ESTUDOS JAPONESES

n. 11 1991

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Estudos Japoneses São Paulo Vol. 11 Págs. 1 a 172 1991

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Diretor: Prof. Dr. Adilson Avanci de Abreu
Vice-Diretor: Prof. Dr. Izidoro Blikstein
Assistente Téc. p/ Assuntos Acadêmicos: José Aldo Pasquarelli
Assistente Téc. p/ Assuntos Administrativos: Cícero Santana Marques

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES

Diretora: Profa. Dra. Sakae Murakami Giroux
Vice-Diretora: Profa. Dra. Tae Suzuki
Revisão e Organização: Profa. Junko Ota

Composição: Adriana Ap. Garcia
Itamara Belluzzo Bolognani
Lourdes Guacira da Silva
Meirione Fonseca Pinheiro

Capa e Projeto Gráfico: Marina Mayumi Watanabe

Arte-final: Tina Bugan
Adriana Ap. Garcia

Assessoria Editorial: Edusp

Toda correspondência deverá ser enviada ao
Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo

Av. Prof. Lineu Prestes, 159
Cidade Universitária
São Paulo - Brasil
CEP 05508

Apoio Financeiro da *Fundação Japão*

ÍNDICE

Estudos Sobre Poemas Japoneses – Século VIII 5
Geny Wakisaka

Formação de Palavras da Língua Japonesa: Sobre os keiyôshi *Compostos* 21
Junko Ota

As Teorias Japonesas Sobre a Enunciação – Uma Etapa Fundamental para a Investigação das Modalidades no Japonês. 33
Lídia Masumi Fukasawa

Aspectos do Grotesco Presentes em Konjaku Monogatari *e* Uji Shûi Monogatari 59
Luiza Nana Yoshida

Kanô-ha: Uma Escola que Atravessou Eras. 73
Madalena Natsuko Hashimoto

L'Evolution de la Syntaxe en Japonais Contemporain – Le Suffixe dearu (c'est). 93
Nadine Lucas

A Formação do Teatro Kabuki. 109
Sakae Murakami Giroux

A Era Nara e o Tratamento. 121
Tae Suzuki

A Visão do Homem na Obra Tsurezuregusa – *a Reclusão Religiosa e o* Irogonomi. 141
Toshiko Imazeki

A Situação Atual das Empresas Japonesas e o Direito Societário. 155
Tsukasa Miyajima

ESTUDOS SOBRE POEMAS JAPONESES – SÉCULO VIII

Geny Wakisaka

A primeira obra japonesa que desenvolve um estudo sistematizado sobre os poemas em questão é sem dúvida o *Kakyôhyôshiki*, concluído por Fujiwara Hamanari em 772.

Antes, porém, destes estudos de Hamanari, podemos ter acesso a certos dados ou pareceres que nos levam aos conhecimentos das posturas dos japoneses com relação aos poemas em si, folheando-se suas obras escritas, *Kojiki* de 712 e *Manyôshû*, concluído presumivelmente em finais do século VIII.

Kojiki, organizado por Ôno Yasumaro, foi uma tentativa pioneira dos japoneses de registrar os acontecimentos do país, por uma necessidade histórica de se legalizar a hegemonia política da família imperial, então no poder, convergendo para tanto, a origem de sua linhagem a uma remota divindade mitológica do país. O que nos interessa no caso é que a obra insere cerca de uma centena de poemas-canções, ilustrando as inúmeras lendas e contos nela compilados, criados pelos próprios transmissores, hoje anônimos. Presume-se de outro lado, que a maioria destes poemas-canções, acervo da literatura oral do país, foi recolhida pelo organizador do *Kojiki*, atribuindo-se-lhes a sua autoria a determinadas personagens lendárias e neste procedimento observa-se que Yasumaro, sem muito alarde, admitia uma abertura ficcional na caracterização do próprio poema.

Podemos notar, também, as funções desempenhadas por estes poemas-canções enquanto meio de comunicação e veiculação de duplos significados em consonância às necessidades ocasionais, como foi a obra atribuída

à princesa Tsukeyorihime, que aparece no capítulo Junmuki (capítulo do imperador Jinmu). O poema em questão diz:

Saigawayo kumotachiwatari Unebiyama konohasayaginu kazefukantosu
(Nuvens sobre o rio Sai, o farfalhar das folhas no monte Unebi, ventos intentam soprar.)

A princesa alerta os governantes, mediante o poema, para a proximidade de uma revolta em processo de eclosão. Assim, sob uma simples descrição dos movimentos da natureza, o poema transmite veladamente uma segunda mensagem implícita, que fora, no caso, captada.

Mas ainda que sem grandes pretensões, o registro de uma reflexão acerca dos poemas japoneses poderão ser observados em algumas notas que acompanham os poemas compilados na antologia poética *Manyôshû*. Estas notas, apesar de configurarem como vagas considerações dos poetas do século VIII, feitas sobre os seus próprios trabalhos, balizaram por muito tempo as posturas daqueles que os sucederam na produção poética dentro da literatura japonesa.

A obra *Manyôshû* compila cerca de 4 516 poemas, distribuídos em vinte tomos, dos quais os últimos três levam marcas de um diário poético de Ôtomono Yakamochi, considerado arrematante da organização da antologia.

O tomo dezessete insere várias epístolas desse poeta trocadas com seu amigo Ôtomono Ikenushi, nas quais é possível delinear-se alguma consideração sobre o assunto em questão. Assim, em março do ano 747, o poeta Yakamochi, que na ocasião servia o governo central como fiscal de arrecadação de impostos na província de Ecchû, escreve para Ikenushi algumas linhas em anexo a dois Tanka (poema curto de cinco versos, composto de 5-7 5-7-7 sílabas, na seqüência), de sua autoria. Diz a carta:

> Fiquei acamado durante dezenas de dias, acometido de uma repentina enfermidade, que me causavam dores e sofrimentos. Graças às preces dedicadas às divindades, consegui alguma melhoria. Ainda abatido, estou sem ânimo para me locomover para apresentar-lhe os meus agradecimentos pelos seus votos de uma rápida recuperação. Sinto, porém, desejo imenso de estar junto com o amigo, pois a primavera aí está com suas flores do amanhecer, preenchendo os jardins com seus delicados aromas e rouxinóis cantam já nos bosques ao entardecer. Neste momento primaveril, não há nada como dedilhar os instrumentos de corda (*koto*), e aconchegar-me à fonte de saque. Tudo excita os meus sentimentos, mas ainda sem alento para sair de muletas, fico deitado sob o mosquiteiro. *Entediado elaborei dois Tanka* e ciente da leviandade de meu ato, apresento-os a sua apreciação, a despeito de pressentir que isto irá provocar o seu riso.

Estão registrados a seguir dois Tanka, com teores parecidos, de onde destacamos apenas um, o de nº 3 965:

Harunohana imawasakarini niouramu oritekazasamu tajikaramogana

(Flores da primavera, estariam na sua plenitude, quisera o alento de poder colhê-las.)

O poema, para o organizador da antologia, se configura como o passa-tempo lúdico do tedioso. A esta missiva Ikenushi responde:

Inesperada carta chega-me com a vivacidade de uma nuvem, acompanhada de brocados de poemas. Declamei-os repetidas vezes e este exercício amainou-me os pesares de não poder vê-lo. A primavera é sem dúvida a estação da alegria, e março o mês das paisagens máximas. Rebrilha o *carmin dos pessegueiros em flores, borboletas esvoaçantes delineiam o espaço, as verdes hastes dos chorões se movem sem apresentar resistência e rouxinóis briosos cantam às sombras das ramagens.* Usufruímos desta alegria e numa convivência despretenciosa de cavalheiros, as palavras deveriam ser dispensadas neste momento de magnitude. A grandeza do seu espírito, jamais calculada, fica acima da nossa contemplação. Impedimentos ora nos separam tal qual as relvas permeiam as orquídeas. Que explicação plausível teríamos pois, neste momento maravilhoso se nos abstivermos de um instrumento de cordas ou um saquê e sem que a natureza dê os seus sinais de apreço ao ser humano. Fico, pois, com o ressentimento que me impede de ficar calado. Diz o velho provérbio: "Remediar o brocado com o cânhamo". Acrescento, pois, os meus poemas aos seus, com a certeza de que estes irão lhe provocar o riso."

Dois Tanka são registrados dos quais destaco o de nº 3 967:

Yamakaini sakerusakurao tadahitome kiminimiseteba naniokaomowamu

(As cerejeiras em flor dos vales desta montanha, desvendar à sua contemplação e nada mais pediria.)

Tanto Yakamochi quanto Ikenushi informam que as manifestações sazonais da natureza, a primavera, eram as fontes das criações literárias de então. O poema na verdade surge como o resultado atenuante do estado espiritual tedioso do homem, no caso, naturalmente da nobreza japonesa. Nota-se de outro lado que, os destaques das paisagens primaveris – pessegueiros, borboletas, chorões e rouxinóis – as partes acima grifadas são chavões dos mestres chineses, que os eternizaram desde as descrições das paragens paradisíacas e fantásticas abordadas na prosa *Yûsenkutsu*, escrita por Chôsaku, no início da dinastia Tang (750-907). Houve, então, a preocupação dos poetas japoneses em transplantar os estereotipados quadros chineses na sua produção nacional. Preocupados com os chavões, entretanto, suas inspirações poéticas estão voltadas para a sua paisagem e, em lugar dos pessegueiros, serão destacadas as cerejeiras.

Ainda na antologia *Manyôshû*, em resposta à outra carta de Yakamochi, o poeta Ikenushi cita dados mais concretos nesta busca do seu modelo chinês, que a uma certa altura diz:

... sua sabedoria é como a água e a sua benevolência compatível à montanha, seu dom poético está à altura de Hangaku e Rikuki, digno de registro do baluarte poético. Sua poesia presa, o inesperado e seus sentimentos fluem com clareza. Seus devaneios transfiguram-se em ditos fe-

lizes com poderes de afagar os sentimentos e as tristezas, liberando os pesares daqueles que se amam. Mesmo as obras de "Sanshi" não chegariam aos seus pés...

Ikenushi destaca em Yakamochi o caráter da Sabedoria e da Benevolência (Chi e Jin), que são citados nos *Analectos* de Confúcio (551-479 a.C.). Diz-se nos *Analectos*: "O portador da Sabedoria aprecia a água e o Benevolente, a montanha. O Sabedor se move e o Benevolente é silente; o Sabedor aprecia a vida e o Benevolente tem longa vida". (4-42 art. 7-25). Quanto ao dom poético do colega, Ikenushi coloca-o acima do "Sanshi", dois renomados mestres da poética japonesa, a saber, Kakinomotono Hitomaro e Yamabeno Akahito, poetas da corte da imperatriz Jitô (686-696) e do imperador Shômu (724-749), respectivamente, e mais adiante equipara-o aos poetas chineses Hangaku e Rikuki.

Hangaku referido por Ikenushi é também conhecido pelo nome de Han An Jin (247?-300), que deixa poemas na antologia chinesa *Monzen*, organizada por Shômeitaishi Shôtô, onde se acham compiladas as obras que datam da dinastia Shû (1 100-256 a.C.) a dinastia Ryang (502-550). Destacamos do *Monzen* o poema 197 do poeta Hangaku, segundo consta, elaborado quando de sua nomeação como chefe da província de Kayô:

Comparo-me a uma simples asa de cigarra e ainda jovem fui destacado para servir ao governo. Devido às debilidades de minha saúde receio ter retardado a ascensão dos servidores capazes subalternos de minha categoria. Usufruí de certas regalias sem os devidos merecimentos, como resultado dos contatos que obtive sempre com os altos escalões do sistema, com os quais convivi na corte. Dado momento, abandonei este convívio e retornei às atividades do campo nas montanhas do leste, dedicando-me à poesia. As plantas rasteiras grassam dengosas nos vales silentes e sobre as rochas implacáveis ramagens de arbustos se alastram. As flores encobrem os bosques e heras rastejam para as elevadas colinas. Escaladas e descidas são indefinidas e constantes. Vivendo num mundo de paz, lamento a ausência de um horizonte promissor para os humildes, que a exemplo das artemísias, ficam a mercê dos ventos. Ocupei outrora um privilegiado cargo no arquivo da capital e hoje assumo o posto de chefe de província em Kayô. Do alto do castelo, contemplo ao sul a capital, e ventos do sul embalam as minhas vestes de seda. O grande rio segue impassível e a montanha se mostra encoberta de vegetação. A capital não se acha tão distante, apesar de já fora de meu alcance. Não considero acanhado este posto e preocupa-me o resultado dos meus préstimos. Dificilmente o ser humano terá a sobrevida de cem anos, pois a sua duração é efêmera qual faíscas que reluzem em choques de pedras ou ventos que perpassam. Na capital da dinastia Sai, já não se comenta sobre a vida de Kikô após o seu passamento, enquanto na província de Kiri, as virtudes de Shûyu são ainda rememoradas. O céu propicia felicidade àqueles humildes, comedidos e puros em suas ações, enquanto os que se fartam e são arrogantes serão punidos. Como chefe de província e sem os devidos méritos almejo, no entanto, agir com virtude para com este povo.

Rikuki, o outro poeta, conhecido também por Rikushikô, da dinastia Shin (221-206 a.C.) e citado também por Ikenushi, deixa também vários poemas na já mencionada antologia *Monzen*. Rikuki fala muito de suas viagens, das tristezas da separação, assunto em comum com o poeta Yakamochi, porém de uma abordagem que o distancia deste nas indeléveis alusões

aos seus deveres sociais. Seu poema intitulado "Agruras de uma caminhada no frio", diz:

> Aquele que a serviço do governo parte para o castelo no extremo norte percorre por campos invernais de difícil travessia, ora descendo ao fundo do vale, ora escalando o topo das montanhas. Nuvens crescem à sombra das rochas e ventos em lamentos uníssonos perpassam as copas das árvores. A luz solar não chega e há vozes hibernais de pássaros no ar, o uivar feroz dos tigres que ecoam nas florestas e o choro dos símios que beiram as águas. Postado sobre raízes expostas de altivas árvores, as dores das caminhadas solitárias me ferem. Sorvem-se pedaços de gelo para o alívio da sede e disfarça-se a fome com as gotas de orvalho. No isolamento prolongado, passo dias e noites sem falar. E implacável, o frio castiga o servidor viajante.

Destacados por Ikenushi como metas a se chegar ou já alcançadas, a produção destes poetas chineses, no entanto, está em trilhas completamente adversas daquelas perseguidas pelos japoneses.

De início, percebemos divergências nas formas poéticas utilizadas. Os japoneses, apesar de possuírem a forma poética Chôka, seu poema longo, denota-se que já há uma preferência pelo longo prefácio anteposto ao poema ou a carta como meio de exposição de suas idéias, excluindo dos poemas, no caso o Tanka, os assuntos prosaicos, enquanto o poema chinês fala de toda uma vivência pragmática, englobando aspectos filosóficos, éticos e sociais do ser humano. Quanto à questão Natureza, que é a presença relevante tanto no chinês como no japonês, nota-se que o primeiro apresenta-a sob uma descrição mais detalhada, realista e objetiva e o segundo tenta trazê-la em recortes de quadros amenos, sempre nele projetando as suas emoções. Para o chinês a natureza se apresenta como algo implacável, com a qual ele se acha em luta permanente, ao mesmo tempo que dela colhe os ensinamentos de um adestramento espiritual e racional, para tal traçando, sempre que necessário, um paralelo entre manifestações da natureza e humana. Aliás, todo o processo de desenvolvimento dos poemas chineses, desta época, preza o paralelismo comparativo e contrastivo nas suas abordagens. E a natureza para ele é o objeto de exploração visando a melhoria do homem.

Observa-se, por sua vez, que, em princípio, para o poeta japonês da antiguidade a natureza parece não se configurar como o espaço de seu adestramento espiritual. Para ele, a natureza aí está feita, a mãe envolvente e confidente, com a qual se dispõe a uma integração total. Ela será inclusive o objeto de contemplação e adoração mas nunca o de especulação. A tendência da nobreza japonesa de extrapolar de suas manifestações poéticas os assuntos prosaicos e pragmáticos nortearam por muito tempo a produção dos poetas do país. E um dos poucos que no *Manyôshû* se embrenhou pelos problemas da vida foi Yamanoueno Okura. Este poeta tomou parte na embaixada japonesa enviada a Tang, em 701, quando contava 42 anos, só retornando da China por volta de 707. Pelos seus destacados conhecimentos da cultura chinesa, em 721, é convocado, com outros intelectuais da época, e ministra aulas ao príncipe Obito, futuro imperador Shômu (724-749). Seus poemas,

considerados excêntricos dentro da literatura japonesa, falam da efemeridade da vida, da pobreza, dos humildes, da velhice, das enfermidades e dos filhos, sendo, talvez, o poeta que mais se aproximou das temáticas abordadas pelos colegas chineses. Okura, no entanto, nada registrou sobre a poética japonesa em si.

Como já expomos no início deste trabalho, Fujiwara Hamanari foi quem desenvolveu um estudo sistemático do poema japonês, já no século VIII.

Kakyôhyôshiki, de sua autoria, foi a primeira das quatro obras (*Kakyôhyôshiki, Kisenshiki, Magohimeshiki* e *Iwamionnashiki*), que aliás desenvolveram esse tipo de trabalho na antiguidade japonesa.

Kakyôhyôshiki, escrito a pedido do imperador Kônin (770-781), é concluído, segundo seu prefácio, no ano 3 da era Hôki, que corresponde a 772, e há hoje duas versões desta obra. A primeira dita *Shinpon* é considera originária e a outra, *Shôhon*, tida como edição abreviada da primeira.

Hamanari de início cita as sete enfermidades, que devem ser evitadas nos poemas e, neste momento, ele aborda exclusivamente sobre as questões dos fonemas e em cima dos poemas tipo Tanka. O Tanka, como já dito, é um poema curto, composto de 5 versos, com 2 dísticos (versos de 5 e 7 sílabas), acrescido de mais um verso de 7 sílabas no final. Sua composição segue, pois, na seqüência, os versos de 5-7-5-7-7 sílabas.

As sete enfermidades citadas em *Kakyôhyôshiki* são:

Tôbi

Evitar a rima entre os finais do 1º e 2º versos.

ex.: Shimogari*no* (1º verso e 5 sílabas) shidareyanagi*no* (2º verso 7 sílabas).

A sílaba *no*, no final do 1º verso, surge novamente no final do 2º verso que será considerado Tôbibyô (enfermidade Tôbi).

Kyôbi

O final do 1º verso e a terceira letra do 2º verso não deverão apresentar correspondência sonora.

ex.: Kamukaze*no* Ise*no*kunini.

A sílaba *no* aparece no final do 1º verso e novamente na terceira sílaba do 2º verso que deve ser evitado para não incorrer no Kyôbibyô.

Koshibi

O fonema básico do poema recai sempre no final do 3º verso. Este não

deverá ser repetido nos finais dos demais versos, isto é, este fonema não deverá aparecer nos finais do 1º, 2º e 4º versos, a fim de se evitar o Koshibibyô.

ex.: Wakayanagi (1º verso) midorinoito*ni* (2º verso) narumade*ni* (3º verso) minakuuretami iketekumitari.

O fonema *ni* do final do 3º verso está, no caso, repetido no final do 2º verso midorinoito*ni* que deve ser evitado.

Hokuro

O fonema principal, aquele que se posiciona no final do 3º verso, não deve constar inclusive no meio do 2º verso, que será considerado Hokurobyô (pinta).

ex.: Imoganawa (1º verso) chiyo*ni*nagaremu (2º verso) himeshima*ni* (3º verso).

O poema acima, no caso, comporta um Hokuro. Este fenômeno de aparecimento deste fonema do 3º verso pode ter múltiplas aparições no meio de outros versos e que deverão ser evitadas.

ex.: Michi*no*be*no* (1º verso) Ichishi*no*hara*no* (2º verso) shirotae*no* (3º verso). a. O fonema *no* do 3º verso surge no final do 1º e 2º versos incorrendo-se no Koshibibyô. b. O fonema *no* do 3º verso está presente no meio do 1º verso (michi*no*beno) e no meio do 2º verso (Ichishi*no*harano), que deve ser evitado para não pecar no Tahokurobyô (múltiplas pintas).

Yûfûbyô

A repetição do mesmo fonema no final e no meio do 1º verso será considerada Yûfûbyô (enfermidade provocada pela traquinagem do vento).

ex.: K*ani*kaku*ni* (1º verso) monowaomowaji (2º verso).

O fonema *ni*, no caso, da 2ª sílaba do 1º verso é repetido no final do mesmo verso, que segundo o autor é considerado grave.

Dôseiin

Repetição do mesmo ideograma.

ex.: Mimakuhori (1º verso) wagamoukimino (2º verso) aranakuni (3º verso) na*nini*kakikemu (4º verso) umatsukarashini (5º verso).

O poema apresenta a falha do Dôseiin. No 4º verso, apresentando o fonema *ni* repetido seguidamente, inclusive registrando-o com o mesmo ideograma. A repetição do fonema *ni* – do final do 3º verso – no meio do 4º não é considerada Hokurobyô.

Henshin

ex.: Imasara*ni* (1º verso) na*ni*kaomowamu (2º verso) ukanabiku (3º verso) kokorowakimi*ni* (4º verso) yori*ni*shimonoo (5º verso).

Além de aparecer nos finais do 1º e 4º versos, o fonema *ni* aparece num total de quatro vezes no poema, considerado Henshinbyô que deve ser evitado.

Hamanari, assim, apenas aponta o que considera enfermidade, não nos dando as suas razões. Após este levantamento, o pesquisador aborda as questões que deverão ser observadas pelos poetas como: *Kyûin**, relacionado à rima; *Satai*, relacionado à matéria e forma; *Gatai*, sobre o refinamento.

Kyûin, (a aquisição de rimas)

Ao discorrer sobre esta questão, Hamanari leva em consideração as diferenças das formas poéticas. Assim, primeiro relata sobre Kyûin observado no Chôka. Chôka é o poema composto pela repetição dos versos de 5 e 7 sílabas que se alternam e se repetem conforme a necessidade de exposição do poeta. O poema estará concluído quando observada a repetição dos versos de 7 sílabas.

Segundo Hamanari, nesta forma poética, as rimas devem estar presentes nos finais dos versos pares. No caso, os versos de 7 sílabas deverão apresentar rimas. Hamanari, no entanto, não os exemplifica. Apenas diz que as rimas podem ser de dois tipos: o Sôin* e o Saiin*.

Sôin é do tipo yam*a* -tam*a* -shim*a* (rima silábica).

Saiin seria do tipo Guen-ji-ri, gin, chi etc. (rima vocálica).

Quanto à forma Tanka (poema curto – 5 versos, composto de 5-7-5-7-7 sílabas), a rima inicial do poema surge no final do 3º verso. E o final do 5º verso será considerado a rima final que poderá estar presente no início do 1º verso e nos finais dos demais versos perfazendo um total de seis fonemas que devem ser rimados. Quem declamar o poema deve prestar atenção na questão.

Satai

São sete itens que Hamanari levanta dentro do Satai:

a. *Ri-kai* (encontros e desencontros)
ex.: Kasugayama (1º verso) minekogufuneno (2º verso) Yakushidera (3º verso) Awajinoshimano (4º verso) karasukinohera (5º verso).
(Monte Kasuga, barcos remados em seus picos, templo Yakushi, das ilhas de Awaji, pás do arado chinês.)

* O autor menciona o termo *in* que normalmente tr[illegible]mos como rima, mas, no caso, este *in* poderá ser considerado simplesmente como fonema.

Há um misto de citações, conforme o autor diz: em bois, cavalos, cães e ratos que se chocam. O autor acha, inclusive, falta de significado nobre no poema. Este tipo de poema é qualificado de Satai.

b. *Sarubi* (cauda de macaco)
ex.: Hatahokoni (1º verso) soitenoboreru (2º verso) hananogoto (3º verso) saitenoboreru (4º verso) hatahokono (5º verso com apenas 5 sílabas).
Final truncado que deveria ser completado em hatahokono*goto*. Pela falta métrica, o poema é classificado no item Sarubi.

c. *Mutôyûbi* (sem cabeça, com cauda)
ex.: Emishiotare (2º verso, 6 sílabas) momonahito (3º verso) hitowaiedomo (4º verso) Tamukaimosezu (5º verso).
Nota-se a falta do 1º verso para ser considerado um Tanka. Segundo Hamanari, o 1º verso omitido deveria ser Asakanaru. A falha inicial do poema deve ser evitada.

d. *Retsubi* (cauda em fila)
ex.: Akatokito (1º verso) torimonakunari (2º verso) teraderano (3º verso) kanemotoyominu (4º verso) akeidenukono*yo* (5º verso, 8 sílabas).
(Pássaros cantam na alvorada e os sinos badalam nos templos. O amanhecer do mundo.)
O 5º verso comporta 8 sílabas no lugar de 7 e é considerado Retsubi.

e. *Yûtômubi* (com cabeça, sem cauda)
Este item 5 consta apenas no Shôhon (livro resumido) do *Kakyôhyôshiki*, não aparecendo no *Shinpon* (obra originária) do mesmo.
ex.: Kononashio (1º verso) ueteoosaba (2º verso) kashikokemu (3º verso).
(Se plantar esta pêra seria válida.)
O 3º verso é considerado koshi (quadril) e os versos que o antecedem, a cabeça, enquanto os dois últimos versos são denominados de cauda do poema.
O poema citado possui a cabeça, mas faltam-lhe as partes finais, isto é, as caudas.

f. *Chokugo* (palavra direta) – consta no *Shinpon*
ex.: Mimashisuru (1º verso) okanikaguenashi (2º verso) kononashio (3º verso) ueteooshite (4º verso) kagueniyokemuo (5º verso).
(Na colina que vejo não há sombra, plantarei esta pêra [que crescerá], em cuja sombra me abrigarei.)
O poema não difere da fala vulgar e foi classificado como Chokugo.
Poema nenhum deve cometer tal barbaridade.

g. *Rika* – O poema que não rima o final do 3º verso com aquele do 5º verso.
ex.: Shiranamino (1º verso) hamamatsugaeno (2º verso) tamukegu*sa* (3º verso) ikuyosadenika (4º verso) toshinohenike*mu* (5º verso).
Sa é o fonema final do 3º verso e a rima inicial do poema que não coinci-

de com o fonema *mu* do final do 5º verso. O poema é classificado como Riin (rimas afastadas).

