter uma formação permanente e um *esprit de corps* nos altos escalões do governo junto ao setor privado, seria fundamental que os chefes de gabinetes espelhassem toda essa estrutura e que também tivessem sido consequência e/ou fruto dela. Assim, além de ser fruto de um grupo seletivo e pertencer praticamente a um mesmo *batsu* ou a uma mesma facção (*zoku*) no caso dos partidos políticos, era necessário que esses chefes de gabinetes e altos oficiais, em geral, dessem o exemplo, sendo eles próprios burocratas de carreira e tendo passado pelas mesmas agruras dos períodos pré e pós-guerra, como, por exemplo, o fato de terem sido vítimas do processo de expurgo imposto pelas Forças de Ocupação.

### *Conclusão*

A adoção de uma elite burocrática bem orientada e treinada para conduzir, gerenciar e governar um país não é um fato unicamente pertencente ao caso japonês, obviamente. Mas, estudando os fatos que se seguiram após 1945, podemos detectar uma série de expedientes que se não pertencem somente ao caso japonês, pelo menos podemos dizer que, nesse caso, se reveste de grandes particularidades decorrentes, acreditamos, da cultura, da história e da forma social japonesa, todos esses elementos com sólidas raízes numa tradição que remonta a séculos de formação e transmissão.

Outro fato a ser lembrado é que o período do pós-guerra foi muito conturbado em vários sentidos, destacando-se a penúria econômica seguida da desorganização do mercado e, em parte, da sociedade. Nesse cenário, era muito difícil, pelo menos no curto prazo, esperar que o Japão pudesse dar uma resposta diferente a essa situação extremamente difícil sem recorrer a instrumentos anteriormente postos em prática, ainda mais num país em que a tradição, em todos os sentidos, é elemento tão cultivado e valorizado.

Esse solo fértil associado a muitos outros fatos, parte deles aqui abordados, formou um substrato e uma condição mais do que favorável para a volta ou mesmo permanência da elite burocrática japonesa no poder. Outro fato a ser destacado, conforme visto acima, as próprias transformações políticas ocorridas na Ásia também contribuíram para que a burocracia japonesa tivesse uma rápida recuperação seguida de uma longa sobrevivência.

Será que o país mudou com a perda da guerra? A resposta é sim mas uma das grandes virtudes do Japão é justamente a combinação do passado com o presente para determinar e moldar o futuro e nesse sentido, a guerra não se constituiu em uma ruptura total e generalizada. Conforme visto, muito do praticado e experimentado no pós-guerra, em termos de governo e de política, tem sua história e razão de assim ter sido no pré-guerra e mesmo muito antes.

### *Bibliografia*

AOKI, M. (1988). "The Japanese bureaucracy in economic administration: a rational regulator or pluralist agent?" In: SHOVEN, J. B. (ed.). *Government policy towards industry in the United States and Japan*. Cambridge. Cambridge University Press.

- HELLMANN, D. C. (1988). "Japanese politics and foreign policy: elitist democracy within an american greenhouse" In: INOBUCHI, Takashi; OKIMOTO, Daniel I. (1988). *The Political Economy of Japan: The Changing International Context*. Stanford. Stanford University Press. (2).
- HENDERSON, D. F. *Foreign Enterprise in Japan: Laws and Policies*. Tokyo. Tuttle, 1975.
- IKE, Nobutaka (1972). *Japanese Politics: Patron Client Democracy*. New York. Alfred A. Knopf. 2ª ed.
- JOHNSON, Chalmers (1982). *MITI and The Japanese Miracle: The Growth of Industrial Policy, 1925-1975*. Stanford. Stanford University Press.
- SCALAPINO, Robert A.; MASUMI, Junnosuke (1962). *Parties Politics in Contemporary Japan*. Berkeley, Los Angeles. University of California Press.
- SPAULDING, Robert M. "Imperial Japan's Higher Civil Service Examinations. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1967" In: IKE, Nobutaka (1972). *Japanese Politics: Patron Client Democracy*. New York. Alfred A. Knopf. 2ª ed.
- TAGUCHI, Fukuji (1968). "Pressure Groups in Japanese Politics" *The Developing Economies*. Institute of Developing Economies. Tokyo. 4 (VI). Dezembro.

## CONSTRUCTION SOCIALE DE L'OBJET TECHNIQUE: COMPARAISON FRANCE / JAPON

*Kurumi Sugita*

**RESUMO:** A observação de duas unidades de fabricação de televisores, situadas dentro de dois contextos nacionais diversos, releva espaços muito diferentes de investimento simbólico: quanto à unidade francesa, trata-se de robô de manipulação de tubos; quanto à fábrica japonesa, é uma oficina de inserção automática. A autora tenta situar essas diferenças dentro das respectivas organizações industriais. Em Angers, França, são as relações entre a sede central do grande grupo e a fábrica que constituem a base desses investimentos simbólicos e emocionais. Em Nagano, Japão, é a organização hierárquica piramidal incluindo as grandes, pequenas e médias empresas que explicariam esses investimentos. Por consequência, utilizando o exemplo do uso de uma mesma máquina, isto é, da inserção automática dos componentes eletrônicos nas duas unidades, a autora mostra como o objeto técnico e a própria técnica são construções sociais.

**RÉSUMÉ:** L'observation de deux unités de fabrication de téléviseurs situés dans deux contextes nationaux révèle les lieux d'investissement symbolique très différents: du côté de l'unité française il s'agit du robot de manipulation du tube; du côté de l'usine japonaise, c'est l'atelier d'insertion automatique. L'auteur essaie de situer ces différences dans les deux organisations industrielles respectives. A Angers, en France, ce sont les relations entre le siège central du grand groupe et l'usine de fabrication qui seraient à la base de ces investissements symboliques et émotionnels. A Nagano au Japon c'est l'organisation hiérarchique pyramidale incluant des grande, petites et moyennes entreprises qui expliquerait ces investissements. Par la suite, en utilisant l'exemple de l'usage de la même machine, à savoir celle d'insertion automatique des composants électroniques dans les deux unités, il montre comment l'objet technique, et la technique elle-même sont construction sociale.

PALAVRAS-CHAVE: Antropologia da empresa; técnica e cultura; objeto técnico; *savoir-faire*; aprendizagem.

MOTS CLÉS: Anthropologie de l'entreprise, Technique et culture, L'objet technique, Savoir-faire, Apprentissage.

## 1. Introduction

L'étude suivante porte sur la comparaison entre deux unités de fabrication situées dans deux pays différents, en France d'une part et au Japon d'autre part, manufacturant un produit banalisé, à savoir un téléviseur de type conventionnel<sup>1</sup>. Il ne s'agit pas ici d'un téléviseur numérique, mais d'un produit mûr pour lequel le processus de fabrication est analogue dans la plupart des pays du monde. Sur la base d'enquêtes effectuées dans ces deux pays, nous chercherons dans les pages qui suivent à mettre en relief l'apparition de deux types différents de construction sociale face à un processus technologique apparemment identique.

Dans la première partie de cet article, je vais montrer comment dans les unités en question, deux types de machine sont investis d'un contenu symbolique et émotionnel. J'essaierai de situer l'investissement dans ces machines par les salariés dans leur contexte industriel respectif. Dans la seconde partie, je vais montrer comment l'usage des mêmes machines dans chaque situation peut être mis en relation avec les différents types de division de travail et de représentation. Les contraintes "techniques" saisies *stricto sensu* ne sont pas suffisantes pour expliciter les modes de pratique différents de part et d'autre.

Les données utilisées dans ce texte parviennent essentiellement d'une étude comparative de deux unités de fabrication de téléviseurs à Angers, en France, et à Nagano, au Japon, réalisée entre 1986 et 1990. Depuis 1990, seule l'unité japonaise a été suivie à l'occasion de séjours brefs. J'ai choisi les données de cette période, car la comparaison internationale me semble particulièrement adaptée à l'analyse des aspects socio-culturels de la constitution de l'objet technique.

## 2. Machines "Vedettes" et Organisation industrielle

Il est question ici d'une machine "vedette" machine dont les employés parlent fréquemment, avec fierté et qui est souvent présentée aux personnes extérieures comme porteuse de l'image de l'entreprise.

A Angers, il s'agit d'un robot de manipulation du tube cathodique, et à Nagano, des machines d'insertion automatique (IA ci-après) de composants électroniques ou plus précisément la section d'IA. Afin de comprendre les fonctions de ces machines et

1. Cf. *Angers, Nagano: Une comparaison France-Japon*, avec J. Magaud, rapport soumis au CNRS, 1990; "Le retour des réseaux: à propos d'une comparaison franco-japonaise" avec J. Magaud, *Gérer et Comprendre*, n. 31, 1993, pp. 60-68; "A Propósito de uma Comparação Franco-japonesa: O Retorno das Redes", *Sobre o Modelo Japonês*, São Paulo, Edusp, 1993, pp. 201-217.

les places qu'elles occupent dans l'ensemble de la production, je vais présenter une rapide description des phases de fabrication de téléviseurs.

### 2.1. *L'organisation physique des phases de production*

Les phases de fabrication sont:

Réception des matériels

IA de composants électroniques sur les plaques de circuits imprimés

Insertion manuelle

*Insertion manuelle proprement dite*

*Bain de soudure, ébarbage, retouche, insertion et collage au verso, contrôle, réglage*

Réglage des platines

Assemblage final

- Emballage

Contrôle de qualité et expédition

A l'IA, les machines, programmées, saisissent les composants électroniques adéquats et les insèrent sur les plaques de circuits imprimés. Après l'IA, certains composants de forme ou de taille hors norme sont insérés manuellement. Ensuite, les plaques passent au bain de soudure. Quelques pièces sont insérées après le bain. La platine ainsi préparée est ensuite soumise au test, à la régulation et au contrôle. Puis arrive la phase de l'assemblage des platines, des tubes cathodiques et des coffrets, suivie de la phase de régulation et de contrôle. Le robot "vedette" français pour placer le tube cathodique dans le coffret est situé au début de la chaîne d'assemblage final.

A Angers, toutes ces phases sont centrées sur la même usine que nous allons appeler TF<sup>2</sup>. Par contre, à Nagano au Japon, une quinzaine d'entreprises participent de ce processus. Je vais appeler l'entreprise principale TN et l'ensemble comprenant les sous-traitants, le groupe TN. Les ateliers du groupe TN sont dispersés dans un diamètre d'environ 60 kilomètres. L'IA des platines destinées au montage final au sein du groupe TN se fait à l'usine principale TN. L'insertion manuelle proprement dite s'effectue dans des petits ateliers souvent équipés d'un convoyeur circulaire. L'étape suivante, à partir du bain de soudure, se réalise dans des ateliers équipés pour cela. Parfois ces deux étapes sont réalisées dans le même atelier, mais dans la plupart des cas les produits intermédiaires sont transférés d'un atelier à l'autre. Après le contrôle visuel de réception à l'usine principale TN, les platines passent sur les lignes de réglage, ensuite sur les chaînes de montage final.

### 2.2. *Aspects judiciaires, financiers et relationnels*

L'unité angevine est une usine de fabrication de Téléviseurs d'un grand groupe français. TN est un sous-traitant d'un des plus grands groupes japonais d'appareils

2. TF comme TN pour l'unité japonaise est pseudonyme.

électroniques, et produisait à l'époque de l'enquête environ 40% des téléviseurs du groupe. Juridiquement et financièrement parlant, TN est autonome ainsi que ses propres sous-traitants.

Au Japon, tout au moins jusqu'à l'explosion de la bulle financière en 1992, il existait des relations étroites et de longue durée entre l'entreprise donneuse d'ordres et ses sous-traitants. Depuis, les relations dont la durée a diminuée sont devenues plus diversifiées, mais pendant la période d'observation en question ici, les relations étaient encore très stables<sup>3</sup>.

L'ensemble de ces entreprises se présente comme une organisation hiérarchique pyramidale. Il s'agit d'une chaîne de production avec une grande entreprise au sommet, qui se spécialise de plus en plus dans la recherche et le développement ainsi que dans la commercialisation. Lorsqu'on descend vers le bas de la pyramide, on retrouve des entreprises moins développées techniquement, avec un capital et des effectifs moindres. Du point de vue matériel, ces petites et moyennes entreprises (PME ci-après) font partie du groupe dirigé par la grande entreprise, car la plus grande part de l'équipement lourd est prêtée par la donneuse d'ordre qui en assure souvent la maintenance, au moins au début, et envoie du personnel en cas d'urgence. Il existe un transfert constant de technologie vers le bas de la structure.

Le matériel et les pièces sont fournis par l'entreprise donneuse d'ordres, qui paie le travail effectué. Le prix de l'heure est négocié constamment, et dépend des rapports de force ou des positions hiérarchiques des deux protagonistes impliqués dans la négociation.

Cette cascade de sous-traitance ressemble à la chaîne de production dans le contexte de la globalisation, sauf que cela se passe à l'intérieur du Japon. Ce type de "globalisation domestique" a commencé dans l'industrie japonaise vers le début des années 1970.

Le "rapport de force" entre la grande entreprise et ses sous-traitants est ambivalent. La première essaie de faire de son mieux pour trouver les commandes pour les sous-traitants, mais ces derniers sont souvent sacrifiés lors des crises. Il revient à chaque sous-traitant de résoudre les problèmes inhérents aux crises. Grimper dans l'échelle hiérarchique décrite ci-dessus constitue une des solutions pour la survie, car plus une entreprise progresse dans ses capacités technologiques, organisationnelles et de gestion et aussi parfois dans la compétence de recherche et développement, plus elle devient un partenaire indispensable pour la grande entreprise. La stratégie de survie comprend également la diversification ou un changement complet du produit. TN possède un second département qui produit les machines de construction, et gère également des activités de restauration.

En ce qui concerne TF, il n'y a aucune autonomie politique ou stratégique. Elle subit la décision du centre. Il revient au centre de décider de son destin et non pas à la direction de l'usine de fabrication; ceci signifie également que l'usine locale est libre de se préoccuper de la stratégie de survie.

3. Toutefois, pendant une période creuse, TN a obtenu des ordres d'un concurrent de sa société donneuses d'ordres habituelle, fait qui témoigne d'un degré d'autonomie considérable.

## 2.3. *Machines*

### 2.3.1. Robot de manipulation du tube cathodique

Sur la chaîne de montage, au premier poste de travail, le tube cathodique qui arrive de l'extérieur est déballé, positionné et fixé sur la partie frontale du coffret. Sur les petits appareils, cette opération se faisait à la main. Cette opération devenait très pénible sur les appareils de plus grande taille. De plus, le risque de bris de tube, s'il échappait à l'ouvrier, était grand, ce qui n'était guère tolérable, puisque aussi bien le tube est la partie la plus coûteuse de l'ensemble des fournitures. Une automatisation, totale ou partielle, de ce poste, se justifie donc économiquement.

Lors des premières visites de l'usine de TF, tout au début de l'enquête, tous nos interlocuteurs, guides et accompagnateurs<sup>4</sup>, s'arrêtaient devant un robot situé au début d'une des chaînes d'assemblage final. Il s'agissait d'un robot qui saisissait le tube dans sa caisse à l'aide d'une ventouse, le renversait, le transportait au-dessus de la partie frontale du coffret, déjà positionnée sur la ligne, et le plaçait dans cet élément du coffret. Ce robot, apparemment le premier de l'usine d'Angers, peint d'un orange violent, était immense, avec son bras allongé; il trônait au milieu de l'espace qui lui était dévolu, entouré d'une grille de protection. Les personnes avec qui nous avons visité l'établissement nous l'ont à chaque fois montré avec une certaine fierté; sa mise en place avait été une grosse affaire, longue à mettre au point. Dans la suite de l'observation, des ouvrières aux cadres, nous avons entendu parler de ce robot maintes et maintes fois; il figure sur les plaquettes de l'entreprise.

Il s'avère qu'une délégation de TN est venue visiter l'usine de TF. La réaction du personnel du TN, composé de la direction, des cadres moyens et de maîtrise, a été fort intéressante. Ils se sont arrêtés devant le robot, mais non pas pour l'admirer: ils étaient ahuris. Ils nous ont demandé: "Pourquoi fabriquent-ils un robot aussi démesuré? Nous introduirons un appareil dix fois plus petit et dix fois moins cher"

A la même époque, toujours à Angers, existait sur une autre ligne d'assemblage final, pour des moniteurs de 10 pousses, un appareil semi-manuel de manipulation du tube: un ouvrier accrochait deux crochets dans deux trous qui se trouvaient au bord du tube et ensuite, à l'aide de l'appareil, le soulevait. Cet appareil dont personne ne parlait, n'a pas surpris les Japonais non plus. C'était exactement ce type d'appareil simple, banal, qui fut introduit à Nagano l'année suivante. Il s'agissait d'un appareil transporteur à ventouse guidé par rail qui était, ainsi que prévu, nettement plus petit et nettement moins encombrant que le robot d'Angers. Il ne se trouvait pas dans un tel "sanctuaire" mais était placé au milieu des autres équipements. Personne n'était surpris ou impressionné par sa présence. Apparemment pour les Japonais, ce n'était pas autour de cette machine que les employés allaient s'investir.

4. Nous avons effectué plusieurs visites avec des guides différents, cadres de direction, cadres techniques, maîtrise, délégués syndicaux; ces visites étaient formellement identiques, mais les points sur lesquels nos interlocuteurs attiraient notre attention étaient, la plupart du temps, différents.

### 2.3.2. Machines d'insertion automatique

Où donc les Japonais s'investissent-ils symboliquement et émotionnellement? Dans l'IA. Ceci est intéressant, car de même que les Japonais restent insensibles au robot, les Français sont absolument indifférents à l'IA.

Les machines de l'IA sont plus ou moins conçues par les mêmes constructeurs à TF comme à TN. Quelques-unes sont identiques, de marque américaine et japonaise. A la différence de machines de manipulation du tube cathodique, il s'agit à présent des mêmes machines sur les deux sites.

A TF, toutes les phases de production observées sont regroupées dans un espace énorme ouvert. Aucun atelier n'est fermé<sup>5</sup>. Les chaînes d'IA sont complètement banalisées. Les gens y passent sans faire attention. Il y a peu de conducteurs de machines, de sexe masculin. L'atelier est majoritairement féminin comme dans les autres ateliers (insertion manuelle, montage final). Il n'y a aucune spécificité dans l'organisation qui le distingue des autres.

Les choses se présentent sous un autre jour à TN. L'IA occupe une salle séparée. En ce qui concerne les opérateurs, ils sont exclusivement masculins. Ce fait contraste avec les autres ateliers qui sont essentiellement féminins. L'IA est le seul atelier qui tourne presque 22 heures sur 24, alors que toutes les autres chaînes tournent à la journée. On pourrait dire que sa spécificité est construite soigneusement. Le discours concernant l'IA est redondant et récurrent à la fois pour le personnel (par exemple à l'occasion de la réunion de synthèse quotidienne) et envers les visiteurs. De ce fait la distinction et la reconnaissance collective institutionnelle se manifestent, par exemple, lors de la distribution des bonus qui prend place au cours d'une sorte de cérémonie de commémoration durant laquelle le mérite de la section d'IA est affirmé, justifiant ainsi le montant plus élevé de bonus accordé aux membres de cette section.

Je reviendrai aux détails plus tard. Pour le moment, essayons de situer les places symboliques occupées par l'IA à Nagano et par le robot à Angers.

### 2.3.3. Construction symbolique et organisation industrielle

Ainsi que nous l'avons vu, au Japon, la grande majorité de PME est intégrée dans une organisation hiérarchique pyramidale. Le statut social des entreprises impliquées est lié à cette organisation. Les conditions de travail des employés ainsi que les salaires s'améliorent au fur et à mesure que l'entreprise s'élève dans cette échelle. Il semble que l'organisation hiérarchique pyramidale corresponde à la représentation stratifiée de la société japonaise en générale. Dans cette construction de succession des étapes, la motivation des PME serait de se hausser continuellement.

5. La séparation physique se situe autrement à Angers et à Nagano. A Angers, les ateliers sont concentrés mais ouverts. A Nagano, ils sont séparés, voire éloignés. A TF, les bureaux des ingénieurs et des techniciens sont placés à la périphérie de l'usine où ne s'aventure aucun ouvrier. A TN, les ingénieurs et les techniciens se trouvent à une plus grande proximité de la production, et beaucoup d'ouvriers pénètrent dans leur bureau lequel est, en fait, le seul bureau où se trouvent tous les cadres du département électronique. A TF, les cadres supérieurs sont dans un bâtiment d'administration séparé de l'usine.

TN a commencé son histoire en tant que sous-traitant d'insertion manuelle, activité qui demandait peu de capital, peu de qualification de travail et peu de compétence gestionnaire. Ensuite, elle est passée à l'IA, accompagnée de création et d'organisation de ses propres réseaux de sous-traitants s'occupant de l'insertion manuelle à leur tour. L'étape suivante a été l'introduction de la ligne d'assemblage final. En terme chronologique, c'est l'assemblage final qui est le plus récent. Cependant, c'est l'IA qui est considéré comme symbolisant l'ascension de l'entreprise.

Non seulement à TN mais également dans d'autres firmes où j'ai mené des recherches, j'ai souvent rencontré le même discours concernant l'IA<sup>6</sup>. Les cadres citaient fréquemment le "taux d'IA" représentant le pourcentage des composants électroniques insérés automatiquement sur le total. Il règne un consensus dans ce milieu technologique; cette figure est reconnue comme l'indicateur du "niveau technologique" d'une entreprise donnée<sup>7</sup>, et est utilisé comme un des éléments constituant l'image de l'entreprise présentée aux personnes extérieures. Il est important de noter ici qu'à la différence avec le cas de TF, les acteurs ne citent pas la machine elle-même comme indicateur de leur "niveau technologique". En fait, ces machines ne sont pas rares et il y a des sous-traitants qui en sont équipés. C'est le résultat de leur utilisation auquel ils font référence. Je reviendrai sur ce point de "l'usage" plus tard.

