Criar imagens a partir da palavra torna-se um privilégio para as línguas chinesa e japonesa escritas, por terem uma grafia ideogramática que implica uma forma gráfica ou caracter, veículo de uma forma sonora e um conteúdo significativo. Dada sua própria natureza, os ideogramas são essencialmente simbólicos, passando a idéia imediatamente ao leitor, que os apreende no seu todo, sem a necessidade de se traduzir a cadeia fonêmica em palavras e estas em idéias ou conceitos.

Fala/folha = palavra. *Forma/figura* = imagem. Assim se compõem, por ideogramas chineses, os vocábulos "palavra" e "imagem".

Forma (concreta), objeto, coisa/figura (projeção), sombra, perfil, portanto, figura projetada de uma forma concreta = imagem. Não é muito difícil chegar 'a noção de "imagem" pela associação das idéias contidas, individualmente, nos ideogramas que compõem o termo, num jogo de montagem a partir dos sentidos básicos expressos por cada um deles.

Já não ocorre o mesmo com o vocábulo "palavra". Por que *folha*?, seria talvez a pergunta que, imediatamente, se formaria em nossas mentes. Verificando os sentidos abarcados pelo ideograma *yô*, equivalente `a "folha", tem-se: 1) órgão vegetal laminar,

cuja função essencial é produzir seivas necessárias `a subsistência da planta; 2) por associação com sua espessura, é usado para contar *folhas* de papel e, por extensão, como um sufixo enumerativo de objetos finos e achatados; 3) por associação com a posição que tomam na extremidade dos galhos e, no conjunto da planta, na extremidade superior da árvore, "ponta, extremidade". Agora podemos trabalhar com as metáforas, e *palavra* é o alimento, a seiva da fala (acepção 1), a unidade da fala (acepção 2), a ponta, a meada da fala (acepção 3).

O que aqui se verifica nada mais é do que a reprodução de alguns princípios básicos de formação dos caracteres chineses em vocábulos compostos por mais de um ideograma. Se, em sua origem, os caracteres chineses eram essencialmente pictográficos e, portanto, ideogramáticos, com o correr do tempo foram se estilizando, modificando seus valores simbólicos, criando novas formas a partir das originais.

Em escavações feitas durante o século I a.C., foram encontrados os primeiros registros de caracteres chineses inscritos em ossos de animais (veados e bois) e em cascos de tartaruga (datados dos séculos XIV-XIII a.C.), bem como em utensílios de bronze (datados dos séculos XIII-IX a.C.). De estilo suave e com uma considerável preocupação estética, esses caracteres já apresentavam os princípios de montagem dos ideogramas mais estilizados,

TAE SUZUKI é professora do curso de Língua e Literatura Japonesa da FFLCH-USP e diretora do Centro de Estudos Japoneses da USP.

cujas formas se estabilizaram durante a época de domínio da dinastia Han (séc. III a.C. - III d.C.), no rastro do desenvolvimento dos estudos sobre a leitura de sutras, muito em voga 'a época.

Na origem, os ideogramas constituem basicamente representações simbólicas de elementos da natureza ou das relações entre as coisas existentes no universo que, diga-se de passagem, constituem fatores basilares da cultura sino-japonesa. Muito embora se possa detectar o caráter pictográfico dos primeiros e o caráter diagramático desses últimos, revestem-se de forte valor simbólico, mais marcante do que nos hieróglifos egípcios, por exemplo, e que se acentuou 'a medida que se cristalizavam as formas atuais no correr dos séculos. Assim, "sol" não era graficamente expresso por uma figura que representasse realisticamente o astro mas por um ponto no meio de um círculo; "montanha" tomava a forma de três picos em cadeia; "rio" era expresso por três traços tortuosos inclinados na vertical, representando os filetes da água a correr. Ainda com características mais pictogramáticas nesse estágio, com o tempo tornam-se figurogramas passando a ser grafados, respectivamente, por um retângulo na vertical com uma linha horizontal ao meio; por três linhas paralelas dispostas eqüidistantemente na vertical, com a do centro ligeiramente mais

TAE SUZUKI

Fala/ Folha Forma/ Figura

elevada do que as duas da ponta e interligadas por uma linha horizontal na base; por três linhas verticais com a extremidade inferior da primeira 'a esquerda, ligeiramente voltada para fora, como uma sutil alusão ao fluir das águas em movimento.