Zôtai ou *Gatai*

Nesta categoria, Hamanari considera dez itens que deverão ser observados:

a. *Shûchô* (grupo de borboletas) – quando há repetição do mesmo termo no início de cada verso.
ex.: Miyoshinoo (1º verso) *yoshi*toyokumite (2º verso) *yoshi*toiishi (3º verso) *yo*kihito *Yoshi*no (4º verso) *yo*kihito *yoku*mi (5º verso).
Nota-se uma repetição nos versos do termo *yoshi* e derivado que o pesquisador acusa como falha equiparando-a às borboletas que afluem numa folha única.

b. *Kensei* (alertas)
ex.: Nezuminoie (1º verso) yonetsukifurui (2º verso) kiokirite (3º verso) hikikiriidasu (4º verso) yotsutoiukasore (5º verso).
1º verso casa do rato – buraco
2º verso socar o arroz e peneirar – pó
3º verso cortar a madeira – madeira
4º verso extrair o fogo – fogo
5º verso quatro coisas
São alertas, expressos por eufemismos que o pesquisador classifica como Kensei.

c. *Sôhon* (Sedôka – poema composto de 6 versos em 5-7-7-5-7-7 sílabas)
Poema que comporta 6 versos em lugar de 5. O último fonema do 3º verso como sempre seria a rima inicial que deverá aparecer no final do 6º verso, considerada final.
ex.: Shirakumono (1º verso) tanabikuyamawa (2º verso) miredoakanuka*mo* (3º verso, 7 sílabas) tsurunaraba (4º verso) asatobikoete (5º verso) yûbekomashi*o* (6º verso, 7 sílabas).
(Não me canso de apreciar a montanha onde pairam as nuvens brancas. Se fossem cegonhas, partiriam pela manhã, retornando ao entardecer.)
O final do verso 3, *mo* rima com *o* do final do 6º verso.

d. *Tanka* – poema de 5 versos. O 3º verso faz a 1ª rima e o 5º considerado a 2ª rima.
ex.: Okitsutori (1º verso) kamotsukushimani (2º verso) wagaineshi (3º verso) imowawasureji (4º verso) yonokotokotoni (5º verso).

e. *Chôka* – poema longo
A primeira rima surge no 2º verso, repetindo-se em versos alternados.
ex.: Amenaruya (1º verso) ototanabatano (2º verso) unagaseru (3º verso)

tamanomisumar*o* (4º verso) misumarono (5º verso) anatamahaya*mi* (6º verso) tanifutawataru (7º verso) Ajisukinoka*mi* (8º verso).
O fonema n*o* do 2º verso é considerado a 1ª rima e o r*o* do 4º verso a 2ª rima. N*o* e r*o*, no caso, formam o par de rima. O fonema *mi* do 6º verso é considerado na seqüência a 3ª rima e o *mi* do 8º verso será a 4ª rima. Estes dois *mi* (6º e 8º versos) formam um outro par de rima. O fonema final do 4º verso *ro* tem correspondência consonantal com o final do 7º verso em *ru*. Desejando trocar de rima deve-se proceder da seguinte maneira. Tomando-se como exemplo o caso presente, repete-se a rima vocálica r*o* do 4º verso no final do 5º verso – em n*o* – causando estranheza pelo não usual nas regras das rimas, e esta estranheza vai funcionar como corte, nó ou marco que estabelece a mudança de rima. Introduz-se a seguir a nova rima, no caso, o fonema *mi* do 6º verso que deverá reaparecer no final do 8º verso.

f. *Tôko-koshishin* (cabeça antiga – quadril novo)
O poema tem início com a citação de fatos já conhecidos nos seus primeiros versos, introduzindo-se as novidades a partir do 3º verso. Hamanari considera este tipo de abordagem em poemas como o máximo de requinte e de beleza ímpar.
ex.: Azusayumi (1º verso) hikitsunobenaru (2º verso) nanoriso*no* (3º verso) hanawasakumade (4º verso) imoawanukamo (5º verso).
A 1ª rima n*o* do 3º verso e a 2ª m*o* do final do 5º verso estão em correspondência às regras estabelecidas. Hamanari faz algumas correções no poema para, segundo ele, se chegar a uma compreensão mais clara do seu significado. Assim, segundo o estudioso, os 3º e 4º versos deveriam ser corrigidos: nanoriso*ga* (3º verso) hana*no*sakumade (4º verso).
(Até florescerem as flores das algas [3º e 4º versos] talvez não possa rever a minha esposa [5º verso].)
Azusayumi (1º verso) é o arco feito de madeira "azusa" – dá ao poema o toque antigo. Hikitsu (2º verso) significa puxar, armar e é também nome de lugar. Nanoriso (3º verso – a questão atual), identificar-se, chega a idéia de estar presente a, é também o nome da alga marinha. As duplicidades de significados dos termos realçam a idéia de atração – do passado – azusa a armar-se e puxar (Hikitsu) ao nome identificado de determinada pessoa (nanoriso) – algas marinhas – em constante movimentação. Cabeça e quadril igualmente compostos de fatos antigos.

g. *Tôshin-koshiko* (cabeça nova – quadril antigo)
O 1º verso será aberto com um fato atual e no 3º verso faz-se alusão ao fato do passado e cria-se a beleza ímpar.
ex.: Akiyamano (1º verso) momijibashimuru (2º verso) shiratsuyun*o* (3º verso) ichijirokimade (4º verso) imoniawanukam*o* (5º verso).
(As folhagens vermelhas das montanhas de outono ardem à vista, até o branco do orvalho se definir claro, não vou revê-la.)

Akiyama (montanha do outono) do verso de abertura é imagem nova.
Shiratsuyu (orvalho branco) do 3º verso é o antigo.
n*o* (3º verso) e m*o* (5º verso) formam o par de rimas vogais.
O estilo de poema que não enquadra nesta forma constitui o Satai.

h. *Tôko-koshiko* (cabeça antiga – quadril antigo)
Apresenta fatos antigos no 1º verso e no 3º fala também de fatos antigos. Este estilo poderá conter versos que formam paralelismos, como, por exemplo, referências a cores verde e branco.
ex.: Aoniyoshi (1º verso) Narayamagahiyo (2º verso) shirotaeni (3º verso) konotanabikiwa (4º verso) harugasumïnari (5º verso).
Aoniyoshi (qualidade de terra avermelhada) das montanhas de Nara hoje, o branco (feito tecido) que paira é a névoa da primavera.
Terra avermelhada e o branco formam o par de cores. Tanto *aoniyoshi* como *shirotae* são termos de uso corrente, conhecidos nas obras da época, e representam no caso os fatos antigos.

i. *Kojii* (significado das coisas antigas)
Este estilo não apresenta expressões localizadas no seu total, registrando idéias já antigas.
ex.: Kazefukeba (1º verso) kumonokinugasa (2º verso) Tatsutayama (3º verso) itoniowaseru (4º verso) asagaogahana (5º verso).
(Quando venta, chapéus de nuvens na montanha Tatsuta e as flores de campânula rebrilham.)
Com chapéus de nuvens (2º verso) introduz-se o Tatsuta (ergue no arrozal – 3º verso) – homônimo da montanha Tatsuta.

j. *Shin-itai* (estilo novas idéias)
Estilo que não comporta coisas antigas. Não apresenta fatos centrais. Às vezes formam idéias paralelas.
ex.: Shiomiteba (1º verso) irinuruisono (2º verso) kusanarashi (3º verso) miruhisukunaki (4º verso) kouruyooomi (5º verso).
(Quando sobe a maré, as matas da enseada se encharcam, os encontros diários se escasseam e saudades noturnas crescem.)
Os encontros são escassos nas marés altas, e nas marés baixas há possibilidade de encontros. Além do paralelismo que se cria com os movimentos da natureza e do homem, estabelece-se outro com os encontros escassos durante o dia e a saudade que cresce à noite. Há outros exemplos citados por Hamanari sem a presença destes paralelismos.

Kakyôhyôshiki, escrito em estilo chinês, discorre sobre regras de colocação de fonemas e rimas no poema japonês, fazendo um levantamento de sete enfermidades que devem ser evitadas pelos poetas.

Esta preocupação de Hamanari com as repetições ou não dos fonemas no interior do poema japonês, parece-nos que foi influenciada pelas regras

do poetar dos chineses, que na verdade possuem em sua língua quatro tipos de entonações, ditas quatro vozes, criando-se um sistema classificatório de seus vocábulos que são monossilábicos por excelência, e que possibilitaram a criação de regras no poetar bastante rigorosa com bases nas suas entonações.

Para a poética chinesa, classificam-se, pois, quatro grupos de vocábulos conforme suas entonações:

1. *hyôshô* – entonação linear, sem altos nem baixos.
2. *jôshô* – entonação longa e que sobe.
3. *kyôshô* – entonação do alto para baixo.
4. *nisshô* – entonação com corte repentino.

Estas quatro classificações serão reagrupadas em duas:

O primeiro grupo denominado Hyôshô inclui somente os vocábulos assim classificados, isto é, os do item 1.

O segundo grupo, denominado Sokushô, reúne as demais classificações, isto é, o jôshô (2), o kyôshô (3) e o nisshô (4).

Sabendo-se que um ideograma representa um vocábulo, os poemas chineses do tipo gogon zekku, composto de 4 versos de 5 ideogramas, e o shichigon zekku, poema composto de 4 versos e cada verso contendo 7 ideogramas, devem ser elaborados segundo esquemas estabelecidos conforme as entonações dos vocábulos que os compõem.

São dois os esquemas (I ou II) opcionais que os poetas devem escolher na sua produção poética.

Assim, considerando-se as letras A como representativo dos vocábulos do tipo hyôshô, B para os de sokushô e C para o aleatório, que pode ser tanto sokushô como hyôshô conforme o gosto do poeta, podemos esquematizar o poema chinês gogon zekku (4 versos de 5 vocábulos) em:

I	Verso	1	B	B	A	A	B			
		2	A	A	B	B	A			
		3	C	A	A	B	B			
		4	C	B	B	A	A			

II	Verso	1	C	A	A	B	B			
		2	C	B	B	A	A			
		3	B	B	A	A	B			
		4	A	A	B	B	A			

O shichigon zekku (4 versos de 7 ideogramas) segue os seguintes esquemas:

III	Verso	1	B	B	A	A	B	B	A					
		2	C	A	A	B	B	A	A					
		3	A	A	B	B	A	A	B					
		4	B	B	A	A	B	B	A					

IV	Verso	1	C	A	A	B	B	A	A					
		2	B	B	A	A	B	B	A					
		3	A	B	B	A	A	B	B					
		4	C	A	A	B	B	A	A					

Além destas regras quanto às entonações dos vocábulos, os versos chineses da antiguidade obedeciam a sistemas estabelecidos para as suas rimas finais em:

1. Rimar nos finais dos versos pares.
2. Rimar os versos pares e no 1º verso do poema.

3. Ou rimar nos finais de todos os versos.
4. Possibilidade de troca das rimas finais no meio do poema.

Estas normas para as rimas foram bastante acatadas nos poemas elaborados durante a era Rikuchô (220-600) quando houve um florescimento literário na China. Elas sofrem certas alterações a partir da ascensão ao poder chinês da dinastia Tang (618-907). Como por exemplo:

- Os poemas compostos de 5 ideogramas devem rimar só nos finais dos versos pares.
- Os de 7 ideogramas, rimar também no 1º verso.
- As rimas devem ser feitas com os vocábulos que pertencem ao mesmo grupo de entonação, de preferência entre os do grupo hyôshô, não podendo haver mudança de rima no meio do poema.
- As rimas podem ser feitas entre ideogramas dos dois tipos (hyôshô e sokushô) de entonação.

Para não se incorrer em transgressões de regras, há um dicionário específico, denominado *Hyôsoku*, que classifica 50 000 ideogramas chineses em 106 tipos de entonação, que facilita de alguma forma o trabalho do poeta chinês.

Estas regras de poética chinesa devem ter influenciado nas classificações das enfermidades dos poemas japoneses de Hamanari. Nota-se, no entanto, que há uma diferença bastante evidente entre a língua chinesa, cujos vocábulos monossilábicos são diferenciados conforme entonações de altos e baixos bem acentuados, e a língua japonesa de vocábulos que basicamente são dissilábicos, cuja pronúncia leva em conta somente a tonalidade.

Hamanari, em seus estudos, sugere evitar a repetição de determinados fonemas no interior dos poemas japoneses, centralizando, aliás, as suas atenções ao poema curto de forma Tanka. E, apesar de haver uma tentativa de se estabelecer certas regras para a produção poética do país, em conformidade com os mestres chineses, jamais pôde fazê-lo a nível das entonações dos vocábulos.

Outras questões levantadas por Hamanari dizem respeito às falhas métricas, naturalmente exemplificando-as com poemas do tipo Tanka, que se apresentam incompletos, abominando certos assuntos que considera indignos para poemas. Sobre as técnicas destaca somente as disposições dos fatos no sentido de assuntos já conhecidos (antigos ou tradicionais) e os fatos novos ou atuais dentro do poema. Nota-se a sua preferência pela presença dos vocábulos de valores reconhecidos como "literários" ou "refinados", sem no entanto conceituá-los para tal. *Kakyôhyôshiki*, hoje sem destaque no cenário poético japonês, teve grande aceitação na época Heian (794-1192) entre os mestres juízes que o consultavam nas decisões muitas vezes difíceis de classificação dos poemas da nobreza de então, que eram apresentados nas competições poéticas realizadas em suas reuniões poéticas.

Juntamente com *Kakyôhyôshiki* de Fujiwara Hamanari, vêm citadas as obras *Kisenshiki* e *Magohimeshiki*, e em *"Notas sobre Kokinshû"*, de autoria

de Kenshô diz: "As sete enfermidades foram destacadas por Hamanari na época do imperador Kônin; as quatro enfermidades foram alertadas por Kisen na era Ninwa (885-888), e após isso surgem as oito enfermidades de Magohime". Desconhece-se a identidade deste último autor. O *Iwamionnashiki*, o último das obras citadas, também de autor desconhecido, existe em quatro versões e parece que foi elaborado nos finais da era Kamakura (1192-1333).

BIBLIOGRAFIA

AOKI, Takako *et alii*, *Manyôshû* 2 e 5. *In*: Col. Shinchô Koten Shûsei. Tóquio, Shinchô, 1985.

ARIYOSHI, Tamotsu, *Wakabungaku Jiten* (Dicionário de Waka). Tóquio, Ôfûsha, 1984.

HASHIMOTO, Fumio *et alii*, *Karonshû* (Coletânea dos Estudos sobre Poemas). *In*: Col. Nihon Koten Bungaku Zenshû, 50, Tóquio, Shôgakukan, 1980.

HAYASHI, Kokei, *Shinshû Hyôsoku Jiten* (Novo Dicionário de Hyôsoku). Tóquio, Meiji Shoin, 1984.

KOJIMA, Noriyuki *et alii*, Manyôshû 2 e 3. *In*: Col. Nihon Koten Bungaku Zenshû 3. Tóquio, Shôgakukan, 1980.

MINEMURA, Fumito *et alii*, *Wakashi Karonshi* (História do Waka e dos Estudos dos Poemas). *In*: Col. Wakabungaku Kôza 2. Tóquio, Ôfûsha, 1969.

REKISHI GAKKAI KENKYÛKAI (Associação de Pesquisa da História), *Nihonshi Nempyô* (Dados Cronológicos da História do Japão). Tóquio, Iwanami Shoten, 1979.

SASSAKI, Nobutsuna, *Nihon Kagaku Taikei* (Organização dos Estudos Poéticos Japoneses). Tóquio, Kazama Shobô, 1974.

UCHIDA, Sennosuke, *Monzen – Shihen – Ge (Monzen – Cap. Poemas 2)*. *In*: Col. *Shinshaku Kanbun Taikei*, 15. Tóquio, Meiji Shoin, 1980.

YOSHIDA, Kenkô. *Rongo (Analectos)*. *In*: Col. Shinshaku Kanbun Taikei 1. Tóquio, Meiji Shoin, 1970.

FORMAÇÃO DE PALAVRAS DA LÍNGUA JAPONESA: SOBRE OS *KEIYÔSHI* COMPOSTOS

Junko Ota

Notas Preliminares

O *keiyôshi* é o nome dado a uma classe gramatical da língua japonesa que indica a qualidade, o modo de ser, o aspecto ou aparência, o estado e o sentimento para caracterizar os seres ou objetos nomeados pelo substantivo. Eis a razão porque associam muitas vezes o *keiyôshi* ao adjetivo. O *keiyôshi* se caracteriza, sintaticamente, pelas funções adjetiva, adverbial e predicativa que pode exercer dentro de uma oração. O que diferencia fundamentalmente o *keiyôshi* do adjetivo em português é esta função predicativa, ou melhor, a sua capacidade de constituir por si só, sem o auxílio do verbo, um predicado. Por exemplo, *aoi sora* é traduzido como "céu azul", em que *aoi* (azul) atribui uma qualidade a *sora* (céu); e *sorawa aoi* é traduzido por "O céu é azul", em que *sorawa* (o céu), com a partícula *wa* indicando a função de sujeito de *sora*, liga-se a *aoi*, o que poderia ser traduzido, nesse caso, por "é azul". A palavra *aoi* por si só pode constituir um predicado sem o auxílio de outros elementos.

O objetivo deste trabalho é analisar os *keiyôshi* compostos, denominados *fukugôkeiyôshi*, seus tipos de formação e a produtividade, os elementos que os constituem, fazendo um levantamento morfológico acerca dos mesmos, e estabelecendo a relação semântica entre os seus componentes. Antes, porém, de entrar no tema propriamente dito, tratarei de dar as definições gerais de composição.

Segundo Dubois[1], "composição designa a formação de uma unidade semântica a partir de elementos léxicos suscetíveis de ter por si mesmos uma autonomia na língua" Nesse aspecto, a composição se difere da derivação, uma vez que esta forma novas unidades léxicas através da união de um elemento léxico com os afixos. Assim, palavras compostas como guarda-chuva, belas-artes se opõem às derivadas como chuveiro, beleza, artista.

Em linhas gerais, os gramáticos da língua japonesa sustentam os mesmos princípios. As palavras compostas se constituem de dois ou mais elementos que podem ser autônomos por si só (radical ou base), formando uma unidade quanto ao seu significado e sua função. O esquema de classificação das palavras comumente apresentado por gramáticos da língua japonesa é o seguinte:

vocábulo (tango) { simples (tanjungo) / composto (gôseigo) { derivado (haseigo) / composto (fukugôgo) }

Segundo o esquema, o vocábulo pode ser classificado em simples e composto, e este ainda é subdividido em derivado e composto propriamente dito. Entende-se por "simples" (*tanjungo*) os vocábulos constituídos de unidade lexical mínima, indivisíveis para a análise. Os compostos (*gôseigo*), em contraposição, são aqueles formados por mais de um morfema lexical, o que engloba os derivados e os compostos propriamente ditos[2]. Esses conceitos em si parecem-nos bastante claros, porém, ao analisar os exemplos coletados, encontram-se elementos constituintes dos compostos adquirindo caráter sufixal, como veremos ao longo do trabalho.

Entre as palavras compostas da língua japonesa, as substantivas são as mais numerosas, seguidas de verbais e adjetivas. Neste artigo, o enfoque será dado aos adjetivos compostos, especificamente aos *keiyôshi* compostos, sem levar em consideração os chamados *junmeishi*, ou *keiyôdôshi*, para algumas correntes de gramáticos, que também são associados como adjetivos. O *junmeishi* é uma outra classe gramatical que expressa a qualidade ou o estado dos seres e objetos, porém, possui caráter diferente do de *keiyôshi* quanto à formação de palavras, devido a muitos dos termos serem de origem chinesa.

Para realizar este trabalho, foram coletados exemplos dos textos literários contemporâneos, *Uogashi Monogatari* (Uo)[3], "História do Mercado de Peixes" da autoria de Morita Seigo, *Omoide Torampu* (Omo)[4], "Baralho de Lembranças" de Mukôda Kuniko, *Mizuno Miyako* (Mi)[5], "Capital das

1. Jean Dubois, *Dicionário de Lingüística.* Cultrix, São Paulo, 1973.
2. Atsuyoshi Sakakura, "Setsujitowa". *Nihongogaku*, 5, Meijishoin, 1988, vol. 7.
3. Seigo Morita, *Uogashi Monogatari.* Shinchôsha, Tóquio, 1983.
4. Kuniko Mukoda, *Omoide Torampu.* Shinchôsha, Tóquio, 1983.
5. Junzo Shono, *Mizuno Miyako.* Kawade Bunko, Tóquio, 1985.

Águas" de Shono Junzo, e *Kitchin* (Ki)[6], "A Cozinha" de Yoshimoto Banana, além de outros exemplos colhidos em artigos sobre o assunto. Os compostos coletados das fontes literárias serão apresentados contextualizados e seguidos de suas referências: nome abreviado da obra, página, e na linha abaixo, a tradução.

Sobre os Keiyôshi *Compostos*

Um *keiyôshi* composto constitui-se de dois elementos ou duas bases lexicais, tendo como segundo elemento sempre um *keiyôshi.* O que determina a classe gramatical dos compostos é sempre o segundo elemento, seja qual for a classe gramatical do primeiro.

Temos os seguintes tipos possíveis de formação de *keiyôshi* compostos:

Os compostos [substantivo + keiyôshi*]*

A relação [substantivo + *keiyôshi*] dos componentes encontra-se como a mais freqüente entre os *keiyôshi* compostos, chegando a atingir a metade dos exemplos coletados. O primeiro componente constitui a base substantiva, que desempenha a função sintática de sujeito ou complemento em relação ao segundo. Nos exemplos a seguir, a disposição dos elementos de uma unidade léxica sugere a relação sujeito/predicado:

1. [...] *Katchanwa ooibikio kaki,* kimochiyosa*sôni nemutteita.* (Omo, p. 106)
   ([...] Katchan roncava alto e dormia *confortavel*mente.)

2. *Kotobawa ottoo kabainagara,* usukimiwaru*sôni Kusunokino meno iroo nozokikondeita. (Omo, p. 183)*
   (Suas palavras defendiam o marido, mas seu olhar sondava os olhos dele com *estranheza*.)

3. [...] *nanibunnimo jikanga mijikaku, nantonaku* kokoroisogashiku*te manbunno ichimo tsukusemasendeshita.* (Mi, p. 98)
   ([...] de todos os modos o tempo era curto, e, numa *inquietação*, não pude fazer nem o mínimo que pretendia fazer.)

Assim, os compostos *kimochi-yoi* (agradável, confortável), *usukimi-warui* (estranho) e *kokoro-isogashii* (inquieto) sugerem a sintaxe frasal *kimochiga yoi* (ter sensação boa), *usukimiga warui* (ser estranho, esquisito), *kokoroga isogashii* (ter coração ocupado), respectivamente, todos numa relação de sujeito/predicado. Igualmente podem ser interpretados os seguintes compostos: *isei-yoi* (vigoroso), *gyôgi-yoi* (bem comportado), *kazu-sukunai* (pouco

6. Banana Yoshimoto, *Kitchin.* Fukutake Shoten, Tóquio, 1988.

numeroso), *kazu-ôi* (numeroso), *ajiwai-bukai* (muito apreciável), *sue-tano-moshii* (promissor).

Em outros compostos, porém, o primeiro componente complementa a idéia do segundo, como veremos a seguir:

4. *Meo aketa tokorode, kakubetsu* meatarashii *monoga mieru wakedewa nai.* (Omo, p. 156)
   (Mesmo abrindo os olhos, não ia ver nada *novo* em especial.)

5. *Sukoshi* hadazamui, *natsuno yoakeno kotodatta.* (Ki, p. 125)
   (Era madrugada de verão, um pouco *fria*.)

Constatamos, nesses exemplos, que os substantivos *me* (olho) e *hada* (pele) complementam as idéias dos *keiyôshi atarashii* (novo) e *samui* (frio), respectivamente, aos quais se vinculam. Como paráfrase, essa relação seria expressa por frases *meni atarashii* (novo para os olhos) e *hadani samui* (frio para a pele), empregando-se a partícula *ni* para complementar a noção expressa pelo segundo componente.

Observamos que nas palavras compostas, quando o primeiro elemento for um substantivo, este se mantém inalterado enquanto o segundo pode sofrer a sonorização: *hada* + *samui* passa a ser *hadazamui, kokoro* (alma) + *hosoi* (fino) será *kokorobosoi* (inseguro, desamparado), *ki* (espírito) + *sewashii* (pressuroso) para *kizewashii* (intranqüilo), *ha* (dente) + *kayui* (que coça) fica sendo *hagayui* (impaciente), *na* (nome) + *takai* (alto) será nad*akai* (famoso), *iki* (fôlego) + *kurushii* (que sofre) passa a *ikigurushii* (sufocante).