Revenant au cas de TF où la décision de l'installation du robot a été prise avant tout pour une raison dite "technique" exposée plus haut; à savoir le risque accru de bris de tubes au fur et à mesure que son poids augmente. Une fois la décision prise, il semble que la direction ait vu là une occasion de modifier quelque peu l'image de l'entreprise parmi les salariés; dans la communication interne on insiste sur le fait qu'il s'agit là d'un très lourd investissement, qu'il y a très longtemps qu'une telle opération n'a pas été réalisée, que c'est donc bien le signe que le groupe ne se désengage pas de l'entreprise, qu'il y a un défi de productivité à relever, que la direction du groupe y est pour sa part prête, mais qu'elle ne peut relever ce défi seule, et qu'elle a besoin des salariés. L'opération de modernisation est réutilisée pour l'intégrer à un discours sur l'usine.

Résumons la situation concernant la corrélation entre la place symbolique accordée aux certaines machines ou activités, et la structure industrielle. En ce qui concerne les Angevins, étant donné que l'usine dépend totalement du centre, il est très important pour les acteurs de chaque secteur, d'évaluer les relations entre le centre et l'usine. Le robot symbolise le renforcement de ces relations. Quant à la TN, c'est autour des machines d'IA que nous avons constaté la constitution intense de représentations. Ici, l'organisation industrielle hiérarchisée dans son ensemble permet de cerner le statut particulier de l'IA; symbolisant l'ascension de l'entreprise, elle joue le rôle de l'indicateur de la place de TN dans cette organisation.

6. Une des raisons possibles qui expliquent cette place accordée à l'IA est le coût important de leasing des machines d'IA que l'entreprise doit amortir, nécessitant une capacité gestionnaire. De même, du point de vue de planning de production, l'IA représente le point le plus stratégique sinon précaire dont dépend le reste de phases de production et en particulier les ateliers sous-traitants.
7. Ce discours nécessite un commentaire, car ce qui est aussi très important, mais qui n'est pas mentionné de manière explicite, est la capacité de jongler avec la proportion de l'IA et l'insertion manuelle selon la modulation de travail.

### 3. *Le “Social” dans les Relations à la Machine*

Dans cette partie de l'article, je voudrai montrer l'interconnexion entre les relations à la machine d'une part, et la constitution historique des groupes sociaux et corrélativement le statut de la connaissance et la pratique éducationnelle, d'autre part. Pour ce faire, nous allons à présent examiner de plus près les ateliers d'IA à TF et à TN.

#### 3.1. *Deux ateliers d'insertion automatique: si différents pourtant pour faire le même travail*

Ainsi que nous l'avons vu, dans l'usine principale de TN, l'IA occupe une salle à part. A TF, aucun atelier n'est fermé. Toutes les phases mentionnées ci-dessus sont centrées sur un espace important. Notre observation démontre, cependant, que malgré l'ouverture physique, les ouvriers français ne s'aventurent pas dans les autres ateliers, et possèdent très peu de connaissance sur ce qui se passent en dehors du voisinage immédiat de leur poste de travail. Par contre, malgré la séparation physique apparente (une partie de production se réalisant chez les sous-traitants; l'usine principale sur deux étages – l'existence de portes, des murs etc.), à TN les ouvriers circulent plus librement et plus intensivement, entrant dans d'autres ateliers pour les traverser ou pour y chercher du matériel ou des informations, pour bavarder ou pour remplacer un collègue. Cette divergence relève principalement de la différence entre deux organisations de travail à TF et à TN.

Dans ce contexte, l'IA à TN est une exception. Très peu de gens s'aventurent dans cet atelier. Une des raisons les plus évidentes est le niveau de nuisance sonore; les machines d'IA sont extrêmement bruyantes. A TF, comme l'usine est gigantesque avec un plafond très élevé, les bruits sont atténués et absorbés. A TN, la salle est petite, basse de plafond, et sans aucune isolation sonore. La salle entière vibre; ceci a entraîné une fois un effondrement partiel du plafond. Quand on entre dans la salle, il faut crier pour se faire entendre. Ce n'est certainement pas un endroit agréable où séjourner. En plus de cette condition environnementale sévère, il y a une atmosphère spécifique dans cet atelier qui fait ressentir aux personnes extérieures qu'il s'agit d'un univers à part où règne une forte solidarité entre ses membres.

Qu'est ce qui crée cette atmosphère? Le rythme de la vie quotidienne y est différent. La section d'IA tourne avec deux équipes que ce soit 22 heures sur 24, ou 24 heures sur 24 en cas de surcharge de travail. L'équipe du matin commence à 8 heures et terminait à 19h20. L'équipe de nuit démarre à 19h et termine à 6 h ou 8h. Tout le reste de l'usine travaille entre 8h et 17h10, et nous avons noté que ce rythme homogène joue un rôle très important pour l'établissement de relations entre les salariés. Quant à TF, il y a des équipes aux horaires plus variés, et il existe peu d'occasions pour les employés de se rencontrer. Par contre, l'organisation temporelle de TN facilite les relations. L'IA constitue l'unique exception à cette règle. Ses membres ne partagent pas même la pause repas avec les autres. Deux pauses de 10 minutes, l'une le matin et l'autre l'après-midi, étaient les seuls moments où les conducteurs de machine s'arrêtent avec le reste de l'usine. Toutefois, ils n'arrêtent pas complètement. Les machines continuent à tourner,

et les opérateurs sont sur place dans la salle. Une journée de travail de onze à treize heures nécessite également une autre sorte de rythme et de disposition physique. Ainsi, l'IA se distingue du reste de l'usine par la manière par laquelle ses membres vivent le temps.

Malgré l'environnement sévère, il y règne une certaine atmosphère de chez soi. C'est un espace vécu de manière intime. Comme ils y passent de onze à treize heures par jour, l'espace est organisé non seulement pour le travail, mais encore pour y vivre. Il y a un coin avec tatami pour se reposer, équipé de cafetière, de réfrigérateur, de livres, de bandes dessinées, etc., et il y a un fond musical en permanence. La nuit, ils sont seuls dans toute l'usine. C'est l'espace de toute l'usine que les employés s'approprient de la manière la plus intense.

A TF, l'IA travaille à deux équipes, mais non pas 22h. L'équipe du matin travaille de 6h à 13h36, et l'équipe d'après-midi de 13h20 à 21h12. Il y a d'autres ateliers qui suivent le même rythme alors que d'autres chaînes travaillent à la journée.

Ainsi qu'il a été mentionné, l'IA à Nagano est à dominance masculine, ce qui contraste avec d'autres ateliers. L'opposition entre masculin et féminin existe à TF également, mais la frontière est située ailleurs : elle se trouve entre conducteurs de machine et personnel de maintenance. La plupart des conducteurs sont des femmes, alors que la maintenance est composée exclusivement d'hommes. Au Japon, la maintenance est intégrée dans la production. Ainsi la même machine peut induire un type différent de division sexuelle du travail dans son usage.

Nous allons regarder du plus près la composition des effectifs d'IA à TN laquelle se différencie à travers de beaucoup de détails autant de l'IA d'Angers que du reste de l'usine TN.

### *Effectif IA à TN*

Total: 24

- 1 chef d'atelier (*kakari-chô*) (homme)
- 2 sous-chefs d'atelier (*fuku-shunin*) (hommes)
- 1 assistante réceptionniste
- 1 contrôlease
- 19 opérateurs (hommes)

### *Age*

- Chef d'atelier: 32 ans
- Sous-chef d'atelier: 26 ans
- Sous-chef d'atelier: 38 ans
- Assistante Réceptionniste: 41 ans
- Contrôlease: 20 ans
- Opérateurs:
  - 25 ans et moins: 8
  - de 26 à 35 ans: 6
  - de 36 à 45 ans: 5

Une autre caractéristique du groupe de l'IA japonais est que ses membres sont relativement jeunes. Sur 19 opérateurs, 11 ont 26 ans ou moins. Beaucoup d'entre eux sont célibataire, et vivent chez leurs parents. Quelques membres mariés habitent également chez leurs parents, car beaucoup de fils aînés restaient avec les parents après le mariage et forment un foyer où cohabitent deux générations surtout à la campagne.

Les opérateurs gagnent bien leur vie comparés aux autres employés de l'usine ou à ceux du même âge qui travaillent dans d'autres entreprises de même rang. Ainsi que nous allons voir, ils ne possèdent pas une qualification spécifique en entrant dans l'entreprise. De plus, il n'y a aucune (et aucune revendication sociale de) correspondance entre la qualification et le salaire. C'est essentiellement les heures supplémentaires et le bonus qui expliquent la somme relativement importante qu'ils gagnent. S'ils sont célibataires, ils consomment très peu, car plus que probablement ils vivent chez leurs parents. Ils n'ont guère le temps de dépenser non plus. Beaucoup d'entre eux, et en particulier les jeunes célibataires achètent des voitures dont le prix équivaut à un an de salaire, ainsi que l'ordinateur personnel, le système hi-fi, etc. bref, des objets de consommation qui véhiculent certaines valeurs et correspondent à un certain style de vie. Ce mode de vie des jeunes hommes n'est pas spécifique à TN. Bien au contraire. Des facteurs environnementaux extra entreprise tels que l'institution familiale, le mode de vie, sont ainsi mobilisés pour la construction symbolique de l'équipe d'IA.

### 3.2. Qualification et division de travail

Le fait qu'il n'y ait pas le service de maintenance à TN signifie-t-il que ses conducteurs de machine ont la même qualification que le personnel de la maintenance à TF? Examinons la scolarité et les expériences professionnelles des opérateurs de TN.

#### Niveau scolaire

catégorie	niveau scolaire	Nb
Chef d'atelier	Université	1
Sous-chefs d'atelier	Université	1
Sous-chefs d'atelier	Lycée (jusqu'à 18 ans)	1
Opérateurs	secondaire 1er cycle (jusqu'à 15 ans)	5
	secondaire 2ème cycle (jusqu'à 18 ans):	
	Lycée général	8
	Lycée agricole	2
	Ecole de formation professionnelle:	
	un an après le lycée général	1
	Ecole d'électronique (jusqu'à 20 ans):	2
	2 ans d'université (jusqu'à 20 ans)	1
Assistante-réceptionniste	Lycée général	1
Contrôleuse	Lycée général	1

### *Itinéraire professionnel*<sup>8</sup>

Opérateurs:

Huit sont entrés directement après leurs études dont

- un après l'école secondaire 1er cycle
- cinq après le lycée général
- un après 2 ans d'université
- un après l'école spécialisée en électricité

Cinq viennent du secteur mécanique dont

- deux ont une formation secondaire
- un du lycée agricole
- un du lycée général
- un de l'école de formation professionnelle

Quatre étaient dans le secteur électrique dont

- un a une formation secondaire
- deux du lycée général
- un de l'école spécialisée en électricité

Un était dans l'alimentation après l'école agricole

Un était dans les services après l'école secondaire

De même que pour les autres ouvriers de TN, leurs niveaux scolaire ainsi que leurs itinéraires professionnels sont très divers. Quelques-uns d'entre eux ont une éducation et de l'expérience dans le secteur électronique, mais la plupart n'en ont pas. Apparemment, ce n'est pas à cause de leurs expériences antérieures que les conducteurs japonais sont capables d'intégrer les tâches attribuées au service de maintenance à TF. Ils n'ont pas suivi de formation externe dans des institutions spécialisés depuis leur entrée à l'usine non plus. Ces faits indiquent l'importance de l'apprentissage sur le tas dans les firmes japonaises<sup>9</sup>.

A Angers la frontière entre les techniciens et les conducteurs de machine est très nette. Ceci est dû au statut plus élevé de la connaissance de type général et abstrait qui peut être transmis hors du contexte d'utilisation, et notamment à l'école, et corrélativement à la formation du groupe social d'ingénieurs et de techniciens. La catégorie d'ingénieurs existe au Japon également. Cependant, les ingénieurs sont considérés comme appartenant à un type de fonction plus qu'à un groupe social. Comme tel, ils sont constamment confrontés à l'intégration de la situation concrète; d'autres catégories de personnel ne possédant pas de formation d'ingénieur peuvent aussi assumer cette fonction.

### *3.3. Connaissance abstraite et connaissance contextualisée*

Concernant la promotion de la valeur accordée au robot de manipulation du tube cathodique à Angers et au service d'IA à Nagano, nous avons constaté la tendance chez

8. Ceci concerne uniquement leur travail immédiatement avant leur entrée à TF.

9. Ceci s'applique non seulement à TN mais plus généralement aux entreprises japonaises.

les Japonais à faire référence au mode d'utilisation des machines plutôt qu'aux machines elles-mêmes comme indicateur du "niveau" de l'entreprise. Combiné avec l'importance accordée à l'apprentissage sur le tas, ce fait suggère une tendance de la contextualisation de la connaissance et de l'objet technique.

Regardons les façons avec lesquelles les services d'IA à TF et à TN contrôlent le rendement afin de faire sortir la pratique de contextualisation chez cette dernière. A TN, au bout de 22 ou 24 heures de fonctionnement, chaque machine doit permettre de produire une fiche. L'indicateur retenu est le nombre de composants insérés plutôt que le temps de fonctionnement de la machine. Selon le discours des cadres, même si la machine marche tout le temps, il y a des cas où elle arrive à insérer plus rapidement ou plus lentement; cela dépend de l'opérateur. On repère donc le nombre de composants insérés. Ces chiffres mis en relation avec les conducteurs sont affichés jour après jour au sein de l'atelier, ce qui met les opérateurs en concurrence, en particulier ceux qui utilisent la même machine dans des différentes équipes<sup>10</sup>. Ces chiffres sont valorisés et presque mythifiés. Car, bien qu'affiché dans l'atelier, le tableau est caché aux personnes de l'extérieur. Il m'a fallu insister pour pouvoir consulter ce tableau qui est considéré comme révélateur de la compétitivité du groupe entier et donc, de ce fait, comme confidentiel.

A TF, on gère les heures de fonctionnement. On ne note pas le nombre de composants insérés, mais le temps d'arrêt de la machine. L'objectif de l'atelier est d'atteindre 100 % de taux de fonctionnement. Ce qui nous intéresse ici est le fait qu'à TF, on considère que la machine travaille de la même manière et produit la même quantité indépendamment de la personne qui l'utilise, alors qu'à TN, son fonctionnement est saisi dans les relations avec l'opérateur. Ces temps d'arrêt, bien que notés par les opératrices ou opérateurs, ne sont pas analysés. Ils servent essentiellement à déresponsabiliser les opératrices(teurs) qui n'ont pas pu atteindre le rendement prescrit à cause de l'arrêt de la machine, et contribuent ainsi à maintenir la frontière entre les conducteurs de machine et le service de maintenance. Quant au contenu du tableau de nombre de composants insérés à TN, il n'a été observée aucune analyse de chiffres. Il sert à maintenir une pression sur les opérateurs, pour la négociation du statut de l'entreprise et par conséquent pour la négociation du prix de l'heure de travail.

A TN ainsi que dans beaucoup d'autres firmes, j'ai rencontré des discours explicites sur la non-crétion du service de maintenance. "C'est aux opérateurs à maîtriser leur machine et à apprendre à la connaître"; le chef d'atelier d'IA explique ainsi son refus d'une équipe de maintenance. De même, le chef de la section de production reproche aux spécialistes d'entretien de: "ne pas utiliser les machines tous les jours, et donc de ne jamais parvenir à les connaître de manière aussi approfondie que les opérateurs." Ces discours indiquent que l'attitude générale ici est de considérer que chaque acteur doit élaborer sa connaissance à partir d'une pratique plutôt que d'intégrer un savoir déjà constitué, transmis par une institution scolaire. Ou plus exactement, la connaissance acquise hors contexte d'usage n'est pas considérée comme étant suffisante. Cette

10. La performance individuelle n'est pas prise en compte dans le salaire, mais elle peut influencer le bonus et surtout la promotion.

importance accordée à la connaissance contextualisée suggère la participation non explicitée mais reconnue des aspects sensoriels et donc l'intégration du corps dans l'apprentissage. Le statut du corps à côté de celui du "mental" apparaît ainsi être pertinent dans l'analyse de relations entre l'homme et la machine.

#### 3.4. *La connaissance distribuée et le collectif*

La relation à la machine comprenant les aspects sensoriels intégrés dans les pratiques quotidiennes rend l'appropriation intime, individuelle et presque de nature privée comparée avec la relation caractérisée par la connaissance decontextualisée et abstraite. Ce genre de relation peut se trouver ailleurs, y compris en France. Elle s'observe typiquement dans des situations artisanales, mais peut être aussi rencontrée dans des environnements industriels. Un ouvrier qui préserve jalousement des autres sa connaissance de sa machine que lui seul sait utiliser avec une grande subtilité est un phénomène bien connu dans l'usine. De manière générale, ce type de situation va de paire avec la hiérarchisation du savoir représentée dans la relation maître/apprenti. Dans le cas de M Electrique, un grand groupe japonais d'appareils électriques et électroniques où j'ai réalisé des recherches entre 1982 et 1984, on retrouvait effectivement des situations analogues dans beaucoup d'ateliers jusque dans les années 1960. Ici, ce qui a contribué au changement radical a été l'introduction d'un programme d'évaluation de performance collective<sup>11</sup> de la société W, une entreprise américaine avec laquelle M Electrique a une relation d'échange.

La particularité de la situation contemporaine du Japon semble résider dans le fait que la même modalité d'appropriation intime se traduit dans une représentation de la connaissance hétérogène et dans les réseaux de compétence. Dans l'exemple de la relation à la machine observée à TN, chacun sait que sa connaissance lui est propre, spécifique, et qu'elle n'épuise pas tous les aspects de la machine. On sait que d'autres ont eu contact avec la même machine, à différents moments, et qu'elle a réagi différemment; ce n'est pas là une anomalie, mais une situation différente. Ainsi, ce type de connaissance technique a la propriété d'exister à différents endroits sous des formes multiples qui tendent à se compléter: si un opérateur doit aborder une machine qu'il ne connaît pas, il fera appel à ses collègues, aux aînés, recours parfaitement accepté et considéré comme normal: ce qui est en jeu n'est pas une connaissance abstraite mais une relation "différenciée" ou "différentielle" avec la machine.

Cette situation implique que l'apprentissage ne peut pas être séparé des relations qu'un nouvel opérateur construit avec d'autres conducteurs d'atelier ainsi qu'avec les autres employés de l'entreprise. A TN, lorsqu'un novice arrive, un tuteur, sélectionné parmi les conducteurs, devient la personne privilégiée qui le guidera dans son apprentissage, comprenant non seulement l'assimilation de tâche, mais également la

11. Ce processus accompagné de la formation des équipes de travail est décrit dans K. Sugita, "Le groupe de travail dans l'entreprise japonaise", *Sciences sociales du Japon contemporain*, Centre de recherches sur le Japon contemporain, n. 7, 1985, pp. 97-114; également dans *Démocratie et Entreprise*, n. 4-5, 1986, pp. 7-14.

formulation de problèmes, un aspect important de son travail d'autant plus que celui-ci inclut la réparation et la maintenance. Le nouveau restera avec son tuteur, observant son travail et sa façon de faire pendant que celui-ci lui fournit des explications étape par étape. Lorsque l'apprentis est mis dans la situation d'essai, le tuteur se tient à sa disposition pour l'aider à diagnostiquer et à trouver la solution aux différents problèmes. Toutefois, il n'est pas la seule personne à qui le novice peut s'adresser. En fait, presque tout le monde dans l'atelier est disponible pour lui. Ici, l'apprentissage sur le tas apparaît comme une affaire collective de manière explicitée et reconnue. Des retards que le novice peut accumuler sont éventuellement redistribués parmi les autres machines de même type. Ainsi, son apprentissage implique la mobilisation des relations dont la prise en compte est une partie essentielle du processus.

A TF, ainsi que nous l'avons vu, les groupes sociaux sont plutôt soudés par les itinéraires scolaires et par le métier qui sont des éléments extra entreprise. A TN, même si ces éléments interviennent, les groupes sont constitués essentiellement sur la base de la pratique quotidienne sur le lieu de travail. Comme tel, la micro-culture se développe, imbriquée avec les réseaux relationnels et la connaissance partagée.

#### 4. *Jusqu'où Peut-on Parler du "Culturel" ?*

Concernant le fond culturel d'ordre plus général qui est à la base des phénomènes décrits et analysés dans les pages précédentes, et en nous limitant à la situation contemporaine, la contextualisation de la connaissance, l'inséparabilité entre l'apprentissage (y compris la formulation de problème) et les relations interpersonnelles (participation collective dans le processus) me semblent relativement généralisées au Japon. Dans ce contexte, il est intéressant de noter que l'on trouve le même genre d'observations dans la situation d'apprentissage des mathématiques à l'école<sup>12</sup>, connaissance qui est, a priori, de nature abstraite. Ainsi, selon J.W. Stigler et M. Perry,

Asian students are given more opportunities for solving real-world problems, and Japanese students, in particular, spend a far greater amount of time than do either Chinese or American students engaging in reflective verbalisation about mathematics. We also found a greater reliance on public evaluation of both the products and the processes of students' problem-solving efforts. In Japan the most common form of evaluation involved children putting their incorrect solutions on the blackboard for all to see and then having the whole class discuss the nature of the error and possible ways of correcting it...<sup>13</sup>

Cependant, le fait qu'il y a eu une transformation importante dans les années 1960 montre qu'une simple explication culturelle ne suffit pas, bien que certains éléments

12. *Cultural Psychology. Essays on comparative human development*, ed. by James W. Stigler, Richard A. Shweder, and Gilbert Herdt, Cambridge, NY, Cambridge University Press, 1990.

13. James W. Stigler and Michelle Perry, "Mathematics learning in Japanese, Chinese, and American classrooms" in *Cultural Psychology. Essays on comparative human development*, p. 351.

culturels disponibles à un moment donné de l'histoire soient toujours mobilisés dans la nouvelle constitution sociale.