É reduzido, porém, o número de pictogramas (cerca de 3% dos ideogramas hoje usados), a grande maioria dos ideogramas resulta da associação de dois ou mais caracteres. Duas *árvores* dispostas lado a lado referem-se a um "bosque", dois *fogos* sobrepostos formam uma "labareda". A imagem visual se estabelece de pronto nesses casos mas a significação de ideogramas complexos não reside, em sua maioria, na simples soma dos conteúdos expressos pelos caracteres individualmente, mas numa montagem que implica um exercício de associação desses conteúdos ou de um radical semântico a um fonético.

No primeiro caso, o significado do novo ideograma constitui o produto de uma associação sugestiva das idéias contidas em suas partes componentes, sendo significativa, inclusive, a disposição das partes em sua forma final. Assim, por exemplo, o caracter referente a *ser humano* grafado em parelha pode significar "submissão", quando se apresentam em fila, com o segundo na mesma disposição que o primeiro, sob a forma de um homem seguindo o outro mas, quando se colocam de costas voltadas um para o outro, revestem-se do sentido de "insubmissão, contradição" que, no curso de seu uso, passou a

ser também utilizado para indicar o "norte", na acepção de ponto cardeal que se *opõe* ao sul, a direção, no hemisfério norte, do percurso seguido pela divindade sol em torno da terra.

Na associação de um radical semântico a outro fonético, o primeiro serve de indicador do campo semântico em que se insere o ideograma, cuja leitura é definida pelo segundo. Sendo o léxico chinês formado de vocábulos eminentemente monossilábicos, grande é o número de homófonos, e o radical semântico passa a ser o traço distintivo de seus sentidos. Se, por um lado, o radical semântico *árvore* está presente nas grafias para "ameixeira", "galho", "madeira", dentre os exemplos mais óbvios, bem como para "cálice" (utensílio feito de *madeira* cavada), "maço" (feixe de *lenha* amarrado por cordas), por outro, o radical fonético *shi* ("ramo") dá a mesma leitura para "inveja" (acoplado ao radical semântico *coração, sentimento*), para "galho" (acoplado a *árvore*)para "membros do corpo" (acoplado ao radical semântico *carne, corpo*).

Voltando um pouco aos ideogramas que compõem os vocábulos "palavra" e "imagem". Palavra = fala/folha. *Fala* - embora o ideograma seja, ele próprio, um radical semântico-fonético, pode ser decomposto em partes significativas menores que se referem, simbolicamente, a "coração, sentimento" e `a "boca". Graficamente dispostos com o *coração* sobre a *boca* , cria-se a imagem da boca como a base ou o suporte dos sentimentos humanos, donde, "expressão dos sentimentos humanos pela boca", isto é, a fala. O veio significativo não nasce da simples justaposição de idéias mas das possibilidades metafóricas que elas implicam, num jogo em que a posição ocupada por cada caracter na forma final do ideograma passa a ser também significativa. Da mesma forma o ideograma para *folha,* composto do radical semântico *erva* sobreposto a *mundo* (no caso, utilizado também como radical fonético) que, por seu turno, se sobrepõe a *árvore*. Imagem criada: *erva* que cobre o *mundo* das *árvores,* isto é, "erva verdejante que encima as árvores" ou folha. E numa progressão de cadeia associativa, "folha de papel" (associação pela espessura), "extremidade" (associação com a posição ocupada pelas folhas na extremidade superior das árvores), "época" que se marca ao se virar uma *folha* da história. Desnudemos a "imagem", a figura ou sombra da forma. *Forma,* composto dos radicais semânticos *formato* e *manifestação resplendorosa* grafados lado a lado, resulta da idéia de eclosão concreta da forma das coisas ou, simplesmente, "a expressão da forma". Num jogo mais sutil de simbologias e abstrações, *figura* era, originariamente, um pictograma para "elefante", com suas quatro patas e longa tromba erguida, para ser metaforicamente usado para "grande presença", em analogia com a projeção e dimensão que o animal ocupa no espaço, donde os sentidos de "perfil, figura, sombra".

O forte valor simbólico dos caracteres chineses aliado aos princípios de composição dos ideogramas facilitam, assim, um rico jogo imagístico, uma variada brincadeira de montagem. O mesmo ocorre na formação de vocábulos compostos por mais de um ideograma. *Palavra* não é a soma da fala mais a folha ou uma fala folheada mas a unidade da fala, a seiva que dá existência 'a fala, aquilo que revela e sustenta o conteúdo do que é expresso pela fala. Da mesma forma, *imagem* não é forma e figura, nem uma forma figurada ou uma figura formal de qualquer objeto concreto da natureza, mas a projeção, nas mentes humanas, das formas concretas existentes no universo.