Quanto aos elementos que constituem os compostos, vale destacar certos componentes cujo emprego é bastante freqüente. Em primeiro lugar, pode-se citar o *nai* ("não existir", "sem") como o segundo membro da composição, em *shikata-nai* (sem outro jeito), *hateshi-nai* (infinito), *kagiri-nai* (sem limite), *machigai-nai* (sem erros, sem dúvidas), *reigai-nai* (sem exceção), *iku-ji-nai* (covarde, tímido), *môshiwake-nai* (sem justificativas, "desculpe"), *chi-kara-nai* (sem força), *atokata-nai* (sem vestígios). Vejamos alguns exemplos contextualizados:

6. *Kajinwa daremo inairashiku,* shikatanaku *watashiwa rôkani dete denwao totta.* (Ki, p. 191)
   (Parecia não haver ninguém em casa; *sem outro jeito*, eu saí ao corredor para atender ao telefone.)

7. Hateshinaku *tôi karega, masumasu tôkue itte shimauyôni omoeru.* (Ki, p. 201)
   (Parece-me que ele, já *infinitamente* longe, vai ainda para mais longe.)

8. *Subayaku sono hitono nanamemaeni tatsu kotoga dekiruto,* machigainaku *zasekini aritsuketa.* (Omo, p. 94)
   (Se pudesse aproximar-me agilmente da pessoa para ficar de pé ao seu lado, conseguiria *com certeza* o assento.)

Outro elemento bastante empregado é *kusai* (mal cheiroso), como em *sakana-kusai* (que cheira a peixe), *sake-kusai* (que cheira a álcool), *doro-kusai* (que cheira a barro, não-refinado), *mendô-kusai* (que é muito trabalhoso, cansativo), *kechi-kusai* (mesquinho).

9. *Kaoo nameyôto, kuroku togatta kôfun'o yoseta inuo, aniwa tede osae kaoo somukenagara,* 'Sakanakusaku *nattazo' to tsubuyaita.* (Omo, p. 103)
(Segurando com as mãos o cachorro que encostava seu focinho preto para lambê-lo, o irmão virou o rosto e murmurou: '(Você) está *cheirando a peixe*'.)

10. [...] sakekusai *ikiga* mendokusasô*ni kotaeta.* (Omo, p. 199)
([...] respondeu com um hálito *cheirando a álcool*, com *má vontade*.)

11. *Wakareru maeni hadakewa naoshite okundattana, to omoikake, warenagara* kechikusai *kangaeni shisshôshita. Dakara nyôbôni nigerarerunda. [...]/ Sugikowa haishadearu.* (Omo, p. 78)
('Antes de eu me separar dela, deveria ter tratado os dentes', começou a pensar, e pela *mesquinhez* da sua própria idéia, riu sem querer. Por isso ela tinha ido embora. / Sugiko era dentista.)

O elemento *kusai*, pelo seu sentido original, parece atribuir uma conotação pejorativa aos compostos, tanto no sentido literal, quanto no figurado. A relação entre os componentes pode ser interpretada, no caso de *sakana-kusai* (cheirar a peixe), *sakanano yôni kusai* (cheira mal como o peixe), em que o primeiro elemento *sakana* particulariza a idéia do segundo, *kusai.* A mesma análise vale para *sake-kusai, doro-kusai, iô-kusai*, em que os primeiros elementos são respectivamente "saquê", "barro" e "enxofre" Alguns exemplos com *kusai* atestam que numa certa fase houve uma facilidade em relacionar os elementos, adequando-os à sintaxe frasal "... *no yôni kusai* (cheirar como...)" Hoje em dia, porém, não se criam outras palavras devido à conotação que o elemento imprime aos compostos, e suas formas tendem a se cristalizar.

Porém, os compostos *mendô-kusai* e *kechi-kusai* não revelam a mesma relação semântica. *Mendô* significa "trabalhoso", e *kechi*, "avaro" Unindo-se a esses elementos, *kusai*, já no sentido figurado, imprime a conotação depreciativa ao aspecto trabalhoso, ao jeito mesquinho. O significado original do *kusai* "mal cheiroso" se perde, e passa adquirir o valor de sufixo.

Outros elementos que constituem o segundo componente são:

- *tsuyoi* (forte) nos compostos *chikara-zuyoi* (seguro, confiável), *kokoro-zuyoi* (amparado), *shimbô-zuyoi* (paciente), *gaman-zuyoi* (perseverante);
- *yoi* (bom) nos compostos *isei-yoi* (vigoroso), *gyôgi-yoi* (comportado), *kimochi-yoi* (agradável);
- *fukai* (fundo) em *kyômi-bukai* (interessante), *ajiwai-bukai* (apreciável);

– *warui* (mal) em *kimi-warui* (estranho), *guai-warui* (inconveniente);
só para citar alguns exemplos.

Tratando-se de termos que constituem o primeiro componente dos compostos, temos:
Kokoro- (coração, alma) em *kokoro-nai* (impiedoso), *kokoro-bosoi* (desamparado);
ki- (espírito) em *ki-muzukashii* (de difícil caráter), *ki-zewashii* (intranqüilo);
te- (mão) em *te-gatai* (confiável, estável, prudente), *te-arai* (rude); dentro dos mais variados exemplos. Os termos citados não são componentes apenas de *keiyôshi* compostos, mas também de outros compostos como *ki-zukau* (preocupar-se), *kokoro-gamae* (disposição) e expressões idiomáticas como *kiga tsuku* (perceber), *kokoroga shizumu* (ficar triste, melancólico), *teni suru* (ter na mão, conseguir).

Os termos mencionados acima formam uma outra unidade lexical e semântica ao se unirem aos outros. De *kokoro* (coração, alma) e *hosoi* (fino), forma-se *kokoro-bosoi* (desamparado), a sensação que se tem de desamparo, desproteção, em oposição a *kokoro-zuyoi* (amparado), composto de *kokoro* (coração) e *tsuyoi* (forte). Entre o significado dos termos isolados a significado do composto como um todo observa-se uma mudança semântica, de sentido literal para figurado, ou melhor, do concreto para o abstrato.

Os compostos [verbo + keiyôshi*]*

A composição constituída de [verbo + *keiyôshi*] revela ser uma formação bastante freqüente na língua japonesa, porém, sua variedade é restrita. Em outras palavras, uma variedade de verbos se antepõe a elementos como *nikui* (ser difícil), *katai* (ser difícil), *yasui* (ser fácil) e *ii* (ser fácil), o que aumenta o número de freqüência quanto ao emprego, porém estes *keiyôshi* são pouco numerosos. Sintaticamente, o primeiro elemento pode exercer o papel de sujeito em relação ao segundo. Por exemplo, o composto *tsukaiyasui* (é fácil usar) no contexto *Kono penwa* tsukaiyasui (Essa caneta é fácil de usar) tem o seu equivalente na estrutura frasal *tsukaunoga yasashii* (o uso é fácil). Os elementos *nikui, katai* e *yasui* são palavras consideradas independentes, porém o seu emprego com a acepção acima escrita hoje se restringe basicamente nas composições.

1. *Kocchino hôwa, koega hikukute* kikitorinikuiga*, shoruino sûjio yomiagete oshimai, kantande yokatta.* (Uo, p. 195)
   (Esse tinha a voz baixa e era *difícil compreender*, mas só leu os números do documento e acabou, foi simples e bom.)

2. *Sukkari onnappoku nacchatte,* chikayorigataittara *naiwa.* (Ki, p. 130)
   ([Você] está tão feminina, que está *difícil chegar perto.)*

3. [...] *Shôjiwa* tsukareyasukunatta. (Omo, p. 38)
([...] Shôji começou a *se cansar fácil.)*

4. *Demone, ofukurono ajinanka naihôga, oyomesanwa* yariiinja *naino?* (Omo, p. 131)
(Ah, mas, para as noras não seria *mais fácil* que os maridos não tenham a tal da comidinha da mamãe?)

Observamos que no exemplo *1* o verbo *kikitoru* está na forma *ren'yôkei* (*kikitori*), uma das formas de flexões do verbo japonês, para unir-se ao outro elemento *nikui* formando o composto *kikitori-nikui* (difícil compreender). Os outros verbos também tomam a forma *ren'yôkei* (*chikayoru – chikayori; tsukareru – tsukare; yaru – yari*) para ser o primeiro elemento da palavra composta: *chikayori-gatai* (ser difícil aproximar-se), *tsukare-yasui* (ser fácil cansar-se) e *yari-ii* (ser fácil levar ou fazer).

Segundo o trabalho de Miharu Akimoto[7] em que ela analisa os verbetes do Dicionário Iwanami, os compostos do tipo [verbo + *keiyôshi*] são extremamente raros. Porém, isso não se comprova na prática, na coleta de exemplos, pois o emprego dos compostos [verbo + *keiyôshi*] é bastante corrente nos textos. A discordância de dados deve ocorrer devido ao fato destes compostos não estarem dicionarizados. A repetição de certos elementos na segunda posição dos compostos é tão freqüente que os mesmos já são considerados elementos com valor sufixal, porém, ainda conservando o significado original dos elementos.

O elemento *kurushii* (aflitivo) como o segundo membro da composição não é tão fértil como os outros *keiyôshi* que acabamos de citar.

5. [...] *yodonda horiwarino mukôniwa, tatekonda machinamiga,* migurushii *uragawao enryonaku mukidashini shiteiru.* (Uo, p. 9)
([...] atrás do canal de água parada, a cidade comprimida expõe sem reservas o outro lado *repugnante*.)

Determinadas formas compostas não são freqüentes, têm formas cristalizadas, mantendo sempre os mesmos componentes, e são incluídas como verbetes de dicionário. É o caso da palavra *mi-gurushii*, composta do verbo *miru* (ver) na forma *ren'yôkei mi* e de *keiyôshi kurushii* (aflitivo), com o significado de "ser aflitivo ver, ser desagradável às pessoas pelo seu estado ou ação", significados esses que foram levados em consideração para sua tradução em português por "repugnante".

Os exemplos citados até agora sugerem-nos, pela forma em que os componentes se dispõem dentro de um composto, e pela relação entre os

7. Miharu Akimoto, "Gendai keiyoshino gokoseino tokushitsu sono 1". In: *Midorioka Shirin*, n. 8, Tóquio, 1985.

mesmos quanto ao significado, a transposição da sintaxe frasal sujeito/predicado dentro de uma unidade lexical.

Encontram-se, entretanto, outro composto como *mushi-atsui*:

6. *Kyôwa* mushiatsui.
(Hoje faz um *calor abafado*),
cujos componentes são *musu* (abafar) e *atsui* (quente). O primeiro elemento *musu* (abafar) ilustra ou particulariza a noção do segundo, *atsui* (calor), o que nos sugere a frase *musuyôni atsui* (ser quente como se abafasse).

*Os compostos [*keiyôshi + keiyôshi*]*

As palavras compostas por dois *keiyôshi* se apresentam, quanto à forma, com o radical do primeiro elemento unido ao segundo na íntegra. Assim, *usui* (claro) e *akai* (vermelho) se unem formando o composto *usu-akai* (vermelho claro), onde *usu* é o radical de *usui.*

Não muito férteis como forma de composição, este tipo de formação pode ser dividido em dois, conforme a relação sintática que se estabelece entre os componentes.

1. *Iku basuno ushirosugatao miokutte, watashiwa* usugurai *rojie kakekonda.* (Ki, p. 57)
(Depois que vi o ônibus partir, eu entrei correndo na ruela *meio escura*.)

2. *40 garamide yasegisuno* asaguroi *otokono meto wakatta [...].* (Uo, p. 15)
(Vi que eram os olhos de um homem magro e *amorenado* de uns 40 anos.)

Constatamos, nos exemplos acima, que os primeiros elementos da composição *-usu*, radical de *usui* (claro, leve) e *asa*, de *asai* (raso, leve), respectivamente – atenuam o grau das idéias encerradas nos elementos *kurai* (escuro) e *kuroi* (preto) a que se unem, formandos os compostos *usu-gurai* (meio escuro) e *asa-guroi* (amorenado). O termo *usu-* forma outros compostos, como *usu-guroi* (enegrecido), *usu-aoi* (azul claro), *usu-gitanai* (meio sujo). Nessas palavras, nota-se claramente a relação de subordinação determinante/determinado entre o primeiro e o segundo elemento.

Outros compostos se caracterizam pela relação coordenativa dos elementos, como podemos observar nos exemplos:

3. *Kâtenno mukôga akarukunari,* aojiroi, *shinto ikizuita jikanno nakani watashiwa hôridasareru.* (Ki, p. 171)
(Começa a clarear atrás da cortina, e eu serei lançada dentro de um tempo *pálido,* que respira silenciosamente.)

4. Reichanwa *hosonagai* kamikkireo hirahirasaseta. (Uo, p. 147)
(Reiko balanceou uma tira *fina e longa* de papel.)

5. *Ringoo kajiru otoga ôkiku kikoeru.* Amazuppai *kaoriga magaretekuru.* (Omo, p. 151)
(Ouve-se o barulho de morder a maçã. Um aroma *doce e ácido* vem pairando.)

No exemplo *3*, o composto se constitui de *aoi* (azul) e *shiroi* (branco), ambos exprimindo as cores atribuídas ao tempo. A palavra *ao-jiroi* é comumente empregada para expressar a palidez, o aspecto doentio de uma pessoa – daí a tradução "pálido", também para o tempo. Em *hoso-nagai*, de *4*, os elementos *hosoi* (longo) e *nagai* (comprido) estão coordenados para particularizar a noção de *kami* (papel), antecedendo-o e exercendo a função de determinante. Igualmente, *amai* (doce) e *suppai* (azedo) especificam a noção do substantivo *kaori* (aroma), formando o composto *ama-zuppai* (doce e ácido).

Outros keiyôshi *compostos*

Há outras palavras, consideradas *keiyôshi* com dois elementos distintos formando uma unidade lexical, porém pouco abordadas entre os compostos por não serem numerosas, e porque um dos elementos não se apresentam na sua íntegra para constituir a palavra composta.

1. *Shôuindôni* hyoronagai *Mutsuono kagega utsutteiru.* (Omo, p. 77)
(Na vitrina reflete-se a sombra *alongada* de Mutsuo.)

Hyoronagai tem como primeiro elemento o *hyoro*, uma parte do advérbio onomatopéico *hyorohyoro*, que evoca o estado físico de pessoas e objetos altos e delgados. O *hyoro* pode não constituir por si só um radical, porém sugere-nos o advérbio do qual faz parte, pelo som e pela associação com *nagai* (comprido).

2. *Yaya shibaraku nagamete iruto kondowa teno hiraga* muzugayuku *naru.* (*cf.* Sôseki Natsume – *Gubijinsô. In*: Natsume Sôseki Zenshû 3, Chikuma Shobô, Tóquio, p. 32)
(Vendo-o por um tempo, começo a sentir desta vez uma *coceira* na palma da mão.)

Um outro exemplo, *muzu-gayui* (que coça, que formiga), tem no primeiro elemento uma parte da onomatopéia *muzumuzu*, que expressa o modo pelo qual a coceira se manifesta, especificando a sensação do *kayui* (que coça), que constitui o segundo elemento.

Embora esses elementos de primeira posição não sejam independentes, seu significado é sugerido pelo som e pela associação ao segundo elemento do composto, o que nos faz incluir entre os compostos.

Ao longo do trabalho, procuramos analisar as várias formas de *keiyôshi* compostos, através da classificação morfológica dos seus componentes, da relação semântica e sintática entre os mesmos. De certa forma, o estudo do lé-

xico nos remete à análise da estrutura sintática da língua, uma vez que esta se reflete na formação de palavras.

Os *keiyôshi* compostos não são numerosos comparados aos substantivos e verbos compostos da língua japonesa. Porém, seus componentes são basicamente de origem japonesa, salvo alguns substantivos que constituem o primeiro membro dos compostos, o que nos permitirá traçar características próprias para fazer posteriormente uma comparação com as palavras de origem chinesa.

Como vimos, o tipo de formação que predomina os *keiyôshi* compostos é a combinação [substantivo + *keiyôshi*], em que o primeiro elemento sugere ser sujeito em relação ao segundo. As numerosas palavras com *nai* exemplificam a relação sujeito/predicado entre os dois elementos. Nos outros exemplos, vimos o primeiro elemento complementando a noção do segundo, obedecendo também a ordem sintática da língua.

Quanto aos compostos [verbo + *keiyôshi*], encontra-se uma variedade de verbos que se unem a determinados *keiyôshi*, formando uma combinatória de elementos, o que os torna mais próximo aos derivados, porém ainda conservando o significado original dos elementos. A relação sintática entre os termos pode ser interpretada mais uma vez como sujeito/predicado. Ao lado desses compostos, encontram-se também outros cujas combinações são permanentes, sem muita liberdade para criarem novas unidades.

A composição de dois *keiyôshi* se apresenta em duas formas: de um lado, a relação determinante/determinado, e de outro, a relação coordenada, em que os dois elementos são justapostos.

Como outros tipos de composição, citei os exemplos em que uma parte do advérbio antepõe a *keiyôshi* para juntos formarem um composto. A ordem [advérbio + *keiyôshi*] também obedece à ordem sintática da língua japonesa.

Como uma tendência geral, observamos nos *keiyôshi* compostos as relações sintáticas sujeito/predicado e determinante/determinado predominando na estrutura interna dos itens lexicais, ou entre os elementos que o constituem. Embora o ponto de partida para analisar os compostos tenha sido uma abordagem morfológica, verifica-se que uma análise de caráter sintático se faz necessária para melhor compreendermos as relações dos componentes dos *keiyôshi* compostos.

BIBLIOGRAFIA

DUBOIS, Jean. *Dicionário de Lingüística.* Cultrix, São Paulo, 1973.
SAKAKURA, Atsuyoshi. "Setsujitowa". *Nihongogaku*, 5, Meijishoin, 1988, vol. 7.
SAKAKURA, Atsuyoshi. *Gokôseino Kenkyu.* 2 ed. Kadokawa Shoten, Tóquio, 1970.
MORITA, Seigo. *Uogashi Monogatari.* Shinchôsha, Tóquio, 1983.
MUKODA, Kuniko. *Omoide Torampu.* Shinchôsha, Tóquio, 1983.
SHONO, Junzo. *Mizuno Miyako.* Kawade Bunko, Tóquio, 1985.

YOSHIMOTO, Banana. *Kitchin*. Fukutake Shoten, Tóquio, 1988.
AKIMOTO, Miharu. "Gendai keiyôshino gokôseino tokushitsu sono 1". In: *Midorioka Shirin*, n. 8, Tóquio, 1985.
CUNHA, Celso. *Gramática do Português Contemporâneo*. Bernardo Álvares S.A., Belo Horizonte, 1972.

AS TEORIAS JAPONESAS SOBRE A ENUNCIAÇÃO – UMA ETAPA FUNDAMENTAL PARA A INVESTIGAÇÃO DAS MODALIDADES NO JAPONÊS

Lídia Masumi Fukasawa

Teun Van Dijk, em seu livro *Text and Context – Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse* (1977), já dizia que "(...) *the use of language is not only some specific act, but an integral part of SOCIAL INTERACTION, Language systems are CONVENTIONAL systems. Not only do they regulate interaction, but their categories and rules have developed under the influence of the structure of interaction in society*"[1]. Segundo tal ponto de vista, a linguagem deve ser entendida como uma forma de ação do falante sobre o mundo, dotada de intencionalidade, mas subjugada ao processo dialético entre o conhecimento social e o conhecimento pessoal. Não se pode mais, à maneira antiga, considerá-la como uma ação sobre o entendimento dos homens (no sentido de troca ou de transmissão de conhecimento), mas como um meio através do qual o homem articula a somatória de suas vontades e intenções, visando a atingir e a operar mudanças em seus companheiros, pelo uso da argumentação, e a responder à necessidade de interação sob a influência de certos aspectos sócio-históricos que se manifestam no e pelo processo de enunciação.

Analisar, portanto, uma língua sob o aspecto das suas expressões de modalidade significa enfocar o estudo de um objeto social e histórico em que se verificará o funcionamento e o papel do discurso e da interação, isto é, o sistema onde operam, constantemente, as relações de encontro e de confron-

1. Teun Van Dijk, p. 167, edição de 1982.

to entre o sujeito que produz o discurso e o sistema sociocultural no qual esse mesmo sujeito se insere. Significa analisar os processos que determinam a significação no interior de um contexto social e histórico. Significa estabelecer os processos instituídos pelo sujeito-falante, nos quais subjaz, inevitavelmente, a explicitação de seus valores ideológicos.

É evidente que não cabe só ao código da língua representar tais valores. Sabe-se que esses valores encontram-se registrados em todos os outros sistemas sígnicos – a pintura, a escultura, as artes visuais, a arquitetura etc. –, mas a língua é, sem dúvida, um sistema bastante abrangente, capaz de nos fazer apreender e veicular, ainda que de maneira não global, muitos desses valores culturais e ideológicos.

Dissemos que a comunicação entre os homens se sustenta na interação e essa interação depende de normas, de convenções, de obrigações e de necessidades. Esse ponto de vista funcional da língua, tanto como produto social e histórico quanto psicológico, reflete-se, em grande parte, nas suas f/ormas discursivas. De forma inversa, poder-se-á dizer que as formas discursivas trazem, em sua base, os componentes essenciais da interação e, em maior ou menor grau, essas normas, convenções, obrigações etc., dos quais ela depende para realizar-se.

Se a linguagem é um modo de ação na e pela interação ou um modo de comportamento através do qual o locutor procura agir sobre o destinatário, o papel das modalidades na língua é fundamental, pois permite a instauração de um sujeito que exprime a sua intencionalidade, um destinatário que interpreta essa intenção e a manifestação de certas convenções e regras sociais sob a influência das quais essas modalidades se atualizam. Poder-se-á afirmar, então, que toda e qualquer proposição encontra-se imbuída de um caráter modal que perpassa necessariamente pelos mecanismos de correspondência com certos dados culturais ou princípios comuns aceitos pela coletividade ou comunidade de que fazem parte o locutor e o destinatário e que Ducrot denominou *topoi*[2]. Segundo Ducrot, as expressões argumentativas ou modais convocam os *topoï*, sem os quais não pode haver interação lingüística entre os homens. Cada língua só pode ser utilizada por uma ideologia específica a ela. A própria estrutura das frases impõe certas condições de realização dos *topoï* e, por isso, está a serviço da produção da argumentação do discurso. Em outras palavras, os *topoï* constituem o ponto de articulação entre a língua e o discurso argumentativo.

Dentre as formas discursivas de argumentação que a língua apresenta, as expressões de modalidade desempenham papel fundamental na formulação das atitudes ilocucionais (os atos que realizo quando digo "eu prome-

2. Oswald Ducrot – *Topoï et Formes topiques*, Tóquio, 1988. A noção de *topos* foi também desenvolvida pelo Prof. Ducrot, durante o Curso de Pós-Graduação denominado "Semântica e Pragmática", ministrado na USP, em 1987, na FFLCH.

to", "eu ameaço", "eu ordeno" etc.) e das atitudes perlocucionais (atos que realizo quando quero levar o destinatário a um certo comportamento).

O reconhecimento da importância do papel desempenhado por esses recursos discursivos de modalização, enquanto elementos geradores de valores ideológicos, deverá conduzir-nos a um tipo de investigação lingüística que leve em conta não só o funcionamento da língua mas sobretudo os significados e os sentidos que ela produz no interior do seu aspectos social. Dessa forma, os estudos dos atos da linguagem, das pressuposições, das implicaturas convencionais etc., poderão nos levar, por exemplo, a reflexões profundas sobre a atenuação do sentido modalizador do japonês ou a estratégia da polidez, enquanto elementos resultantes do código do bom funcionamento das relações sociais entre os usuários de língua japonesa. Poder-se-á também detectar certos dados culturais que alicerçam o uso das várias estratégias modais de pedido, de ordem, de "espontaneidade" (*jihatsu*), de questionamento, de desejo, de conjectura, de ironia, de modéstia etc.

As expressões de modalidade manifestam-se, portanto, em todos aqueles elementos considerados fora do conteúdo informativo e da descrição objetiva dos fenômenos do mundo natural, isto é, daquilo que se denomina tradicionalmente de *dictum*. É inevitável considerar, então, que a função primordial da língua é veicular *informação + intenção de persuasão* e *argumentação*, em cuja base estão as regras sociais que norteiam a realização dessa função lingüística de interação entre os homens.

A sistematização dos componentes modais e dos recursos de argumentação e persuasão da língua japonesa está ainda pouco desenvolvida, podendo-se dizer, até mesmo, que se desconhecem trabalhos efetivos que tenham procurado correlacionar as estruturas lingüísticas modais com as concepções socioculturais que as determinam (e, de certa forma, limitam seus usos). Para melhor comprovar esta afirmação, basta rever os estudos mais relevantes realizados no campo da enunciação e das modalidades, realizados nos últimos tempos.

Os estudos japoneses que dizem respeito às questões concernentes à enunciação e às modalidades tiveram início, de um modo mais específico, com os trabalhos teóricos de Yamada Yoshio[3], no começo do nosso século. Inspirando-se na teoria psicológica de Wundt, sobre as noções de percepção (no sentido de "operação de combinar e unificar os inúmeros conteúdos conscientes do homem para a concatenação do pensamento", isto é, o conjunto formado pela "sensação" e pela "cognição"), a que Yamada denomi-

3. Diferentemente da postura que costumávamos adotar para registrar o nome dos autores japoneses – colocando primeiro o seu nome, seguido, depois, do sobrenome –, optamos, neste trabalho, por inverter a ordem, isto é, inscrever primeiro o sobrenome para depois indicar o nome. Acreditamos que dizer Yamada Yoshio, Tokieda Motoki ou Watanabe Minoru facilitará, ao leitor acostumado com tais nomes, reconhecê-los mais rapidamente.

nou *tôkaku sayô*, e sobre a psicologia do locutor e do destinatário, Yamada formulou a primeira teoria sobre a enunciação, propondo a concepção de *chinjutsu* (julgamento do locutor) que se tornou o objeto fundamental de discussões para a elaboração posterior da teoria das modalidades japonesas. É preciso esclarecer, entretanto, que Yamada utilizou a concepção de *chinjutsu* em função da necessidade de definir as categorias das palavras denominadas *yôgen* (verbos e adjetivos) da língua japonesa. Assim, a concepção de *chinjutsu*, utilizada por ele ainda com sentido de "julgamento do locutor", foi desenvolvida principalmente em suas obras *Nihon Bunpôron* (1908), *Nihon Bunpôgaku Gairon* (1936) e *Nihon Bunpôgaku Yôron* (1950).