Endereço para correspondência:  
Institut d'Asie Orientale  
MRASH  
14 avenue Berthelot  
69363 Lyon Cedex 07  
France  
Tél. 33.4.72.72.64.88  
Fax. 33.4.72.72.64.90  
E-mail: ksugita@mrash.fr



# A ÉPOCA CLÁSSICA JAPONESA E SUAS MANIFESTAÇÕES LITERÁRIAS

*Luiza Nana Yoshida*

**RESUMO:** O presente artigo busca revisitar a época clássica japonesa por meio de suas principais manifestações literárias. Trata-se, ao mesmo tempo, de uma evocação e de uma reflexão literárias que vêm reconfirmar a universalidade dos clássicos japoneses, cujos temas mantêm-se atuais até os dias de hoje.

**ABSTRACT:** This article intends to revisit the Japanese Classical Period through its most important literaries manifestations. It has at the same time, a literary reminiscence and a consideration that reaffirm the universality of Japanese classical works whose themes continue current until the present day.

**PALAVRAS-CHAVE:** Obras clássicas japonesas, literatura clássica japonesa, história literária japonesa, autores clássicos japoneses.

**KEYWORDS:** Classical Japanese works, Classical Japanese literature, Japanese literature history, Classical Japanese authors.

## *1. O Início*

No início solidifica-se a base do caótico universo, mas não existe, ainda, qualquer indício de vida ou forma. Não há nome nem movimento. Quem poderá conhecer a sua forma? Quando, no entanto, o Céu e a Terra separam-se pela primeira vez, surgem os três deuses criadores, fazem-se as luzes e as trevas, e os dois espíritos tornam-se casal de deuses geradores de todas as coisas.

O início do mundo está assim registrado na obra *Kojiki*, de 712, considerada a primeira obra escrita no Japão. A origem do povo japonês continua, no entanto, envolto em mistério, ainda que várias teorias tenham sido estabelecidas. Sabe-se que os primeiros registros sobre os japoneses são encontrados em documentos históricos da China, datados do início da era cristã (séculos I-III).

Não se conhece também a época exata em que os japoneses travaram o primeiro contato com a escrita chinesa, mas os objetos mais antigos encontrados no Japão, com inscrições em *kanbun* (estilo chinês), uma espada e um espelho de bronze, datam, respectivamente, dos séculos V e VI. Do século VII, restam várias relíquias, principalmente religiosas ou ritualísticas, contendo inscrições em ideograma chinês (*kanji*). São objetos que atestam o fato de que o Japão alcançara, nessa época, um estágio que lhe permitia fazer os primeiros registros escritos, ainda que bastante elementar e com a utilização de uma língua e escrita estrangeiras, a chinesa, visto não possuírem uma grafia própria.

O presente trabalho busca revisitar a época clássica japonesa, através de uma abordagem diacrônica de suas principais manifestações literárias, conforme a seguinte divisão histórico-literária, cujas particularidades sociais serão lembradas, na medida em que venham a explicar determinada produção literária da época:

1. *Antigüidade* – Era Nara (710-794) – também denominada Alta Antigüidade  
Era Heian (794-1192) – chamada de Média Antigüidade
2. *Idade Média* – Era Kamakura (1192-1333)  
Era Muromachi (1333-1573)
3. *Período Pré-Moderno* – Era Azuchi-Momoyama (1573-1603)  
Era Edo (1603-1867)

## 2. Era Nara

Foi no século VIII que se completou, no Japão, o processo de unificação política, realizou-se a consolidação da hegemonia da família imperial japonesa, e houve a construção da primeira capital permanente, Heijôkyô, na atual região de Nara, em 710. Foi também no século VIII, que surgiram as primeiras obras de vulto, a saber, *Kojiki* (*Registro de Fatos Antigos*) e *Nihonshoki* (*Crônicas do Japão*), compiladas sob a ordem imperial, respectivamente nos anos de 712 e 720, assim como *Kaifûsô* (*Reminiscências de Poemas Chineses*), antologia de poemas chineses e *Man'yôshû* (*Antologia das Dez Mil Folhas*), antologia de poemas japoneses *waka*, ambas compiladas em meados do século VIII.

A obra *Kojiki*, o mais antigo dos clássicos, foi compilado por Ô no Yasumaro e busca legitimar o poder imperial japonês, narrando a história japonesa, desde as suas origens até à época da imperatriz Suiko (fim do século VI). A primeira parte relata o surgimento do mundo e o estabelecimento, no país, dos antepassados imperiais; a segunda parte encontra-se centralizada nas lendas que contam a formação do país; a terceira e última parte inclui narrativas histórico-lendárias, referentes aos imperadores dos séculos

IV, V e VI. *Kojiki*, através de relatos mitológicos, estabelece, desse modo, a criação do Japão, o nascimento dos deuses e das divindades, com destaque à deusa do Sol, Amaterasu Ômikami, da qual descenderiam os imperadores japoneses, reafirmando a divindade da família imperial.

*Nihonshoki* (ou *Nihongi*), cuja compilação foi encabeçada pelo príncipe Toneri, inclui menos lendas e relatos mitológicos que *Kojiki*, e busca dar destaque aos fatos históricos que se encontram ordenados cronologicamente. *Nihonshoki* constitui a primeira de uma série de crônicas históricas, no total de seis, compiladas durante a época Nara e início da época Heian, sob a ordem imperial, denominadas *Rikkokushi* (*Seis Crônicas Históricas Nacionais*): *Shokunihongi* (*Seqüência das Crônicas do Japão*; 794 – Parte I, 797 – Parte II), *Nihonkôki* (*Crônicas Posteriores do Japão*, 840), *Shokunihonkôki* (*Seqüência das Crônicas Posteriores do Japão*, 869), *Montoku Jitsuroku* (*Registros Verídicos da Era Montoku*, 879) e *Sandai Jitsuroku* (*Registros Verídicos de Três Reinados*, 901).

Tanto *Kojiki* quanto *Nihonshoki* são escritos em estilo chinês, adotado para a redação de documentos oficiais japoneses, durante muito tempo.

Compilada por Ôtomo no Yakamochi, a antologia poética *Man'yôshû*, de vinte tomos, possui aproximadamente 4.500 poemas japoneses *waka* (a forma poética mais freqüente é o *tanka*, ou “poema curto” composto de 31 sílabas) que apresentam uma métrica já baseada em versos de cinco e sete sílabas, diferentemente das composições poéticas denominadas *kayô* (poemas-canções), com métricas indefinidas e provavelmente entoadas como canções, inseridas entre as narrativas das obras como *Kojiki* ou *Nihonshoki*. *Man'yôshû*, compilada por volta de 760, reúne poemas de autores de diversas camadas sociais – imperadores, altos funcionários, soldados, monges, dama da Corte, entre outros – que somam cerca de 260, além dos autores desconhecidos que correspondem a quase metade das composições.

*Man'yôshû* pode ser considerada, ainda, a primeira obra japonesa escrita em estilo japonês (*wabun*), com a utilização de uma grafia estrangeira. Possuindo uma estrutura lingüística diversa da língua chinesa, os japoneses não tinham como grafar suas peculiaridades lingüísticas com a utilização original do ideograma que, por si só, contém o elemento semântico. Assim, foi criado um silabário de ideogramas-fonogramas, denominados *man'yôgana* (fonogramas *man'yô*), devido à sua larga utilização em *Man'yôshû*, que possibilitou a transcrição de elementos gramaticais inexistentes na língua chinesa, tais como as partículas relacionais, desinências verbais, conjunções etc.

O interesse pela composição poética chinesa é incrementada na época do imperador Tenchi (661-671), quando, pelo incentivo do próprio imperador, torna-se moda entre os membros da nobreza. Dessa forma, em 751, os poemas de 64 autores são reunidos cronologicamente na obra *Kaifûsô*.

Cabe ser lembrada ainda, *Fûdoki* (*Registro das Particularidades Regionais*), uma série de crônicas regionais que foram compiladas sob a ordem imperial. Cada uma das províncias deveria organizar um trabalho de levantamento da topografia, clima, recursos naturais etc., de sua respectiva região. Chegaram até os nossos dias, apenas as crônicas de cinco províncias: Harima, Hitachi, Hizen, Bungo e Izumo, lembrando que apenas

*Izumono Kuni Fûdoki* (Crônica das Particularidades da Província de Izumo, de 723) encontra-se completa.

Completam as produções da época, *Kakyôhyôshiki* (Regras do Poema Japonês), considerado o mais antigo tratado poético, foi compilado, em 771, por Fujiwara Hamanari; *Takahashino Ujibumi* (Crônica do Clã Takahashi), crônica histórica do clã Takahashi, compilado pelo clã, em 789, para ser entregue ao imperador, por ocasião da disputa com outro clã, para o preenchimento de uma função na corte; as palavras sagradas dos rituais xintoístas (*norito*), assim como os vários editos imperiais (*senmyô*).

### 3. Era Heian

A Era Heian, assim denominada, pois a capital japonesa foi transferida para Heiankyô, na atual região de Quioto, a sudeste do Japão, caracteriza-se pelo poderio dos nobres, particularmente do clã Fujiwara, e no campo cultural, pela intensa produção de uma cultura aristocrática com matizes peculiarmente nacionais, diante da cultura de até então, visivelmente marcada pela influência da China.

Cabe lembrar que a cultura japonesa desenvolveu-se, inicialmente, alicerçada na adiantada cultura continental (chinesa e coreana) que procurava importar e assimilar, principalmente através do envio de emissários para a China, junto com os quais seguiam bolsistas leigos e religiosos que, após longa estadia, retornavam para o Japão, trazendo, na bagagem, a cultura desenvolvida do continente.

Em 894, porém, foi decretada a interrupção de envio de emissários para a China, que implicava um alto custo e, principalmente, porque o grande império Tang já se encontrava em processo de decadência.

Esse distanciamento com a cultura chinesa vai, na realidade, coincidir com a época em que o Japão assimilara suficientemente a cultura continental, apresentando as condições necessárias para desenvolver uma cultura própria, integrada à sua realidade e sensibilidade. Inicia-se, assim, na primeira metade da Era Heian, o período de florescimento de uma cultura marcadamente nacional (*kokufû bunka*).

No aspecto literário, pode-se dizer que, na Era Heian, essa “niponização” surge em forma de uma grande “revolução” visto que, por volta do século IX, houve o desenvolvimento dos fonogramas *kana* através da simplificação do *man'yôgana*, resultando em dois tipos de silabários japoneses: *hiragana*, que se origina da escrita cursiva do ideograma e *katakana*, que resulta de uma das partes componentes do ideograma. A criação desses fonogramas vem possibilitar a livre expressão da língua japonesa, através da escrita. É o início da produção de obras japonesas escritas com grafia própria e não mais com a utilização de uma escrita estrangeira. Cabe lembrar, no entanto, que o ideograma chinês acabou sendo incorporado à escrita japonesa e, atualmente, o japonês utiliza-se dos três tipos de grafia – ideograma (para grafar palavras que possuem conceito), *hiragana* (para grafar elementos gramaticais próprios do japonês) e *katakana* (para grafar palavras de origem estrangeira) – na expressão escrita.

Pode-se dizer que, na Era Nara, destacam-se as crônicas e as antologias poéticas chinesa e japonesa. Nos séculos X e XI da Era Heian, paralelamente à vasta produção

da poesia japonesa *waka*, destacam-se a prosa de ficção, a literatura de diário e os escritos ensaísticos.

Conforme referido anteriormente, a grande característica das obras da Era Heian é a de serem escritas com a utilização do *hiragana* (integral ou parcialmente). O *hiragana* começou a ser utilizado inicialmente pelas damas da Corte, aproximadamente em meados do século IX e, a princípio, foi, de certa forma, depreciado pelos homens, chegando a ser denominado *onna moji* (letra-mulher). Naturalmente, mesmo após a sua difusão, os documentos oficiais continuaram a ser escritos em *kanbun*, associado que era à erudição.

Com o desenvolvimento do *hiragana*, o poema *waka* cuja produção estagnara temporariamente, no início da Era Heian, volta a intensificar-se. Surgem grandes nomes, entre os quais, merecem destaque, os poetas Ariwara no Narihira (825-880), Sôjô Henjô (816-890), Fun'ya no Yasuhide (datas de nascimento e morte desconhecidas), Ôtomo no Kuronushi (datas desconhecidas), Kisen Hôshi (datas desconhecidas) e a poetisa Ono no Komachi (datas desconhecidas) pertencentes ao seletto grupo de poetas denominado *rokkasen* ("seis mestres da poesia").

O poema *waka* passa a fazer parte do cotidiano da nobreza, na medida em que, através dele, homens e mulheres correspondiam-se e trocavam juras de amor. As competições poéticas realizadas na Corte também transformam o poema *waka* num instrumento imprescindível ao cotidiano da aristocracia Heian.

Nesse contexto, em 905, surge a primeira antologia poética japonesa, *Kokin Wakashû* (*Antologia de Poemas Waka do Presente e do Passado*), compilada sob a ordem do imperador Daigo. Composta por 20 tomos, sua compilação ficou a cargo dos poetas Ki no Tsurayuki (?-945), Ôshikôchi no Mitsune (datas desconhecidas), Mibu no Tadamine (datas desconhecidas) e Ki no Tomonori (?-905). Aproximadamente 1.100 poemas encontram-se distribuídos, inicialmente em tópicos sazonais (poemas da primavera, do verão, do outono e do inverno), seguidos por poemas de amor, de separação etc., cuja estruturação torna-se modelo das antologias posteriores. *Kokin Wakashû* (ou *Kokinshû*) e mais vinte antologias que formam a série de vinte e uma antologias compiladas sob a ordem imperial, no período de 905 a 1439, são denominadas *Nijûichidaishû* (*Vinte e Uma Antologias Oficiais*). Dessa forma, a obra *Kokinshû*, cujos poemas já são grafados com a utilização do *hiragana*, pode ser entendida como o reconhecimento oficial do silabário japonês, pelo menos a nível literário.

Na prosa da Era Heian destacam-se, conforme exposto anteriormente, três categorias: o diário, a ficção e o ensaio.

Era usual que os nobres escrevessem seus diários em *kanbun*, registrando os eventos sociais, os incidentes, os fenômenos meteorológicos, as cerimônias da Corte ou religiosas etc., não havendo, por parte do autor, a preocupação em registrar fatos de foro íntimo. O primeiro diário escrito em *kana* é *Tosa Nikki* (*Diário de Tosa*), de autoria do poeta Ki no Tsurayuki, em 935. O poeta, que fora nomeado governador provincial de Tosa (atual região de Kôchi, ao sul do arquipélago japonês), registra, em forma de diário, o seu retorno à capital Heiankyô, depois de terminado o seu mandato.

Eu, como mulher, tenciono escrever um diário, assim como o fazem os homens.

Nesse trecho inicial de *Tosa Nikki*, Tsurayuki transfere para uma mulher o papel de registrar o diário, justificando, de certa maneira, o fato de um diário, que tradicionalmente era escrito em *kanbun*, estar sendo escrito em *kana*. Através dessa “mulher” Tsurayuki vai descrevendo suas impressões e apreensões da dura e longa viagem de volta para a capital.

*Tosa Nikki*, estruturado como um diário tradicional, segue a ordem cronológica das datas e reflete o estado de ânimo da narradora que, por vezes, deixa-se abater pelo cansaço ou a monotonia de se ver impedida de seguir viagem, devido às condições desfavoráveis do tempo, como pode se ver no seguinte trecho:

Dia 5

Continuamos aportados no mesmo lugar, por causa do vento e das ondas. As pessoas visitam-nos uma atrás das outras.

Dia 6

*Igual ao dia de ontem.* (grifo nosso)

Dessa forma, *Tosa Nikki*, caracterizado pelo seu ineditismo – o registro de um diário pessoal, escrito, em *kana*, por uma “mulher” e permeado por poemas e pela manifestação de sentimentos pessoais – torna-se o pioneiro de um novo gênero literário, “diário literário” ou literalmente “literatura de diário” (*nikki bungaku*), onde os diários, principalmente através das mãos femininas, deixam de ser simples registros do cotidiano, mas reflexões sobre determinados momentos da vida ou mesmo lembranças de épocas passadas, com a inserção de muitos poemas.

Cabe colocar que a utilização do *kana* na literatura difundiu-se largamente entre as mulheres letradas da época, geralmente damas da Corte, responsáveis por uma intensa atividade literária, principalmente nos séculos X e XI, produzindo obras de grande valor literário, incluídas no chamado *joryû bungaku* (Literatura Feminina, ou literalmente “literatura à moda feminina”).

A primeira obra escrita efetivamente por uma mulher é *Kagerô Nikki* (*Diário da Efemeridade*), cuja autora é conhecida apenas como *Michitsunano haha*, “a mãe de Michitsuna”. A obra, escrita após 974, torna-se registro das angústias, incertezas e ciúmes da autora que, embora casada com um homem de grande prestígio e poder, sente-se infeliz e insatisfeita, diante do sistema poligâmico predominante na época, e alcança relativa tranquilidade, somente quando passa a viver em função de seus filhos.

Merecem ainda destaque, dentro desse gênero, as seguintes obras: *Izumi Shikibu Nikki* (*Diário de Izumi Shikibu*), escrito por volta de 1007. *Murasaki Shikibu Nikki* (*Diário de Murasaki Shikibu*), escrito por volta de 1010, pela dama da Corte do mesmo nome e *Sarashina Nikki* (*Diário de Sarashina*), de autoria de *Takasue no musume*, “filha de Takasue” escrito depois de 1059.

Do início do século XI é datada a obra *Makurano Sôshi* (*O Livro de Cabeceira*), que inclui cerca de 300 ensaios da autoria de Sei Shônagon (? 965-? 1025), dama da Corte da imperatriz Teishi, que vai registrando, ao sabor da pena, as suas perspicazes impressões e observações referentes à natureza, à vida da corte, sobre o mundo que a rodeia.

Ao lado da literatura de diário e do ensaio, há, na Era Heian, a vasta produção de narrativas que podem ser divididas, conforme suas peculiaridades em: *monogatari* (narrativas clássicas), *rekishi monogatari* (narrativas históricas) e *setsuwa monogatari* (narrativas *setsuwa*).

As narrativas denominadas *monogatari* subdividem-se em: *denki monogatari* (narrativas ficcionais) e *uta monogatari* (narrativas inspiradas em poemas). As primeiras narrativas ficcionais apresentavam uma tendência fantástica ou imaginária, sendo substituída posteriormente por uma postura realista. A obra *Taketori Monogatari* (*Narrativa do Cortador de Bambu*), concluída, provavelmente, no fim do século IX ou início do século X e de autoria desconhecida, é considerada a primeira narrativa escrita em *kana*. Seu enredo é amplamente conhecido, atualmente, através da narrativa da princesa Kaguya, que nascida do interior de um bambu, passa parte de sua vida como filha do velho cortador de bambu e de sua mulher e retorna, posteriormente, à Lua de onde viera. Elementos imaginários misturam-se ao cotidiano da vida da aristocracia da época, num estilo leve que apresenta traços tanto dramáticos quanto cômico-satíricos.

Outras narrativas ficcionais como *Utsubo Monogatari* (*Narrativas da Toca da Árvore*), *Ochikubo Monogatari* (*Narrativas do Aposento Ochikubo*) ou *Hamamatsu Chûnagon Monogatari* (*Narrativas do Médio Conselheiro Hamamatsu*) merecem destaque, mas pode-se dizer que a narrativa ficcional atinge a sua perfeição com a obra *Genji Monogatari* (*Narrativas de Genji*).

*Genji Monogatari*, concluída por volta de 1008, possui 54 tomos, divididos em três partes e foi escrita por Murasaki Shikibu (datas desconhecidas), dama da Corte da imperatriz Shôshi. As duas partes iniciais encontram-se centradas na figura de Genji e a terceira, em seu filho Kaoru, abrangendo um período de cerca de 75 anos. Por trás das aventuras amorosas de Genji, a autora não deixa de abordar as questões existenciais, religiosas ou filosóficas enfrentadas pelo mundo da aristocracia em que ela vivia. Além da descrição minuciosa de cada uma das cenas, a autora imprime personalidade própria às centenas de personagens que compõem o elenco, preocupando-se, inclusive em detalhar sua psicologia, aparência, trajes etc. Trata-se de uma obra única e insuperável no seu gênero.

As narrativas inspiradas em poemas são narrativas breves que relatam os motivos ou as condições em que ocorreu a composição de um determinado poema. A primeira e a mais famosa delas, *Ise Monogatari* (*Narrativas de Ise*), compilada nos fins do século IX ou início do século X, é composta por 125 episódios independentes, estruturados de uma forma que relatam a existência de um “certo homem” (com características que fazem lembrar o poeta Ariwara no Narihira), desde a sua maioridade até a sua morte. Outras obras de destaque são: *Yamato Monogatari* (*Narrativas de Yamato*) e *Heijû Monogatari* (*Narrativas de Heijû*), ambas do século X.

No fim da Era Heian, com o enfraquecimento do poder da nobreza e a gradual ascensão da classe guerreira, as narrativas *monogatari*, que relatavam eminentemente a vida aristocrática da corte de Heian, vê bloqueada a possibilidade para a sua continuidade. Por outro lado, assistimos ao surgimento de um novo gênero, a narrativa histórica, que, diferentemente das crônicas oficiais que buscavam unicamente afirmar o poder imperial, dá ênfase à ascensão da aristocracia, principalmente do clã Fujiwara, na figura de

Michinaga, um de seus mais eminentes membros. Destacam-se dentro das narrativas históricas, as obras *Eiga Monogatari* (*Narrativa da Glória e do Poder*), *Ôkagami* (*O Grande Espelho*) e *Imakagami* (*O Espelho do Agora*).