É verdade que, hoje, os povos que se servem do ideograma para grafar sua língua, como os chineses, japoneses e, em menor escala, os coreanos, perderam de vista seu rastro etimológico e, raramente, têm consciência dos sentidos de cada uma de suas partes componentes. O ideograma é, de um modo geral, concebido como uma unidade gráfica que comporta um conteúdo significativo com a correspondente forma sonora, notadamente no caso de ideogramas que também constituem radicais semânticos. No entanto, quando se tratam de ideogramas complexos, os radicais semânticos poder servir de indicadores para o "desvendamento" de seu significado, bem como o reconhecimento de um radical fonético pode auxiliar sua leitura. Recurso muito utilizado para fins mnemônicos, não raro nascem as associações individuais que nada têm a ver com os sentidos originais do processo de composição do ideograma. É, por exemplo, mais fácil memorizar que um *homem* se encosta`a *árvore* para *descansar* , do que aprender que *descansar* constitui um desvio do sentido de "proteger" ou "felicidade", composto do radical semânti-

co *homem* acoplado ao radical fonético *xiu* (em japonês, *kyû*), cujo sentido "cobrir" não interfere na atribuição de sentido ao ideograma. Ou ainda que a *erva* se *metamorfoseia* em *flor* (formado pelo radical semântico *erva* sobreposto a *transformar-se*) é mais fácil de reter na memória do que *flor* como o resultado da junção do radical semântico *erva* ao fonético *hua* , originariamente, "belo".

Os princípios de estruturação do ideograma incitam a imaginação e permitem os mais variados jogos associativos a nível semântico, por acréscimo das idéias contidas nos caracteres de base para pluralizar (*árvore* + *árvore* = bosque) ou enfatizar (*coração* + *suportar* = suportar interiormente), por adjetivação (*balouçar* das *águas* = onda), por metáfora (*coração* [órgão vital] do *nariz* = respiração) ou sugestão (*erva* sobre o *arrozal* = muda de planta). O mesmo fenômeno ocorre quando o Japão adota e adapta essa escrita ideogramática ao vernáculo.

Alguns séculos foram necessários desde os primeiros contatos dos japoneses com a escrita chinesa, provavelmente por volta do século I, quando o Japão ainda não tinha desenvolvido uma escrita própria, até sua assimilação, incorporação e adaptação 'a própria língua. A assimilação se processou, em seus primórdios, enquanto escrita chinesa propriamente dita, com os primeiros letrados japoneses produzindo textos chineses por excelência, isto é, textos que seguiam rigorosamente a sintaxe e a escrita da língua de origem. A adaptação ao vernáculo, por outro lado, se dá paulatinamente, servindo-se dos dois planos do ideograma - o fonético e o semântico - para grafar a frase de expressão japonesa. De um lado, privilegia-se apenas a leitura do ideograma, adaptada 'a fonética japonesa, grafando as palavras de seu léxico com um caracter para cada som e, de outro, privilegia-se o sentido veiculado pelo ideograma, atribuindo-lhe a leitura pelo vocábulo vernacular com sentido equivalente. Dessa adaptação fonética nascem os fonogramas silábicos ou silabogramas japoneses e, da adaptação semântica onde atuam os princípios de composição do ideograma, surgem alguns desvios de sentido entre a China e o Japão, bem como são criados novos caracteres.

As diferenças do sentido atribuído ao ideograma, na China e no Japão, ocorrem notadamente na fauna e na flora. Embora o radical semântico *árvore* acoplado a *branco* sempre designe uma espécie de árvore, na China, refere-se a uma espécie de cipreste e, no Japão, a uma espécie de carvalho; assim são também o radical semântico *peixe* mais o radical fonético *wei* (originariamente, "banquete"), usados para se referir, respectivamente, ao tubarão e ao atum. Não é sem razão que as barbatanas de tubarão constituem um prato requintado da culinária chinesa e o atum cru enfeita com muita galhardia um prato de sushi.