A função de *chinjutsu*, isto é, a de efetivação do julgamento do locutor contido no *yôgen* é, na verdade, correspondente à noção de "função copulativa" do verbo, estabelecida pela gramática tradicional e pela lógica formal do Ocidente. Assim, todos os elementos da frase são concatenados pela força de asserção (ou de negação) do *yôgen* (verbos e adjetivos que formam o núcleo do predicado), sendo este a manifestação lingüística concreta e explícita da função perceptiva (*tôkaku sayô* - formada pelo conjunto "sensação + cognição") que o indivíduo realiza quando elabora um enunciado. O sentido de *chinjutsu*, para Yamada, insere-se na função copulativa do *yôgen* e, se no início tinha apenas a função de asserção (que explicava a própria essência da categoria verbal), passa a ter alargada a sua noção: o *chinjutsu*, agora, inclui também o modo como o locutor exprime o seu pensamento para o destinatário. Da mesma maneira, se o *tôkaku sayô* (função de percepção) era, para Yamada, uma atividade psicológica que concatena e completa o pensamento contido no enunciado, em sua obra posterior (*Gairon*, 1936) esta noção é ampliada, passando a designar também os julgamentos que se referem à noção de imaginação, explicação, dúvida, ordem, desejo, emoção etc. A inclusão da noção de modalidade nos enunciados e nas próprias formas copulativas torna-se nítida. (*op. cit.*, pp. 917-918). Enquanto, na obra *Bunpôron* (1908), o enunciado era classificado segundo os três sentidos apresentados pela lógica formal ocidental – asserção, necessidade e probabilidade, em *Gairon*, passa a ser considerado, também, segundo outras modalidades, citadas acima.

Como se pode notar pelo que foi exposto (embora de forma bastante resumida), a teoria postulada por Yamada tornou-se, pela sua importância, o foro central das discussões e debates que se desenvolveram posteriormente sobre as questões relativas ao enunciado, à enunciação e às modalidades da língua japonesa.

Depois de Yamada, surgiu outro grande teórico da língua japonesa, Tokieda Motoki, que iniciou, a partir dos anos 30, a elaboração de uma teoria lingüística que revolucionou os estudos sobre a organicidade do enunciado japonês.

A sua "teoria sobre o processo lingüístico" (*gengo kateisetsu*), postulada

nas obras *Kokugogaku Genron* (1941), *Nihon Bunpô-Kôgohen* (1950) e *Nihon Bunpô-Bungohen* (1954), tem, em sua base, o mérito de estabelecer, pioneiramente, uma investigação acurada sobre a fala enquanto ato individual de vontade e de desenvolver a elaboração de uma teoria da enunciação, cujas reflexões se tornaram efetivamente o objeto central para o desenrolar de um movimento de debates sobre a enunciação que surgiu no Japão, que Ôkubo Tadatoshi[4] denominou *Chinjutsu Ronsô.*

Considera-se a língua como um processo em que o locutor expressa o conteúdo de sua enunciação através do uso de dois componentes: das expressões objetivas e nocionais que passam por um processo de conceptualização e das expressões subjetivas e relacionais que se efetuam diretamente na enunciação, sem passar pelo processo de conceptualização. Ao primeiro componente, Tokieda deu o nome de *shi* (nocionais) e ao segundo, o de *ji* (relacionais). Assim, o enunciado japonês é construído pelo *ji* que concatena todos os *shi* da frase. Tokieda dividiu, portanto, todas as formas lexicais da língua japonesa nessas duas categorias:

a. *shi* (componentes nocionais) – os termos que passam por um processo de conceptualização e concretizam o conteúdo semântico proposicional do enunciado. Por esta razão, só exprimem significados concretos e objetivos concernentes ao mundo referencial.

b. *ji* (componentes relacionais ou modais) – os elementos que não contêm, em si, conceitos ou idéias conceptualizadas, mas que se relacionam ao modo de expressão ou à atitude do locutor com relação ao que enuncia. Exprimem sentidos subjetivos veiculados pelo locutor: sentimentos, desejos, volições etc.

Diante da postulação rígida dessa dicotomia, Tokieda acaba incluindo ao contrário do que fez Yamada – os verbos e adjetivos na categoria dos nocionais, sendo forçado, portanto, a estabelecer uma "categoria de modalidade de forma lexical zero" (*zero kigô*) para as frases que terminam com o verbo ou o adjetivo na sua forma de flexão terminativa. Dessa maneira, numa frase como *Karega yomu* (Ele lê), tem-se:

Kare (ele) – elemento nocional (*shi*); pronome pessoal
ga (partícula indicativa do caso nominativo) – elemento relacional (*ji*)
yomu (lê) – elemento nocional (*shi*); verbo ler na forma terminativa (*shûshikei*);
Ø – elemento implícito de modalidade ou sinal lexical zero de modalidade (*zerokigô*).

Como se vê, a força ilocucional modal se efetiva por meio do *ji* e, na falta deste, pelo *zero kigô*. Pertencem, portanto, à classe dos *ji* apenas as ca-

4. Cf. *Nihon Bunpô Chinjutsuron*, 1966.

tegorias denominadas *joshi* (partículas consideradas, indistintamente, modais), *jodôshi* (auxiliares verbais), *kandôshi* (interjeições) e *setsuzokujoshi* (conectivos).

Distinguir os termos da língua japonesa em *shi* e *ji* foi, a nosso ver, uma proposta importante de Tokieda, na medida em que essa dicotomia propiciou o desenvolvimento das funções *dictum* e do *modus* na língua japonesa. O problema maior, contudo, parece estar na postulação do *zero kigô* (sinal lexical zero de modalidade), pois, com esta concepção, Tokieda descartou do *yôgen* (verbo e adjetivo) a sua função de modalização dos enunciados.

Mesmo assim, deve-se ainda a Tokieda o mérito de ter enfatizado, em sua teoria, pelo menos mais dois aspectos: de um lado, o de ter tratado, pela primeira vez o Japão, a língua como um ato de fala ilocucional, enfatizando o seu aspecto funcional de uso e, de outro, o de ter ressaltado o processo psicológico, subjetivo e intencional por que passa a língua para ser atualizada em discurso, onde o indivíduo que enuncia assume essa atitude psicológica e exterioriza seus próprios pensamentos. A consideração de que a linguagem é um ato subjetivo de fala, efetivado através do *ji*, levou-o a indicar, com ênfase, a função prática da língua, qual seja, a de realizar uma interação entre um locutor e seu destinatário. Dentro desse quadro, embora não tenha utilizado ele próprio o termo *chinjutsu*, Tokieda afirma que essa concepção, proposta por Yamada, equivale ao que denominou de "função de concatenação dos nocionais através do *ji*"

Nem seria preciso dizer que o *gengo kateisetsu* de Tokieda em muito contribuiu para o desenvolvimento da teoria da enunciação e da investigação das modalidades da língua japonesa.

Seguindo-se a Tokieda, uma outra contribuição interessante, nesse campo, pode ser observada nos trabalhos de Kindaichi Haruhiko: *Fuhenka Jodôshino Honshitsu – Shukanteki Hyôgento Kyakkanteki Hyôgenno Betsunite – Jô* e *Ge* (1953). Reclassificando as categorias gramaticais da língua japonesa, Kindaichi passa a reorganizar os itens lexicais que Tokieda considerou indistintamente como pertencentes à classe dos *ji* (relacionais modais): os auxiliares verbais *ta* (de ação conclusa), *da* (de afirmação), *nai* (de negação) e *rashii* (suposição) são, para Kindaichi, termos que pertencem ao conteúdo proposicional dos enunciados e não se inserem na categoria dos componentes que Tokieda classificou como *ji* (relacionais modais). Contrariamente, indicou os auxiliares verbais que exprimem modalidades subjetivas do locutor (*u/you* = volição, convite; *mai* = suposição negativa), chamando a atenção para o fato de que esses não flexionam senão em suas respectivas formas terminativas (*shûshikei*). Assim, correlacionou-os com a função modalizadora desempenhada pelos morfemas finais (*shûjoshi*).

Embora não utilize especificamente o termo *chinjutsu* para exprimir o sentido de modalidade, as postulações de Kindaichi trouxeram um novo acréscimo à posição de Tokieda concernente à dicotomia *shi/ji* além de re-

forçar a idéia de contexto de enunciação e a de efetivação da força ilocucional com a língua em uso.

Mais ou menos nessa mesma época, abre-se uma nova perspectiva dentro do quadro de métodos e trabalhos sobre a enunciação: a teoria de Minoru Watanabe, proposta no artigo *Jojutsuto Chinjutsu* (1953). Atribuindo à noção de *ji*, de Tokieda, a função de *jojutsu* (predicação) e destacando desta a função de *chinjutsu* (enunciação), Watanabe esclarece de forma eficaz a polêmica que se criara em torno das funções de concatenação, julgamento e modalidade. O autor estabelece a força de construção de frase na função enunciativa (*chinjutsu*), distinguindo, assim, claramente as duas funções básicas de elaboração do enunciado e da enunciação em japonês:

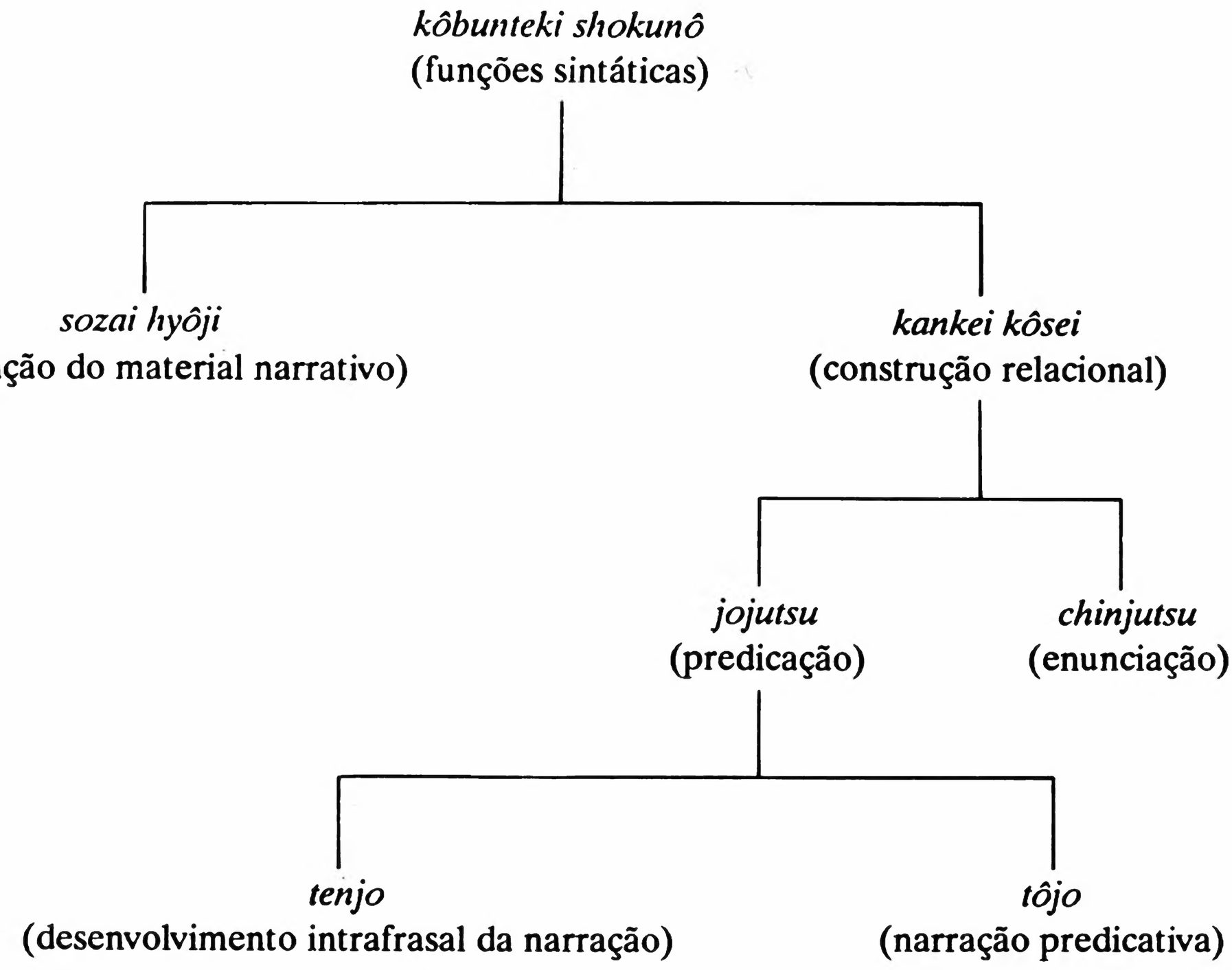
a. *jojutsuno shokunô* – função predicativa que narra e concatena o conteúdo narrativo da frase

b. *chinjutsuno shokunô* – função enunciativa que elabora o ato perlocucional da enunciação.

A teoria da enunciação vai sendo desenvolvida por Watanabe até que, em 1971, encontra sua maturidade plena através da obra *Kokugo kôbunron*, quando a noção de *chinjutsu* transcende a idéia de *kikite meate* (enunciar tendo como objetivo influir sobre o destinatário) e adquire proporções mais amplas, passando a significar as funções de construção das relações entre o locutor e o destinatário ou entre o locutor e o conteúdo narrativo da frase. Assim, a língua será considerada como a forma através da qual o locutor expressa o seu próprio eu, tanto através do ato ilocucional quanto do perlocucional.

A idéia de função de construção da frase japonesa é sistematizada por Watanabe segundo a perspectiva da sintaxe, onde o autor distingue duas grandes categorias que compreendem, de um lado, a função da indicação do material narrativo (*sozai hyôjino shokunô*), isto é, as palavras tomadas segundo seu valor de simples constituintes de frase e, de outro, a função de construção relacional (*kankei kôseino shokunô*), isto é, a que estabelece os vários tipos de relações tanto no nível do enunciado quanto no da enunciação. Verifique-se o esquema da página seguinte.

Aceitando-se a distinção entre o conteúdo narrativo e a enunciação, deve-se considerar, então, que a função de modalização na língua japonesa se insere basicamente nos elementos que surgem fora do conteúdo narrativo, isto é, na forma terminativa do verbo e do adjetivo, nos morfemas finais e em alguns dos auxiliares verbais, de acordo com a sua natureza modal. Por essa razão, o estudo das partículas finais da frase japonesa (*jodôshi* = auxiliares verbais e *shûjoshi* = morfemas finais modais) propiciará o estabelecimento da distinção entre os enunciados e as enunciações.



O modelo estabelecido por Watanabe permite concluir que, em japonês, o conteúdo narrativo é concatenado graças à função predicativa (*jojutsunô*), enquanto o caráter enunciativo e modal surge manifestado, de forma clara, graças aos morfemas finais e alguns dos auxiliares verbais.

O autor procede, também, a um estudo minucioso dos auxiliares verbais do japonês, que surgem, sistematicamente, entre o predicado e os morfemas finais, classificando-os em três classes, de acordo com suas funções (predicativas ou enunciativas):

a. auxiliares verbais que são parte integrante do predicado e, por isso, exprimem o conteúdo proposicional da frase: *da* (de afirmação), *seru* (de voz causativa), *reru* (de voz passiva), *tai* (de desejo) e *sôda* (que veicula sentido de "dizem que")

b. auxiliares verbais que têm dupla natureza: às vezes, funcionam como parte do predicado e, outras, como modalizadores, localizando-se nesse último caso, fora do conteúdo narrativo: *rashii* (de suposição), *nai* (de negação) e *ta* (de ação concluída)

c. os auxiliares verbais modais que transcendem o nível do predicado, inserindo-se na dimensão da enunciação: *darô* (suposição), *u* (volição ou convite) e *mai* (suposição negativa). Os desta classe, por sua própria natureza eminentemente modal, são considerados como "unidades equivalentes aos morfemas finais modais"

A análise minuciosa dos auxiliares verbais levou Watanabe a concluir que, em japonês, o conteúdo narrativo antepõe-se às modalidades no interior do enunciado, sendo que os auxiliares verbais interligam-se de forma sistemática: os da classe *a* em primeiro lugar, seguidos da classe *b* e, em último, os da classe *c*. Poder-se-á, então, afirma que a estrutura de predicação da língua japonesa apresente como característica um processo de construção que parte da elaboração da função predicativa (*jojutsu*) para a função enunciativa (*chinjutsu*). Assim, quanto mais próximos do predicado, os auxiliares verbais serão tanto mais referenciais e lógicos; quanto mais próximos do morfema final, tanto mais modais e subjetivos.

Watanabe chama a atenção também para o fato de que, enquanto os auxiliares verbais da classe *a* apresentam todas as formas do flexão (são seis), os da classe *b* têm um quadro flexional incompleto e os da classe *c* só apresentam a forma terminativa, pois só surgem no final da oração (raras são as vezes que aparecem na forma nominal = *rentaikei*), ou ligados aos morfemas finais.

Deve-se a Watanabe as reflexões relevantes que realizou sobre as questões relacionadas à enunciação e ao aspecto modalizador da língua japonesa. A sistematização dos auxiliares verbais em muito contribuiu e contribuirá para o desenvolvimento das pesquisas nesses campos.

Convém citar, ainda, as contribuições de Haga Yasushi, apresentadas em seu trabalho *Chinjutsutowa nanimono?* (1954) sobre o aperfeiçoamento da concepção de *chinjutsu* (modalidade), através da proposta de uma distinção clara entre a função ilocucional e a perlocucional. Para Haga, a modalidade apresenta dois tipos de funções:

a. aquela que exprime a relação subjetiva entre o locutor e o conteúdo referencial das frases – a que denominou *jutteiteki chinjutsu* (que traduziremos por "modalidade ilocucional")

b. aquela que exprime a relação locutor/destinatário, em que o primeiro tem como intenção provocar uma reação no segundo. Haga denominou-a *dentatsuteki chinjutsu* (que traduziremos por "modalidade perlocucional").

Pertencem, assim, à classe *a* as formas terminativas do verbo e do adjetivo (que por si só possuem a função de expressar uma asserção) e os auxiliares verbais que exprimem dúvida, suposição, emoção e decisão. À classe *b*, pertencem os auxiliares verbais que entabulam questionamento, ordem, convite, réplica, chamamento etc.

A descoberta desses dois tipos distintos de modalidade efetuada por Haga, em 1954, parece ter sido bem anterior às concepções de atos ilocucional e perlocucional propostas pelos filósofos anglo-americanos (Austin, Sear-

le etc.), a partir dos anos 70. A visão inovadora de Haga[5] servirá, inclusive, para uma reconsideração posterior de Watanabe, com relação à sua teoria da enunciação proposta na obra *Kokugo Kôbunron* (1971).

Prosseguindo na tarefa de descrição dos trabalhos japoneses referentes à teoria da enunciação, enquanto etapa fundamental para a investigação das modalidades, vale a pena citar as propostas de Hayashi Shirô, concernentes ao estudo do que se denomina, no Japão, *bunkeino kenkyû*, isto é, as pesquisas sobre as sentenças-padrão, realizadas sob a perspectiva da sistematização da intencionalidade expressas pelas frases. Em suas obras *Kihon Bunkeino Kenkyû* (1960) e *Nihongono Bunno Katachito Shisei* (1982), Hayashi enfoca a língua sob o prisma das atitudes lingüísticas e estabelece um modelo fundamentalmente baseado na proposta de fusão entre as funções da linguagem apresentadas por Jakobson e Tokieda[6]. Descartando apenas a função metalingüística de Jakobson, Hayashi funde as cinco restantes com as três estabelecidas por Tokieda apresentando o seguinte modelo das funções da linguagem:

a. função prática (*jitsuyôteki kinô*) – tomada de Tokieda:
  1. função referencial (*naiyô dentatsu*) – de Jakobson;
  2. função conativa (*hatarakikake*) – de Jakobson;
  3. função emotiva (*jiko hyôshutsu*) – de Jakobson;

b. função de interação social (*shakô kinô*) – de Tokieda:
  1. função fática (*sesshoku*) e de harmonização de sentimentos – de Jakobson;
  2. função de cortesia ou de polidez (*girei*) – proposto pelo próprio Hayashi;

5. As noções sobre as modalidades e sobre a dicotomia *dictum/modus* poderão ser encontradas, também, na obra de 1962, de Haga Yasushi: *Nihon Bunpô Kyôshitsu*.
6. Jakobson propôs em *Lingüística e Comunicação* (1970), seis funções da linguagem: a emotiva, a conativa, a referencial, a poética, a metalingüística e a fática.
   Tokieda apresentou, em sua obra *Kokugogaku Genron – Zokuhen* (1955), três funções básicas que caracterizam a linguagem: a. *jitsuyôteki kinô* – função prática através da qual o locutor procura influir sobre a vida do destinatário e que estabelece as relações entre os interlocutores envolvidos (por exemplo, relação de mandante e mandatário da ação, na interação cotidiana). É a função mais básica da linguagem que está na base de todas as outras funções haja vista que engloba, em primeira instância, a transmissão da informação de um fato ao destinatário; b. função de interação social (*shakôteki kinô*) – a que estabelece as relações de harmonização e de aproximação dos sentimentos dos indivíduos. O enunciado "Bom dia, para onde você está indo?", por exemplo, pode não ocorrer necessariamente para responder à função prática por meio da qual o locutor procura saber do destinatário o lugar para onde este vai, mas poderá estar a serviço de uma tentativa de harmonização de espírito entre os interlocutores; c. função apreciativa (*kanshôteki kinô*) – a atitude segundo a qual o destinatário interpreta, segundo sua subjetividade, a mensagem do locutor.

c. função apreciativa (*kanshô kinô*) ou poética – de Tokieda e de Jakobson:
1. função da prosa (interesse maior pelo conteúdo do que pela forma lingüística);
2. função da poesia (em que a forma lingüística se torna o próprio objeto de apreciação).

Como fica claro pelo exposto, a contribuição maior de Hayashi está na apresentação da função de cortesia ou polidez *b.2*. O fato de ter acrescentado essa função parece responder à necessidade de se considerar uma das características da língua japonesa que se mostra marcante e freqüente. De fato, a polidez parece ser uma das estratégias essenciais para o desenrolar harmônico da interação social dos japoneses. A posição de Hayashi (e também de Tanaka Nozomu ou de Minami Fujio, dos quais trataremos adiante) torna-se fundamental para a investigação dos mecanismos que governam o relacionamento interindivíduos e para a descoberta dos próprios componentes sociais idiossincráticos do japonês.

Na análise da estrutura frasal japonesa, Hayashi retoma a dimensão dicotômica *dictum/modus* e estabelece quatro níveis de construção do enunciado:

a. o nível da descrição dos fatos (*byôjo dankai*)
b. o nível do julgamento do locutor (*handanno dankai*) – onde se inscrevem as noções de afirmação, negação, reconhecimento de um passado, suposição etc.
c. o nível expressivo (*hyôshutsuno dankai*) – onde se inscrevem os sentimentos e as emoções do locutor: desejo, volição, emoção etc. (função ilocucional)

d. o nível comunicativo (*dentatsuno dankai*) – onde ocorre a função perlocucional: ordem, pedido, notificação etc.

Verifica-se que, de modo grosseiro, o nível descritivo *a* de Hayashi corresponde às concepções de *sozai naiyô* (conteúdo narrativo) e de *jojutsu* (predicação) propostas por Watanabe. O nível *b*, do julgamento, parece semelhante às funções de *jojutsu* (predicação) e *chinjutsu* (modalidade) de Watanabe. O nível expressivo *c* de Hayashi corresponde à função de *juttai* (ilocucional) e o nível comunicativo *d* à de *dentatsu* (perlocucional), propostos por Haga.

O que não fica muito claro no modelo de Haga é a passagem do nível do *dictum* para o *modus*, isto é, a diferença nítida entre o *a* e o *b*. Parece-nos mais conveniente, entretanto, incluir o julgamento *b* na classe dos modais e na categoria dos ilocucionais. Pela proposta de Haga, o que fica claro é que o primeiro nível (o descritivo) pertence ao *dictum* o que o terceiro e o quarto níveis (o expressivo e o comunicativo) se inserem na categoria do *modus*.

Para ilustrar melhor os quatro níveis possíveis de construção do enunciado, Haga apresenta o seguinte exemplo e a sua esquematização[7]:

Sensei, anô, nandaka Nakamurasanga yôsuga okashii mitainandesukedo, dôshitara üdeshôka.

(Professor, hum... é que, não sei, parece que o Sr. Nakamura não está bem, mas... o que será que devemos fazer?)