Há que destacar, ainda, a chamada narrativa *setsuwa*, breves episódios de cunho budista ou secular, compilados e reunidos em coletâneas que surgem, em profusão, no século XIII. *Nihon Ryôiki* (*Relatos Milagrosos do Japão*), considerada a primeira coletânea do gênero, foi escrita pelo monge budista Kyôkai (ou Keikai), em 822, e reúne breves narrativas budistas que relatam casos milagrosos atribuídos aos poderes do Budismo. Três séculos separam essa obra de *Konjaku Monogatarishû* (*Coletânea de Narrativas que Agora São do Passado*), uma coletânea monumental de 31 tomos (restam atualmente 28) que reúne mais de mil narrativas *setsuwa*. Essa obra, concluída provavelmente no início do século XII, diferentemente do seu predecessor, inclui, tanto narrativas budistas quanto seculares, e possui características atípicas para a época, na medida em que não se limita à esfera da aristocracia. É como se, de repente, os limites do mundo aristocrático se rompessem e nele adentrassem todas as pessoas, animais e entes fantásticos deste e do outro mundo. As narrativas *setsuwa* são estabelecidas como ocorridas de fato, num tempo passado. Este é o seu único compromisso. No mais, todos podem fazer parte, tudo pode acontecer.

#### 4. Eras Kamakura e Muromachi

A Idade Média japonesa, que abrange as Eras Kamakura e Muromachi, caracteriza-se, no plano político-social pela ascensão da classe guerreira (*bushi*), com o fortalecimento dos clãs guerreiros Taira e Minamoto, inicialmente, em substituição ao clã da nobreza Fujiwara.

A literatura apresenta três características principais:

- a. é fundamentada na fusão da cultura aristocrática com a cultura popular;
- b. nota-se a influência do pensamento budista;
- c. apresenta uma tendência para uma produção coletiva.

A tradição literária da época anterior tem continuidade, na prosa, pela compilação de narrativas *monogatari* que voltam a explorar os temas das narrativas de Heian, pela organização de narrativas históricas e, conforme referido anteriormente, existe também neste período uma vasta produção de narrativas *setsuwa* budistas e/ou seculares como: *Uji Shûi Monogatari* (*Narrativas Coletadas em Uji*), *Hosshinshû* (*Coletânea de Relatos sobre o Despertar Religioso*), *Jikkinshô* (*Tratado das Dez Regras*), *Kokon Chomonjû* (*Coletânea de Famosas Narrativas Antigas e Recentes*), *Shasekishû* (*Coletânea de Areia e Pedra*).

Na poesia, o poema *waka* continua bastante prestigiado, principalmente pelo grande incentivo do ex-imperador Go-Toba (1180-1239), ele próprio um ardente poeta, que restabeleceu o “recinto dos poemas *waka*” (*wakadokoro*), realizou competições poéticas de grande escala. Foram compiladas também várias antologias oficiais, entre elas, *Shinkokin Wakashû* (*Nova Antologia de Poemas Waka do Presente e do Passado*),

concluída em 1205, assim como antologias individuais de diversos poetas. Destacam-se entre os principais poetas da época: Fujiwara Shunzei (1114-1204), Saigyô (1118-1190), Fujiwara Teika (1162-1241), Fujiwara Ietaka (1158-1237), Fujiwara Yoshitsune (1168-1206), Jien (1155-1225), Shokushi Naishinnô (1153-1201).

Uma nova forma poética, ou uma nova estruturação do *tanka*, denominada *renga* (poema encadeado), alcança grande popularidade nesta época. O *tanka* possui 31 sílabas distribuídas em cinco metros de 5-7-5 (primeiro verso) e 7-7 (segundo verso) sílabas. O *renga*, diferentemente do *tanka*, não é uma criação individual, na medida em que o primeiro e o segundo versos passam a ser compostos por pessoas diferentes. Inicialmente composto por duas pessoas, o *renga* desenvolve-se como uma criação coletiva, chegando a contar com a participação de sete a oito pessoas por grupo. Quando afirma-se como um poeta coletivo, surge a figura do mestre do grupo, responsável pela composição dos três primeiros metros, denominados *hokku*, que, posteriormente, desenvolve-se como uma unidade poética independente e passa a constituir o *haiku*, que será tratado mais adiante.

Praticado, inicialmente, como um jogo poético, pelos poetas de *waka*, o *renga* alcança reconhecimento como uma nobre arte poética graças a Nijô Yoshimoto (1320-1388) que definiu a sua estética no tratado *Tsukuba Mondô (Discussões sobre Renga)* e compilou a primeira antologia de *renga Tsukubashû (Antologia de Renga)*, em 1356.

Nos séculos XIII e XIV, duas escolas de *renga* se distinguem: uma que busca a elegância e o lirismo da tradição aristocrática do *waka*, denominada *ushin*, e a outra, de cunho humorístico e sarcástico, denominada *mushin*, originária das reuniões populares (festejos religiosos dos bairros) realizadas ao ar livre.

A literatura de diário e o ensaio, gêneros que se afirmaram na época Heian, possuem os seus seguidores. A literatura de diário tradicional escrita pelas mulheres perde um pouco da sua vitalidade, mas algumas se destacam: *Kenrei Mon'in Ukyôno Daibushû (Relatos de Kenrei Mon'in Ukyôno Daibu)*, de 1232 aproximadamente), *Benno Naishino Nikki (Diário de Benno Naishi)*, 1252), *Nakatsukasano Naishino Nikki (Diário de Nakatsukasano Naishi)*, 1292 aproximadamente). A particularidade do período, no entanto, é o surgimento de uma literatura de diário com características muito mais próximas do relato de viagem, como resultado das freqüentes viagens que passaram a ser feitas entre a Capital e a localidade de Kamakura, onde se estabeleceu o governo militar. *Izayoi Nikki (Diário da Lua da Décima Sexta Noite)*, de 1282 aproximadamente) de autoria da monja Abutsuni, *Kaidôki (Jornada pela Costa Leste)*, 1223 aproximadamente) e *Tôkankikô (Relato de Viagem pela Costa Leste)*, 1242), de autores desconhecidos, registram as impressões e sentimentos de seus autores que se aventuram rumo ao novo centro político, levados por motivos diversos.

Se a paz interna e a prosperidade predominam no mundo da aristocracia Heian, as Eras Kamakura e Muromachi são agitadas por uma série de transformações políticas, econômicas e sociais, assiste-se à decadência da antes brilhante sociedade aristocrática, as disputas internas entre os diversos clãs guerreiros, assim como uma série de catástrofes naturais que geram sentimentos de instabilidade e de insegurança. As várias escolas do Budismo introduzidas, neste período, pelos monges como Hônen (1133-1212, escola Jôdo), Shinran (1173-1262, Jôdo Shinshû), Eisai (1141-1215, Rinzai), Dôgen (1200-1253, Sôtô) ou Nichiren (1222-1282, Nichiren) encontram ampla receptividade entre o

povo, tornando-se sua sustentação. Os monges e os chamados *inja* ou “retirados” (leigos que adotam hábitos religiosos e passam a viver reclusos ou em peregrinação) formam uma importante camada social da época. Os *inja* vão ter um papel de destaque também na literatura, muitas vezes comparado ao que desempenharam as damas da Corte, na época Heian e, na condição de “retirados” da sociedade, dedicavam-se à prosa e à poesia. Dois grandes nomes destacam-se no período: Kamo no Chômei (1155-1216) e Yoshida Kenkô (1282-1350), representantes maiores da Literatura dos Retirados. Fazem parte dos seletos poetas que tiveram seus poemas incluídos nas antologias oficiais e destacaram-se também na prosa, especialmente através das obras *Hôjôki* (*Anotações numa Cabana de Nove Metros Quadrados*, 1212) e *Tsurezuregusa* (*Anotações no Ócio*, concluído entre 1330 e 1331) que retomam o estilo ensaístico iniciado por Sei Shônagon, atribuindo, porém, uma característica mais introspectiva e meditativa.

O gênero narrativo que melhor ilustra a própria Idade Média encontra-se representado pela narrativa militar (*gunki monogatari*). Trata-se de uma literatura baseada em fatos históricos e que tem as lutas entre os clãs guerreiros como tema. Segue a linha da narrativa histórica e tem influência da narrativa *setsuwa*, afirmando-se como um gênero peculiar, cujo cenário retrata o período de substituição da classe da nobreza pela classe guerreira.

*Shômonki* (*Relatos sobre Masakado*), de 940 e *Mutsuwaki* (*Relatos sobre a Rebelião em Mutsu*), concluída depois de 1062, descrevem, respectivamente, a revolta de Taira no Masakado (?-940), ocorrida em 940 e a revolta conhecida como Zen Kunenno Eki, que eclodiu em meados do século XI, na região nordeste do Japão. Podem ser consideradas obras pioneiras no gênero, embora seu enredo não ultrapasse a esfera das descrições das contendas.

Aproximadamente em 1220, são publicadas *Hôgen Monogatari* (*Narrativas da Revolta de Hôgen*) e *Heiji Monogatari* (*Narrativas da Revolta de Heiji*) que registram, respectivamente, a força militar dos emergentes clãs guerreiros Taira e Minamoto e a contenda travada, posteriormente, entre os dois clãs.

*Heike Monogatari* (*Narrativas do Clã Taira*), cuja versão original data do século XIII, é a obra que representa a consagração do gênero. Narra a ascensão e principalmente a derrocada do clã Taira que, derrotando os rivais, vive um período de glória e poder, até o desaparecimento do clã, no mar do oeste japonês, na batalha de Danno Ura, em 1185. A obra compõe-se de uma série de episódios independentes, que mantêm, no entanto, relações entre si. Há numerosas hipóteses sobre a sua autoria, sendo uma das mais aceitas a de que a sua primeira versão tenha sido escrita por Shinanono Zenji Yukinaga, passando, posteriormente, a ser cantada pelos menestréis cegos chamados *biwahôshi*, ao som do *biwa* (espécie de alaúde). A versão cantada (*heikyoku*), não raras vezes, acaba sofrendo modificações, resultando nas numerosas versões hoje existentes. Em *Heike Monogatari*, predomina a visão do conceito budista da transitoriedade (*mujô*) – presente em grande parte das formas literárias da época – que encontra-se refletido na visão pessimista de seus personagens e confirmada, através da ênfase dada ao desaparecimento do clã Taira, cuja derrocada era inimaginável nos tempos áureos, quando se dizia que “aquele não fizesse parte do clã, não era gente”

Merecem ainda destaque entre as narrativas militares, *Taiheiki* (*Relatos da Grande Paz*), compilada aproximadamente em 1371, *Gikeiki* (*Relatos sobre Yoshitsune*) e *Soga*

*Monogatari (Narrativas sobre os Irmãos Soga)*. A duas últimas narrativas diferenciam-se das demais por estarem voltadas para heróis individuais: a primeira é a biografia romanceada de Minamoto no Yoshitsune (1159-1189), que apesar dos seus feitos militares na luta contra os Taira, em razão de intrigas políticas, acaba sendo perseguido, a mando do seu irmão Yoritomo, fundador do xogunato de Kamakura e, vendo-se derrotado, suicida-se em Hiraizumi, para onde se refugiara, desde que fora decretada a sua captura. *Soga Monogatari* é uma narrativa de vingança levada a efeito pelos irmãos Soga que conseguem vingar a morte do pai. A dramaticidade e a fatalidade que acompanham os heróis dessas duas narrativas tiveram muita popularidade e acabaram influenciando várias manifestações artísticas posteriores. O termo *hōgan biiki* (a simpatia pelos mais fracos) tem origem nessas narrativas.

O clã Ashikaga, que sucede os Minamoto, volta a instalar-se na região de Quioto, no local denominado Muromachi (de onde se origina o nome do período). Nesse período, surge uma nova forma de breves narrativas escritas com a utilização de uma linguagem mais acessível e reunidas com o nome de *Otogizōshi (Coletânea de Narrativas de Entretenimento)*. Há a inserção de ilustrações, nota-se uma forte tendência religiosa ou moralista e, de acordo com os seus variados temas, podem ser classificadas em vários tipos como: *sōzumono* (narrativas sobre religiosos), *ei-yūmono* (narrativas sobre heróis), *mamakomono* (narrativas sobre madrastas) etc. Desempenha papel fundamental no processo de popularização da literatura.

Há que destacar, ainda, na Era Muromachi, o desenvolvimento da arte cênica, através do desenvolvimento dos teatros *nō* e *kyōgen*. Especialmente o teatro *nō*, originário da arte popular denominada *sarugaku* e elevado a nível de arte dramática no século XV, principalmente através do trabalho dos dramaturgos Kan'ami (1333-1384) e Zeami (1363-1443), pai e filho, respectivamente, responsáveis pelo aperfeiçoamento artístico do teatro *nō*. Em especial, Zeami, que deu continuidade e completou o trabalho iniciado por seu pai, deixou inúmeras peças e tratados sobre o *nō*, uma arte cênica guiada por uma “beleza refinada” (*yūgen*), e cuja representação extremamente simbólica, combina narrativa (*yōkyoku*), recitado pelo coro, bailado e acompanhamento musical. O *nō* é praticamente representado apenas pelo ator principal, denominado *shite*, cujo rosto vem coberto por uma máscara, na medida em que o coadjuvante, denominado *waki*, tem a precípua função de dar destaque à figura do *shite*.

O teatro *kyōgen*, também originário do *sarugaku*, encenado, em um só ato, entre os atos do *nō*, apóia-se no diálogo entre os personagens, e enfatiza as trapalhadas de tipos sociais que fazem lembrar os personagens das farsas medievais (patrões e serviçais tolos ou ingênuos), através de uma perspectiva cômica. Diferentemente do *nō*, o traje, tanto do ator principal, denominado *shite*, quanto do antagonista, denominado *ado*, é simples, e os atores não usam máscaras, a não ser em casos específicos.

## 5. Período Pré-Moderno

O período que abrange as Eras Azuchi-Momoyama (1573-1603) e Edo (1603-1868), denominada *kinsei* (“mundo próximo”) e que denominaremos pré-moderno,

caracteriza-se, socialmente, no primeiro momento, pela reunificação do país, esfacelado pelos anos de lutas internas entre os senhores regionais e, no momento seguinte, pela consolidação do sistema feudal japonês, sob o comando do clã Tokugawa que dominará a política do país, durante mais de dois séculos.

Assim, a literatura pré-moderna pode ser dividida em quatro períodos: Azuchi-Momoyama (1573-1603), Genroku (1688-1703), An'ei-Tenmei (1772-1788) e Kasei (1804-1829) (Yoshida e Yamamoto, 1983).

O primeiro período guarda ainda muitos traços da literatura precedente, podendo-se vislumbrar, entretanto, traços de um renascimento artístico nas pinturas em biombos e portas corrediças da Era Momoyama (*shôheiga*) e a germinação de manifestações literárias como o *haikai* e o *jôruri*.

No período seguinte, Genroku, o desenvolvimento da arte de impressão ocasiona um grande impulso nas Letras e nas Artes. É neste período também que surgem os nomes de expressão como Matsuo Bashô, Ihara Saikaku e Chikamatsu Monzaemon.

No terceiro período, surgem grandes literatos originários de Quioto, Ueda Akinari, Yosa no Buson ou Ike no Taiga, entre outros, que produziram obras literárias e artísticas de inegável valor. Destaca-se, ainda, a figura de Kamo no Mabuchi que revolucionou os estudos do poema *waka* e dos clássicos chineses.

O período Kasei destaca-se pela vasta produção literária, mas dá também mostras de que a literatura chegara ao seu ápice. Mesmo assim, escritores como Kyokutei Bakin, Shikitei Sanba, Jippensha Ikku com suas novelas e Tsuruya Nanboku, Kawatake Mokuami com suas peças de *kabuki* são reconhecidos como consagrados autores em seus respectivos gêneros.

No campo sócio-econômico, a Era Edo vai conhecer um grande desenvolvimento não só na agricultura, assim como no setor de manufaturados e, principalmente, no comércio, como consequência do aumento de produção e do aparecimento de grandes centros urbanos como Edo (atual Tóquio) e Osaka. Esta divisão geográfica entre *kamigata* (como era chamada a região em que se localiza Quioto e Osaka), centro cultural e econômico e Edo, sede do xogunato de Tokugawa, dá origem ao aparecimento dos dois pólos literários mais efervescentes da época pré-moderna. A literatura de *kamigata* que se desenvolveu no período Genroku e a literatura de Edo que alcança popularidade no período Kasei guardam em comum o fato de terem se desenvolvido no seio do povo, mais especificamente entre os *chônin* (“cidadinos”), representados principalmente pelos comerciantes, que não possuíam o poder político, mas alcançaram, na Era Edo, o poderio econômico.

A educação, até então um privilégio da classe dominante e do clero, vai se difundir, paulatinamente, principalmente pelas obras sociais dos monges budistas, que passam a ensinar, inicialmente nos templos, inaugurando os templos-escola (*terakoya*) que se desenvolvem, com o tempo, como centros educacionais já não restritos aos templos.

Devido às várias condições favoráveis, restabelecimento da paz, desenvolvimento econômico, difusão do ensino, desenvolvimento da impressão, a vida intelectual de Edo vai conhecer um extraordinário desenvolvimento. Clássicos chineses e japoneses passam a ser publicados e pesquisados pelos eruditos da época. O movimento do chamado *kokugaku* (estudos da língua vernácula) busca o restabelecimento da cultura japonesa original, destituída das influências budistas ou confucionistas. Esta tarefa é

empreendida por estudiosos como Keichû (1640-1701), Kamo no Mabuchi (1697-1768) e Motoori Norinaga (1730-1801).

No campo da poesia, há de se destacar o *haikai*, poema de 17 sílabas, que, conforme referido anteriormente, é a evolução do poema encadeado *renga*. Praticado, inicialmente, como uma atividade da Corte, o poema *renga*, destituído de suas regras, mas mantendo a sua forma, passa a ser cultivado, no decorrer do tempo, como um jogo poético coletivo, com fortes nuances cômicas e espirituosas, denominada *haikai-renga*. No início da era Tokugawa, Matsunaga Teitoku (1571-1653) estabeleceu as regras do *haikai*, desvinculando-o do *renga*. A sua escola, denominada Teimon, possuía regras muito rígidas, preocupando-se com a expressão e a técnica, razão pela qual deu origem ao aparecimento de uma nova escola que cultivava o uso livre do vocabulário, chamada Danrin, fundada por Nishiyama Sôin (1605-1682).

Não demorará, no entanto, que o *haikai* venha a adquirir o estatuto de uma arte poética de elevado nível estético, com o aparecimento de um de seus grandes mestres, Matsuo Bashô (1644-1694). O seu estilo, denominado *Shôfû*, buscava a harmonia entre a espiritualidade e a realidade, evitava o uso de metáforas e do jogo de palavras e a inspiração poética não dependia de qualquer ambiente ou momento especial, a inspiração poética era a realidade aí existente. Como um poeta peregrino, Bashô não canta as belezas deslumbrantes das paisagens que deve ter visto, mas seus olhos e seu coração voltam-se para a singela flor de beira de estrada que não passa de uma guloseima para o cavalo ou para o corvo pousado no galho seco de outono. Suas peregrinações resultaram em vários relatos poéticos de viagem onde se incluem inúmeros *hokku*: *Nozarashi Kikô* (*Diário de um Viajante Exposto às Intempéries*, 1685), *Sarashina Kikô* (*Diário de Viagem para Sarashina*, 1704), *Okuno Hosomichi* (*Trilhas dos Confins*, 1702), entre outros. Suas composições poéticas foram compiladas por seus discípulos e reunidas nas seguintes antologias: *Fuyuno Hi* (*Dias de Inverno*, 1684), *Haruno Hi* (*Dias de Primavera*, 1686), *Arano* (*Campo Devastado*, 1689), *Hisago* (*Cabaça*, 1690), *Sarumino* (*Capa de Palha do Macaco*, 1691), *Sumidawara* (*Saco de Carvão Feito de Palha*, 1694) e *Zoku Sarumino* (*Capa de Palha do Macaco – Continuação*, 1698). A tradição da escola *Shômon* tem continuidade, através da produção de seus inúmeros discípulos como Enomoto Kikaku, Hattori Ransetsu, Mukai Kyorai e Bonchô.

Em períodos posteriores, cabe destacar, inicialmente, o poeta Yosa no Buson (1716-1783), pintor e poeta, que busca inspiração nos clássicos e na História, e cujos poemas são conhecidos pela pictórica beleza; Kobayashi Issa (1763-1827) tornou-se popular pela simplicidade da sua linguagem e pelos poemas que expõem abertamente a natureza humana e impregnados de amor filial ou piedade para com os fracos.

A prosa do período pré-moderno tem início com o que foi chamado *kanazôshi* (livros em *kana*), narrativas populares de caráter instrutivo, moralista ou recreativo, escritas em *kana*. Seus autores originam-se das diversas camadas sociais, nobreza, classe guerreira ou religiosa, que deixaram vários trabalhos como: *Kashôki* (*Relatos Cômicos*, 1642), *Tôkaidô Meishoki* (*Relatos de Locais Famosos da Estrada Tôkaidô*, de 1658 aproximadamente), *Seisuishô* (*Episódios Cômicos*, 1623) etc. Cabe lembrar também *Isoho Monogatari* (*Fábulas de Esopo*), publicado em 1592, considerado a primeira tradução de uma obra ocidental.

Posteriormente, há o desenvolvimento de outras produções em prosa classificadas conforme o tema, o público alvo ou o grau de dificuldade.