Dentre os inúmeros ideogramas criados no Japão, apesar do uso acurado da técnica de montagem para criar belas imagens, muitos acabaram não se cristalizando na língua. Pela extravagância de suas formas ou por existirem outros caracteres com igual sentido e já consagrados pela língua chinesa, seu uso se restringiu a determinadas épocas ou a determinado gênero de textos, tais como a conjunção de *boca* com *ir* (usar a boca para fazer as pessoas irem) para significar "convidar", ou então, *ouvido* acoplado a *som* para significar "ouvir", *corpo* mais *dividir* para "filho". Mas há um contingente de ideogramas de origem japonesa que, devido principalmente `a criatividade de sua montagem, acabou sendo assimilado pela língua, tendo alguns deles percorrido o caminho inverso de seus congêneres para serem, posteriormente, adotados na China. A título de exemplo, "trabalhar", concebido como *homens* em *movimento* ; o *vento* a insuflar o *pano* , "pipa"; limite entre a *subida* e a *descida* da *montanha* , "desfiladeiro"; *peixe* de carne *macia* , "sardinha".

Mas o Japão continuou usando a língua vernácula para a comunicação oral e, 'a época em que ela começou a ser reproduzida em textos escritos (por volta dos séculos VII-VIII), mormente em poemas que refletiam a expressão sentimental do homem japonês, o chinês continuou a ser usado em textos e documentos oficiais.

A língua chinesa coexiste com a japonesa, porém com domínios de uso distintos. O caráter público que adquire o texto de expressão chinesa, tornando-o um linguajar mais formal e solene, contrapõe-se 'a coloração mais informal e coloquial com que passa a se revestir o texto de expressão japonesa, preferencialmente utilizado como um veículo de registro dos sentimentos, do subjetivo, do privado. Vale também dizer que, pelo fato de os cargos públicos serem exercidos apenas por homens, de cujas mãos nasciam os textos oficiais em língua chine-

sa, esta passa a adquirir o caráter de linguagem masculina em oposição aos textos de expressão japonesa, muito difundidos pelas damas da corte que acabavam de ter acesso 'as letras e começavam a produzir contos, ensaios e diários. A frase japonesa escrita deve muito a essas mulheres que deixaram uma vasta literatura numa linguagem que, 'a época, era considerada menor mas que permitiu uma vazão mais fluída 'a expressão dos sentimentos, do *modus pensandi*, dos juízos de valor próprios do homem japonês.

A coexistência de duas línguas num mesmo espaço propicia a que uma mesma idéia tenha duas formas diferentes de formulação: uma japonesa autóctone e outra chinesa importada. O caráter formal do texto chinês transpassa aos vocábulos de seu léxico atribuindo-lhes uma ressonância mais circunspecta e solene do que os equivalentes na língua vernacular.

Ainda hoje, muitos conceitos ou idéias podem ser concretizados em palavras de origem japonesa e em outras de origem chinesa sendo, no caso destas, palavras geralmente compostas por dois ou mais ideogramas. Nem sempre o campo semântico por elas abarcado é perfeitamente coincidente, mesmo porque se recorre ao acréscimo de um ideograma para explicitar melhor aquilo que se quer expressar ou para definir com maior precisão as nuanças que se queira dar. *Confiar* mais *usar* é "designar, nomear com confiança", *confiar* mais *depender* é "depositar inteira confiança em algo ou alguém". Sinônimos perfeitos ou não, vocábulos de origem chinesa emprestam um ar de severidade, cerimônia ou rigor ao discurso, fazendo com que a opção por um deles, em vez de um equivalente japonês, atue como um meio para precisar a idéia a ser expressa, sim, mas também para tornar mais solene, mais formal, mais cerimoniosa sua expressão. Adquire, pois, ressonâncias tratamentais o uso de *kôsatsu* composto pelos ideogramas *pensar* e *saber*, ao invés do verbo japonês *kangaeru*, "pensar"; de *jûfuku* (composto de *sobrepor-se* e *repetir*) no lugar de *kasanaru*, "sobrepor-se"; de *hirô* (composto de dois ideogramas com o sentido de *cansaço*) ao invés do vocábulo japonês *tsukare* .