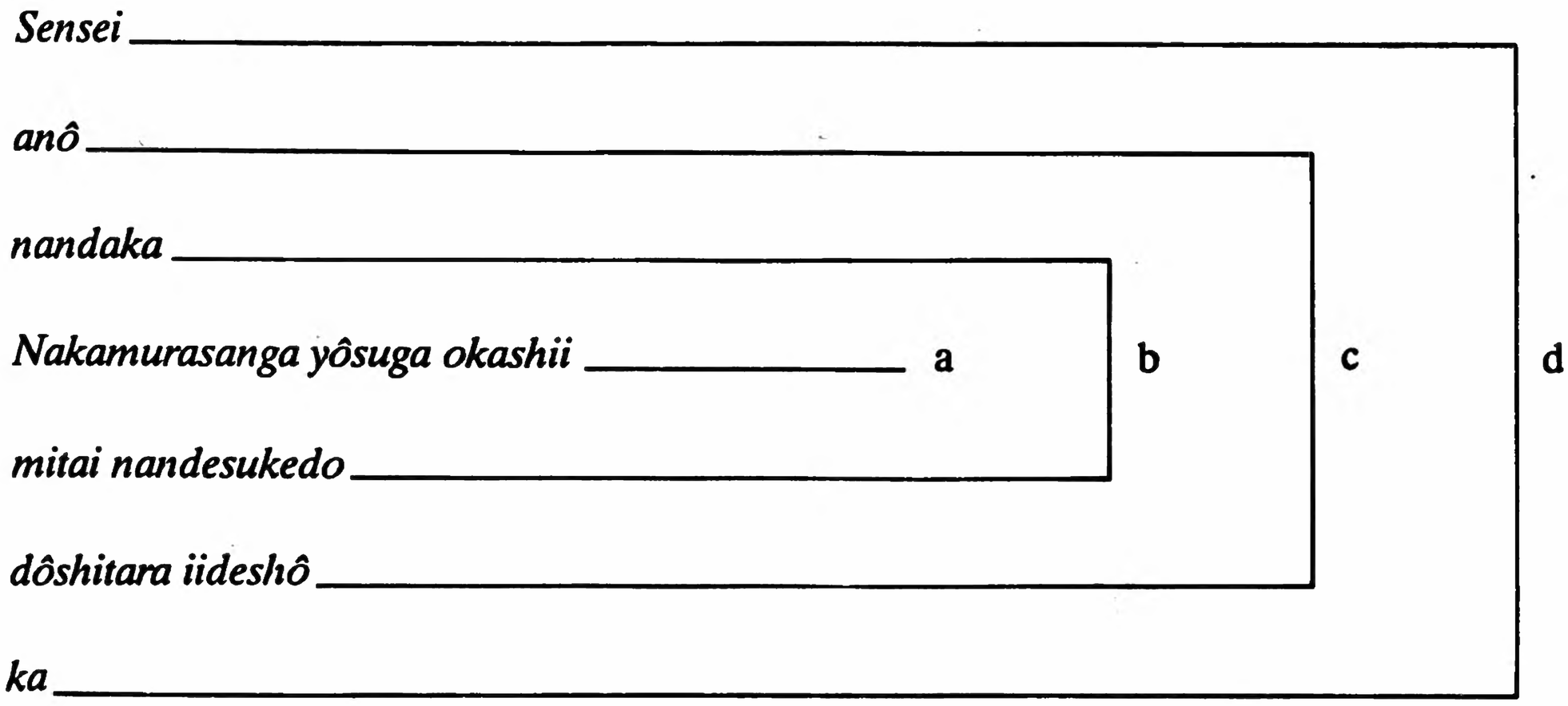
a. nível descritivo: *Nakamurasanga yôsuga okashii* (o senhor Nakamura não está bem) – conteúdo narrativo

b. nível do julgamento: *nandaka... mitainandesukedo* (é que, não sei, parece que) – antecipação de uma dúvida

c. nível expressivo: *anô... dôshitara iideshô* (hum... o que é que se deve fazer) – expressão de embaraço ou de dilema do locutor

d. nível comunicativo: *Sensei... ka* (Professor...? – morfema final de interrogação) – vocativo e pedido de uma resposta do destinatário.

Esquematizando, tem-se:



Tratando-se dos estudos sobre a enunciação e as modalidades do japonês, não se poderia deixar de registrar, também, a posição teórica de Minami Fujio[8], que propõe um modelo lingüístico de organicidade do discurso, baseado na gramática estratificacional de Sidney Lamb. À luz dessa concepção, Minami estabelece as relações entre os vários elementos modais constitutivos do enunciado, caracterizadas por níveis de representação ou camadas de estruturas. Criticando os autores que o antecederam por terem

7. O exemplo e a esquematização transcritos foram retirados do artigo – Shirô Hayashi, *Nihongono Bunno Katachito Shisei*, 1982, p. 49.
8. Cf. Minami Fujio – *Gendai Nihongono Kôzô*, 1980.

tratado apenas dos componentes modais que surgem no predicado e na parte final das frases, Minami examina os componentes extrapredicados, considerando-os como elementos igualmente portadores de modalização e, inspirado no modelo de Hayashi, distingue igualmente os componentes do enunciado em quatro camadas. Contudo, chama a atenção para o fato de que todos os enunciados da língua passam necessariamente pelas quatro camadas: a referencial, a intermediária entre a referencial e a modalizadora, a modalizadora ilocucional e a perlocucional. É preciso lembrar que para Haga, as funções ilocucional (*juttei*) e perlocucional (*dentatsu*) podem se efetivar isoladamente, cada qual a seu turno. Contrariamente, para Minami, todo enunciado, para ser atualizado, contém um ato ilocucional e um perlocucional (além das outras duas funções), isto é, percorre por todos os quatro níveis.

O que o difere também de Hayashi é o fato de que Minami atribuiu, também, ao nível referencial da frase, um caráter modal, embora tênue e de intensidade fraca. Embora admita a ênfase maior no conteúdo proposicional desse nível, Minami considera a existência de um valor modal, baseado no argumento de que os fatos narrados nessa instância pressupõem também uma especificação, uma escolha e uma existência cada vez única e contextualizada em enunciado. Assim, para ele, os níveis referencial e o de julgamento exprimem valores semânticos convencionais, de baixo teor modal; ao contrário, os níveis ilocucionais e perlocucionais são marcados por um valor modal mais intenso.

A sobreposição dos diversos níveis se fará sentir nas várias modalidades: basta que se confiram, por exemplo, as modalidades de pedido que englobam a ordem e a proibição, além do reconhecimento afirmativo ou de negação do nível do julgamento e a volição do locutor, própria do nível ilocucional.

Analisando as estruturas modais da frase japonesa, Minami chega, ainda, à conclusão de que o conteúdo proposicional dos enunciados se apresenta no seu ponto mais central, sendo que os indicadores de tempo e espaço surgem numa camada exterior àquela e, mais externamente ainda, surgem os componentes que exprimem modalidades.

São igualmente interessantes seus trabalhos sobre a conversação cotidiana e a análise das unidades discursivas[9]. No artigo sobre a conversação, Minami analisa os vários tipos (segundo sua função comunicativa, o tom e o tema da conversa) segundo o critério da freqüência de ocorrência entre os determinados grupos de indivíduos. No segundo trabalho, propõe os vários aspectos que devem ser investigados para a obtenção das unidades conversacionais: a forma como os enunciados são expressos (a interrupção externa e a continuidade temporal e espacial interna), os participantes da conversação (o locutor, o destinatário e o referente, os turnos e a mudança de função entre

9. Referimo-nos aos dois artigos de Minami: "Nichijô Kaiwano Kôzô", 1980.

eles), o assunto, as funções da linguagem, a atitude lingüística (a intencionalidade do locutor: o "fingir" que não sabe, o "fingir" que está contente, o tom formal, o tom normal, o eufemismo, o sarcasmo etc.), a língua utilizada, os meios de comunicação utilizados etc. Em função de todos esses aspectos, Minami classifica as unidades do discurso referentes aos assuntos tratados (em cotidianos, familiares, sobre comentários a respeito de terceiros, sobre negócios etc.), às funções lingüísticas (solilóquios, cumprimentos, notificações, conversas banais, conversas lúdicas, discussões etc.) e aos tons da conversação (formal, degenerado, normal, choroso, zangado, humilde etc.).

Outro autor que deve ser mencionado: Tanaka Nozomu[10]. Considerando a unidade discursiva como o conjunto formado por um ato ilocucional e por outro perlocucional, isto é, o enunciado emitido pelo locutor e a resposta (comportamental) do destinatário, o autor propõe, inspirado na teoria das máximas conversacionais de Grice (mais especificamente no "princípio de cooperação") e no "fenômeno da polidez" levantado por Brown & Levinson, a "estratégia da polidez" (*reigi tadashisa*) como o princípio que garante, na língua japonesa, a efetivação harmoniosa da interação.

Assim, por exemplo, a diferença entre os dois enunciados seguintes, que exprimem na verdade uma única realidade, poderá ser explicada pela "estratégia de polidez":

(Contexto: indicando ao motorista do táxi aonde ele deve virar.)

1. *Mô sukoshi ikuto migigawani kôbanga arimasune. Asokon tokode usetsushite kudasai.*

   (Indo mais um pouco, há um posto policial, não é mesmo? Por favor, lá, vire à direita.)

2. *Mô sukoshi ikuto migigawani kôbanga arimasukara sokoo usetsushite kudassai.*

   (Indo mais um pouco, há um posto policial à direita; por isso, por favor, vire à direita lá.).

Do ponto de vista da "estratégia comunicativa", isto é dos princípios que garantem a efetivação harmoniosa da conversação, o que importa mais, diz Tanaka, não é tanto *o que se diz* num determinado contexto, mas *o que não se diz* em tais circunstâncias. Assim, a diferença entre o enunciado *1* e o *2* é explicável pelo princípio da escolha de técnicas de não ferir o destinatário. O conectivo *kara* do enunciado *2* exprime "causa" e, explicitar a causa significa considerar previamente o desconhecimento ou a falta de informação do destinatário sobre o assunto enfocado. Ora, caso o motorista do táxi tenha conhecimento de que, naquele local indicado, existe um posto policial, o uso de *kara* significará admitir aprioristicamente a "ignorância" daquele e isso gerará uma situação embaraçosa e desrespeitosa para com ele. Ao contrário, o

10. Cf. Nozomu Tanaka – "Nihongo Kyôikuto Danwano Kenkyû", 1982 e *Danwano kenkyû*, 1983.

morfema final *ne* é usado em função do pressuposto de que o destinatário é possuidor do conhecimento do conteúdo proposicional narrado. Assim, mesmo nos casos em que não se sabe se o destinatário conhece ou desconhece o assunto, o japonês, obedecendo à "estratégia da polidez" prefere o uso do *ne* ao *kara*, pois deve partir sempre do pressuposto de que o destinatário possui o conhecimento desejado. É uma questão de respeito e de atitude polida por meio da qual o locutor deverá procurar, sempre, minimizar a possibilidade de ocorrência de obstáculos para uma interação harmoniosa.

É pena verificar que Tanaka estabeleceu apenas a "estratégia da polidez" enquanto princípio que governa a interação dos japoneses. É certo que, na linguagem em seu uso real, outras máximas e estratégias comunicativas devem governar as construções conversacionais e, nesse sentido, outras descobertas deverão ser perseguidas a partir da proposta de Tanaka.

Uma das posições mais consistentes dentre as teorias que tratam da organicidade das modalidades cabe, indubitavelmente, a Miyaji Yutaka. Dos vários aspectos da língua que investigou, há pelo menos três que nos interessam diretamente: os estudos sobre os auxiliares verbais, a sistematização dos tipos de enunciados da língua japonesa e a análise dos mecanismos de interação conversacional.

As questões referentes aos auxiliares verbais são principalmente tratadas em "*Jodôshitowa nanika*" (1972), onde o autor os analisa sob a perspectiva de suas forças de construção enunciativa, dividindo-os em duas classes:

a. *setsujino jodôshi* – auxiliares verbais que se ligam ao conhecimento do locutor, relacionados ao conteúdo proposicional da frase: *reru* (voz passiva), *seru* (voz causativa), *nai* (negação) e *ta* (ação conclusa)

b. *jojino jodôshi* – auxiliares verbais que exprimem o julgamento do locutor com relação ao conteúdo referencial narrado na frase: *rashii* e *darô* (suposição), *sôda* ("dizem que") e *noda* (afirmação).

Miyaji estabelece, ainda, os auxiliares verbais que operam num nível intermediário entre as classes *a* e *b*: o *tai* (que exprime desejo), o *reru* (que exprime passiva de amolação), e o *seru* (que exprime "não-interferência causativa"[11]). Segundo o autor, esses auxiliares verbais contêm, ao mesmo tempo, a função de construção do conteúdo proposicional e um valor modal de caráter emotivo. Trata-se de um posicionamento novo, diferente, por exemplo, daquele tomado por Watanabe. Como se recorda, Watanabe os considerara componentes constitutivos do conteúdo narrativo, destituídos de qualquer tipo de caráter modal.

11. Miyaji designou esse tipo de modalidade causativa *hôninno shieki* (e que traduzimos "não-interferêncua causativa"). Ex.: *Oyaga kodomoo nakaseru.* (A mãe "deixa" a criança chorar).

Com relação à classificação dos tipos de enunciados da língua japonesa, convém citar o trabalho "Iwayuru Bunno Seishitsujôno Shuruino Genrito sono Hatten" (1950), onde Miyaji procura equacionar o problema da sistematização das modalidades expressas pelo locutor. Para o autor, a importância maior não está na classificação dos tipos de enunciados, mas na descoberta do jogo das relações intencionais efetivado entre o locutor e o destinatário. Para a investigação da organização do mecanismo da intencionalidade, Miyaji propõe a verificação dos seguinte princípios:

a. as regras de expressão da intencionalidade obedecidas pelo locutor
b. a capacidade de compreensão do destinatário
c. a autonomia dos enunciados declarativos
d. a atividade lingüística unilateral
e. a mudança de turnos e as respostas.

A intencionalidade expressa pelo locutor baseia-se numa ordem contínua que transcorre na direção "esquerda para a direita" (no sentido da seta: →). As modalidades que vão surgindo mais para o final englobam os anteriores e vão se tornando cada vez mais intensas, cerceando, cada vez mais, a liberdade de interpretação do destinatário. Assim, o locutor exprimirá primeiro as expressões de admiração e de desejo (lamentação, depois admiração), seguidas das de declaração e, em último, as expressões de pedido (primeiro as interrogativas, depois as imperativas). Essa regra ou limitação poderá facilmente ser detectada na seqüência seguinte:

Filho: *Motto hon'o yomitainda.*
(/É que/ quero ler mais.)
Pai: *Ikan, hayaku nenasai.*
(Não, durma logo!)

Verifica-se que a ordem dada pelo pai inclui previamente um julgamento hipotético ("O filho vai dormir logo"). Conclui-se, daí, que a expressão de ordem engloba, antes de se efetivar, uma modalidade assertiva e também um sentimento de "desejo" que não são explicitados formalmente, porque se encontram encobertos pela expressão de ordem. Segundo Miyaji, a modalidade imperativo é a que surge em último lugar (na extremidade da seta) e que inclui todas as demais modalidades, mostrando ser a mais autônoma exatamente pelo seu caráter perlocucional mais intenso.

A capacidade de compreensão do destinatário está na relação direta com a ordem de surgimento das modalidades: as iniciais são mais facilmente apreendidas e dão ao destinatário maior liberdade de interpretação. Uma interjeição, como "ah!", poderá ser interpretada por ele tanto como uma expressão de alegria quanto de tristeza. Ao contrário, uma ordem enfática não lhe permite senão captá-la como tal, pois, nesse caso, é-lhe tirada toda a liberdade que tinha no caso da apreensão do sentido da interjeição. A questão

que se coloca como fundamental é, então, o equilíbrio entre a força de expressão do locutor e a capacidade de apreensão do destinatário. É essa dinâmica de harmonização entre os interlocutores que possibilita uma interação satisfatória.

A asserção é uma das modalidades que mais exige esse esforço e esse equilíbrio de forças. Ela exige dos dois interlocutores a mesma intensidade de cooperação, pois a asserção só se efetiva mediante vontade do locutor em transmitir e vontade do destinatário em apreendê-la. Para Miyaji, há dois tipos de asserção: um que se efetiva na relação locutor/destinatário (*ataete/ukete*) e outro que circula no nível da relação falante/ouvinte (*hanashite/kikite* ou *hyôgensha/rikaisha*). O primeiro tem caráter perlocucional, pois o locutor elabora uma asserção em função da sua intenção de influir sobre o destinatário, observando-se, aí, uma relação de tensão entre ambos. Ao contrário, o segundo tipo de asserção apresenta um falante que se afigura como um simples remetente e constrói um universo que transcende o locutor e sua intenção, transformando o ouvinte em mero receptor, cuja função se limita em apenas compreender a lógica da proposição elaborada pelo remetente. Por essa razão, não se estabelece, nesse caso, nenhum tipo de relação de tensão entre o remetente e o ouvinte.

Analisando o princípio a que chamou de "atividade lingüística unilateral", Miyaji tece reflexões sobre os solilóquios e as expressões lingüísticas solitárias, considerando, nesses tipos de realizações, uma operação de direção única, onde o falante não chega a assumir o estatuto de locutor. O mesmo ocorre com o ouvinte quando, por exemplo, assiste a uma conferência proferida em uma língua ou linguagem desconhecida por ele, onde os conteúdos expressos tornam-se, para ele, meros atos locucionais, totalmente sem sentido.

Com relação ao princípio das mudanças de turnos dos interlocutores da conversação e da construção das expressões de resposta (*ôtô*), Miyaji afirma a troca da direção da seta (descrita anteriormente): do sentido → , a mudança de turno provoca a inversão da direção da seta, isto é, da direita para a esquerda (←). Mas a proposta interessante de Miyaji com relação a esse aspecto é o estabelecimento de uma etapa intermediária no processo da troca de turnos: a mudança da seta para ← não se limita apenas a um processo simplista de transformação do destinatário em um novo locutor. Antes dessa operação, há, segundo o autor, uma etapa anterior, isto é, a da resposta ou da concordância. Certas interjeições ou expressões de concordância do destinatário (tais como "hã, hã", "hum, hum" etc.) expressas enquanto escuta o locutor, indicam, não uma nova ilocução, mas a demonstração clara de que esse mesmo destinatário está compreendendo perfeitamente a posição do locutor. Tem-se, aí, um estágio em que o ouvinte admite e assume o seu estatuto de destinatário e, ao mesmo tempo, reconhece o outro como locutor. Dito em outras palavras, o destinatário permanece como tal, na medida em que não está ainda externando nenhum tipo de afirmação ou de negação ou, ain-

da, de comentário a respeito do conteúdo enunciativo veiculado pelo locutor. A etapa da troca de turno e, conseqüentemente, de um novo ato ilocucional só ocorrerá depois do término completo do discurso do outro.

Assim, o ato lingüístico da resposta possui três etapas: a que corresponde ao *ô*, isto é, à concordância do destinatário com relação ao discurso do locutor, em que aquele não explicita a sua tomada de posição (se está favorável ou contrário às afirmações do locutor); a segunda etapa em que o destinatário expressa claramente a sua posição, elaborando uma resposta (em que se pode registrar uma seta de sentido inverso ao do locutor: ←); a terceira etapa em que o destinatário desconsidera o julgamento do locutor e elabora uma resposta na qual assume a sua posição exclusiva e a sua própria intencionalidade. E é esta última etapa que corresponde ao *tô*, isto é, à resposta em si, em que o destinatário assume realmente o desejo de se transformar em novo locutor da interação lingüística, produzindo um enunciado perlocucional cuja seta se posicionará no sentido indicado: → (da esquerda para a direita).

Conclui-se, portanto, que a etapa intermediária se situa entre a passagem do *ô* (concordância passiva) para o *tô* (resposta efetiva que fará transformar o antigo destinatário em um novo locutor). Assim, parece ficar claro que Miyaji postula a existência de três personagens na conversação: o locutor, o "sujeito que responde" (*kotaete*) ou concorda e o destinatário.

Para Miyaji, os princípios que organizam a participação desses três tipos de personagens e os cinco princípios de análise correspondem à própria estruturação que ordena a intencionalidade dos indivíduos. E é essa organicidade que permite classificar os tipos de enunciados da língua.

Convém observar também que, em sua obra *Gendai Hyôgen Kô* (1971), Miyaji estabeleceu noções fundamentais sobre as unidades e os mecanismos de interação na linguagem oral japonesa. Ressaltando a importância do contexto situacional e o caráter cada vez único da enunciação, o autor enfoca a eficácia e o perigo que certas técnicas conversacionais muito usadas em japonês – tais como a implicitação, a atenuação dos contornos intencionais das modalidades, o eufemismo etc. – podem trazer à construção satisfatória da interação lingüística.

Como já se disse anteriormente, Miyaji considera uma unidade discursiva da conversação o conjunto de enunciados elaborados não só pelo locutor, mas também pelo destinatário, pois, segundo ele, o japonês apresenta, como uma de suas características, a procura constante da concordância e da compartilhação do seu parceiro. Mais do que uma característica, diz Miyaji, trata-se de uma "ideologia", uma condiçao psicológica ou uma forma de expressão próprias do japonês.

Procurando relacionar o esquema discursivo do japonês ao aspecto da interação social, Miyaji aponta, ainda, outras características: o receio de expressar claramente os fato e as intenções, o hábito de atenuar os contornos argumentativos, o uso excessivo de expressões eufêmicas, o uso da linguagem

de respeito/modéstia/polidez, a constante preocupação com o destinatário, o gosto pelas formas que exprimam sentidos vagos e indefinidos na parte final das frases, o uso freqüente de superposições de formas negativas etc.

A preocupação com o destinatário, de acordo com Miyaji, mais do que uma técnica de comunicação que vise a tornar claro o conteúdo enunciativo, constitui um cuidado de natureza sentimental, que traz, em sua base, o desejo do locutor de conservar o interlocutor do seu lado e a preocupação em não o ferir explicitando aquilo que o contexto situacional já deixou claro. Miyaji cita, ainda, a tendência do japonês em não afirmar ou negar de forma categórica, preferindo atenuar essas ilocuções. O exemplo seguinte, proposto pelo autor, poderá ilustrar bem essa característica:

A: *Ochao mô hitotsu ikagadesuka.*
(Que tal mais um pouco de chá?)

B: *Haa, kekkôdesu.*
("Sim", já estou satisfeito.)

O uso da afirmação *haa* (sim), num caso típico de negação como este, parece, senão impossível, pelo menos estranho, no português. No japonês, contudo, produz um efeito de sentido positivo e estético, altamente desejável na interação entre indivíduos. Mas Miyaji chama a atenção para a necessidade de os japoneses procurarem se expressar de forma mais clara e explícita, pois a preocupação e a consideração (*omoiyari*) excessiva para com o destinatário, por exemplo, poderão provocar, muitas vezes, uma situação de constrangimento e embaraço – a expressão elegante, refinada e de modéstia poderá transformar-se em uma ironia ou um sarcasmo eufêmico. Em função desses aspectos, Miyaji diz que aprender a língua japonesa significa adquirir o conhecimento de três línguas: a do nível do *aru*, a do *arimasu* e a do *gozaimasu*. Com efeito, o verbo "ter", em japonês, opera em três níveis de fala: a forma *aru*, no nível das relações de intimidade entre os interlocutores, onde não há obrigatoriedade ao uso de polidez ou respeito; a forma *arimasu*, no nível das relações sociais das conversações cotidianas; e a forma *gozaimasu*, no nível mais formal, de distanciamento mais respeitoso, que obriga o locutor a reconhecer uma relação hierárquica onde o destinatário ocupa uma posição superior ou um papel social mais importante que o dele (locutor).

Miyaji analisa, ainda, o funcionamento do diálogo entre os japoneses. Como se recorda, Miyaji considerou como uma unidade discursiva mínima o conjunto formado pelo enunciado do locutor e pela concordância inicial do destinatário. Retomando a mesma postura para o diálogo (*taiwa*), o autor estabelece-lhe a unidade mínima: o enunciado do locutor, acrescido de uma expressão de "retorno" proferido pelo destinatário, isto é, de uma dimensão inicial de "recepção" (*uke*). Dessa forma, o diálogo

A: *Dareka kitano?*
(Veio alguém?)
B: *Iya. Kazeno otodayo.*
(Não. É o barulho do vento.)
A: *Sôka.*
(Ah, é?)

apresenta duas unidades de diálogo: uma, que inclui a primeira frase e a primeira parte da segunda (o "retorno" *iya* = não, do destinatário); outra, que começa com a afirmação "é o barulho do vento" e vai até a concordância expressa na terceira frase (Ah, é?). Ter-se-á, portanto:

1ª unidade de diálogo: *Dareka kitano? – Iya.*
2ª unidade de diálogo: *Kazeno otodayo. – Sôka.*

Conclui-se, assim, que uma nova unidade de diálogo só se inicia no momento em que o locutor adquire aquilo que Miyaji denominou "força de liderança" (*shudôken*), isto é, quando, depois do "retorno" (no exemplo analisado, os termos *iya* e *sôka*), o locutor passa a exprimir uma afirmação, na sua acepção mais pura.

Miyaji chama a atenção para a amplitude com que o termo "diálogo" é usado atualmente pelos japoneses e cita dois tipos básicos de posições: no campo dos estudos teóricos da língua vernacular (*kokugogaku*), o *diálogo* é encarado como a conversa entre indivíduos determinados e específicos, o lugar onde se realiza a troca mútua através do ato de ouvir e de falar; no domínio do ensino da língua japonesa (kokugo kyôiku), reservam-se para o *diálogo* as relações lógicas de trocas verificadas nas perguntas e respostas ou nos textos teatrais, enquanto as conversas banais e cotidianas constroem as "conversações". Há ainda, segundo Miyaji, um outro grupo de autores que classifica o *diálogo* em três grupos:

a. os diálogos cognitivos (construídos pelas relações perguntas/respostas)
b. as conversações emotivas
c. os debates lógicos.

Miyaji, contudo, não se detém nessas questões e salienta apenas que a função do diálogo é a de buscar uma comunicação harmônica capaz de possibilitar o aprofundamento das relações interpessoais ou de gerar a concordância e a cooperação entre os indivíduos em busca de soluções reais.