*Ukiyozôshi* (livro do mundo flutuante) é um tipo de novela de costumes que se tornou bastante popular, após a publicação da obra *Kôshoku Ichidai Otoko* (*Um Homem que se Deu ao Amor*), por Ihara Saikaku (1642-1693), em 1682. Saikaku nasceu numa família de *chônin*, em Osaka, e iniciou a carreira literária como poeta de *haikai*, dedicando-se, posteriormente, ao *ukiyozôshi*, onde descreveu com realismo, e sob a perspectiva do amor e do dinheiro, as virtudes e as fraquezas dos homens e das mulheres do mundo dos *chônin*. Suas obras podem ser classificadas em *kôshokumono* (narrativas galantes), *bukemono* (narrativas sobre a classe guerreira), *chôninmono* (narrativas dos *chônin*) e *setsuwamono*. Após a morte de Saikaku, os *ukiyozôshi* denominados *hachimonjiyabon* (livros da Hachimonjiya), publicados pela editora de mesmo nome, localizada em Quioto, alcançam popularidade, através de escritores como Ejima Kiseki (1667-1736), entre outros.

Contrastando com a grande maioria dos textos em prosa da época que privilegiavam o diálogo ou a ilustração, o *yomihon* (livro de leitura) é predominantemente narrativo, com estruturas mais elaboradas. Em Osaka, destacam-se Tsuga Teishô (datas de nascimento e morte desconhecidas), Takebe Ayatari (1719-1774) e, sobretudo, Ueda Akinari (1734-1809).

Akinari foi adotado por um rico comerciante de Osaka, mas, ainda na infância contraiu um tipo de varíola, ficando com seqüelas nos dedos da mão esquerda. Possuía um temperamento introspectivo e obstinado, e destacou-se como poeta, ensaísta, escritor de *ukiyozôshi* e *yomihon*, lingüista, possuindo ainda conhecimentos de medicina chinesa. Mas o nome de Akinari é associado dentro da história literária, principalmente às obras enquadradas no tipo *yomihon*, onde se destacam *Ugetsu Monogatari* (*Contos da Chuva e da Lua*), de 1768, uma coleção de nove contos fantásticos inspirados nos clássicos chineses e japoneses e *Harusame Monogatari* (*Contos da Chuva de Primavera*), de 1808, reunindo dez contos inspirados em fatos históricos.

Foi, entretanto, em Edo, no fim do século XVIII, que o *yomihon* adquire a sua perfeição formal e alcança grande êxito, com temas de fundo moralista e educativo, baseado principalmente na ética confucionista do *bushidô* (caminho do samurai). Entre os escritores representativos temos Santô Kyôden e, sobretudo, Kyokutei Bakin. Santô Kyôden (1761-1816) dedicava-se inicialmente ao *sharebon* (livro da moda), mas passou a escrever *yomihon*, preso que fora, por ter publicado *sharebon*, mesmo após a proibição deste.

Kyokutei Bakin (1767-1848) nasceu em Edo, numa família de *bushi* e deixou inúmeras obras, principalmente *yomihon*, entre os quais se destaca a monumental obra *Nansô Satomi Hakkenden* (*Os Oito Bravos Cães do Clã Satomi*), que descreve o reerguimento do clã Satomi empreendido por oito guerreiros, todos possuidores do ideograma *ken* ou *inu* (cão) em seus nomes, por terem nascido da união entre um cão guerreiro chamado Yatsufusa e Fusehime, princesa do clã Satomi. A obra possui 98 tomos, divididos em 106 brochuras e levou 28 anos para ser concluída (1814-1842).

O *sharebon* (livro da moda) busca seus temas principalmente nas denominadas “áreas-de-prazeres” e consiste em textos breves, baseados essencialmente nos diálogos,

acrescidos de algumas notas expressas em forma narrativa. Acaba resultando num retrato cômico dialogado dos vários tipos sociais que freqüentam essas áreas, que se transformaram num importantíssimo centro social da época. Inaka Rôjin Tadano Jijî (datas de nascimento e morte desconhecidas) com *Yûshi Hôgen (Dialeto do Entretenimento)*, publicado entre 1764 e 1772, é considerado o iniciador do gênero.

Contemporâneo do *sharebon*, são os *kusazôshi* (livros ilustrados), que de acordo com a cor da capa, recebem denominações diferentes: *akahon* (livro vermelho), *kurohon* (livro preto), *aohon* (livro verde/azul), *kibyôshi* (capa amarela). Os três primeiros são voltados principalmente para o público feminino ou infantil. Os *kusazôshi* alcançam a sua perfeição com a publicação, em 1775, de *Kinkin Sensei Eigano Yume (O Sonho de Prosperidade do Professor Kinkin)* de Koikawa Harumachi (1744-1789), o iniciador dos *kibyôshi*, livros ilustrados voltados para os adultos. A referida obra relata o sonho de Kinbee, um provinciano que vai a Edo em busca de fortuna, que sonha ter enriquecido, enquanto espera, numa loja, ficar pronto o bolinho de arroz que encomendara. Outros autores como Hôseidô Kisanji (1735-1813), Shiba Zenkô (1750-1793) e Santô Kyôden, já citado anteriormente, desempenharam papel igualmente importante para o êxito do *kibyôshi*.

Cabe lembrar ainda os *kokkeibon* (livros cômicos), cujos autores representativos são Jippensha Ikku (1765-1831) e Shikitei Sanba (1776-1822). Unidos pelo *kokkeibon*, Ikku e Sanba abordam o cômico de maneira diversa. Ikku encara a vida com otimismo e nela busca o cômico, enquanto Sanba mostra-se um perspicaz observador da vida e descreve com ironia o seu aspecto obscuro. Em *Tôkaidô Dôchû Hizakurige (Jornada a Pé pela Estrada Tôkaidô)*, publicado entre 1802-1822, Ikku descreve os malogros e as situações cômicas enfrentadas pela dupla Yajirobee e Kitahachi, durante a viagem que realizam de Edo a Osaka, pela estrada Tôkaidô, passando por Ise e Quioto. O imenso sucesso alcançado por *Tôkaidô Dôchû Hizakurige* rendeu, durante vinte anos, a publicação de uma série de obras que dão continuidade ao tema.

Shikitei Sanba ficou consagrado através de obras que realizam uma radiografia dos homens e das mulheres de Edo, servindo-se dos diálogos travados entre os personagens, nos diversos espaços sociais da época. *Ukiyoburo (Banhos Públicos da Moda)*, publicado em 1809, focaliza os banhos públicos e *Ukiyodoko (Barbearia da Moda)*, de 1812, os salões de beleza da época.

Uma versão mais volumosa e com o conteúdo mais popularizado das narrativas ou das peças de sucesso foi denominado *gôkan* (tomos reunidos). Trata-se de tipos de novelas ilustradas, visando o público feminino. Ryûtei Tanehiko (1783-1842) alcançou fama com a obra *Nise Murasaki Inaka Genji (A Falsa Murasaki e o Genji Provinciano)*, publicado entre 1829 e 1842, uma paródia das obras *Genji Monogatari* e *Ise Monogatari* transpostas para o período Muromachi.

O *ninjôbon* (livro de sentimentos), assim como o *sharebon* ou o *kokkeibon*, focaliza a realidade da época, através principalmente da vida amorosa, para a descrição dos sentimentos humanos. Seu maior representante é Tamenaga Shunsui (1790-1843), que publicou mais de setenta *ninjôbon*, além de *gôkan* e *yomihon*. *Shunshoku Umegoyomi (Calendário da Ameixeira, Prenúncio da Primavera)*, publicado em 1832, é a sua obra de maior destaque.

Nas artes cênicas há de se destacar o *ningyô jôruri* (ou simplesmente *jôruri*) e o *kabuki*. *Jôruri* (teatro de bonecos) surge na segunda metade da Idade Média japonesa e era originariamente uma narrativa acompanhada pela cadência do leque (*ôgibyôshi*) ou o *biwa* dos menestrelis cegos. Posteriormente, o acompanhamento musical passou a ser feito pelo *shamisen*, instrumento de corda introduzida de Ryûkyû (atual província de Okinawa). Juntando-se os bonecos (*kugutsu*) manipulados pelos *kairaishi* (manipuladores), nasce o *ningyô jôruri* (teatro de bonecos), atualmente conhecido como *bunraku*, uma arte que combina narração, música e manipulação de bonecos.

Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), nascido Sugimori Nobumori, numa família de *bushi*, iniciou sua carreira escrevendo peças de *kabuki* para o ator Sakata Tôjurô (1645-1709), passando, posteriormente, a se dedicar ao *jôruri*. A partir de 1703, tornou-se autor exclusivo do grupo teatral de Osaka, Takemotoza, e juntamente com o fundador e recitador do grupo, Takemoto Gidayû, eleva o *jôruri* à categoria de arte dramática. Além de dezenas de peças de *kabuki*, Chikamatsu deixou mais de cem textos de *jôruri*. Com *Shusse Kagekiyo* (*A Ascensão de Kagekiyo*), de 1684, escrito em homenagem a Takemoto Gidayû, inicia-se uma nova fase da história do *jôruri*, que, escapando da esfera do *jôruri* antigo (*kojôruri*), caracteriza-se por um profundo lirismo e uma maior densidade dramática.

O *jôruri* de Chikamatsu pode ser dividido, numa classificação geral, em *jidaimono* (temas históricos) e *sewamono* (temas atuais). *Jidaimono* inclui obras que enfatizam o *bushidô* (caminho ético do samurai), essencialmente o espírito do *gi* (lealdade), sendo constituído sobretudo por peças baseadas nos grandes clãs guerreiros como os Taira ou os Minamoto. *Sewamono* é constituído por obras baseadas na sociedade dos *chônin*, onde Chikamatsu enfoca a trágica existência daqueles que, em meio ao conflito do *giri* (dever) e do *ninjô* (sentimento humano), não encontram outra solução senão a morte, o crime ou o suicídio. Conforme o tema, os *sewamono* podem ser divididos em: *shinjûmono* (temas de duplo suicídio), *megatakiuchimono* (temas de vingança) e *kantsûmono* (temas de adultério). Dentre os textos históricos merecem destaque: *Shusse Kagekiyo* (*A Ascensão de Kagekiyo*), encenada pela primeira vez em 1686, *Goban Taiheiki* (*Relatos da Grande Paz do Tabuleiro de Go*), encenada em 1706 e *Kokusenya Kassen* (*As Batalhas de Coxinga*), apresentada em 1715. *Sonezaki Shinjû* (*Duplo Suicídio em Sonezaki*), cuja estréia data de 1703, *Meidono Hikyaku* (*O Mensageiro da Morte*), de 1711 e *Shinjû Tenno Amijima* (*Duplo Suicídio em Amijima*) encenada, inicialmente, em 1730, constituem algumas das peças de maior popularidade entre os “temas atuais” sendo encenadas, com grande êxito, até os dias de hoje.

Resta destacar ainda o *kabuki*, cuja origem remontaria às apresentações do bailado religioso realizadas no santuário de Izumo pela sacerdotisa (*miko*) Okuni. Recebendo influência do *nô* e do *kyôgen* foi adquirindo características de uma representação teatral, e após passar pelas fases do “*kabuki* de mulheres” (*onna kabuki*), “*kabuki* de rapazes” (*wakashu kabuki*), que foram proibidos, estabeleceu-se como “*kabuki* de homens” (*yarô kabuki*), até desenvolver-se como uma arte dramática consagrada.

Entre seus atores mais consagrados estão Sakata Tôjurô (1647-1709), que celebrizou as peças de Chikamatsu, e Ichikawa Danjurô (1660-1704), o ator mais famoso de Edo, que escreveu também peças de *kabuki* com o nome de Mimasuya Hyôgo.

Na fase madura do *kabuki*, destacam-se os dramaturgos Tsuruya Nanboku (1755-1829) e Kawatake Mokuami (1816-1893) pelo alto valor literário de suas peças. Nanboku ficou conhecido principalmente com a obra *Tôkaidô Yotsuya Kaidan (O Fantasma de Yotsuya na Estrada de Tôkaidô)*, de 1825. Mokuami notabilizou-se principalmente pelas “peças de vilões e assaltantes” (*shiranamimono*) como *Aotozôshi Hanano Nishikie (As Gravuras Coloridas das Façanhas de Aoto)* de 1862, conhecido popularmente por *Bentenkozô (O Assaltante Bentenkozô)*.

Buscamos, assim, uma reaproximação com o mundo clássico japonês, através da produção literária que homens e mulheres, que lá viveram, deixaram-nos como legado. As obras aqui citadas, nem todas tivemos a oportunidade de ler integralmente, ou até mesmo em parte. Portanto, muitas delas citamos e aceitamos como cânones, pois que encontram-se estabelecidas como clássicos. As que tivemos acesso, podemos afirmar, causaram-nos admiração e enlevo. Admiração, porque somente ao nos lembrarmos da época em que aquela obra fora escrita, dávamo-nos conta dos anos ou dos séculos que nos separavam. Enlevo, pois que, idéias e emoções de pessoas que viveram em mundos tão diversos e tão distantes, sobreviveram ao longo da História, e continuam fazendo parte do presente. Que visão possuía Murasaki Shikibu, quando, em *Genji Monogatari*, compara o *monogatari* com as crônicas históricas, e diz que, embora o *monogatari* (entendida como obra de ficção) não escrevesse “verdades”, escrevia sobre o verdadeiro sentimento humano, que atravessaria épocas e seria transmitido para a posteridade!

## Bibliografia

- ANDO, Tsunejiro *et alii* (org.). *Gentennyoru Nihon Bungakushi – Jôdai Kinsei*. Tóquio, Ôfûsha, 1983.
- ASAI, Kiyoshi e HAYAMI, Hiroshi. *Nihon Bungakushino Matome*. Tóquio, Meiji Shoin, 1987.
- HISAMATSU, Sen'ichi. *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*. Tóquio, Centre for East Asian Cultural Studies, 1963.
- KATO, Shuichi. *A History of Japanese Literature – The First Thousand Years*. Tóquio, Kôdansha, 1979.
- KUBOTA, Jun e UENO, Osamu. *Gaisetsu Nihon Bungakushi*. Tóquio, Yûhikaku, 1979.
- ODAGIRI, Susumu e HIRAYAMA, Joji. *Nihon Bungakushi*. Tóquio, Sanseidô, 1967.
- PIGEOT, Jacqueline e TSCHUDIN, Jean-Jacques. *El Japón y sus Épocas Literarias*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- TSUKADA, Yoshifusa *et alii* (org.). *Jôyô Kokugo Binran*. Tóquio, Hamashima Shoten, 1988.
- WAKISAKA, Geny. *Man'yôshû – Vereda do Poema Clássico Japonês*. São Paulo, Hucitec, 1992.
- YOSHIDA, Seiichi e YAMAMOTO, Kenkichi. *Nihon Bungakushi*. Tóquio, Kadokawa Shoten, 1983.



# UMA ANÁLISE ACERCA DO *MUKASHI BANASHI KOBUTORI JIISAN*

Márcia Hitomi Namekata

RESUMO: O trabalho pretende-se a uma análise do *mukashi banashi* japonês *Kobutori Jiisan* (*O Velho com o Quisto*), segundo alguns aspectos míticos e fantásticos. Em relação ao primeiro, serão considerados os temas da iniciação, da morte e do renascimento, que lhe conferem um caráter universal; e, quanto ao segundo, discorrer-se-á sobre uma das atuações do *oni*<sup>1</sup> nos contos japoneses.

ABSTRACT: This work intends to do an analysis about the japanese *mukashi banashi Kobutori Jiisan* (*The old man with a wen*), under some mythic and fantastic aspects. About the first one, it will be considered the motifs of initiation, death and rebirth; and as for the second, it will be discussed about one of acting of the *oni*<sup>2</sup> in japanese tales.

PALAVRAS-CHAVE: *Mukashi banashi*; conto maravilhoso; mito; iniciação; *oni*.

KEYWORDS: *Mukashi banashi*; fairy tale; myth; initiation; *oni*.

## 1. *KOBUTORI JIISAN (UJI SHÛI MONOGATARI)*

Considerando-se os dias de hoje, esta é uma história muito antiga.

Havia um velho que possuía um grande quisto na face direita. Era quase tão grande quanto uma laranja. Por essa razão, não conseguia relacionar-se socialmente, e passava os dias a cortar

1. Ogro, demônio.
2. Ogre, demon.

lenha; certa vez, como de costume, dirigiu-se às montanhas. Aconteceu então que caiu uma forte tempestade, que o impediu de voltar para casa. Como não havia jeito, decidiu pernoitar nas montanhas. Além dele, não havia sequer outro lenhador; apavorado, não podia fazer nada. Assim, entrou em uma grande cavidade que havia em uma árvore e, sem cerrar as pálpebras, agachado, percebeu, ao longe, vozes de muitas pessoas conversando, de forma barulhenta; e tal ruído vinha se aproximando. Como estava sozinho nas montanhas, o fato de pessoas estarem por perto deixou-o um pouco aliviado; espiando então para o lado de fora, viu vários tipos de criaturas: umas de corpo vermelho vestidas de verde, outras de corpo preto usando uma tanga vermelha, outras ainda de um olho só, algumas sem boca; realmente, eram tantos tipos que seria difícil descrevê-los todos. Eram cerca de cem, que iam-se juntando e aglomerando. Acenderam o fogo, intensamente vermelho como o sol e, em frente à cavidade da árvore onde se encontrava o velho sentaram-se, formando um círculo ao redor do fogo. Ele sentia um medo indescritível, que ia aumentando cada vez mais.

Um demônio, que parecia ser o chefe, sentou-se no lugar de honra. À sua direita e à sua esquerda, os demônios, que eram inúmeros, puseram-se em duas filas duplas. Era difícil descrever tais criaturas. Divertiam-se tomando *sake*<sup>3</sup>, algo comum aos seres humanos. Repetidas vezes trocavam as taças de *sake*, e o chefe dos demônios era o mais bêbado. Um jovem demônio que estava no fim da fila levantou-se sozinho, colocou uma bandeja sobre a cabeça e, dizendo algo incompreensível, aproximou-se lentamente à frente do demônio que estava no lugar principal, pronunciando algo, tediosamente. O demônio-chefe, segurando a taça de *sake* com a mão esquerda, riu às gargalhadas, de maneira semelhante aos seres deste mundo. O jovem demônio, dançando, foi-se afastando. Os demônios, de trás para frente na fileira, foram fazendo o mesmo, sucessivamente. Havia os que dançavam mal, outros que o faziam bem. Espantado, o velho ouviu o demônio-chefe dizer: “A festa desta noite está sendo a mais animada de todas. No entanto, a partir de agora, eu gostaria de ver uma dança realmente extraordinária” Então, foi como se o velhinho tivesse sido tomado por um espírito, talvez um *kami*<sup>4</sup> ou um *hotoke*<sup>5</sup> “Vamos lá” teve ele vontade de sair correndo, querendo dançar, mas hesitou por um instante. No entanto, ao ouvir o ritmo convidativo dos demônios a bater palmas, decidiu: “Seja o que Deus quiser. Vou sair e dançar; caso morra, não tem importância” e saiu da cavidade da árvore, colocando o *eboshi*<sup>6</sup> com a aba abaixada até a altura do nariz e a machadinha de cortar árvores na cintura. Colocou-se então diante do demônio-chefe. O grupo de demônios assustou-se: “O que é isso?” O velho

3. Bebida alcoólica produzida através da fermentação do arroz.
4. “O termo *kami* aplica-se, primeiramente, às diversas divindades do céu e da terra, mencionadas nos antigos documentos, como também aos seus espíritos, *mitama*, que residem nos santuários onde são honrados. Mas não somente os seres humanos, também os animais selvagens, as aves, as plantas, o mar, as montanhas e todas as coisas capazes de incutir temor e respeito em razão do seu poder extraordinário e dominador, podem ser chamados *kami*. Seres maléficos ou perigosos têm, igualmente, o nome de *kami*. Entre os *kami* que ‘são seres humanos’ contam-se, por exemplo, os *mikado* sucessivos; entre os *kami* que ‘não são seres humanos’ mencionam-se o trovão; há, também, o dragão, o eco, a raposa, que são *kami* em razão de suas naturezas maléficas ou assustadoras. No *Nihongi* e no *Man'yōshū* dá-se o nome de *kami* ao tigre e ao lobo; há casos em que são os mares e as montanhas que se chamam *kami*; não se quer designar os seus espíritos; o nome aplica-se diretamente ao mar ou à montanha, porque são coisas terríveis. Não é necessário ser grande homem para ser *kami*; basta ter praticado ação sensacional, como aquele salteador, cujo túmulo, em Tóquio, forma um centro de devoção supersticiosa” (In: Tassilo Orpheu Spalding, *Dicionário de Mitologia*, pp. 173-174).
5. Divindades do Budismo.
6. Tipo de chapéu, feito antigamente de seda ou de papel. Trata-se de uma espécie de quepe, com uma aba na parte frontal, e adornado na parte que fica sobre a cabeça.

esticava-se e agachava, e dançava utilizando todo o seu pendor, contorcendo o corpo, gritando e circundando a arena. Vendo isso, o demônio-chefe e o grupo ficaram surpresos e divertiram-se.

O chefe disse: “Há muito tempo temos feito este evento, mas nunca vi algo como isso. A partir de hoje, velho, venha sem falta”. O velho respondeu: “Não se preocupe em mandar chamar-me, eu virei. Desta vez, foi algo repentino; até acabei esquecendo-me do desfecho da dança. Dessa forma, se for de seu gosto, da próxima vez poderei mostrar minha dança mais calmamente”, ao que o chefe falou: “Muito bem. Você está intimado a vir”. De repente, um demônio que estava em terceiro lugar na fila, de trás para frente, disse: “Este velho está dizendo que vem, mas penso que pode acontecer de não vir. Que tal pegarmos algo dele como garantia?” “Você tem razão, você tem razão”, falou o chefe. “O que será melhor tirarmos?”, os demônios começaram a discutir, até que o chefe perguntou: “Não seria bom tirarmos aquele quisto da face do velho? O quisto é algo que dá sorte; ele deve considerar isso como um bem muito precioso”. O velho disse: “Podem tirar meu olho, meu nariz mas, perdoem-me, este quisto não. Eu convivo com ele há muito tempo; tirá-lo de mim seria algo sem sentido”, ao que o chefe decidiu: “Já que ele é tão apegado a isso, tire-o”. Os demônios aproximaram-se: “Então, vamos tirá-lo” torceram e puxaram-no, sem causar dor alguma. “Agora, ele virá com certeza”, e finalmente amanheceu; como os pássaros começaram a cantar, os demônios foram embora. O velho, experimentando tatear o rosto, percebeu que não havia nenhum sinal do quisto; ele havia desaparecido sem deixar marcas. Esquecendo-se então de cortar árvores, voltou para casa. A mulher perguntou: “O que é isso? O que foi que aconteceu?”, e ele lhe contou toda a absurda história. “Que coisa estranha”, concluiu a velha.