A formalidade que o texto chinês adquire no Japão a nível sintático e lexical transpõe-se também a seu aspecto gráfico. Os japoneses desenvolveram uma escrita fonográfica a partir da leitura dos ideogramas, os quais, por corresponderem a vocábulos do léxico chinês, essencialmente monossilábicos, configuram um caracter para uma sílaba e, conseqüentemente, cada fonograma japonês equivale a uma sílaba. Desenvolvendo-se por caminhos diferentes, foram criados dois tipos de silabogramas: o *hiragana*, de formas cursivas com contornos mais suaves, nascido de um estilo de caligrafia adotado pelas mulheres da corte, e o *katakana* de formas retilíneas e mais duras, nascido de notações feitas com partes do ideograma para facilitar a leitura de sutras. Séculos foram necessários até as formas se cristalizarem nas atuais, com uma definição do uso do *hiragana* para grafar elementos gramaticais próprios

da língua japonesa (desinências flexionais, partículas indicativas de funções sintáticas, etc.) e do *katakana* , para vocábulos de origem estrangeira, juntamente com os citados ideogramas, reservados para a grafia de palavras conceituais ou nocionais.

Hoje, portanto, um texto japonês escrito apresenta as três formas de grafia, em princípio, cada qual com seu objeto. Isso não impede, porém, que o autor do texto manipule essas formas de grafia para criar uma imagem visual ou, melhor dizendo, uma impressão visual do texto, tornando-o mais compacto, mais pesado e mais *masculino* com a inserção de um maior número de ideogramas ou, mais leve, mais suave e mais *feminino* com a transcrição em *hiragana* de vocábulos conceituais. A distribuição de ideogramas e de silabogramas pelo texto

constitui, já por si, um meio de se qualificá-lo pelo visual, fazendo com que alguns escritores se sirvam desse expediente como uma forma de estilo, como um artefato suplementar para reforçar o conteúdo da obra ou, até mesmo, para participar previamente o caráter do tema a ser tratado.

Ao se falar da capacidade imagística da grafia japonesa, não se pode deixar de citar a caligrafia, arte que, aliás, já se desenvolvera na China, antes mesmo que sua escrita fosse assimilada pelo Japão. A própria estrutura do ideograma chinês, composto de traços e pontos dispostos dentro de um quadrado, propicia uma série de arranjos que privilegiam a prática da caligrafia. Assinale-se, neste particular, que quando os japoneses tiveram os primeiros contatos com os ideogramas chineses, provavelmente, estes se refletiram a seus olhos como simples desenhos ou figuras, haja vista as descobertas arqueológicas de espelhos de bronze com reproduções das letras ao contrário ou com suas partes invertidas.

Tendo herdado, junto com as letras, também a tradição da caligrafia, os japoneses cultivam esta arte em suas terras, onde surgem novos estilos, agora, contando também com a contribuição da estética dos silabogramas. Se a estética da caligrafia ideogramática segue seu curso próprio, nasce a estética da caligrafia silabogramática e, posteriormente, a simbiose das duas concepções.

A força imagística do texto japonês começa, portanto, da própria grafia. Busca-se, muitas vezes, o impacto visual do texto pela escolha intencional de um número maior ou menor de ideogramas, com vistas a torná-lo mais ou menos pesado, mais ou menos circunspecto, mais ou menos formal. Exemplo disto são alguns escritores da era Meiji (1868-1912) que, influenciados pelo impacto da cultura ocidental, até então praticamente confinada para além dos mares, se empenham em transpor a linguagem coloquial ao texto escrito, quebrando aquela barreira rígida que se estabelecera entre a linguagem literária e a falada. Nessa tarefa, nota-se a opção consciente de autores como Futabatei Shimei, Ozaki Kôyô, entre outros, por uma transcrição em silabogramas de palavras que, pela prática então vigente, seriam escritas em ideogramas. Os silabogramas sustentavam, graficamente, a coloquialidade buscada e que o texto não conseguia transmitir, apesar do esforço desses autores ainda imersos no "vício"

da linguagem escrita.

Mas, sem dúvida, é o ideograma o veículo privilegiado para essa criação de imagens. Ele próprio é uma imagem. Imagem de objetos, imagem de idéias, imagem de idéias de idéias. A propriedade do ideograma reside na apreensão global de sua forma e, concomitantemente, do significado por ele veiculado, podendo até se dispensar sua leitura. Muito embora se possa decompô-lo em partes significativas menores, cuja montagem ou jogos de associação geram, em síntese, o significado do ideograma final,

sua existência enquanto signo gráfico se dá na integralidade da forma, com leitura e significado próprios, não decomponíveis em unidades menores.