Há, ainda, no estabelecimento do quadro de métodos e trabalhos japoneses de análise feitos nesse campo, outros autores cujas propostas gostaríamos de sumariar. Acreditamos, contudo, que, pelo que foi exposto, já se pode ter uma idéia – ainda que incompleta – do desenvolvimento teórico dos estudos sobre as questões relacionadas aos fenômenos da enunciação e das modalidades realizados no Japão. Tendo sido iniciado com a discussão de concepção de *chinjutsu*, a teoria da enunciação possibilitou o desenvolvimen-

to das reflexões sobre os mecanismos que geram as modalidades no japonês. Parece ter ficado claro que a noção de *chinjutsu* (que serviu de foco central para o estabelecimento da organicidade da enunciação) sofreu, no decorrer do longo período de sua discussão, várias transformações: da noção de "concatenação" e "julgamento" (propostas por Yamada), passou a significar a função de "asserção subjetiva do locutor manifestada pelos componentes relacionais modais (*ji*) da língua" (proposta de Tokieda), e, mais tarde, com as postulações de Watanabe, atinge o sentido de "enunciação" (em oposição à noção de "predicação") e de "modalidade", para, finalmente, definir-se de forma mais abrangente e adequada, isto é, incluindo a função de ato ilocucional e perlocucional (proposição de Haga, Hayashi e Minami).

As propostas de Yamada, Tokieda, Watanabe e Haga – embora fundamentais para a elaboração da teoria da enunciação – enfocaram basicamente a fator subjetivo dos enunciados, inscritos apenas nos componentes modais que constroem o sintagma predicativo (e Miyaji pode, neste sentido, ser incluído nesse grupo). Postura diferente pode ser encontrada em Minami que procurou tratar da análise dos componentes extrapredicados (partículas de ênfase, advérbios, conectivos etc.) que exprimem, igualmente, valores modais imprimidos pelo locutor[12]. Não se pôde encontrar, contudo, um trabalho que tivesse levantado e enfocado a análise geral de todos os itens lexicais do japonês, portadores de valores modais, enquanto tratado geral das modalidades do japonês.

As análises das intencionalidades segundo as noções citadas de "concatenação/julgamento", "asserção" e "modalidade" constituem métodos de investigação baseados essencialmente no caráter psicológico e pessoal dos locutores do discurso. Embora os autores tenham se referido, em alguma parte, à função social que governa as modalidades, apenas o fizeram de forma breve, não fazendo dela a base fundamental para a construção de suas teorias.

É preciso reconhecer que o estabelecimento da noção das modalidades, pela teoria da enunciação japonesa, foi fundamental como contribuição inequívoca para o desenrolar do processo de investigação da organicidade das estruturas modais do japonês.

Verificou-se, por outro lado, outras abordagens que enfocaram as modalidades pela sua função mais social do que exclusivamente psicológica, nas propostas de Hayashi (que tratou das modalidades do ponto de vista da análise das funções da linguagem), de Tanaka (que propôs o estabelecimento da

12. Cabe citar também a postura de Teramura Hideo, que tratou dos valores modais contidos nas partículas adverbais (a que deu o nome de *toritatejoshi*), mas que não tratamos neste artigo para evitar uma descrição que se alongasse de forma infinita e inadequada. É preciso também fazer uma ressalva a Watanabe Minoru que elaborou estudos sobre os advérbios de modalidades da língua japonesa em seu trabalho "Chinjutsu Fukushíno Kinô" (1949).

estratégia da polidez na interação dos japoneses) e de Miyaji (que deu ao tratamento das modalidades uma função sociocultural).

Ficou claro, contudo, que um enfoque das modalidades sob a perspectiva da busca das idiossincrasias sociais e ideológicas do japonês é ainda pouco explorado dentro do quadro de trabalhos teóricos dos estudiosos japoneses que tratam do assunto. Esse tipo de busca parece estar sendo realizado mais pelo antropólogos culturais japoneses que procuram relacionar a expressividade da língua aos conceitos culturais e sociais considerados específicos aos japoneses. Não os citaremos, aqui, porque já foram objeto de considerações de outro trabalho publicado por nós, em outra oportunidade[13].

As modalidades encontram-se, indubitavelmente, ligadas ao conjunto dos deveres e das obrigações das personagens que as produzem e que estão envolvidas na interação social. E esses deveres e obrigações provêm de todo um conjunto de convenções, tabus e leis comprometido com certos valores sociais que regulam os relacionamentos entre os indivíduos. Deve-se acreditar, pois, na viabilidade de uma correlação entre as modalidades do japonês e as suas concepções socioculturais convencionais e cristalizadas no seio da comunidade japonesa.

O estudo da organicidade das modalidades na língua japonesa pressupõe não só a discussão sobre o seu valor enunciativo nas várias situações de enunciação, mas também a descoberta de determinadas concepções que dizem respeito ao modo de vida dos japoneses. Certamente, a análise dos operadores modais fará vir à tona essas concepções (ou as "formas tópicas", para usar a terminologia de Ducrot), desenvolvidas e retidas no interior da cultura japonesa, porquanto as modalidades encontram-se a eles subjugadas enquanto modos de exprimir emoção, desejo, ira, vergonha, cortesia etc. dos japoneses.

Pela rápida passagem que se fez pelos estudos japoneses realizados no campo das modalidades, pode-se constatar que muito há ainda para ser feito se se considerar que a língua, que nasceu como produto resultante das características culturais de uma comunidade, é, ao mesmo tempo, o recurso orientador para a conduta dos homens que nela vivem e nela interagem.

Cabe ainda alertar para o fato de que o presente trabalho não teve, em nenhum momento, a pretensão de apresentar, de forma exaustiva, os estudos japoneses sobre a enunciação e as modalidades. Ele teve a intenção de mostrar, primeiro, a importância do desenvolvimento da teoria da enunciação no Japão para o estudo das modalidades e, segundo, a de registrar a necessidade de se investigar as expressões modais sob o ângulo das idiossincrasias da sociedade japonesa e da posição e do comportamento do indivíduo dentro des-

13. Cf. Fukasawa – "O tratamento das expressões de modalidade da língua japonesa – necessidade de uma abordagem no interior do esquema discursivo" (1990).

sa estrutura social, como um conjunto que regula a interação entre os japoneses.

BIBLIOGRAFIA

AUSTIN, J. L. – *How to do things with words*. Massachusetts, Harvard Univ. Press., 1981.

DUCROT, Oswald – "Topoï et formes topiques". *In*: Bulletin d'Études de *Linguistique Française*, 22, Tóquio, 1988, pp. 1-14.

FUKASAWA, Lídia M. – "O Tratamento de uma Abordagem no Interior do Esquema Discursivo". *In*: *Estudos Japoneses X*. São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da USP, 1990, pp. 29-55.

HAGA, Yasushi – "Chinjutsutowa nanimono?" (O que é Modalidade?). *In*: *Kokugo Kokubun* (Língua e Literatura), 23-4, Tóquio, Chuô Toshô Shuppansha, 1954, pp. 241-255.

_____ – *Nihon Bunpô Kyôshitsu*. (Lições de Gramática Japonesa). Tóquio, Tôkyôtô Shuppan, 1967.

_____. – *Nihonjinno Hyôgen Shinri* (A Psicologia da Expressão Japonesa). Tóquio, Chûôkôronsha, 1979.

HAYASHI, Shirô – "Bunno Kôwa Shisei" ("On the Discourse Oriented Style of Sentences"). *In*: *Bungei Gengo Kenkyû – Gengo Hen* ("Studies in Language and Literature – Language), 6, Tóquio, The Univ. of Tsukuba, 1981, pp. 29-50.

_____ – "Nihongono Bunno Katachito Shisei" (As Formas e o Comportamento dos Enunciados da Língua Japonesa). *In*: *Danwano Kenkyûto Kyôiku I*, 11, Tóquio, Kokuritsu Kokugo Kenkyûjo (KKK), 1982, pp. 43-63.

_____ – *Kihon Bunkeino Kenkyû* (Estudos sobre as Sentenças-Padrão Básicas). Tóquio, Meiji Shoin, 1973.

JAKOBSON, Roman – *Lingüística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1970.

KINDAICHI, Haruhiko – *Nihongono Tokushitsu* (As Peculiaridades da Língua Japonesa). Tóquio, Iwanami Shisho, 1958.

_____ – "Fuhenka Jodôshino Honshitsu (Jô) e (Ge) – Shukanteki Hyôgento Kyakkanteki Hyôgenno Betsunite". (A Verdadeira Função das Partículas Auxiliares Inflexíveis – 1ª Parte e 2ª Parte – Distinção entre Expressões Subjetivas e Objetivas). *In*: *Kokugo Kokubungaku*, 2, Tóquio, Chûô Toshokan Shuppan, 1953, vol. 22, pp. 67-87 e pp. 149-169.

MINAMI, Fujio – "Danwano tan'i" (As Unidades Discursivas). *In*: *Danwano kenkyûto kyôiku* I, 11, Tóquio, KKK, 1982, pp. 91-112.

_____. – "Nichijô Kaiwano Kôzô – Tokuni sono Tan'i" (A Estrutura da Conversação Cotidiana – sobre suas Unidades). *In*: *Gengo* (Língua), 2, Tóquio, Taishûkan Shoten, maio de 1972, vol. 1, pp. 28-35.

MIYAJI, Yutaka – "Taiwano Katachito Igi" (As Formas de Diálogos e o Sentido). *In*: *Gengo Seikatsu* (Atividade Lingüística), 194, Tóquio, Chikuma Shobô, 1967, pp. 19-27.

_____ – "Jodôshitowa Nanika" (O Que é o Auxiliar Verbal). *In*: *Nihon Bunpô Kôza – Jodôshi I* (Curso de Gramática Japonesa I – Auxiliares Verbais), 7, Tóquio, Meiji Shoin, 1972, pp. 8-53.

_____ – "Iwayuru Bunno Seichitsujôno Shuruino Genrito Sono Hatten" (Os Princípios e o Desenvolvimento dos Chamados Tipos de Enunciados, Vistos do Ponto de Vista de suas Propriedades). *In*: *Kokugo Kokubun*, nº 11, Tóquio, Rinsen Shoten, 1950, vol. 23, pp. 23-44.

———— – *Gendai Hyôgen Kô* (Reflexões sobre a Expressividade da Língua Japonesa Moderna). Tóquio, Kyôbunsha, 1971.

ÔKUBO, Tadatoshi – *Nihon Bungô Chinjutsuron* (Tratado sobre as Modalidades na Gramática Japonesa). Tóquio, Meiji Shoin, 1982.

ONOE, Keisuka – "Chinjutsuronno Tenkai" (O Desenvolvimento da Teoria da Enunciação). *In*: *Gengo* 1, Tóquio, Taishûkan, 1981, vol. 10, pp. 20-21.

ROSSET, Suzanne – "La conception de la syntaxe fonctionelle chez Minoru Watanabe". *In*: *Travaux de Linguistique Japonaise*. Paris, Université de Paris, 1982, vol. VI, pp. 106-112.

SAKAKURA, Atsuyoshi – "Nihonjinno Kanjôto Gengo" (Os Sentimentos do Japonês e sua Língua). *In*: *Gengo*. 2, Tóquio, Taishûkan Shoten, maio de 1972, vol. 1, pp. 12-19.

———— – *Nihon Bunpôno Hanashi* (Sobre a Gramática Japonesa). Tóquio, Kyôiku Shuppan, 1976.

SEARLE, John R. – *Speech Acts – an Essay in the Philosophe of Language*. Nova York, Cambridge Univ. Press, 1984.

TANAKA, Nozomu – "Danwano Kenkyû" (Estudos sobre o discurso). *In*: *Gengo Seikatsu*, 381, Tóquio, Chikuma Shobô, 1983, pp. 74-87.

———— – "Nihongo Kyôikuto Danwano Kenkyû" (O Ensino do Japonês e os Estudos sobre o Discurso). *In*: *Danwano Kenkyûto Kyôiku I*, 11, Tóquio, KKK, 1982, pp. 113-133.

TERAMURA, Hideo "Mûdo Keishikito Imi" 1 – "Gaigenteki Hôdôno Hyôgen" ("Studies in the Form and Meaning of Mood in Japanese 1: Presumptive Expressions"). *In*: *Bungei Gengo Kenkyû – Gengohen (Studies in Language and Literature – Language)*, 4, Tsukuba, The Univ. of Tsukuba, 1979, pp. 67-89.

———— – Idem 2 – "Jitai Setsumeino Hyôgen" ("Expressions of Explanation and Comment"). *In*: idem, 5, Tsukuba, The Univ. of Tsukuba, 1980, pp. 103-119.

———— – Idem 3 – "Toritate Joshini Tsuite" ("Functions of the Adverbial Particles in Japanese". *In*: idem, 6, Tsukuba, The Univ. of Tsukuba, 1981, pp. 53-67.

TOKIEDA, Motoki – "Bunno Gainenni Tsuite" (Sobre o Conceito de Frase). *In*: *Kokugoto Kokubungaku*. Tóquio, Shibundô, 1937, vol. 14, pp. 1603-1619.

———— – "Taijin Kankeio Kôseisuru Joshi, Jodôshi" (Os Morfemas Modais que Estruturam as Relações Interpessoais). *In*: *Kokugo Kokubun*, 9-209, Tóquio, Rinsen Shotan, 1951, pp. 531-540.

———— – *Kokugogaku Genron* (Princípios Teóricos sobre a Gramática Japonesa). Tóquio, Iwanami Shoten, 1969.

———— – *Kokugogaku Genron – Zokuhen* (Princípios Teóricos sobre a Língua Japonesa – Volume Suplementar). Tóquio, Iwanami Shoten, 1969.

VAN DIJK, Teun – *Text and Context – Explorations in the Semantice and Pragmatics of Discourse*. Nova York, Longman, 1977.

VOCT, Carlos – *Linguagem, Pragmática e Ideologia*. São Paulo, Hucitec, 1989.

WATANABE, Minoru – "Chinjutsu Fukushino Kinô" (A Função dos Advérbios Modalizadores). *In*: *Kokugo Kokubun*, 18-1. Tóquio, Shibundô, 1949, pp. 1-26.

———— – "Jojutsuto Chinjutsu – Jutsugo Bunsetsuno Kôzo" (Predicação e Enunciação – a Estrutura do Sintagma Predicativo). *In*: *Kokugogaku*, 13-14, Tóquio, Musashino Shoin, 1953, pp. 20-34.

———— – "Kôbunteki Shokunô" (Função Sintática). *In*: *Kokugogaku*, 63, Tóquio, Musashino Shoin, dez. de 1966, pp. 8-20.

———— – "Shûjoshino Bunpôteki Ichi – Jojutsu, Chinjutsu Saisetsu" (O Lugar Gramatical dos Morfemas Finais – Reexplicação da Teoria da Predicação e Enunciação). *In*: *Kokugogaku, 72, Tóquio, Kokugogakkai, 1968, pp. 127-135.*

_____. – *Kokugo Kôbunron* (Teoria da Sintaxe Japonesa). Tóquio, Haniwa Shobô, 1974.

_____ – "La signification en Linguistique Japonaise – de la Théorie de l'Énonciation". *In*: *Recherches en Syntaxe*, Paris, Université de Paris 7, L'Asiathèque, 1977, vol. IV, pp. 7-16.

_____ – "Les modalités de l'énoncé". *In*: *Travaux de Linguistique Japonaise*. Paris, Université de Paris 7, 1984, pp. 9-23.

YAMADA, Yoshio – *Nihon Bunpôgaku Yôron* (Teoria Fundamental sobre os Estudos da Gramática Japonesa). Tóquio, Kadokawa Shoten, 1950.

_____ – *Nihon Bunpôgaku Gairon* (Considerações Gerais sobre a Teoria da Gramática Japonesa). Tóquio, Hôbunkan, 1967.

_____ – *Nihon Bunpôron* (Teoria da Gramática Japonesa). Tóquio, Hôbunkan, 1970.

ASPECTOS DO GROTESCO PRESENTES EM *KONJAKU MONOGATARI* E *UJI SHÛI MONOGATARI*

Luiza Nana Yoshida

O florescimento de uma cultura tipicamente nacional vai ocorrer no Japão por volta do século X, nos meados da era Heian (séculos VIII – XII). Até então, a cultura do Japão possuía fortes traços continentais, principalmente da China.

O desenvolvimento do silabário *kana* foi, sem dúvida, o fator que propiciou o surgimento da literatura nativa, oferecendo ao povo japonês as condições de expressar melhor, em sua língua nativa, os seus sentimentos e os seus pensamentos.

Essa literatura nativa, nascida inicialmente nos seios da classe privilegiada, surge primeiramente expressa através do *waka*, poesia clássica japonesa constituída de 31 sílabas que reflete a refinada e delicada sensibilidade estética da classe aristocrática que a produzia. Na prosa, surge, entre outras, uma forma narrativa conhecida como *monogatari bungaku* (literatura de narrativa clássica), onde se incluem obras como *Taketori Monogatari* (século X), *Utsubo Monogatari* (século X) e *Genji Monogatari* (século XI), essa considerada por muitos como a obra-prima da literatura clássica japonesa, cuja autoria é atribuída à dama da corte Murasaki Shikibu.

O senso estético que norteia essa literatura aristocrática, principalmente obras como *Genji Monogatari* e *Kagerô Nikki* (século X), pode ser definido

essencialmente pelo termo *miyabi* ou *ga* (que podem ser traduzidos por "elegância", "refinamento"), o ideal estético da arte e da vida dos nobres aristocratas da época.

Provavelmente devido a esse senso estético que tinha como primazia o gosto pelo belo refinado, em obras que tratam essencialmente de casos amorosos no mundo da aristocracia, como *Genji Monogatari* e *Kagerô Nikki*, não encontramos nenhuma descrição explícita referente ao sexo. Tudo é tratado de uma maneira sutil, apenas insinuada. Isso não só com relação ao sexo, mas em todos os aspectos como a descrição física, a reação dos personagens etc.

A literatura aristocrática produzida por uma classe que vivia num mundo de luxo, de refinamento, de negação do explícito, surge como a literatura do "sugerido", onde mostrar e dizer claramente torna-se proibido.

Sabemos que desde a mais remota época, no Japão, o sexo não se constituía um tabu, era até, de certo modo, tratado de uma maneira liberal, se comparado, por exemplo, a um país essencialmente católico. Na época da literatura clássica, encontramos ainda vigente o sistema da poligamia e em obras como *Genji Monogatari* iremos encontrar narrados inúmeros casos amorosos de Genji, de uma maneira extremamente sutil, a ponto de um leitor desavisado nem perceber de imediato todas as conquistas realizadas por ele.

Essa literatura dita refinada, não retratava, no entanto, "o outro lado da moeda", e teria que surgir, mais cedo ou mais tarde, uma literatura que retratasse mais "fielmente" ou pelo menos mais "realisticamente" o refinado mundo da aristocracia. O mundo retratado na literatura aristocrática é aquele que reflete essencialmente o ideal estético da época. Assim, como decorrência natural, a literatura de narrativa tradicional (*setsuwa bungaku*) vai surgir, na nossa opinião, como uma literatura complementar que tenta retratar de uma maneira mais real o mundo da época, incluindo o mundo da aristocracia e trazendo à cena aquele mundo antes nunca retratado na literatura, o do povo em geral.

A literatura de narrativa tradicional tem como cacacterística principal a variedade de temas e de personagens. Encontraremos aqui temas que abordam desde a religião até o sexo, personagens reais ou fantásticos que variam desde o imperador até o ladrão. E dentre as inúmeras histórias que compõem as várias coletâneas de literatura de narrativa tradicional (*setsuwa-shû*), destacam-se algumas que se caracterizam por apresentar elementos que, de certas maneira, nos sugerem o grotesco.

Neste presente trabalho, propomo-nos, portanto, a tentar mostrar os aspectos do grotesco presentes em algumas coletâneas de narrativas tradicionais, mais especificamente, nas obras *Konjaku Monogatari* (século XII) e *Uji Shûi Monogatari* (século XIII).

Aspectos do Grotesco em Konjaku Monogatari

Konjaku Monogatari é uma obra imensa composta originariamente por trinta e um volumes, dos quais restam atualmente vinte e oito, contendo mais de mil histórias no total. Os dez primeiros volumes comportam histórias da Índia e da China e os restantes, histórias do Japão, divididas em duas grandes partes: parte budista e parte secular. No nosso trabalho, vai nos interessar, especificamente, a parte referente ao Japão.

Lembrando-nos das palavras de Bakhtin:

> Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites[1].

Gostaríamos de tentar abordar esses aspectos em alguma das histórias de *Konjaku Monogatari.*

O ato sexual

História 2 / volume XXVI
Sobre um homem que foi para a região leste e gerou um filho masturbando-se num nabo

Essa é a história de um homem que não conseguindo conter o seu desejo sexual, masturba-se num nabo, e uma jovenzinha, ao comer esse nabo, acaba ficando grávida.

O desejo sexual em si presente nessa história não nos causa nenhuma sensação específica, pois isso identifica-se com um fenômeno natural. O que nos causa essa sensação do grotesto é o fato de o homem masturbar-se num nabo.

Segundo Harpham:

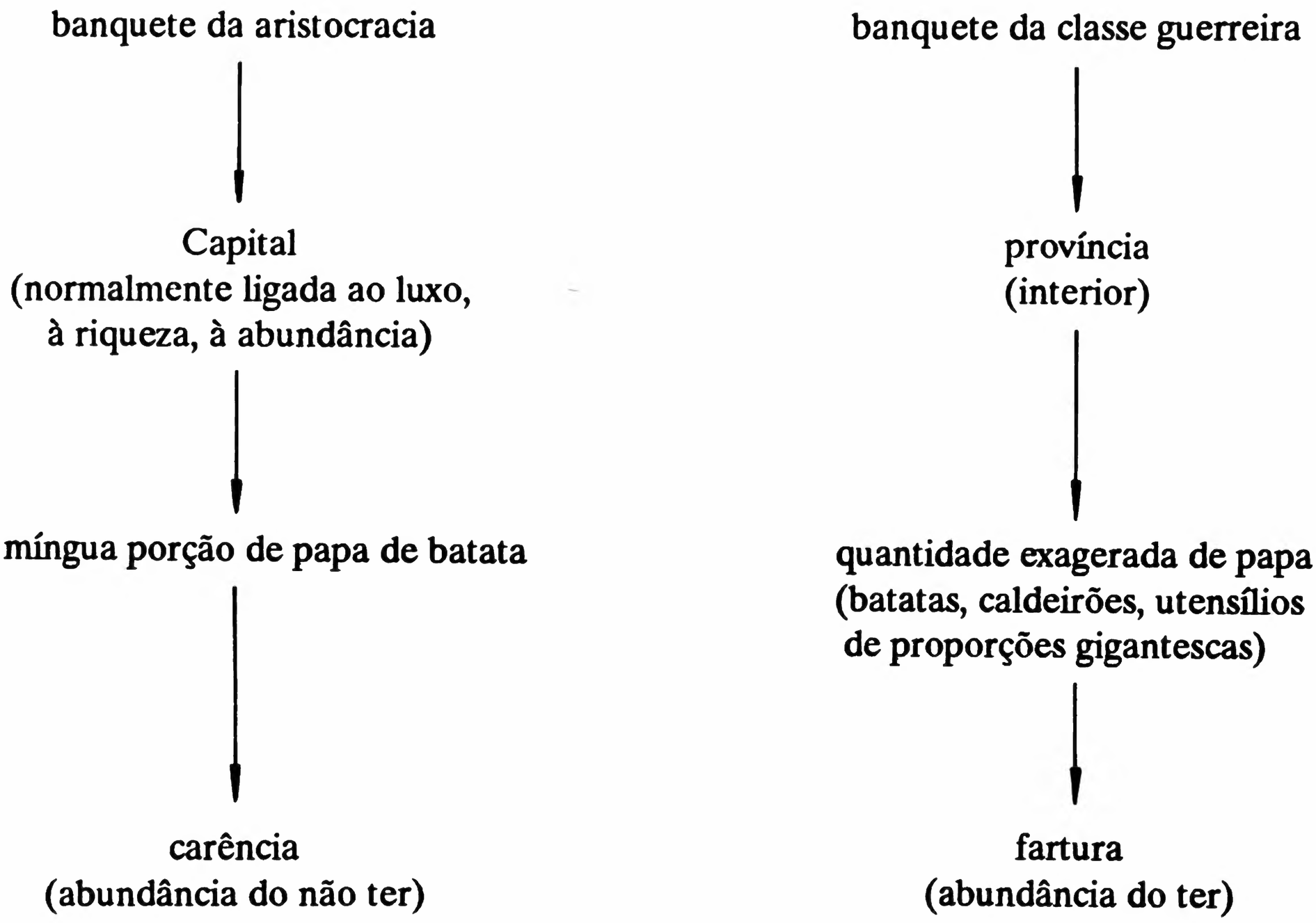
> /.../ o senso do grotesco surge com a percepção de que algo está ilegitimamente dentro de uma outra coisa[2].

Essa ligação "ilegítima" homem x vegetal, formando uma figura híbrida, não deixa de nos lembrar as figuras que ornamentavam as paredes das grutas

1. Mikhail Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* – O Contexto de François Rabelais. São Paulo, Hucitec, 1987, p. 23.
2. Geoffrey Galt Harpham, *On the grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature.* Princeton, Princeton University Press, 1982, p. 11.

Toshihito e Goi. A partir dessa cena no banquete iremos encontrar narrado dois mundos em contraste: o da classe guerreira em vias de se estabelecer como governante e o da classe aristocrática, em decadência. Na realidade, encontramos nessa história dois banquetes, além do primeiro só citado: um na residência do Regente e o outro, na residência de Toshihito. Notamos em ambos "a tendência à abundância" apresentada por Bakhtin em "O banquete em Rabelais"[3], havendo, no entanto, uma inversão. Senão vejamos: no banquete na residência do Regente, tudo indica que a comida servida foi pouca, pelo menos com relação à papa de batata, quando temos Goi sorvendo o resto da papa e, declarando, como para si mesmo, o seu grande sonho de poder, um dia, deliciar-se com a papa até enjoar.