O velho do vizinho possuía um grande quisto na face esquerda e, quando viu que o outro estava sem o quisto, perguntou: “Como foi que o quisto desapareceu? Onde fica o médico que o tirou? Explique para mim, por favor. Vou tirá-lo também” ao que o outro respondeu: “Não foi um médico que fez isso. Aconteceu isso e isso, quem o tirou foram os demônios”; então, disse o vizinho: “Vou fazer o mesmo para tirá-lo”, e perguntou pelos procedimentos em detalhes, sendo orientado pelo outro velho. Assim, informado, entrou na cavidade da árvore e ficou a esperar e, do mesmo modo da conversa que ouvira, os demônios apareceram. “Ah, será que o velho vem?” perguntaram, ao que o velho, assustadíssimo, saiu com o corpo tremendo. As criaturas disseram: “Aqui está o velho”. O demônio-chefe falou: “Você veio, dance logo” e, ao contrário do velho anterior, dançava muito mal. Então, o chefe disse: “Você está dançando mal. De todo o jeito, você é muito ruim” e, virando-se para os demais: “Vamos devolver a ele o precioso quisto que havíamos arrancado” e, do final da fila, veio um demônio, dizendo: “Vou devolver-lhe o precioso quisto”, e arremessou-o do outro lado do rosto; assim, o velho acabou ficando com dois quistos, um de cada lado. Por isso, não se deve invejar a felicidade alheia.

O *mukashi banashi* apresentado consiste na versão original de uma narrativa compilada no Período Kamakura (1185-1333), na coletânea de narrativas *setsuwa*<sup>7</sup> *Uji Shûi Monogatari*, cuja organização, presume-se, data da primeira metade do século XIII. Esta história veio sendo transmitida no decorrer das eras e, nos dias atuais, apresenta-se sob a forma de conto infantil.

Apesar da distância no tempo, o conto<sup>8</sup> não sofreu mudanças significativas em seu enredo. Atualmente, é considerado um *mukashi banashi*, expressão que, em primeira

7. Narrativas breves, compiladas em uma coletânea e tidas como reais, ou supostamente reais.

8. Aqui, o termo “conto” será utilizado como sinônimo de “narrativa”, “história”, “*mukashi banashi*”, não na sua concepção teórica ocidental, que o caracteriza como gênero literário de narrativas curtas, com começo, meio e fim, “fechadas sobre si mesmas” (*short stories*).

instância, poderia ser traduzida por “narrativa antiga” Refere-se às narrativas transmitidas oralmente entre o povo; portanto, carrega consigo um significado mais complexo, na medida em que comporta uma concepção espaço-temporal, ou seja, a transmissão de uma geração para outra, a época vivida por cada uma destas gerações (o que acarreta no surgimento de versões adaptadas aos seus fatores sócio-culturais), bem como as localidades em que surgem as variantes (fator que irá conferir às narrativas uma característica de “retrato local”, com destaque de aspectos geográficos e sociais). Além disso, a terminologia *mukashi banashi*, por apresentar um caráter amplo, pode ser dividida em categorias que, resumidamente, apresentam-se da seguinte maneira:

*shinwa*: incluem as narrativas que tratam das origens do povo japonês. Em nível de Ocidente, poderíamos relacioná-la aos mitos;

*densetsu*: equivaleriam às lendas;

*setsuwa*;

*minwa*: compreendem as narrativas folclóricas;

*mukashi banashi* propriamente ditos, que podem relacionar-se aos contos maravilhosos ocidentais, na medida em que, de acordo com Jolles (1976), preferem trabalhar constantemente no plano do maravilhoso, ao invés de representar um acontecimento de modo a dar-nos impressão de um acontecimento real. Segundo Yanagita Kunio, grande estudioso da etnografia japonesa, os *mukashi banashi* estariam subdivididos em: 1) *dôbutsu mukashi banashi* (literalmente, “*mukashi banashi* sobre animais”); 2) *honkaku mukashi banashi* (*mukashi banashi* regulares) e 3) *warai banashi* (narrativas cômicas). Tal subdivisão segue o inventário nacional de tipos proposto pelo pesquisador finlandês Antti Aarne que, em 1910, publicou a primeira classificação de tipos de contos.

Embora seja, originalmente, uma narrativa *setsuwa*, *Kobutori Jiisan* pode ser tida como um *mukashi banashi* pelo fato de trazer em seu enredo aspectos de caráter maravilhoso. Entre os *dôbutsu mukashi banashi*, há muitas histórias que tratam da transformação de um ser em espírito; e, neste gênero existe, especificamente, a chamada subdivisão *oni mukashi*, que já surge no Período Nara (710-784), por exemplo, nos chamados *kiki setsuwa*, que compreendem episódios do *Kojiki* (*Relatos de Fatos Antigos*, datado de 712) e do *Nihonshoki* (*Crônicas do Japão*, de 720).

De uma forma geral, no conto maravilhoso tem-se os aspectos básicos do pensamento mítico: o amadurecimento do indivíduo, a luta contra as forças demoníacas (ou seja, a luta entre o Bem e o Mal), e a renovação da vida; trata-se de uma forma muito próxima à do conto de fadas que, segundo Paz (1989),

É uma alegoria da passagem iniciática na qual o herói representa a alma perdida no mundo a lutar contra os poderes inferiores de sua própria natureza e contra os enigmas que a vida lhe propõe, até encontrar, após aceitar e realizar as provas, os meios para a sua própria redenção. (p. 18)

Assim, tanto o mito como o conto de fadas lidam com o elemento simbólico, através do qual será mostrada a trajetória evolutiva de um herói que, partindo de uma situação adversa, acaba por conseguir alcançar um plano mais alto de existência.

Em *Kobutori Jiisan*, logo no início já é apresentado um obstáculo na vida da personagem do título: um quisto de grande proporção, na face direita, que lhe conferia uma aparência desagradável frente à sociedade. Apesar disso, ao invés de procurar um modo de livrar-se do mesmo, ele prefere isolar-se nas montanhas, trabalhando como lenhador. Eis que, certo dia, uma tempestade apanha-o de surpresa, impedindo-o de voltar para casa. E, com o intuito de abrigar-se da chuva, o velho entra na cavidade de uma árvore.

Podemos reconhecer aqui alguns aspectos ligados à questão do mito:

a entrada da personagem em uma árvore, elemento que simboliza tanto a vida em perpétua evolução e ascensão para o céu<sup>9</sup>, como o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração;

o velho, lenhador, dedica-se a um ofício que está diretamente relacionado às árvores; o simbolismo da caverna (no caso, a cavidade na árvore) remete ao arquétipo do útero materno, aparecendo nos mitos de origem, de renascimento e de iniciação de inúmeros povos. Figura-se aqui o *regressus ad uterum*<sup>10</sup> definido por Eliade (s.d.).

Entretanto, a caverna também possui um simbolismo trágico: seria ela uma região subterrânea, um abismo sombrio onde habitam e de onde surgem os monstros; assim, representa o inconsciente e seus perigos, muitas vezes inesperados. Com a passagem do velho pela caverna, sugere-se que ocorrerá uma transformação em sua vida; essa transformação vem a ocorrer no período noturno, em meio à escuridão, que também poderia representar as obscuridades do indistinto primordial;

o próprio bosque já apresenta uma ligação com tal idéia, visto que nos contos de fadas, tradicionalmente, o bosque, pelo fato de estar freqüentemente povoado por espíritos destruidores e malévolos, também representa a descida ao inconsciente primordial, onde a alma terá de enfrentar as provas que a levarão à redenção.

Transportando esses elementos simbólicos para o enredo, temos que o velho, ao entrar na cavidade (caverna) situada no interior da árvore, passa por uma “morte simbólica”, retorna ao indistinto primordial; no entanto, essa “morte” consiste em uma etapa necessária para que o indivíduo alcance um nível de existência superior: retornando ao “útero materno”, ele passará pelo processo de um novo nascimento, que será descrito mais à frente.

Passemos, agora, à figura dos *oni*. Pelo próprio significado do termo, podemos relacioná-la ao Mal, a uma idéia destrutiva. Entretanto, nas narrativas japonesas, a questão do Mal é abordada de maneira distinta do Ocidente, cujos contos sempre destacam, em seu desfecho, sua extirpação, o assassinato do vilão, para que a ordem inicial seja restabelecida, e para que o triunfo do herói seja sentido de forma mais nítida. Segundo

9. Como suas raízes fixam-se ao solo e seus galhos elevam-se para o céu, a árvore também representa as relações que se estabelecem entre o céu e a terra.
10. “Penetrar no ventre do monstro – ou ser simbolicamente ‘enterrado’, ou ser fechado na cabana iniciática – equivale a uma regressão ao indistinto primordial, à Noite Cósmica. Sair do ventre, ou da cabana tenebrosa, ou da ‘tumba’ iniciática, equivale a uma cosmogonia. A morte iniciática reitera o retorno exemplar ao Caos, para tornar possível a repetição da cosmogonia, quer dizer: preparar o novo nascimento” (p. 152).

Kawai (1988), em muitos contos japoneses a figura representativa do Mal acaba por fugir, ao invés de ser morta. Isso encontra correspondência em muitos festivais japoneses, que apresentam o ritual de se exorcizar o *oni*: no caso, a preferência por afugentar, ao invés de matar, baseia-se na idéia de que é melhor podermos escapar ao Mal do demônio, uma vez que não podemos erradicá-lo; podemos escapar enquanto prosseguimos com nossos esforços, mas o Mal, enquanto entidade, nunca será abolido. Outra característica dos contos japoneses é a coexistência pacífica, muitas vezes observada, entre os *oni* e os seres humanos. Como exemplo, temos a morte de Yama-uba, que aparece nos contos japoneses como a bruxa das montanhas que tudo devora. Temendo a maldição que possa imprecisar após a sua morte, as pessoas, muitas vezes, constroem templos a ela dedicados, que se tornam santuários ligados ao nascimento. Neste caso, a figura de Yama-uba, depois de morta, torna-se positiva.

No caso dos *oni* de *Kobutori Jiisan*, estes também são revestidos de uma carga positiva, uma vez que trazem um benefício ao velho, extirpando o quisto que o incomodava. Entretanto, este ato também resulta de outros aspectos. Tais *oni* são espécies de *bakemono* (literalmente, “fantasmas”), embora sejam chamados de *oni*; na China, os *ki* (o termo é grafado com o mesmo ideograma de *oni*) são tidos como espíritos dos mortos. Em diversas obras que surgiram desde o Período Nara, estes “espíritos dos mortos” – também chamados de *oni* –, em muitos momentos surgem de uma árvore. Portanto, ela seria o veículo de comunicação entre o *jigoku*<sup>11</sup> e a terra ou, ainda, a morada dos *oni* (ou *tengu*)<sup>12</sup> que, por sua vez, poderiam ser reconhecidos como divindades das árvores. Neste caso, ainda, a cavidade na árvore também poderia representar um túmulo. Segundo o *Shugendô*<sup>13</sup>, os espíritos das pessoas que vinham a morrer permaneciam no “outro mundo” (que, muitas vezes, é representado pela montanha); estes espíritos, chamados de *yamagami*, eram responsáveis por cuidar e repreender os seus descendentes, fato que apresenta relação direta com a questão da dívida e do castigo. Este motivo parece estar presente em *Kobutori*, no que concerne à polaridade de caráter entre os dois velhos – o velho do qual estamos tratando e o seu vizinho –, sendo que este último acaba por ser castigado ao final devido ao fato de ter invejado a felicidade do primeiro.

Os *oni* realizam uma festa diante da árvore onde se abrigava o velho. Tal festividade assemelha-se muito ao *ennen* que, segundo Gorai (1991), consiste em um evento realizado por ermitãos em celebração à longevidade, e caracteriza-se como um torneio de competição de habilidades, onde dança-se e realiza-se o *sakamori*<sup>14</sup>. Tal festividade relaciona-se ao aprendizado do caminho celeste e, portanto, aos dez estágios pelos quais o ermitão deve passar para que possa atingir um estado ideal de existência: *jigoku*,

11. Local para onde iam os mortos que, em vida, haviam praticado más ações e, como castigo, recebiam tarefas árduas. Poderia ser traduzido como “inferno”
12. Criaturas fantásticas que vivem nas montanhas. De modo geral, apresentam-se com o rosto vermelho, possuem um grande nariz e um par de asas nas costas. Têm a capacidade de voar livremente pelos céus.
13. Ensino budista que professava o retiro nas montanhas, em busca do aperfeiçoamento espiritual.
14. Ato de festejo em que se bebe *sake* e os convivas trocam as taças de bebida. Normalmente, é realizado nos festejos de Ano Novo, casamentos, entre outros.

*gaki*<sup>15</sup>, *chikushô*<sup>16</sup>, *shura*<sup>17</sup> *ningen*<sup>18</sup>, *tennin*<sup>19</sup>, *shômon*<sup>20</sup>, *engaku*<sup>21</sup>, *bosatsu* e *hotoke*<sup>22</sup>. Para tanto, a dança consiste em um elemento imprescindível. Nos *ennen*, o ermitão é avaliado pelos *oni* (ou, em alguns contos, pelos *tengu*) que, no caso, transmutam-se em divindades das montanhas. O ermitão faz oferendas aos *oni* (ou *tengu*) e, como resultado, parece unificar-se a eles. Ocorre-lhe, então, uma “transformação em divindade” (*zoku-shinjôbutsu*). Portanto, em função da dança e do *sakamori* realizados pelos *oni*, que colocam o aprendizado do ermitão à prova, o conto *Kobutori* é classificado na categoria “*oni mukashi*”

Pois bem, o velho do conto, em seu ofício de lidar com as árvores, já apresenta, de certo modo, uma ligação com os *oni*. E tal relação intensifica-se a partir do momento em que ele se utiliza da árvore para abrigar-se da tempestade; ou seja, com isso, ele parece colocar-se em uma situação de dívida para com os *oni*. Durante a festa realizada pelas criaturas, que lembra muito os *ennen*, o velho executa sua dança sob a observação das mesmas, como se estivesse sendo avaliado. E, sendo que sua apresentação é muito apreciada pelos *oni*, nota-se uma integração entre eles e o velho: é como se a dança se configurasse em uma oferenda às divindades, aqui representadas por esses *oni*. É exatamente depois de o velho enfrentar a escuridão do bosque, e passar pelo interior da árvore e de sua cavidade (elementos que, anteriormente, foram relacionados à descida ao indistinto primordial, onde a personagem deverá passar pela morte iniciática), que o processo de passagem a um estágio superior de existência – o novo nascimento – irá completar-se. É dito que o velho, escondido na cavidade da árvore, no momento em que ouve o demônio-chefe dizer que gostaria de ver uma dança diferente, é tomado por um espírito, “talvez um *kami* ou um *hotoke*”. E ele, acabando por esquecer-se do medo que sentia, decide apresentar a sua dança, fazendo uso de um chapéu. Este detalhe também poderia ser considerado parte do processo visto que, segundo Chevalier e Gheerbrant<sup>23</sup> (1991), o uso do chapéu: “Podia significar o fim da função dos cabelos como instrumento receptor da influência celeste e que, assim sendo, houvesse sido atingido o objetivo último da busca iniciática”. E o episódio culmina com a retirada do quisto de seu rosto. Apesar de não ficar evidente ao longo do conto, imagina-se que isso realmente incomodava o velho, pois dava preferência a executar um ofício que o mantivesse afastado da convivência social; assim, ter o quisto removido configura-se-lhe como a conquista de algo que almejava; espiritualmente, ele parece atingir um patamar superior de existência: a já referida “transformação em divindade” que, no conto

15. Estágio em que o morto, por ter praticado más ações em vida, era condenado a entrar no *gakidô*, onde padeceria de fome e sede.
16. Estágio animalesco.
17. Estágio ligado às guerras e aos conflitos.
18. Estágio humano.
19. Estágio intermediário entre o divino e o humano.
20. Estágio em que se pregava e praticava os preceitos de Buda.
21. Estágio mais aprimorado.
22. Estágio de divindade.
23. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. *Dicionário de Símbolos – Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, Rio de Janeiro, José Olympio, 5ª ed., 1991.

em questão, não é considerada de maneira literal mas, sim, através da felicidade alcançada pelo velho em ver-se livre do quisto.

E quanto ao velho vizinho que, na tentativa de obter o mesmo sucesso que seu colega, acaba sendo castigado? Talvez seja difícil encontrar a resposta para o fato a partir de aspectos míticos, uma vez que nada é explicado acerca da vida que levava esse velho. A sua função, no enredo do conto, parece mais ser a de um contraponto ao caráter do primeiro velho, a de funcionar como ponto de apoio a uma lição de moral: o castigo que lhe é infligido por ter invejado a felicidade do próximo, elemento que não deixa de ser uma das funções do gênero *mukashi banashi* e de seus similares no Ocidente.

### *Bibliografia Consultada*

- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. Lisboa, Livros do Brasil, s.d.
- GORAI, Shigeru. *Oni Mukashi – Mukashi banashi no sekai (O Antigo Ogro – o Mundo dos Mukashi Banashi)*. Tokyo, Kadokawa Shoten, 1991.
- JOLLES, André. *Formas Simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1976.
- KAWAI, Hayao. *Mukashi banashi to nihonjin no kokoro (Os Mukashi Banashi e o Sentimento do Japonês)*. Tokyo, Iwanami Shoten, 1988.
- KOBAYASHI, Chiaki. *Uji Shûi Monogatari*, vol. 1. Tokyo, Shogakkan, 1989.
- PAZ, Noemí. *Mitos e Ritos de Iniciação nos Contos de Fadas*. Tradução de Maria Stela Gonçalves. São Paulo, Cultrix/Pensamento, 1989.

Endereço para correspondência:  
Universidade Estadual Paulista – UNESP (Campus de Assis)  
Departamento de Letras Modernas  
Área de Língua e Literatura Japonesa  
Av. Dom Antônio, 2100  
19800-000 – Assis – SP

## FINAL DA ERA TOKUGAWA E INÍCIO DA ERA MEIJI (1868) – O FASCÍNIO EUROPEU PELAS ARTES JAPONESAS

*Monica Setuyo Okamoto*

**RESUMO:** O texto trata da interação no mundo das artes que ocorreu entre Japão e França, durante a segunda metade do século XIX.

**ABSTRACT:** The text is on interaction in the world of art that occurred between Japan and France, during the half second of XIX century.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Ukiyo-e*, Impressionismo, Monet.

**KEYWORDS:** *Ukiyo-e*, Impressionism, Monet.

Os japoneses da era Tokugawa (1603-1868) tiveram uma certa liberdade de expressão e de recepção no campo artístico. Os pintores japoneses adotaram algumas técnicas ocidentais, dentre elas a perspectiva e a pintura a óleo. Por outro lado, foi constatado um enorme entusiasmo europeu pela pintura e pelos objetos de decoração japoneses como o *makie* (pinturas em rolo), os objetos de laca e porcelanas. Mesmo diante das restrições do regime Tokugawa, a interação cultural entre Japão e o Ocidente ocorreu sutilmente através do mundo artístico japonês.

A arte japonesa atingiu, na metade do século XIX, projeção e reconhecimento internacional. O Japão, mesmo não participando oficialmente das exposições que ocorriam na Europa, começa a atrair cada vez mais admiradores de seus objetos de laca, porcelanas e *makie*. Uma das principais exposições de peças nipônicas no Ocidente ocorreu em 1862, na Segunda Exposição Internacional, em Londres. As peças nipônicas dessa exposição internacional pertenciam, em sua maioria, ao primeiro ministro britânico sir Rutherford Alcock que colecionou muitas peças artísticas japonesas durante sua

estada no Japão e chegou a publicar várias obras a respeito da arte nipônica. Após a exposição, algumas peças japonesas foram adquiridas pelo Museu de Arte Ornamental de Londres. Esse evento foi a pedra-de-toque que tornou popular, entre os intelectuais, a tão longínqua arte japonesa.

Foi somente em 1867, no final da era Tokugawa, que o Japão participou oficialmente de uma exposição internacional que ocorreu em Paris. Inúmeros produtos foram selecionados e enviados a Paris, desde ferramentas agrícolas, espadas, instrumentos musicais, até pequenos barcos. A partir daí, Paris descobriu rapidamente o mundo artístico japonês. Nesse período foi aberto o *Oriental Art Shop La Porte Chinoise*<sup>1</sup> em Paris e que foi freqüentado por intelectuais e artistas como Baudelaire, Edmond Goncourt, Jules Goncourt, Monet e James Mc Whistler.

Em 1873, ocorreu uma outra exposição internacional, desta vez em Viena. Nessa época, o Japão já havia reatado as relações comerciais com os países do Ocidente e estava em pleno processo de modernização, razão pela qual sua participação teve interesses mais políticos de divulgação e auto-promoção, do que artístico e cultural.

O Japão ainda participou das seguintes exposições:

1876 – Exposição em Filadélfia;

1878 – Exposição Internacional em Paris, quando Matsukata Masayoshi constrói um jardim japonês;

1886 – Exposição Internacional em Londres;

1889 – Exposição Internacional em Paris;

1893 – Exposição Mundial em Chicago;

1894 – Exposição em São Francisco;

1897 – Exposição Internacional em Bruxelas;

1900 – Exposição Internacional em Paris.