O ideograma desperta na mente de quem o lê um mundo de sentidos, o que permite, em última instância, que se o *leia* sem lhe atribuir a forma sonora correspondente. Tendo conhecimento do sentido contido no ideograma, pode-se chegar 'a compreensão de textos chineses e japoneses pela *leitura* do significado dos ideogramas, sem estar, efetivamente, *lendo-os* . A vertente semântica do ideograma permite que chineses e japoneses possam se intercomunicar por escrito, mesmo sem o conhecimento da língua recíproca e apesar das dificuldades geradas pelas diferenças em termos de estrutura frasal entre as duas línguas, bem como pelos traçados diferentes que alguns ideogramas adquiriram no curso de sua evolução, na China e no Japão. O ideograma cria, antes de mais nada, a imagem. Seu caráter nocional faz com que a transmissão da idéia seja anterior a qualquer outra operação, tornando-se mesmo secundária sua leitura. Na língua japonesa, por exemplo, o sentido da frase não fica prejudicado mesmo que se atribuam leituras trocadas a ideogramas de um vocábulo composto. Não é raro acontecer de se proceder 'a leitura de ideogramas conhecidos mas desconhecidos na composição daquele vocábulo, invertendo a leitura chinesa pela japonesa e vice-versa, para acabar assimilando o vocábulo sob essa forma e só se dar conta do erro quando deparar com o uso do vocábulo em outro contexto. A percepção do erro surge naturalmente porque a assimilação do vocábulo se deu pela imagem por ele criada, através de sua grafia, tendo retido na consciência os sentidos veiculados por cada uma de suas partes, facilmente traduzíveis na outra leitura.

A palavra ideografada cria a imagem e penetra em nossa consciência em sua totalidade; apela 'a nossa percepção na unidade de forma conjugada a sentido e som. A mente se molda a apreender as coisas, os objetos, as idéias em seu todo; as partes não existem por si próprias, importam apenas para sustentar ou explicar o todo. Assim é com os jardins japoneses onde pedras, areia, plantas se perdem em suas identidades para apenas comporem o *jardim* , com suas pedras, areia, plantas. Também não é sem razão que tenha surgido, no Japão, o *haiku* , "um esboço impressionista concentrado", como o define Eisenstein. Trabalhando com rápidas tomadas de cena, o *haiku* elabora as imagens com as quais vai cinzelando e esmerando um mundo de idéias, um mundo de sensações. Apenas para citar alguns exemplos da cultura japonesa.

BIBLIOGRAFIA

CAMPOS, H. de (org.). *Ideograma - Lógica, Poesia, Linguagem.* São Paulo, Cultrix/Edusp, 1977.

FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas.* Lisboa, Edições 70, 1988.

GUNSHI, T. "Moji-no asobi" ("Jogos de Palavras"), in *Gengo (Língua*), v. 13, nº 4. Tóquio, Taishûkan, 1984, pp. 37-42.

HASHIMOTO, M. "Kanji bunkaken" ("Domínio Cultural do Ideograma Chinês"), in *Gengo,* v. 13, nº 4, pp.66-74.

KAWABATA, Y. "Man' yôgana-no seiritsu-to tensô" ("Formação e Evolução do *man' yôgana"*), in *Nihon kodaibunka-no tankyû: moji* (*Estudos sobre a Cultura do Japão Antigo: a Escrita*). Tóquio, Shakaishisôsha, 1975.

KUSAKABE, F. "Kanji-towa" ("No que Consiste o Ideograma Chinês"), in *Gengo Seikatsu* (*Atividade Lingüística*) 378. Tóquio, Chikuma, jun./1983, pp. 16-24.

MORIOKA, K. "Meijiki-niokeru kanji-no yakuwari" ("O Papel do Ideograma na Era Meiji"), in *Gengo Seikatsu* 378, pp. 44-51.

NAKAHARA, N. "Kanji arekore" ("Notas sobre o Ideograma"), in *Gengo,* v. 13, nº 4, pp. 49-64.

NISHIDA, T. "Moji-no shurui-to kinô" ("Espécies de Escrita e suas Funções"), em *Gengo,* v. 13, nº 4; pp. 90-9.

SATO, K. "Jikun-to kana" ("Leitura Japonesa do Ideograma e o *kana* "), in *Gengo Seikatsu* 378, pp. 26-33.

YAJIMA, F. "Kodai Oriento-no moji" ("A Escrita do Oriente Antigo"), in *Nihon kodaibunka-no tankyû* (*Pesquisas sobre a Cultura do Japão Antigo*). Tóquio, Shakaishisôsha, 1975.