Por outro lado, na casa de Toshihito o banquete caracteriza-se pela imagem exagerada dos ingredientes e dos utensílios: batatas de proporções gigantescas e numa quantidade espantosa (as batatas colhidas formavam um monte cuja altura emparelhava-se com o telhado da casa), cinco ou seis caldeirões gigantes para cozinhá-las e, para servi-las, utensílios também desmesurados.



O preparativo que antecede o banquete na casa de Toshihito é como um festival onde Goi, de início, alheio ao que ocorria à sua volta, é apenas um mero expectador. A voz que gritava alguma coisa lá fora, as pessoas que

3. Mikhail Bakhtin, "O Banquete em Rabelais". *In*: *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, Hucitec, 1987.

chegavam uma após a outra, cada uma trazendo uma enorme batata (Goi só vai perceber que são batatas depois de decorrido algum tempo). Depois, no preparativo da papa de batata propriamente dito, o que se destaca é a extrema limpeza dos utensílios, a jovialidade e a higiene dos empregados (jovens vestidas de roupa branca e rapazes irradiando juventude) que preparam animadamente a papa. Tudo é movimento e animação. Em meio a esse ambiente festivo, a figura humilde, maltrapilha e patética de Goi é a única que destoa totalmente do restante.

Se nos atentarmos para a caracterização de Goi e de Toshihito, poderíamos levantar os seguintes pontos, através de trechos retirados do texto:

Goi

Dentre os súditos que serviam, há muitos anos, a este Regente, havia um de 5º grau que possuía prestígio.

Indica a sua condição de servidor veterano o que nos faz concluir que deveria ter já uma certa idade.

Usava duas roupas sobrepostas recheadas parcamente com algodão, um *sashinuki* (peça que corresponde à calça comprida atual) cinza-azulado, vestia um *kariginu* (fazia aproximadamente o papel da camisa) da mesma cor, cujo ombro havia perdido o vinco pelo uso e não usava *hakama* (tipo de calça que se usava sob o *sashinuki*) /.../ a parte de trás do *kariginu* está desarrumada devido à faixa amarrada na cintura e sem ajeitá-la, permanece enrugada como está.

Pela descrição acima notamos que Goi se veste com peças que fazem o vestuário de um nobre, mas notamos também que nenhuma das peças está em perfeito estado ou em condições adequadas de uso. O estado roto do seu vestuário indica não só o seu desleixo, mas mais do que isso talvez a falta de condições financeiras de Goi (reforçado pelo fato dele não possuir empregados ou meios de transporte).

o seu nariz é alto, mas a sua ponta, avermelhada e a ver pela umidade em volta das fossas, parece que não assoou o nariz devidamente.

Levando-se em conta que a ponta do nariz vermelho é um motivo que vem associado muitas vezes a personagens fisicamente feios, Goi estaria provavelmente incluído entre eles, reforçado por todas as outras particularidades a ele referentes como a sua condição financeira, o seu desleixo etc. O fato de não assoar o nariz indicaria também o seu desleixo.

Como podemos viajar para tão longe sem acompanhantes?

Indica claramente o seu temor em deparar com assaltantes, durante o percurso até Tsuruga, na casa de Toshihito.

(*grotta*, de onde deriva o termo grotesco) encontradas nos fins do século XV, durante escavações realizadas na Itália.

Como as figuras híbridas das grutas, encontramos aqui o homem e o vegetal fundidos em um só corpo pelo coito, através do falo, elemento de ligação entre o corpo e o mundo ou entre dois corpos, formando uma terceira figura que se nos afigura extremamente grotesca.

Embora as figuras encontradas nas grutas ou as que ilustram o livro de Harpham sejam mais "agressivas", ou seja, contêm uma carga maior de deformidade, a imagem que essa história nos sugere não deixa de ser grotesca, na medida em que há a fusão de dois elementos pertencentes a categorias adversas (reino animal x reino vegetal), através de um ato que transgride a relação natural entre humanos.

O ato sexual como elemento transgressor pode ser visto em outras histórias de *Konjaku Monogatari* como:

9/XXIV
Sobre o fato de um médico curar uma jovem que foi violada por uma cobra

É a história de uma jovem que foi violada por uma cobra enquanto colhia folhas de amora, e foi salva graças a um médico da região que conseguiu não só expulsar a cobra como também matar os filhotes que haviam já sido gerados no ventre da jovem. Algum tempo depois, porém, a jovem é novamente violada por uma cobra e, dessa vez, acaba falecendo.

39/XXIX
Sobre a cobra que, excitado ao ver as partes íntimas de uma mulher, sai da sua toca e acaba sendo morta

É a história de uma mulher que sente uma necessidade premente de urinar e, não tendo outro jeito, agacha-se na rua, de frente para um muro, para satisfazer sua necessidade. Por um buraco do muro, espia uma cobra que ao ver a mulher fica tomado de desejo e a hipnotiza. A mulher fica, então, nessa posição por cerca de quatro horas, até que passa pelo local um homem acompanhado de vários súditos e, percebendo a situação consegue matar a cobra com a sua espada.

40/XXIX
Sobre a cobra que engole o pênis de um bonzo que fazia a sesta, e acaba morrendo devido ao esperma que engolira

É a história de um jovem bonzo que durante a sua sesta sonha estar

tendo uma relação com uma bela jovem e, ao acordar, vê ao seu lado, uma cobra morta, de boca aberta. Ele compreende, assim, que durante o sonho ejaculara na boca da cobra, pensando estar junto à uma bela jovem.

O que existe de comum entre essas três histórias é a relação homem x cobra, uma relação formalmente possível pelas leis da natureza, mas transgressora na medida em que viola a lei do homem enquanto ser social.

A cobra se faz freqüentemente presente não só nas narrativas tradicionais mas em outros gêneros da literatura clássica japonesa, e o fato de, muitas vezes, ser tomado como "parceiro sexual", se deva talvez ao seu aspecto "hermafrodita", ou seja, a compleição física que lhe permite ser tanto macho como fêmea. E a sua ligação com o homem (ou a mulher) vai nos oferecer uma imagem grotesca não só pelo motivo que explanamos anteriormente, mas também pelo seu rebaixamento físico (como um réptil, não poderia haver outro animal que viva tão próximo ao solo) e moral (nessas histórias, a cobra já não representa uma figura sagrada, mas uma figura extremamente profana, guiada apenas pelo instinto sexual e destituída praticamente de seus poderes sobrenaturais, na medida em que o homem consegue eliminá-la sem dificuldades).

O banquete

17/XXVI Sobre o fato de o comandante Toshihito, quando jovem, conduzir Goi, de Quioto para Tsuruga

Para a análise desta história, torna-se importante conhecermos inicialmente os dois personagens centrais, Toshihito e Goi. Toshihito, membro da família Fujiwara que inicia a sua escalada política aproximadamente no século IX, representa a classe guerreira que vai consolidar definitivamente o poder nos fins do século XII; Goi, conhecido aqui apenas pelo seu grau hierárquico (*goi* = 5º grau), representa a aristocracia, uma classe em decadência.

Na literatura de narrativa tradicional, diferindo da literatura de narrativa clássica, iremos encontrar inúmeras histórias que enaltecem a vida ou os feitos da classe guerreira, não tanto em detrimento da classe aristocrática (pois não podemos nos esquecer que as coletâneas de literatura de narrativas tradicionais foram compiladas provavelmente por pessoas pertencentes ou relacionadas à classe aristocrática sob o ponto de vista popular), mas como o reflexo natural, decorrente da própria época.

A história inicia-se com a apresentação de Toshihito, um futuro comandante e genro de um potentado da província. A seguir temos a cena do banquete, ou melhor, o que temos na realidade é o banquete secundário, pois o principal, oferecido pelo Regente/Conselheiro-Chefe, só é citado, e o banquete relatado na história é aquele oferecido aos súditos que são convidados a comer o resto das iguarias do outro banquete. Entre os súditos estavam

Assim, poderíamos configurar Goi da seguinte maneira:

Goi	
personagem sem nome, conhecido apenas pelo seu grau hierárquico	velho pouco poder aquisitivo fisicamente feio desleixado medroso

Toshihito

Não há nenhuma referência com relação à sua vestimenta ou a sua descrição física, somente as características colocadas no início da história: era jovem, chegaria a ser comandante de posto militar e era genro de um potentado da província. Assim, só podemos caracterizá-lo através de suas ações e das suas posses materiais. O seu modo de agir: a promessa de oferecer a papa, feita para Goi e a sua imediata ação, as suas atitudes decididas durante a viagem a Tsuruga, o seu modo heróico de enfrentar uma viagem considerada perigosa, aliado aos dados que se encontram na introdução podemos tentar montar um retrato de Toshihito:

Toshihito	
personagem com nome próprio mas sem título nobiliárquico	jovem situação financeira abastada decidido corajoso fisicamente belo (embora não tenhamos nenhuma referência quanto ao seu tipo físico, as qualidades acima relacionadas nos sugerem que seja belo)

Dessa maneira, podemos afirmar que encontramos nessa história alguns aspectos que poderiam ser considerados grotescos:

1. Goi é praticamente uma figura-paródia do representante da aristocracia da época: o que lhe resta da nobreza é somente o seu grau hierárquico (sua identidade é anulada na medida em que ele é conhecido apenas pelo seu grau hierárquico) e a "carcaça" da nobreza (um vestuário de nobres mas em condições de extrema penúria, como se fosse o reflexo da própria condição decadente em que se encontrava a sua classe), de resto ele não lembra, nem de longe, aquela figura aristocrática da época áurea que tinha como atributos essenciais a elegância, o requinte e o luxo.

2. O banquete oferecido por Toshihito a Goi – Toshihito a pretexto de irem tomar um banho de imersão (não nos esqueçamos de que, na época, o banho de imersão era um luxo que nem todos tinham acesso) acaba conduzindo Goi até a sua casa na província de Tsuruga. Goi recebe os melhores tratamentos, onde numa mansão provida de todo o conforto não faltavam comida, bebida e mulher. Ele desfruta de momentos extremamente agradáveis sem ter absoluto conhecimento de que estava participando, como convidado principal, de um banquete "grotesco" especialmente preparado para ele. O "espetáculo" em si inicia-se, ainda à noite, quando Goi ouve, no lado de fora da casa, uma voz que ordena: "Tragam, cada um, às 6 horas da manhã, uma batata com aproximadamente 9cm de diâmetro e 1,50m de comprimento (por se tratar de medidas antigas não se sabe se seriam exatamente essas, mas em medidas atuais teria mais ou menos essas proporções)" Por ser uma ordem despropositada ele não dá muita importância e dorme. Na manhã seguinte, qual não foi o seu espanto quando se dá conta de que tal ordem estava sendo cumprida à risca. Goi acompanha estarrecido a chegada de batatas em tal quantidade que acabam formando um monte da altura da casa. A seguir são trazidos cinco ou seis caldeirões gigantes, onde graciosas jovens despejam tinas de água, ou melhor, o *misen*, um líquido adocicado onde será cozida a batata. Somente no momento em que Goi percebe que o que é despejado nos caldeirões é *misen* e não água, ele se dá conta de que estavam a preparar a papa de batata (até esse momento Goi, na sua ingenuidade, acreditava que Toshihito iria lhe convidar para o banho de imersão). Goi participa agora, efetivamente, do banquete como convidado principal, acompanha passo a passo o preparo da papa, em quantidade extraordinária. Quando, enfim, a papa lhe é servida em utensílios gigantescos temos, a realização do seu grande desejo – poder enjoar da papa de batata. Sabemos, no entanto, que a realização de um desejo implica sempre numa perda, ou seja, no lugar do antigo desejo o que resta é o vazio. Na cena final do banquete, quando Goi se diz satisfeito, ele que deveria ser o mais feliz, parece ser o único a não participar dessa gargalhada final, restando no meio de todos como uma figura solitária e patética. Goi, que alimentara o singelo sonho de poder enjoar da papa de batata, vai realizá-lo de uma maneira tal, que mais do que realização nos parece uma destruição, na medida em que ele não passou, por nenhum momento, pelo sentimento de satisfação, havendo simplesmente a troca do sentimento do desejo pelo da repulsa.

Podemos, assim, apontar alguns procedimentos grotescos no banquete de Toshihito: as proporções exageradas das batatas, dos utensílios (tanto no tamanho como na quantidade), a situação cômico-dramática no clímax do banquete, a infinita ingenuidade de Goi.

A história se fecha com Goi retornando à capital, carregado de presentes, depois de passar um mês em Tsuruga. Recebe também um guarda-roupa completo e um cavalo que é essencialmente o meio de transporte que simbo-

liza a classe guerreira, já que a aristocracia utilizava como seu principal meio de transporte o carro de boi.

Bonzos Embusteiros de Uji Shûi Monogatari

Uji Shûi Monogatari é uma coletânea de narrativas tradicionais datada do início do século XIII (não se sabe a data precisa, mas parece ser essa uma das datas mais aceitas atualmente), comporta 197 histórias, das quais uma grande parte pode ser encontrada (histórias idênticas ou semelhantes) em outras coletâneas como *Konjaku Monogatari*. *Uji Shûi Monogatari* caracteriza-se principalmente pela variedade de temas que comporta e como um desses temas podemos citar as histórias referentes a bonzos. Essas dividem-se essencialmente em dois pólos: histórias que enaltecem determinados bonzos e histórias que narram os embustes cometidos por outros.

Tentaremos, neste trabalho, mostrar os procedimentos grotescos presentes em histórias de bonzos embusteiros.

O Budismo foi introduzido no Japão por volta do século VI, mas a sua propagação entre o povo em geral só vai ocorrer no século XII, sendo até então uma religião quase que exclusiva da classe privilegiada. Na era Heian, o clero e a aristocracia, aproveitando-se da sua situação privilegiada, vão adquirir para si grandes glebas de terras públicas e tornam-se latifundiários. Inicia-se a construção de inúmeros templos e há o aumento considerável de bonzos que, sob a proteção de nobres poderosos, acabam sendo "contaminados" pela sede de poder, o luxo e os prazeres mundanos. A conversão religiosa era provavélmente para muitos não tanto o caminho para a iluminação espiritual quanto um meio de se aproximar do poder e da riqueza. Não se admira, portanto, que surgissem histórias sobre bonzos embusteiros que, sob a "máscara" da religião, usufruíam dos privilégios do clero sem abandonar os hábitos mundanos. Eis, a seguir, quatro exemplos que ilustram esse aspecto dentro de *Uji Shûi Monogatari*:

a. *5/I Sobre o bonzo que enterrou o dharani, palavras místicas, em sua testa*
b. *6/I Sobre o Médio Conselheiro Morotoki que examinou o pênis de um bonzo*
c. *10/V Sobre um certo bonzo que, ao visitar uma pessoa, comeu escondido alguns filhotes de truta*
d. *9/XII Sobre o desmascaramento do homem santo que dizia estar fazendo abstinência de grãos*

São histórias que possuem entre si várias semelhanças: um homem religioso, a farsa, a encenação teatral para impressionar e o desmascaramento do embuste. Assim como o Profeta mascarado de Borges, os bonzos agem sob a proteção de uma máscara que seria, nesse caso, a religião.

Na história 5/I o bonzo surge com um enorme ferimento, ainda recen-

te, no meio da testa. Ao lhe ser indagado sobre o que acontecera, ele responde altivamente que abrira a sua testa para enterrar nela as palavras místicas do Buda Zuigu. Esse ferimento, que fora apresentado como o símbolo da sua dedicação religiosa, era, na realidade, o símbolo grotesco da sua violação contra a religião: esse ferimento era o resultado de uma enxadada que recebera de um fundidor de metais que o flagrou com a mulher.

Na história 6/I iremos encontrar o bonzo que, como prova do seu absoluto desligamento dos desejos mundanos, diz ter cortado o "mal pela raiz", castrando-se. Assim, ele abdicara da sua condição de homem, para se tornar somente bonzo. Mas como toda a encenação, o espetáculo chega ao fim e o personagem volta à sua condição original na figura do ator que o representa. A pseudo autocastração do bonzo vai se constituir numa dupla violação:

existência do pênis (desejos mundanos) ⟶ violação aos preceitos do Budismo

ausência do pênis ⟶ violação do código moral (farsa)

A história 10/V vai se centrar no problema da gula, o que nos faz lembrar também Bakhtin:

> O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no *comer* que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. *O encontro do homem com o mundo* que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si[4].

Um dos preceitos básicos do Budismo é a negação do mundo terreno e de tudo que se liga a ele. Apegar-se a esse mundo significa violar esse preceito. A gula representa aqui não só a violação contra o Budismo que reza a eliminação da carne na alimentação, mas também a violação contra esse não apego, desde que o comer se constitui numa das manifestações mais íntimas do encontro do homem com o seu mundo. O bonzo dessa história "abocanha" os peixes como se estivesse "abocanhando" o mundo que lhe é probido, mas do qual não consegue ou não quer se desligar.

A história tem um final no mínimo burlesco: quando o dono da casa retorna ao aposento onde deixara o bonzo, ele nota que a quantidade de peixes que servira ao bonzo tinha diminuído sensivelmente. Sem dar mostras de que se dera pela falta dos peixes continua a conversar com o bonzo, quando, de

4. Mikhail Bakhtin, *Op. cit.*, p. 245.

repente, surge uma truta do seu nariz. Ao lhe ser indagado sobre o peixe, o bonzo responde prontamente que nesses últimos tempos filhotes de truta surgem dos olhos e nariz. O contraste entre a atitude hipócrita do bonzo que dá friamente uma resposta tão despropositada e a boa intenção demonstrada pelo dono da casa que finge não ter notado a falta dos peixes, acentua o lado mundano que existe por trás da máscara da religião.

Na história 9/XII encontramos um homem santo que diz estar fazendo abstinência de grãos há mais de cinqüenta anos. A sua farsa, no entanto, é descoberta quando alguns rapazes resolvem verificar o seu excremento, para tirar a prova, e encontram aí grãos a granel que ele comia escondido.

Dessa maneira, os bonzos embusteiros apresentam, de uma forma ou outra, um desvio no comportamento padrão, e podemos notar que esses desvios são apresentados sempre de uma maneira a se utilizar das partes do corpo que têm relação com o corpo grotesco citado por Bakhtin: o falo, a boca e o nariz, a testa (na medida em que se trata de uma testa "aberta", incluímos aqui), excrementos. E as histórias têm um final comum: quando a farsa é descoberta o que há é uma explosão de gargalhadas. Existe aqui uma permuta na posição do bonzo que de uma figura superior (desde que representantes do Budismo) vai passar a ser uma figura inferior, fazendo praticamente o papel do bufão (inversão de papéis). Através da figura desses bonzos embusteiros retrata-se a hipocrisia de toda uma classe que é "contaminada" pelo mundo e pela época em que vive, ao mesmo tempo em que, de certa forma, se ridiculariza a mesma classe.

Conclusão

Através do estudo realizado em algumas das histórias de *Konjaku Monogatari* e *Uji Shûi Monogatari* podemos concluir que, embora essas coletâneas não sejam representantes típicas de obras grotescas, podem ser encontradas aí alguns aspectos ou procedimentos grotescos. Desde que o termo grotesco não possui uma definição exata, cremos que não se pode também definir exatamente o que seja uma obra grotesca.

Os aspectos grotescos encontrados nas histórias de *Konjaku Monogatari* e *Uji Shûi Monogatari* assemelham-se ao grotesco de Bakhtin que enfatiza o lado do carnaval, do banquete, do riso, do corpo grotesco. A literatura de narrativa tradicional vai surgir como o reflexo de uma época de transição em que ocorrem mudanças radicais em todo os campos da sociedade. Como toda época de mudança existe muita agitação, o surgimento de novas classes sociais e de novos valores. Dentro da literatura de narrativa tradicional vai ocorrer, de certo modo, a abolição das relações hierárquicas, na medida em que a literatura até então voltada exclusivamente para a classe aristocrática vai abordar temas que não possuem demarcação de limites, onde desfilam imperadores, aristocratas, bonzos eminentes ou embusteiros, ladrões, anônimos, crianças, animais e entes fantásticos. É como uma cena de carnaval

onde tudo se mistura e se confunde. Não conseguimos delinear nitidamente os limites entre os corpos. Se pintássemos um quadro da literatura de narrativa tradicional seria, no mínimo, grotesco.

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais.* São Paulo, Hucitec, 1987.

HARPHAM, Geoffrey Galt. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature.* Princeton, Princeton University Press, 1982.

KOMINE, Kazuaki. *Setsuwa bungakuniokeru sei hyôgen* (A Expressãodo Sexo na Literatura de Narrativa Tradicional). *In*: *Kokubungaku – Kaishakuto kanshô*. Tóquio, Shibundô, abril/1981, pp. 62-64.

KUNISAKI, Funimaro *et alii* (org.). *Konjaku Monogatari. In*: *Nihonno koten* 8. Tóquio, Shûeisha.

NAGANO, Jôichi. *Enshô setsuwa* (Narrativas Tradicionais Erótico/Cômicos). *In*: *Kokubungaku – Kaishakuto kyôzaino kenkyû*. Tóquio, Gakutôsha, julho/1969, pp. 30-42.

NAKANO, Kôji. *Konjaku Monogatari.* Tóquio, Iwanami, 1983.

SASAKI, Miyoko e MORIOKA, Heinz. *Rakugo: Popular Narrative Art of the Grotesque. In*: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 41.2, 1981, pp. 417-459.

SUGIMOTO, Keizaburô. *Uji Shûi Monogatari. In*: *Kokubungaku – Kaishakuto kyôzaino kenkyû*. Tóquio, Gakutôsha, julho/1970, pp. 64-65.

UI, Mushû. *Sekkusuno warai* (O Riso do Sexo). *In*: *Nihonjinno warai* (O Riso do Povo Japonês). Tóquio, Kadokawa, 1969, pp. 83-127.

KANÔ-HA: UMA ESCOLA QUE ATRAVESSOU ERAS

Madalena Natsuko Hashimoto

No estudo de escolas artísticas[1] no Japão, é importante conhecer certos detalhes acerca de seu funcionamento, organização, e origem. Através da história foram organizados grupos familiares hereditários, que se tornam uma característica singular de sua cultura. Talvez a mais antiga organização de várias categorias de artistas e artesãos[2] em grupos, embora nem sempre de natureza hereditária, possa ser detectada nos chamados grupos *be*, que incluíam várias categorias de trabalhadores manuais, durante o período Asuka (538-644). Originariamente os *be* eram estabelecidos pelos vários clãs que detinham hegemonia regional em partes diferentes do Japão durante sua história inicial. Depois passaram a ser instituídos pelo governo central, tendo *status* ainda muito baixo e nenhum poder de organização pessoal. Entre os vários tipos de artesãos mencionados em documentos antigos – ceramistas,

1. Chamo aqui o sufixo *ha* (tendência, grupo, princípio, ismo) de escola artística, no sentido em que estes grupos seguem uma característica muito forte não só a nível organizacional quanto estilístico, onde a transmissão dos "segredos" de cada linha artística eram tidos como fundamentais no ensino de geração a geração. Assemelha-se aos *za*, sufixo usado pelos grupos de teatro, ou os *ryû*, pelos grupos de arranjos florais.
2. As diferenças entre artista e artesão, tão caras ao ocidente, não são escopo desse trabalho, tendo sido utilizado o termo "artista" quando se tratar de pintores e "artesãos" quando se tratar dos profissionais da laqueação, cerâmica, marcenaria, entalhe e gravação de madeiras e metais (sem que houvesse a concepção da obra), embora essas categorias não tivessem sido fixas, merecendo, sem dúvida, um estudo mais específico.

trabalhadores em couro e metal –, encontravam-se os que pertenciam ao *ekaki be*, um *be* de pintura e desenho.

No século VII estabeleceu-se um novo sistema de organização centralizada, modelado sob estrutura chinesa de governo, sob a jurisdição do Escritório Central de Negócios (*Nakatsukasa-Shô*), ônde havia um departamento de pintura, chamado de *edakumi-no-tsukasa*. O encarregado era um *Eshi*, ou mestre pintor, que supervisionava os pintores do *ekaki be*. Havia também os escritórios de pintura, temporários, dispostos pelo poder vigente, em templos budistas importantes, para executar projetos pictóricos. Este tipo de organização foi muito efêmero, tendo desaparecido no século IX e sido substituído por uma seção de pintura chamada *edokoro* ou *kyûtei edokoro* (escritório de pintura da corte), cujo responsável era chamado de *edokoro azukari*. Não está claro se no estágio inicial este *edokoro azukari* era também um pintor, mas é certo que essa posição costumava ser preenchida por um pintor famoso. Os templos budistas e xintoístas também tinham seus *edokoro* permanentes, que se desenvolveram da antiga prática das comissões temporárias de pintura para a execução de projetos importantes de pintura nos templos. Em contraste com os *eshi*, que eram homens leigos e geralmente pintores de temas seculares, os *ebusshi*, ou pintores empregados pelos templos budistas eram, na maioria dos casos, monges que, por terem algum talento especial para a pintura, representavam também imagens budistas, além de exercerem as funções religiosas.

As organizações artesanais medievais, ou *za*, que evoluíram nos séculos XIII e XIV desses antigos sistemas de organização, podem ser comparados com as organizações medievais européias, tendo estado ligadas inicialmente aos templos budistas mais importantes, como o *za* de Tôji ou Tôfukuji (templo budista na entrada leste de Kyôto), até sua independência em oficinas profissionais autônomas.