A partir da exposição de 1867 até 1878, o fenômeno conhecido como *Japonismo* ganhou dimensão e destaque, principalmente entre os pintores impressionistas<sup>2</sup>, dentre eles, Degas, que retomou alguns temas femininos e adotou a composição oblíqua, e Van Gogh, que copiou paisagens de pinturas japonesas, como *A Chuva* de Hiroshigue. Mas, a figura que mais mergulhou no mundo artístico japonês foi Claude Monet (1840-1926).

Esse pintor revolucionário desprezou a pintura em estúdio e procurou, diretamente na natureza, os “motivos” de suas obras, os quais foram registrados com pinceladas rápidas e pouco acabamento, devido o seu aspecto efêmero, de mudança constante sob os efeitos de luz e condições climáticas. Assim sendo, Monet preocupou-se mais com o efeito geral do todo, do que com os detalhes. E foi essa abordagem aparentemente descuidada que incomodou os críticos e os gostos tradicionais que estavam acostumados com “temas dignos” e “composições equilibradas”. Na verdade, para alguns críticos de arte como Arnold Hauser, o impressionismo vive o momento das rápidas transformações

1. Na época, os europeus não faziam distinção entre os termos chinês e japonês.

2. Impressionismo designa uma escola de pintura que se desenvolveu na França durante a segunda metade do século XIX.

citadinas, daí o seu estilo urbano que descreve *a mutabilidade, o ritmo nervoso, as impressões súbitas, pungentes, mas sempre efêmeras da vida das cidades*<sup>3</sup>.

Apesar dos percalços iniciais, o impressionismo consolidou-se como uma arte séria e uma inovação no campo das técnicas de pintura. Um dos aliados dos impressionistas, nessa luta em busca de novos motivos e novos esquemas de cor, foi a cromotipia japonesa que ainda não havia sido contaminada pelas convenções tradicionais européias. Aliás, os japoneses possuem tradicionalmente um senso estético monocromático. Eles apreciam o efeito de neutralidade, por essa razão a cor preta é utilizada para acentuar a silhueta e dar um ar de sobriedade.

As xilogravuras japonesas ajudaram os pintores impressionistas a eliminarem alguns resquícios das convenções tradicionais que ainda persistiam em suas obras. Os principais mestres japoneses foram Hokusai (1760-1849) e Utamaro (1753-1806) que lançaram, sobre os impressionistas, sugestões de arte não-convencional. É o que podemos notar na pintura do *Monte Fuji Visto atrás de um Poço*, de Hokusai. Na realidade, nem o Monte Fuji, tampouco o poço é a parte relevante da estampa, pois não há a preocupação da pintura em mostrar sempre o todo ou uma parte relevante de cada cena ou figura.

Sem dúvida, essas estampas japonesas tiveram o seu papel de destaque na pintura européia. Entretanto, muito antes do fenômeno do *Japonismo* espalhar-se entre os intelectuais e artistas europeus, Claude Monet já apreciava as xilogravuras nipônicas. Há muitas versões acerca do início do contato entre o pintor francês e as estampas japonesas, mas de acordo com algumas biografias, Monet não as conheceu em 1866, quando esteve na Holanda. Na realidade, a descoberta ocorreu por um acaso em 1856 em Havre, numa loja de curiosidades. Desde então, Monet foi seduzido pelos efeitos da bruma, de claridade e de transparência das sombras das gravuras japonesas.

A utilização dos elementos nipônicos era consciente em Monet que possuía um vasto acervo sobre a cultura japonesa em sua biblioteca particular, fato que contribuiu para enriquecer a sua visão plástica.

Outra fonte da arte japonesa que Monet possuía era sua amizade com um comerciante japonês que se estabeleceu em Paris por conta própria, Hayashi Tadamasu. Admirador de obras impressionistas, Tadamasu negociou com Monet estampas japonesas de Utamaro, Eishi e Hokusai, em troca das obras do artista francês. Esse intercâmbio foi fundamental para a entrada da pintura francesa, especialmente as de Monet no Japão, pois em 1893, Tadamasu expôs, pela primeira vez em Tóquio, algumas pinturas impressionistas. Homem de vasta cultura artística, participou da organização de duas exposições em Paris e escreveu a obra *História da Arte do Japão*, em 1900.

Amigos franceses também enriqueceram a visão de Monet sobre o Japão. Gustave Geffroy, que foi fascinado pela pintura oriental e escreveu vários artigos e críticas sobre a pintura japonesa, e Théodore Duret que também possuía um bom conhecimento acerca da cultura japonesa, e que visitou o Japão em 1863 e 1871.

Inicialmente, Monet apenas inseria os elementos nipônicos em suas obras conservando o estilo ocidental de pintura, chegando a ser até mesmo acadêmico, como

3. Arnold Hauser, *História Social da Arte*, p. 1049.

é o caso de *A Moça Japonesa*, 1876, ou seja, embora esses elementos fossem visíveis, não estavam ainda totalmente assimilados pelo pintor. Entretanto, à medida que seus conhecimentos sobre a arte e a cultura japonesa foram se aprofundando, os elementos visíveis foram desaparecendo, dando lugar às sutilezas das técnicas e dos “motivos”

Num primeiro lance, não detectamos nenhuma “influência” da pintura japonesa sobre as obras de Monet, porém, ao compararmos com as suas “fontes” nipônicas, somos obrigados a reconhecer certas “analogias”. Se partirmos do pressuposto de que comparar é ver semelhanças e diferenças, podemos afirmar que há “parentescos” e “influências” entre as obras francesas e japonesas, no entanto, um olhar mais crítico buscará as diferenças dentro das analogias, assimilações e transformações. A partir do momento que Monet entrou em contato com as gravuras japonesas, essas obras sofreram um processo de recepção e, conseqüentemente, transformação.

Um exemplo clássico da assimilação da arte e da cultura japonesa expressa por Monet seria o *Jardim Japonês*, que é considerado, por alguns críticos, a síntese do Oriente com o Ocidente. Claude Monet, após se mudar para Giverny, resolve construir um jardim japonês, ao lado de seu jardim em estilo ocidental. Todos os detalhes foram cuidadosamente administrados, desde a jardinagem e a construção da ponte, até a canalização de um braço do rio Epte para a formação do lago.

Percorrendo a história do Japão, constatamos que o jardim japonês possui uma origem ligada à divindade, mais precisamente à religião Shintoísta que venera os elementos da natureza e costuma erguer seus santuários nos *yu-niwa* (jardins de veneração). O jardim japonês também teve seu destaque nos grandes cenários da literatura e da arte nipônica. Na obra *Man'yōshū* – a mais antiga antologia poética japonesa e que foi compilada no século VIII – os jardins têm seu papel de destaque nos cenários. Já em *Genji Monogatari*, outro clássico da literatura japonesa redigida no século X pela dama da Corte Murasaki Shikibu, os jardins são minuciosamente detalhados para descrever a vida palaciana dos nobres da época, em particular, as aventuras amorosas do Príncipe Genji. Na realidade, os jardins representavam muito mais do que um simples cenário decorativo, pois os nobres daquela época costumavam contemplar a beleza da natureza nos jardins do palácio para atingirem o *mono no aware*, ou seja, as emoções das coisas fugazes. Coincidentemente, o impressionismo também busca, de uma certa forma, esse momento fugaz.

## *Bibliografia*

- ADAMS, Steven. *The World of the Impressionists*. London, Thames, 1989.
- GORDON, Robert. *Monet*. New York, Abrams, 1989.
- HAUSER, Arnold. *História da Literatura e da Arte*. Tradução de Walter H. Geenen. 2ª ed., São Paulo, Mestre Jou, 1972.
- HOUSE, John. *Monet: nature into art*. 5ª ed., New Haven, Yale University Press, 1986.
- KIDDER, J. Edward. *El arte del Japon*. Madrid, Ediciones Catedra, 1985.
- LEE, Sherman E. *L'art oriental*. Paris, Sequoia, 1966.
- MINSTERBERG, Hugo. *The art of Japan: an illustrated history*. Tokyo, Tuttle, 1983.
- NOMA, Seiroku. *Japanese sense of beauty*. Tokyo, Asahi Shimbun Publishing, 1963.

- \_\_\_\_\_. *The art of Japan*. Translated by Glenn T. Webb. Tokyo, Kondansha Internacional, 1980.
- OKADA, Jô. *Museu Nacional de Tóquio*. São Paulo, Melhoramentos, 1968.
- REWALD, John. *História do Impressionismo*. Tradução de Jefferson Luís Camargo. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

Endereço para correspondência:  
Universidade Estadual Paulista – UNESP (Campus de Assis)  
Departamento de Letras Modernas  
Área de Língua e Literatura Japonesa  
Av. Dom Antônio, 2100  
19800-000 – Assis – SP



# LE RÔLE FÉMININ DANS LE *KABUKI* DE L'ÉPOQUE GENROKU (1688-1704) ÉTUDE DU TRAITÉ THÉÂTRAL *AYAMEGUSA*<sup>1</sup>

*Sakae Murakami Giroux*

RESUMO: Entre as grandes figuras que marcaram a ascensão artística do *kabuki*, gênero teatral que nasceu e se desenvolveu durante a época Edo, encontra-se Ayame (1673-1729), um ator hábil em papéis femininos. Suas reflexões sobre o *kabuki* e sobretudo sobre a arte de “ser” uma mulher influenciaram seus contemporâneos, tendo sido compiladas pelo seu colega de profissão Fukuoka Yagoshirô. Esse texto, intitulado *Ayamegusa* (*Palavras de Ayame*), é um dos sete que compõem a obra coletiva *Yakusha rongo* (*Analeto dos Atores*), o primeiro tratado sobre a arte do *kabuki*, publicado em 1776. Nosso estudo se propõe a estabelecer, a partir de *Ayamegusa*, o processo de construção do papel feminino, ressaltando as características da mulher criada por Ayame, que continua, ainda hoje, a seduzir o público japonês.

RÉSUMÉ: Le *kabuki*, genre théâtral qui vit le jour et se développa durant l'époque d'Edo, compte parmi les grandes figures qui ont marqué son ascension artistique celle d'Ayame (1673-1729), un acteur excellent dans les rôles féminins. Ses réflexions sur le *kabuki* et surtout celles sur l'art de paraître une femme ont influencé ses contemporains et furent compilées par son confrère Fukuoka Yagoshirô. Ce texte, intitulé *Ayamegusa* (Paroles d'Ayame) est l'un des sept qui composent l'œuvre collective *Yakusha rongo* (Analectes des acteurs), le premier traité sur l'art du *kabuki*, publié en 1776. Notre étude se propose d'établir, à partir d'*Ayamegusa*, le processus de construction du rôle

1. Communication présentée à l'université Marc Bloch de Strasbourg, lors de la journée d'études “Tradition et modernité: quelques aspects du Japon d'Edo (1603-1867) et de Meiji (1868-1912)” du 12 mai 1998 et publiée dans les actes de cette journée, pp. 127-144.

féminin et de mettre en lumière les caractéristiques de la femme créée par Ayame, qui continue, encore de nos jours, à séduire le public japonais.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Ayamegusa, Yakusha rongô, kabuki*, teatro de Edo, teatro clássico japonês.

**MOTS CLÉS:** *Ayamegusa, Yakusha rongô, kabuki*, théâtre d'Edo, théâtre classique japonais.

Retracer l'évolution du rôle féminin dans le *kabuki* 歌舞伎 revient à suivre l'histoire de l'évolution artistique de ce genre théâtral. De l'*onna kabuki* 女かぶき (*kabuki* de femmes) d'Okuni 阿国 on est passé au *wakashû kabuki* 若衆かぶき (*kabuki* d'éphèbes) pour arriver finalement au *yarô kabuki* 野郎かぶき (*kabuki* d'hommes), une forme théâtrale assez proche de celle que l'on connaît aujourd'hui.

La toute première mention de ce type de spectacle, sous la dénomination de *kabuki otori* かぶきおとり (danse de *kabuki*), remonte à l'année 1603, dans les observations du 6<sup>e</sup> jour du 5<sup>e</sup> mois de la 8<sup>e</sup> année de l'ère Keichô, inscrites par le confucianiste Funabashi Hidetaka 舟橋秀賢, dans son journal des événements quotidiens de l'époque, le *Keichô Nikkenroku* 慶長日件録.

Cette danse de *kabuki* dont l'origine se trouve probablement dans les *yayako otori* ややこおとり, danses de fillettes, constitue l'élément moteur des troupes de théâtre féminines d'*onna kabuki* qui se sont multipliées, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, en particulier dans les régions économiquement florissantes comme les cités portuaires et les villes établies autour des châteaux. Parmi ces troupes nous pouvons citer, outre le groupe d'Okuni *kabuki*, Uneme *kabuki*, Sadojima *kabuki*, Murayama Sakon no *kabuki*.

Cependant, la censure, exercée par le gouvernement des Tokugawa 徳川 contre les atteintes à la morale publique, changea le destin de ce spectacle: un décret de 1629, c'est à dire après à peine trente ans d'existence, interdit toutes représentations des troupes féminines. Il est vrai que ces représentations étaient particulièrement érotiques et que la dénomination même de *kabuki*, qui vient du verbe *kabuku* 傾く, "réaliser des actes hors du commun" est révélatrice.

Le public, privé des spectacles d'*onna kabuki*, va alors chercher son plaisir dans les représentations de *wakashû kabuki* données par de jeunes hommes.

Toutefois, bien que l'art de la mimique y soit plus apuré et que le jeu individuel des acteurs commence à se développer sous l'influence des danses de *kyôgen* 狂言, il n'y avait pas de différence fondamentale, que ce soit dans les objectifs ou le contenu, entre l'*onnakabuki* et le *wakashû kabuki*. Le gouvernement multipliait aussi les contrôles pour tenter d'empêcher la participation clandestine de femmes qui était fréquente et obligeait les chefs de ces troupes à donner les noms des acteurs qui interprétaient des personnages féminins; c'est de cette exigence qu'apparut le terme *onnagata* 女形, pour désigner l'acteur spécialisé dans les rôles féminins. En 1652, comme ces mesures ne donnaient apparemment pas de résultats, toutes ces représentations sont à leur tour interdites, toujours pour les mêmes raisons d'outrages aux bonnes mœurs.

Cependant, le gouvernement est conscient de ce qu'une bonne diversion peut calmer l'âme du peuple. L'année suivante, il revient donc sur sa décision et permet la réouverture de ces théâtres, du moment que les acteurs respectent deux conditions: couper leurs franges et ne représenter que les mimiques du *kyôgen*. En bannissant la danse et en donnant un aspect plus viril aux acteurs, le gouvernement espérait ainsi diminuer la tension érotique dans les représentations, se débarrasser définitivement des femmes sur scène et abolir, finalement, la prostitution, hétéro et homosexuelle, fréquente entre acteurs et spectateurs.

Ces restrictions donnèrent naissance au *yarô kabuki* qui ne conserva la danse que pour les scènes d'interlude entre les actes. Il augmenta considérablement la part de la mimique et l'on vit apparaître les premières pièces comiques propres au *kabuki*, imitant le style du *kyôgen*. Il est bon de rappeler ici que ce sont justement les acteurs de la tradition du *kyôgen*, qui ne faisaient pas partie des écoles officielles de *nô* 能 de l'époque d'Edo 江戸, qui introduisirent l'art de la mimique dans le *kabuki*.

D'un autre côté, avec l'élimination effective des actrices, le *kabuki* reposait dorénavant sur des participants exclusivement masculins et les hommes étaient mis au défi d'interpréter des femmes.

Nous entrons dans l'ère Genroku 元禄 (1688-1704), celle qui voit l'achèvement du xvii<sup>e</sup> siècle et le début du xviii<sup>e</sup>. Yoshizawa Ayame 芳沢あやめ (1673-1729), acteur distingué d'*onnagata* de cette période, surtout à Kyôto et à Ôsaka, parle de ce défi dans *Ayamegusa* あやめぐさ, texte compilé par son contemporain Fukuoka Yagoshirô 福岡彌五郎, dramaturge et acteur de rôles masculins de *kabuki* comme *tachiyaku* 立役, héros positif, *oyajigata* 親仁方, vieillard. Ce texte est l'un des sept traités publiés en 1776, qui composent le *Yakusha rongo* 役者論語 (Analectes des acteurs) ou *Yakusha banashi* 役者はなし (Conversations d'acteurs), si l'on considère la lecture en *kana* indiquée à côté du titre *rongo* 論語.

Yagoshirô commence par de rapides considérations sur l'objectif de son travail:

よし沢氏は古今女形の上手なる故、あれ是へはなされしことを聞傳へ、又は自分にも尋ねて書置ける事、三十ヶ條に成ぬるまま、あやめぐさと名づけ、此道のしるべとし、ふかく秘して人にもらさず 其ヶ條左のごとし<sup>2</sup>。

Le sieur Yoshizawa est le plus habile *onnagata* de tous les temps, c'est la raison pour laquelle j'ai recueilli et noté tous les propos qu'il a tenus [sur son art] à différentes personnes. J'ai inclus aussi ce que je l'ai entendu dire en organisant [ces registres] en trente chapitres et je les ai intitulés *Les paroles d'Ayame*. [Ces paroles] devraient constituer un guide de la voie de l'art [de l'*onnagata*] et il est important de conserver ce qui suit ci-dessous dans le plus grand secret, en évitant toute divulgation.

Ici, quelques observations s'imposent. Il faut savoir, tout d'abord, qu'il y avait à cette époque trois autres acteurs qui étaient considérés comme représentatif de

2. Masakatsu Gunji 郡司正勝, "Ayamegusa" あやめぐさ in *Kabuki jûhachibanshû* 歌舞伎十八番集, p. 317.

l'*onnagata*: Ogino Samanojô 荻野左馬之丞 (1656-1704, Ôsaka-Edo), Sodezaki Karyû 袖崎歌流 (?-1730, surtout à Ôsaka) et Mizuki Tatsunosuke 水木辰之助 (1673-1745, Ôsaka-Kyôto?). En second lieu, le nombre de chapitres indiqué (trente) est source d'interprétations divergentes entre les spécialistes car le texte qui nous est parvenu n'en contient que vingt-neuf. Shunzui Kenji 守髓憲治, par exemple, émet l'hypothèse que le compilateur aurait compté pour deux l'un des plus long chapitres<sup>3</sup>. Imao Tetsuya 今尾哲也, pour sa part, suppose que le texte d'*Ayamegusa* se composait, à l'origine, de beaucoup plus de chapitres qui auraient été supprimés au cours du temps<sup>4</sup>. Gunji Masakatsu 郡司正勝, lui, comprend la phrase comme "environ trente"<sup>5</sup>. Quant à Torigoe Bunzô 鳥越文蔵, il explique que ce nombre trente représente les vingt-neuf chapitres plus l'introduction<sup>6</sup>. Enfin, pour ce qui est de son caractère secret, il est admis que ce texte fut ignoré du public pendant au moins cinquante ans, si l'on considère qu'il y est fait référence pour la première fois dans la postface du traité *Nijinshû* 耳塵集 (Poussières dans les oreilles), publié par Hachimonjiya 八文字屋 le 3<sup>e</sup> mois de 1757. On sait donc qu'il existait déjà à cette date une copie d'*Ayamegusa*, aujourd'hui disparue. Le texte qui figure dans le *Yakusha rongo* est la copie de celui que l'on trouve dans *Shinkoku Yakusha Kômoku* 新刻役者綱目 (Nouvelle classification des acteurs), également publié par Hachimonjiya en 1771. La tradition secrète du *kabuki*, bien que moins importante que celle du théâtre *nô* dont les traités, œuvres de Zeami, restèrent pendant près de six cents ans à l'écart du public, est toutefois honorable, compte tenu des structures beaucoup plus souples des écoles de *kabuki* et de la prospérité des moyens de publications à l'époque d'Edo.

Les vingt-neuf chapitres qui suivent présentent les considérations d'Ayame sur les rôles de courtisanes et d'épouses de *samurai*, sur la conduite et la dignité d'un *onnagata*, sur l'art d'interpréter le *kabuki*, sur les acteurs de son époque et sur sa propre vie. À ces réflexions se mêlent celles de Yagoshirô, composant ainsi un style de traité s'approchant de celui du *Zeshi rokujû igo sarugaku dangi* 世子六十以後申楽談義, (Entretien sur le *sarugaku* avec Zeshi, après sa soixantième année) de 1430, compilation des paroles de Zeami 世阿弥 organisée par son second fils Motoyoshi 元能.

Dans cette étude nous analyserons surtout les chapitres qui nous révèlent le personnage féminin vu par Ayame ainsi que le processus de formation de ce rôle.

Dans le premier chapitre, Ayame nous dit:

[...] 女形はけいせいさえよくすれば、外の事は皆致やすし。其わけはもとが男なる故、きつとしたることは生まれ付て持てゐるなり。男の身にて傾性のあどめもなく、ほんじやりとしたる事は、よくよくの心がけなくてはならず さればけいせいにての稽古を、第一にせらるべし<sup>7</sup> [...]

3. Kenji Shunzui 守髓憲治, *Yakusha Rongo* 役者論語 *Analectes des acteurs*, p. 33.

4. Tetsuya Imao 今尾哲也 *Yakusha Rongo Hyôchû* 役者論語評註 *Critiques et notes de Analectes des acteurs*, p. 177.

5. Masakatsu Gunji 郡司正勝, *op. cit.*, p. 317.

6. Charles J. Dunn and Bunzô Torigoe 鳥越文蔵 *The actor's Analects*, p. 49.

7. Masakatsu Gunji 郡司正勝, *op. cit.*, p. 317.

[...] Si un *onnagata* sait représenter comme il faut la courtisane, *keisei*, tous les autres rôles lui seront d'un accès facile. Mon argument se fonde sur le fait que [le rôle féminin] est [interprété par] un homme qui porte la force comme partie de sa propre nature. Justement parce qu'il est un homme, [l'acteur] doit être conscient de l'extrême attention qu'il doit porter à l'ingénuité de la courtisane et à son charme doux. C'est pourquoi, [dans l'art de l'*onnagata*], les exercices pour [interpréter] la courtisane doivent être considérés comme primordiaux [...].

Il continue dans le second:

[...] 家老の女房にて敵役をきめる時、武士の妻なればとおもふ心あるゆへ、刀のそりを打事かならずりつぱなるものなり。武士の女房なればとて、常に刀をさす物にあらねば、刀の取まはし、りゝし過たるは下手の仕内なり。刀をおそれぬといふ斗が仕内なり。何としてかとして、ナンとゝいふて、ぶたいをたゝいて、つかに手をかくるは、ぼうしかけたる立役なるべし<sup>8</sup> [...]

[...] Quand on représente l'épouse d'un conseiller âgé qui défie un ennemi, comme elle est consciente de sa position d'épouse de guerrier, jouer avec les mains sur le sabre donnera, certainement, une présence solide. Parce qu'elle est épouse de guerrier, elle aura toujours un sabre avec elle et une bravoure excessive dans le maniement de l'arme serait une très mauvaise action. Il est bon de jouer comme si elle n'avait pas peur d'un sabre. Menacer en paroles et défier [l'adversaire] en frappant la scène et portant la main à son sabre, c'est comme si elle était un héros, *tachiyaku*, avec un chapeau [de femme] [...].

pour conclure dans le troisième que:

[...] 女形の仕様、かたちをいたづらに、心を貞女にすべし。但し武士のつまなればとて、ぎごつなるは見ぐるし。きつとしたる女のていをする時は、ころをやはらかにすべし<sup>9</sup> [...]

[...] Pour composer l'*onnagata*, on doit donner un air coquet à son apparence et garder son âme toujours chaste. D'autre part, si l'on agit de manière peu aimable et rude simplement parce que l'on joue une épouse de guerrier, cela sera désagréable à voir. [Ainsi,] quand on joue une femme à la forte personnalité, il faut y mettre de la douceur [...]

Dès le début, les réflexions d'Ayame sur le jeu de l'*onnagata* se fondent sur deux personnages qui appartiennent à deux mondes opposés de la société d'Edo: la courtisane, *keisei* 傾城, qui fait partie du groupe *waka-onnagata* 若女形, c'est à dire du type jeune femme et l'épouse de guerrier, en principe du groupe *kashagata* 花車方, du type femme

8. *Idem, op. cit.*, pp. 317-318.

9. *Idem, op. cit.*, p. 318.

d'âge moyen ou plus âgée. Il choisit la belle femme, pleine de charme, qui fait "s'incliner le château", comme type de base de l'*onnagata* et exige de la part de cet acteur un saut dans l'infini: il doit en effet savoir oser aller au-delà même de la féminité d'une femme ordinaire. Il faut aussi remarquer que le mot *kabuki*, pour désigner le genre théâtral, est transcrit dans *Yakusha rongo* avec les caractères "chant 歌" "danse 舞" et "fille de joie 妓" autrement dit le théâtre des courtisanes.

C'est pourquoi il déplore toute interprétation qui ferait ressortir un trait masculin tel qu'une bravoure excessive. Il pousse, au contraire, à une fusion de caractéristiques socialement opposées en exigeant de la courtisane une âme pure et de l'épouse du guerrier du charme et de la douceur. L'âme de la femme telle que la conçoit Ayame n'appartient plus aux deux extrêmes de la société stratifiée des Tokugawa mais plutôt à une sphère idéale.

Ce processus de création semble s'opposer à celui de Zeami qui puisait ses personnages féminins dans le monde aristocratique du *Genji monogatari* 源氏物語 (*Le dit du Genji*) et les composait, élégants et subtils, selon l'esthétique du *yûgen* 幽玄. Mais après la mort, les âmes de ces femmes ne pouvaient atteindre le Bouddha et erraient dans le monde de la pénombre car elles n'avaient pu se libérer des mauvais sentiments de leur vie terrestre tels la jalousie, la colère ou la haine, éprouvés après avoir été abandonnées. Ces deux artistes se retrouvent ainsi dans la révolte sociale des *kawarawano* 河原者, les gens des berges des rivières, et replacent toutes les femmes au même niveau, au moins sur le plan moral, quel que soit leur statut social.

Après avoir donné, dans le chapitre VI, des indications sur le maniement du sabre par une épouse de guerrier, calme avant le moment critique, décidée lors de la phase finale et rappelé que la loyauté envers son seigneur est une des qualités de cette épouse, il revient, dans le chapitre XII, sur les sentiments féminins qui devraient envahir ce personnage lorsqu'il représente son mari âgé à l'occasion d'un jugement en présence du seigneur. Il dit:

女家老の役 [...] いかにもしつかりとせぬ様にすべし。[...] 申ても大勢 立合の所へ、いかに家老の女房なればとて、心おくせぬ理はなし。身もふるふほどにあぶなあぶなかり、敵役がどつとつゝこんだ悪言をいふた跡にて、それよりきつとすべし。女は其場に成ては、おとこよりいひ度ことをいふものなり。但シ少は上気したるていにて、狂言をすべし<sup>10</sup> [...]

Dans le rôle de l'épouse d'un vieil officier [...] on cherche à montrer [au public], dans la mesure du possible, un sentiment d'hésitation. [...] Ce n'est pas parce qu'elle est l'épouse d'un vieil officier qu'elle ne doit pas se sentir effrayée devant le grand nombre de personnes qui participent à la discussion. Elle leur fait face, tendue, avec prudence, au point de sentir son corps trembler. C'est seulement lorsque son ennemi lui lancera de terribles insultes qu'elle montrera sa

10. *Idem, op. cit.*, p. 320.

fierté. Dans une pareille situation, une femme dit ce qu'elle a à dire, bien plus qu'un homme. Elle devra néanmoins jouer [cette scène] en montrant une certaine excitation [de ses sentiments].

Mais une courtisane, comme l'épouse d'un guerrier, est aussi loyale, fidèle et fière. Tout en affirmant, dans le chapitre XIII, que la vertu doit être inhérente à la conduite d'un *onnagata*, Ayame établit une nette séparation entre le corps et l'esprit. Ainsi cet acteur devra refuser les rôles vulgaires, même s'ils sont la promesse d'un succès assuré. Ayame repousse avec véhémence, dans le chapitre XX, les critiques d'un de ses contemporains, le dramaturge Azuma Sanpachi 東三八, qui lui reproche de jouer les rôles de *tayû* 太夫, la grande courtisane, dans un style trop élégant, dépassé de cinq ans. Ayame est ironique:

[...] 御みけん忝し、しかし太夫は高上なるがよし、たつた五年の間にそれほど風俗が替りたらば、二十年まへはとつとうんしやうなるべし。よき御異見にて心つきたり。五年まへをのりこし、廿年まへの風に致度候。けいせいは古風にてだてなるがよし。茶やふろやは當世過てするがよし<sup>11</sup> [...]

[...] Merci pour vos observations, mais il est bon de jouer la grande courtisane avec beaucoup d'élégance; si son style a tellement changé en à peine cinq ans, elle devait être encore bien plus élégante il y a vingt ans... J'apprécie vraiment votre excellente opinion. J'aimerais bien revenir en arrière de plus de cinq ans et jouer dans le style d'il y a vingt ans. Il est bon d'interpréter la courtisane selon la tradition, bien sereine. Quant aux filles des maisons de thé ou de bains, il est bon de les représenter modernes et même très modernes. [...]

Les efforts d'Ayame pour tenter de réhabiliter l'image de la courtisane, sa théorie de l'*onnagata*, ne sont pas seulement le résultat d'un processus intellectuel. C'est quelque chose qui est lié intrinséquement à sa propre vie. Élevé à Dôtonbori 道頓堀, quartier des théâtres et de la prostitution des deux sexes situé sur la rive sud de la rivière du même nom à Ôsaka, Ayame a débuté comme *iroko* 色子, jeune acteur de *kabuki* vendant ses charmes. Il avait probablement été vendu par sa famille, comme beaucoup d'autres de ses collègues, par nécessité<sup>12</sup>. Grâce à son protecteur Tachibanaya Gorozaemon 橋屋五郎左衛門, riche paysan qui avait le droit de porter l'arme, il devint le disciple de grands acteurs de *kabuki* comme Arashi San.emon 嵐三右衛門初代 (1635-1690), spécialisé dans les rôles d'amoureux, *yatsushi* やつし(和事), ou Yamashita Kyôemon 山下京右衛門, le héros positif, *tachiyaku* 立役. Il connaissait mieux que tout autre ce milieu et, comme pour mettre en harmonie son passé avec son présent, il créa l'art de la femme idéale, mélange de courtisane et d'épouse de guerrier.

À l'inverse, la position défendue par Sanpachi est celle du *kabuki* réaliste qui se veut le reflet de la société. Genroku est l'époque des bourgeois, *chônin* 町人, des nouveaux

11. *Idem*, *op. cit.*, p. 323.

12. Tetsuya Imao 今尾哲也, *op. cit.*, p. 286.

riches, *niwakabugen* 俄分限, selon la terminologie d'Ihara Saikaku 井原西鶴. Moriya Takeshi 守屋毅 rappelle que c'est au cours du 1<sup>er</sup> mois de la 5<sup>e</sup> année de l'ère Jôkyô 貞享 (1688), que Saikaku publie *Nihon heitaigura* 日本永代蔵 (Japon, le trésor perpétuel), sa première œuvre dite *chônin-mono* 町人物, histoires de bourgeois, et que c'est aussi à la fin du 9<sup>e</sup> mois de cette même année que débute la nouvelle ère, Genroku, l'époque des *chônin*. Les personnages qui apparaissaient dans les œuvres de Saikaku antérieures à *Heitaigura* étaient des commerçants traditionnels, *machi-shû* 町衆, comme Yonosuke 世之介 dans *Kôshoku ichidai otoko* 好色一代男 (L'Homme le plus lubrique)<sup>13</sup>.

Ayame a vécu cette transformation brutale de la société, des hommes et de son public. La courtisane de Sanpachi reflète ce changement mais pour Ayame ce nouveau monde est vulgaire et ne mérite que des filles de maisons de thé ou de bains. Voilà pourquoi, tout au long de ce traité, Ayame plaide pour l'élégance, la pureté de l'âme, la dignité des courtisanes, comme s'il pouvait retenir les jeunes acteurs de suivre l'évolution. Mais, ainsi qu'il le constate lui-même dans le chapitre xxvii, des acteurs tels que Sawamura Kodenji 沢村小傳次 qui ne supportait pas d'être insulté, même sur scène, se font de plus en plus rares.

Pour Sanpachi, le théâtre doit être le reflet de la réalité objective. Le réalisme d'Ayame, lui, naît de l'imbrication de la vie et du théâtre, la vie devant être une continuation de la scène. Ayame l'explique dans le chapitre vii:

女形は色がもとなり。元より生れ付てうつくしき女形にても、取廻しをりつぱにせんとすれば色がさむべし。又心を付て品やかにせんとせばいやみつくべし。それゆへ平生を をなごにてくらさねば、上手の女形とはいはれがたし。ふたいへ出て爰はをなごのかなめの所と、思う心がつくほど、男になる物なり。常が大事と存るよし<sup>14</sup> [...]

Quant à l'*onnagata*, le fondement [de son interprétation] est le charme. Même étant un *onnagata* qui possède une beauté innée, le charme [de ses actes] serait faible s'il essayait intentionnellement de paraître beau. Et s'il cherchait consciemment à paraître attirant et désirable, [la représentation] tournerait au vulgaire. C'est pourquoi, si, même dans sa vie quotidienne, il n'agit pas comme une femme, il n'atteindra [jamais] la renommée d'un habile *onnagata*. Dans les représentations, plus il se persuade de ce que la scène est le lieu privilégié pour montrer sa féminité, plus il mettra en évidence sa masculinité. Il est bon de penser que "toujours" est le plus important [...]

Ainsi un *onnagata* devra refuser le bol de soupe d'igname qui lui est offert, nous dit-il dans le chapitre iv, éviter dans la loge et devant son partenaire des attitudes qui pourraient rompre le charme de la scène qu'ils vont jouer, chapitre xxii, et surtout, dans le chapitre xi, consacrer son existence à l'art de l'*onnagata*:

13. Takeshi Moriya 守屋毅, *Genroku bunka – yûgei, akusha, shibai* 元禄文化 – 遊芸、悪所、芝居. *Culture Genroku – Arts de divertissement, lieux de perdition, théâtre*, pp. 1-2.

14. Masakatsu Gunji 郡司正勝, *op. cit.*, p. 319.

女形にてみながら、もしこれでゆかずば、立役へ直らんと思ふころつくがいなや、藝は砂になる物なり。ほんのをなごが、おとこにはならぬにてがてんすべし。ほんの女、もはやこれではすまぬとて、男にならるべきや。その心にては、女の情にうときはづなり<sup>15</sup> [...]

Être *onnagata* et avoir des pensées inconstantes comme tenter de changer pour le rôle de héros positif lorsqu'on ne trouve pas son accomplissement [dans cette carrière] signifie que son art se réduit en poussière. Il faut comprendre qu'une vraie femme ne se transformera [jamais] en homme. Une vraie femme pourrait-elle se transformer en homme parce qu'elle n'est pas satisfaite de sa condition actuelle? S'il est dans cette disposition d'esprit, c'est qu'il est ignorant des sentiments féminins.

Il tire cette observation de sa propre expérience. Au début de sa carrière et même en 1721, sur les scènes de Kyôto, il avait essayé de jouer les *tachiyaku* mais n'avait jamais obtenu le moindre applaudissement pour ce rôle. Comme pour justifier cet insuccès, il dit dans le chapitre x:

[...] 女形より立役へなをつて、立役にてともかくもよいといはるゝは、女形の時はわるかるべし。立役に直つてあしきは、女形の時よかるべし<sup>16</sup> [...]

[...] Proclamer que l'on se sent mieux en héros positif, *tachiyaku*, lorsque l'on vient de se convertir à ce style signifie que l'on n'a jamais été un bon acteur quand on était *onnagata*. [À l'inverse], si l'on ne parvient pas à jouer convenablement les héros positifs, cela signifie que l'on était un bon acteur quand on était *onnagata* [...]

et laisse ainsi apparaître clairement son choix définitif pour l'art de l'*onnagata*.

Il conclut ainsi ce traité:

女形といふもの、たとへ四十すぎても若女形といふ名有。たゞ女形とばかりもいふべきを、若といふ字のそはりたるにて、花やかなる心のぬけぬやうにすべし。わづかなる事ながら、此若といふ字、女形の大事の文字と心得よ<sup>17</sup> [...]

Un *onnagata*, même s'il a plus de quarante ans, sera toujours appelé un "jeune *onnagata*". On pourrait simplement dire *onnagata*, mais comme on y ajoute le caractère "jeune", il faut jouer de telle sorte que la sensation printanière ne se dissipe pas. C'est peu de chose mais il est important de garder à l'esprit que ce caractère "jeune" est le mot-clé de l'*onnagata* [...]

15. *Idem, op. cit.*, p. 320.

16. *Idem, ibidem*.

17. *Idem, op. cit.*, p. 326.

Ayame mourut à l'âge de cinquante-sept ans. Il exerça son activité principalement dans les théâtres de Kyôto et d'Ôsaka. Il obtint également un grand succès auprès du public lors de sa représentation à Edo, à l'âge de quarante ans, en 1723. Jusqu'à peu avant sa mort, pendant qu'il jouait sur scène, Ayame fut pour le public un éternel *wakaonnagata* 若女形.

Comme il l'a déjà dit au chapitre VII, le fondement de l'interprétation de ce personnage se trouve dans le charme. Il est évident que ce charme, cette sensation printanière qui résiste au poids des ans ne provient pas d'une sensualité physique mais de la conviction d'être une femme. Femme dans le regard, l'attitude, la parole qui naissent d'un profond sentiment d'amour. Ni compliqué ni exotique, être simplement une femme qui, comme une fleur saisonnière est naturellement en harmonie avec son espace, dit Ayame dans le chapitre XXIV, nous faisant nous souvenir ainsi des propos de Zeami dans le traité *Fûshikaden* 風姿花伝 *De la transmission de la fleur de l'interprétation*:

ソモソモ 花トイフニ、万木千草ニ於イテ 四季折節ニ咲ク物ナレバ、ソノ時ヲ得テ  
メヅラシキユエニ、モテアソブナリ<sup>18</sup>。

[...] Or donc, ce que l'on entend par "fleur" c'est ce qui, sur les dix mille arbres et les mille herbes, éclôt chacune en sa saison, et c'est parce que, venues à leur heure, elles sont insolites, que nous les apprécions<sup>19</sup>.

Cette "sensation printanière" vient aussi de l'innocence, de la pureté. Ainsi dans le chapitre XXIII:

女形は女房ある事をかくし、もしお内義様がと人のいふ時は、顔をあかむる心なく  
てはつとまらず 立身もせぬなり。子はいくたり有ても我も子供心なるは、上手の自然  
といふものなり<sup>20</sup> [...]

Un *onnagata* gardera secret le fait d'avoir une épouse. S'il ne se met pas à rougir en entendant quelqu'un lui dire "Avec votre permission, votre épouse..." il ne réussira pas à interpréter [son personnage] et n'aura pas non plus de succès. Tout en ayant plusieurs enfants, pouvoir être soi-même un enfant, voilà ce qui s'appelle le génie [...].

L'épouse d'Ayame était la plus jeune sœur de la femme de Yamashita Kyôemon, son maître, et lui donna quatre fils qui devinrent tous acteurs. Néanmoins, Ayame était convaincu qu'il était une femme. Cependant, pour un *onnagata*, être une vraie femme est une fiction. Ainsi qu'il est impossible pour une femme d'être un véritable homme. Mais Ayame croyait en ce mensonge. Et c'est de cette conviction que provient la femme

18. Akira Omote et Shûichi Katô 表章、加藤周一, *Zeami. Zenchiku* 世阿弥、禪竹, p. 55.

19. René Sieffert, *La tradition secrète du Nô suivie de Une journée de Nô par Zeami*, p. 103.

20. Masakatsu Gunji 郡司正勝, *op. cit.*, pp. 323-324.

d'Ayame dont la féminité dépasse même celle d'une femme réelle. Cette femme qui, comme l'a dit Mishima, est née d'une relation adultère entre le rêve et la réalité.

Aujourd'hui, comme si l'on voulait effacer cette belle histoire de femme, on écrit le mot *kabuki* avec les caractères “chant 歌” “danse 舞” et “technique 伎”

## Bibliographie

- GIROUX, Sakae. “Le personnage féminin dans le *nô* et le *kabuki*”, *Cipango-Cahiers d'études japonaises : Mélanges offerts à René Sieffert*, juin 1994, Inalco, Paris, pp. 107-120.
- \_\_\_\_\_. *Zeami et ses entretiens sur le nô*, coll. “Bibliothèque Japonaise” Pof, Paris, pp. 153-288.
- GUNJI, Masakatsu 郡司正勝. *Kabuki Jûhachibanshû* 歌舞伎十八番集 *Kabuki*, chefs d'œuvre, Nihon Koten Bungaku Taikei 日本古典文学大系, vol. 98, Iwanami shoten, 1965, pp. 317-326.
- IMAO, Tetsuya 今尾哲也, *Yakusha Rongo Hyôchû* 役者論語評註. Critiques et notes de *Analectes des acteurs*, Tamagawa daigaku shuppanbu, 1974, pp. 174-360.
- DUNN, Charles J. and TORIGOE, Bunzô 鳥越文蔵. *The actor's Analects*, Columbia University Press, 1969, pp. 49-66.
- MORIYA, Takeshi 守屋毅, *Genroku bunka – yûge, akusho, shibai* 元禄文化—遊芸、悪所、芝居. *Culture Genroku – Arts de divertissement, lieux de perdition, théâtre*, Ibundô, Tokyo, 1985, p. 202.
- SHUNZUI, Kenji 守髄憲治. *Yakusha Rongo* 役者論語 *Analectes des acteurs*, Tôkyô daigaku shuppan, 1974, 5<sup>e</sup> édition, p. 188.
- TSUCHIYA, Keiichirô 土屋恵一郎. *Genroku haiyûden* 元禄俳優伝 *Transmissions des acteurs de Genroku*, Iwanami shoten, Tokyo, 1991, pp. 139-165.
- SIEFFERT, René. *La tradition secrète du Nô suivie de Une journée de Nô par Zeami*, Gallimard, Paris, 1971, p. 381.
- OMOTE, Akira et KATÔ, Shûichi 表章、加藤周一, Zeami. *Zenchiku* 世阿弥、禅竹, Iwanami shoten, Tokyo, *Nihon Shisô Taikei* 日本思想大系, vol. 24, Iwanami Shoten, 1974, pp. 14-314.

Endereço para correspondência:  
Département d'études japonaises  
Université Marc Bloch  
22, rue Descartes  
67084 Strasbourg cedex

## NORMAS DE PUBLICAÇÃO

### 1. Idiomas

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

### 2. Nomes e Termos Japoneses

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

### 3. Tipos de Trabalhos Publicados

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

### 4. Extensão dos Textos

Todo artigo deve ter no máximo 30 000 caracteres.

### 5. Forma de Apresentação

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

### 6. Citações

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

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

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

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

### 7. Ilustrações

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

### 8. Exemplares do Autor

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

### 9. Restrições

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

Endereço para Correspondência / Mailing Address:

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

Av. Prof. Lineu Prestes, 159 – Cidade Universitária

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

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

(Poema da 4ª capa)

*atravessam o céu  
linhas de gansos selvagens  
– letras da Holanda?*

Nishiyama Sôin (1605-1682), fundador do estilo Danrin de *haikai*, quando em visita à sede da corrente ôbaku de zen-budismo em Nagasaki, 1670.

阿蘭陀の文字か  
横たふ天つ雁