Historicamente, todas as escolas de pintura no Japão foram fundadas baseadas na excelência artística suprema em uma certa especialidade técnica ou temática, devendo-se fazer uma distinção básica entre as hereditárias, como a Kanô, com as não hereditárias, como a escola Rinpa[3]. Nas escolas hereditárias, a liderança usualmente passa de pai para filho ou parente mais próximo, ou ainda, na falta de descendente apropriado, para um estudante talentoso, adotado pela família, que passa, então, a usar seu nome. Embora escolas centralizadas na família tenham durado séculos – como a escola To-

3. Escola Rinpa
Também chamada de Sôtatsu-Kôrin-Ha, essa escola possui características um tanto quanto diferentes da Kanô, a começar pelo fato de não ter sido hereditária nem contínua. Ôgata Kôrin e Tawara Sôtatsu são os mais conhecidos, não se devendo subestimar a importância da escola *Hon'ami* na formação de Sôtatsu.

sa[4], que serviu principalmente à família imperial e à aristocracia, e a família Kanô, cujos patronos eram geralmente da classe guerreira –, a maior parte delas declinou em três ou quatro gerações.

Nas escolas hereditárias, havia uma família principal (*sôke*), cuja liderança era passada ao filho mais velho, geração após geração. Os filhos restantes formavam famílias secundárias, originando nas gerações posteriores uma complexa genealogia de famílias de pintores, todos sob a direção da família principal. Esta organização piramidal se tornou o sistema não somente dos pintores, mas também de uma grande variedade de trabalhadores, tais como atores de Nô, Kyôgen e Kabuki, músicos e dançarinos, calígrafos e poetas, escultores, laqueadores e entalhadores de metal.

O sistema familiar foi também um meio efetivo de treinamento dos jovens, desde a mais tenra idade, tendo-se mostrado eficiente para encomendas grandes. No entanto, o sistema familiar era por natureza conservador, mantendo princípios tradicionais que nem sempre respondiam às necessidades de diferentes épocas, onde os estudantes mais inovadores e inconformistas eram vistos muito negativamente, sendo por vezes expulsos. Faltando descendentes dotados ou uma liderança firme, muitas escolas caíam na mediocridade e desapareciam ou encontravam um novo líder vigoroso em época posterior, sendo ressuscitadas. É o caso da escola Takuma[5], por exemplo, que foi uma escola centrada na família e que executava imagens budistas tradicionais desde o período Heian (782-1184), tendo se voltado para o novo meio da pintura monocromática, então em voga no período Muromachi (1392-1572), sob a influência do Zen-budismo. Da mesma forma, a escola Kanô, sob a liderança de pintores como Motonobu, Eitoku e Tan'yû, foi revigorada por novo frescor e vitalidade que lhe asseguravam novamente a prosperidade perdida.

A transmissão de documento foi também uma manifestação importante do sistema das escolas hereditárias, já que os métodos e técnicas contidos nos documentos eram secretos, sendo guardados com muito cuidado e reveren-

4. Escola Tosa
   Escola de arte japonesa por excelência, localizada em Kyôto, que teria sido continuação direta do estilo de Yamato-e. O primeiro a se utilizar do nome Tosa como artista foi Yukimitsu (ativo entre 1352 e 1389), sendo então considerado o fundador da escola. A escola desenvolveu temática aristocrática na forma de rolos narrativos (*e-maki* ou *e-makimono*). Os artistas mais importantes foram Mitsunobu (1434-1525), Mitsunaga (? 1173) e Mitsuoki (1617-1691).
5. Escola Takuma
   Escola de *Ebusshi* (artistas especialistas em pintura budista), que floresceu em meados do século XII a fins do século XIV. A vida dos pintores e suas obras são obscuras mas é-lhes atribuído um grande corpo de reflexões sobre arte. Takuma Eiga foi o último artista do qual subsistem obras.

temente passados de geração a geração. Nesses documentos constava a genealogia da escola desde o início, além de um corpo de informações filosóficas, históricas e técnicas para o treino dos jovens membros das famílias e dos discípulos, enformando-se em manuais de pintura com respectivos métodos de treinamento e aprendizagem, que asseguravam uma unidade estilística de uma escola de geração a geração, modificada, é claro, pelas inovações individuais dos líderes ou pela introdução de novos estilos. Então, a evolução histórica de uma escola de pintura envolve uma complexa relação de personalidades e estilos, não meramente a transmissão de práticas gerais e técnicas perpetuadas através do treinamento artesanal. Deve também ser mencionado que o estudo em certas escolas hereditárias continha colorações religiosas, e o ensinamento da arte era sem dúvida também um treino espiritual e filosófico, contra ou a favor do poder vigente. Entre essas escolas, uma das mais antigas e duradouras, além de muito representativa, é a que será tema deste estudo.

A Escola Kanô

As origens da escola Kanô podem ser traçadas no período Muromachi (1392-1572), tendo predominado no período Momoyama (1572-1599), período de transição de um século de guerras internas (o chamado Sengoku Jidai) a outro de crescente estabilidade, prosperidade material e grandeza artística. Os generais militares Oda Nobunaga e Toyotomi Hideyoshi encomendaram grandes projetos decorativos para os castelos e palácios que foram seus centros de governo e símbolos visuais de riqueza e poder. As pinturas de Kanô Eitoku nessas construções, assim como nas mansões da nobreza e nos grandes complexos de templos (tais como o Daitokuji, em Kyôto, que agrupa num mesmo espaço, tanto templos budistas quanto xintoístas), traduzem uma magnificência estonteante que marcou o espírito da época, tornando-se modelo para outros artistas.

O fundador da escola foi Kanô Masanobu[6] (1434-1530), muito estimado entre os monges do Zen-budismo e os senhores feudais. Sabe-se que era samurai e, embora tenha se iniciado no estilo chinês, foi o primeiro a tentar a combinação dos dois estilos de *shôheki-ga* (pintura de grande extensão em portas corrediças ou em biombos) no fim da era Muromachi, embora não tenha atingido o estilo grandioso e brilhante do período Momoyama que carac-

6. Masanobu (1434-1530), Kanô (originariamente Fujiwara)
Pintor Kanô. Descendente de família de guerreiros, veio da vila de Kanô na província de Izu para Kyôto, a fim de servir o xogum Yoshimasa. Discípulo de seu pai Kano Kagenobu, mas também de Shûbun e Sôtan, a quem sucedeu como pintor oficial do xogum. Foi um pintor leigo (até seu tempo quase todos os artistas tinham sido monges budistas ou aristocratas).

terizaria o trabalho de Kanô Eitoku[7], seu neto e herdeiro. O estilo da pintura de Kanô Eitoku evoluiu da técnica da aguada chinesa que se tornara bastante popular no período Muromachi, particularmente nos trabalhos de seus ancestrais Kanô Masanobu e Kanô Motonobu[8]. Masanobu, na primeira geração, e Motonobu, na segunda, foram os codificadores da técnica da aguada que se tornou a base para a escola Kanô: uma combinação do estilo tradicional *Yamato-e* com o da China da época, chamado de *Kara-e*. Durante o período Muromachi, a pintura a aguada chinesa estava intimamente associada ao Zen-budismo, pois as primeiras aguadas haviam sido introduzidas no Japão pelos monges, tendo se tornado independentes na temática somente posteriormente. A família Kanô, além do mais, era praticante da seita Nichiren do budismo, donde Masanobu, Motonobu e Eitoku praticaram a aguada de modo decididamente mais secular, num resultado de apresentação clara e um apelo visual sem a sofisticação intelectual que a apreciação da pintura Zen demandava, utilizando, além disso, cores vivas e brilhantes ao invés do monocromatismo do *Zen-ga*, formas decorativas e estilizadas ao invés da representação sucinta e elevadora, características certamente contrárias à essencialidade espiritual do Zen-budismo.

Quando da fundação da escola Kanô, havia uma variedade de escolas recém-estabelecidas de pintura, com predominância da vertente chinesa de pintura a aguada, através de Sesshû Tôyô[9] (1420-1506), cuja carreira marcou

7. Eitoku (1543-1590), Kanô Kuninobu
Pintor Kanô. Filho e discípulo de Kanô Shôei, neto de Kanô Motonobu; foi chefe em quinta geração da linha principal Kanô de Kyôto. Trabalhou como *goyô eshi* para Nobunaga e Hideyoshi, pintando painéis no castelo de Azuchi (1576-1579) e Jurakudai em Kyôto (1587), ambos destruídos mais tarde. Foi o primeiro grande mestre do período Momoyama e uma das figuras mais importantes da história da arte japonesa; seus contemporâneos foram ou discípulos ou influenciados por ele. Originou um tipo novo e magnificente de decoração de paredes de acordo com a escala e a grandeza dos novos palácios e castelos do período Momoyama, combinando as qualidades decorativas da escola Tosa com a pintura a aguada da escola Kanô: um estilo marcado pelo uso de fundo dourado, tinta preta forte, cores fortes, escala imensa, e um grande senso decorativo.
8. Motonobu (1476-1559), Kanô
Pintor Kanô. Viveu em Kyôto. Filho mais velho de Kanô Masanobu e considerado o verdadeiro fundador da escola Kanô. Recebeu instrução de Zen-budismo em Reiunin, mas permaneceu leigo. Casou-se com Chiyo, filha de Tosa Mitsunobu (ela mesma uma pintora, usando o pseudônimo de Mitsuhisa). Quando da morte de seu sogro, sucedeu os negócios da família Tosa, herdando as honras da corte e se tornando chefe do *edokoro* do xogum Ashikaga (há registros de ter inclusive trabalhado num par de biombos com Tosa Mitsushige). Ao mesmo tempo, serviu como *goyô eshi* na corte imperial. Pintou cenas de locais famosos e *kachô-ga* (pinturas de flores e pássaros) em fortes pinceladas de *sumi*, adicionando cores brilhantes; restaurou a qualidade lírica e decorativa na pintura tradicional japonesa, tendências que se tornaram estandartes da escola Kanô.
9. Sesshû Tôyô (1420-1506)
Pintor *suiboku* do período Muromachi. Nascido na província de Bitchû. Com onze anos entrou para um monastério Zen, ordenando-se cedo como monge. Mudou-se para Kyôto, vi-

talvez a maturação da pintura a aguada japonesa (*suiboku*) ao modo chinês, de membros da família Oguri, que tentaram preservar a representação desenvolvida em meados do século XV pelo mestre Tenshô Shûbun[10], e de um terceiro grupo, a chamada escola Ami[11], liderada pelos artistas Sôami, Geiami e Nôami, que trabalharam como curadores e críticos para os xoguns do regime militar. Nenhum desses grupos, no entanto, foi capaz de estabelecer uma organização efetiva que tenha perdurado por muito tempo.

Embora Kanô Masanobu tivesse aceitado encomendas somente como artista individual, seu filho Motonobu estabeleceu um sistema de treinamento de artistas jovens, encarregando-se também de projetos amplos, tendo sido uma figura seminal na história da escola, como testemunha o *Honchô Gashi* (*História da Pintura Japonesa*), escrito em 1693 por Kanô Einô, onde consta que "a escola Kanô se tornou, ao tempo de Motonobu, a líder de todas as escolas de pintura"

Motonobu, vivendo na era terrível de guerras internas (Sengoku Jidai), foi apenas temporariamente acuado pelas vicissitudes de sua época: estabeleceu um sistema operativo seguro para sua escola, recrutou patronos muito ativamente, começando com os membros ligados ao xogum e outras famílias militares; abordou a família imperial e a aristocracia; pediu apoio aos templos budistas influentes do Zen-budismo, do Budismo da Terra Pura e do Budismo Nichiren; abordou até os comerciantes recém-enriquecidos de Kyôto e da cidade portuária de Sakai, perto de Ôsaka.

veu no Shôkokuji e se tornou discípulo de Shûbun. Também *designer* de jardins, incluindo o de Manpukuji em Kyôto, o de Ikôji em Masuda, na província de Shimane, um outro chamado Kisekibô em Hikosan, Fukuoka, e um em Joeiji perto de Yamaguchi. Estudou pinturas chinesas das dinastias Sung e Yuan (Li T'ang quanto aos *suiboku*; pinturas Ming, quanto aos *kachô-ga*), mas desenvolveu seu estilo, não apenas pintando paisagens chinesas em estilo chinês, mas também retratando cenas japonesas. Foi o maior pintor *suiboku* do período Muromachi. Teve dois estilos: um chamado "crepitante", agudo, angular, usando pinceladas complexas: outro, *haboku* (tinta impetuosa), com pinceladas suaves e muito agudas, quase de uma vez só, brilhante e maneirosa. A força de suas pinceladas e o brilho de seu manuseio da tinta justificam sua alta posição na arte japonesa. Libertou a pintura *sumi* de suas fronteiras limitadas com a China, tornando a japonesa, enquanto a colocação decorativa de elementos em seus *kachô-ga* apontam o caminho para a posterior escola decorativa.

10. Shûbun Tenshô (?1414-1563)
Pintor *suiboku* do período Muromachi. Monge, abade do Shôkokuji em Kyôto. De acordo com a tradição, Josetsu foi seu mestre, Sesshû e Sôtan seus discípulos. Com Sesshû, ocupa a posição de um dos dois maiores pintores de sua época. Foi modelo para todos os outros artistas de meados do período Muromachi. Transformou a ainda amadorística pintura monocromática Zen japonesa em um estilo completo, utilizando dimensões generosas.
11. Escola Ami
Uma das escolas centradas na técnica do *suiboku-ga*, iniciada no século XV. O sufixo Ami (retirado de Amida Butsu) era incorporado ao nome dos artistas monges especializados em autenticação de obras de arte, e dos mestres de teatro Nô, de cerimônia do incenso, de arranjos florais e de poemas *renga*. A Escola Ami consiste em três gerações de pintores: Nôami (1397-1471), Geiami (1431-1485) e Sôami (cerca de 1455-1525).

O emprego de grande número de assistentes fez com que adotasse uma classificação da pintura em três estilos:

Shintai: estilo formal ou angular.
Gyôtai: estilo corrente ou semicursivo.
Sôtai: estilo "grama, erva" ou cursivo.

Esses estilos eram baseados no fluir da tinta e no caráter da linha formada, terminologia que já se usava na China e na arte irmã da caligrafia. Há uma progressão nesses três modos, desde o claramente definido e detalhado do estilo *shintai*, à gravidade e rapidez de execução da maneira *sôtai*, com *gyôtai* ocupando a posição intermediária. Motonobu, então, estabeleceu a fundação estilística para a escola Kanô e estabeleceu o seu alto prestígio social, mas foi seu neto Kanô Eitoku quem a elevou à sua maior prosperidade, durante a maior parte do breve período Momoyama (1574-1599).

Kanô Eitoku nasceu em 1543, falecendo em 1590, com apenas quarenta e oito anos de idade; era o filho mais velho de Shôei, cuja linhagem formava a divisão principal da escola Kanô. Seu treinamento como pintor foi recebido primeiro não do pai, mas do avô Motonobu, que tinha nele grandes esperanças como artista. De fato, Eitoku superou de longe seu pai Shôei, fazendo com que a escola se tornasse a representante do estilo decorativo[12] de grande extensão durante o período Momoyama. Num uso dramático da linha e da cor, fazia os objetos pintados assumirem proporções ainda maiores, tornando suas composições grandiosas e para serem apreendidas em seu todo, através da expansão de cômodos amplos, estilo que foi chamado de *taiga* (grande pintura, pintura em larga escala), com elementos composicionais e motivos em relação dinâmica. Em oposição ao *taiga*, trabalhava também no chamado estilo *saiga* (pintura delicada, minuciosa), representação mais detalhada, precisa e lúcida, onde os elementos pictóricos eram cuidadosamente desenhados e delineados; as pinceladas, controladas e precisas. O *taiga* é o estilo que Eitoku inventou e que o tornou famoso; é associado a esse tipo de imagem visual grandiosa que seu nome é hoje virtualmente conhecido.

A obra de Eitoku, por ter delineado temas e um imaginário que se fixou na tradição das artes visuais no Japão, merece ser estudada um pouco mais a fundo. A obra *Rakuchû Rakugai Zu* (*Cenas de Kyôto e Arredores*) é uma obra portentosa, um painel em seis folhas, executada a *sumi* e aguadas sobre fundo dourado, medindo 323,5 X 160,5cm cada. *Rakuchû* se refere à cidade de Kyôto propriamente dita, centrada no Palácio Imperial; *Rakugai* é definida pelo Monte Hiei e parte do subúrbio. As estações do ano são defini-

12. O termo "decorativo" é aqui usado sem nenhum sentido pejorativo, apenas significando um certo afastamento de algum sistema religioso, como o budismo, ou alguma intenção literária, como ocorreu com os artistas de influência chinesa em vários momentos e os *bunjin-ga* posteriormente.

das, ora através da própria manifestação da natureza (as flores, a vegetação), ora através das inúmeras festividades celebradas como ritos de passagem (a comemoração do Ano Novo, representada pelo *kadomatsu* (decoração de pinheiros e bambus), lutas de galos, banquetes cerimoniais, *ohitaki* (luta de fogo), *sekigoro* (festividade popular de fim de ano). A profusão de detalhes faz com que a obra seja uma visão simultânea não só do espaço da cidade de Kyôto, mas também do que ali se passa no correr de um ano. A representação dessas cenas foi, na sua unidade, executada no estilo *saiga*, embora o grande formato, a impressão de grandiosidade e imponência caracterize o estilo *taiga*: é um grande mural executado sem os efeitos grandiosos de grandes pinceladas, mas através de uma multiplicidade de pequenas unidades, que são interligadas por formas douradas de nuvens, bem ao estilo Yamato-e, sendo o contraponto, o *ma*[13], o espaço vazio entre atividades humanas tão pormenorizadamente detalhadas. É de se notar também que, dentre essas pequenas cenas representadas, a presença de jovens mulheres e samurais se divertindo, dançando, conversando, simplesmente observando, ecoa profundamente na obra de Iwasa Matabei e, expressando o mundo contemporâneo da época, será muito importante para a compreensão da estética do "mundo flutuante", do *Ukiyo-e* que se desenvolverá no período Edo (1600-1868).

Eitoku realizou também um grande *kachô-ga* (pintura de flores e pássaros), de dezesseis painéis de 175,5 cm cada, utilizando *sumi* e folhas de ouro sobre papel, que marcou um padrão para a produção Kanô, conseqüente, não só temática como tecnicamente. A mudança de estações e a escolha de pinheiros e cerejeiras seguem tradição anterior, mas a escala é muito aumentada; a relação entre o alto e o baixo, entre o direito e o esquerdo é mais importante para Eitoku do que a recessão de fundo a fundo, diferentemente de Moronobu, dando à sua pintura um aspecto mais bidimensional[14]. São quatro cenas das quatro estações, cada uma ocupando quatro painéis, assim definidas:

1. Pássaros numa Árvore de Cerejeira (a árvore sozinha ocupa todos os quatro painéis, inaugurando a monumentalidade na escala).
2. Cegonha e Pinheiro.
3. Vagas numa Rocha.
4. Gansos Selvagens em Movimento.

13. O *ma* é um termo que se traduziria por *tempo* e *espaço* a um tempo, sendo essencial na estética das artes japonesas: se fora no teatro Nô, seria aquele silêncio de gestos entre o desenvolvimento de uma postura a outra; se fora na música, o silêncio; nas artes visuais, é o espaço não ocupado que, no entanto, não é vazio, mas cheio de espaço, de ar, de tempo, de *ma*.
14. A "perspectiva" nas artes bidimensionais no Japão, originada na China, obedecia, diferentemente da perspectiva linear desenvolvida no Renascimento da Europa ocidental, principalmente as relações entre o alto e baixo do papel, entre o direito e o esquerdo do papel, entre o perto e o longe, sendo muito valorizados os espaços vazios, as diagonais, o equilíbrio não axial.

Entre outras obras a ele atribuídas é interessante notar uma, *Pinheiro e Gavião*, um biombo de seis folhas (360X160,5 cm cada), executado com *sumi* e aguadas sobre fundo de ouro, pois o gavião se torna desde então o símbolo do samurai, do guerreiro, da potência militar a quem Eitoku serviu.

Mas não se deve esquecer que concomitantemente a esse estilo brilhante e rico das pinturas de Eitoku, com cores vivas sobre grandes murais folheados a ouro, também Sen no Rikyû inspirava a criação de pequenas e austeras salas e utensílios humildes, para o quieto e recluso sentimento (*Wabi*) da apreciação do chá, tornando a época Muromachi, como muitas outras na história do Japão, uma época em que se manifestam produtos culturais diametralmente opostos.

Mitsunobu[15], ao invés de desenvolver o estilo de Eitoku, tornando-se mais ornamental como o fez Sanraku, voltou-se para um estilo mais detalhado de *Yamato-e*, podendo-se comparar sua contenção e elegância às da escola Tosa. A influência da escola Tosa no trabalho de Mitsunobu pode ser explicada diretamente através do casamento, pois alguns afirmam que sua esposa era filha do artista Tosa Shôgen. Durante o início de sua carreira, os patronos foram Toyotomi Hideyoshi e seu filho Hideyori, passando por Tokugawa Ieyasu (1543-1616) e seu filho Hidetada (1605-1623), transitando muito de Kyôto a Edo, tendo falecido em 1608 numa dessas viagens, na província de Ise (atual Mieken).

A escola Kanô em Kyôto, a Kyô Kanô, representada por Sanraku (1559-1635)[16] e Sansetsu (1589-1651)[17] torna-se tão popular que até provoca a

15. Mitsunobu (1561-1602), Kanô
Pintor Kanô. Viveu em Kyôto. Filho e discípulo de Kanô Eitoku; tornou-se chefe da sexta geração da escola Kanô. Trabalhou com seu pai na decoração do castelo Azuchi e, depois de sua morte, em projetos similares para Hideyoshi em vários castelos, templos e palácios, todos destruídos desde então. Sob ordem de Ieyasu, foi para Edo. Pouco resta de seus trabalhos. Foi o traço de ligação entre a escola Kanô do período Momoyama para o de Edo. Seu estilo é menos grandioso e dramático do que o de seu pai.
16. Sanraku (1559-1635), Kanô (originariamente Kimura)
Pintor Kanô. Nasceu em Shiga-ken, filho de Kimura Nagamitsu (discípulo de Motonobu). Depois de outros pintores Kanô terem se mudado para Edo, tornou-se o chefe do ramo Kyô Kanô. Seu trabalho, típico da pintura Momoyama, é menos grandioso do que o de Eitoku, mas mais cuidadoso, mais organizado, mais sutil e contido. Permitia freqüentemente que a moldura cortasse seus desenhos para efeitos dramáticos. Artista versátil, trabalhou ocasionalmente no modo *Yamato-e*, algumas vezes em aguada somente, ou num estilo decorativo, combinando cores fortes com fundo dourado.
17. Sansetsu (1589-1651), Kanô (originariamente Senga)
Pintor Kanô. Nasceu em Hizen, filho de Senga Dôgan. Por volta de 1604 foi para Kyôto; estudou com Kanô Sanraku, com cuja filha se casou. Tendo sido adotado pela família Kanô, tornou-se eventualmente chefe da segunda geração da escola Kyô Kanô. Em 1647 recebeu o título de Hokkyô. Foi artista Kanô líder na Kyôto de seu tempo. Seu estilo na pintura segue a tradição Kanô de esplendor decorativo estabelecido no período Momoyama, mas seus desenhos são muito mais elaborados.

mudança da escola oficial de Tosa para Kanô, entre a nobreza da cidade. Sanraku, com a queda do castelo de Ôsaka em 1615 e a conseqüente desgraça de Toyotomi, fica em situação difícil, tendo de se refugiar no templo xintoísta Hachimangu, em Otokoyama, cujo dirigente, forçado pelos Tokugawa, o faz voltar a Kyôto. Sanraku passa, então, a pintar para o xogum. Como fora discípulo direto de Eitoku, seu trabalho segue mais o estilo do período Momoyama, apesar de ter vivido em período Edo, uma característica notável na história da arte japonesa: os estilos e tradições permanecem através dos tempos, numa coexistência com novas informações, *modus vivendi* e problemática diferenciada.

Kanô Sansetsu, genro de Sanraku, torna-se o líder em Kyôto após sua morte: foi adotado em razão da morte do único irmão de Sanraku, tendo sido o continuador do estilo de Eitoku assim herdado. Sua obra apresenta, assim, recursos técnicos que Eitoku apreciava muito, tais como: o uso abundante de fundos de folhas de ouro, *sunago* (ouro polvilhado sobre determinadas áreas da pintura), escolha pelo *shôheki-ga*. A temática também se mantém, como se pode notar em algumas de suas obras:

Ume ni Yû kin zu (Animais brincando entre Ameixeiras)

Magaki ni sôka zu (Plantas e Flores no Cercado)

Settei suikin zu (Cegonhas brincando na Neve)

Após a morte de Sansetsu, seu filho Einô (1634-1700) torna-se o líder, tendo sido o compilador do *Honchô Gashi* (*História da Pintura Japonesa*).

O estilo brilhante de Momoyama terminou com Sanraku e Sansetsu, começando a definhar em Kyôto, mas encontram um novo fôlego quando Kanô Tan'yû e seu grupo partem para se estabelecer em Edo. A figura desse artista, em seu tempo pouco valorizado e algo desprezado, tem-se tornado tema de estudo intenso, trinta anos após a Segunda Guerra. A escola Kanô como um todo, aliás, encontrou muita compreensão e revalorização na era Meiji, através de figuras como Ernest Fenellosa, Kanô Hôgai, Hashimoto Gahô. Como foi citado anteriormente, a coexistência de várias escolas de artistas faz com que se torne complexa a relação entre elas: assim, o esforço e talento de Kanô Tan'yû não devem ser considerados como os únicos fatores que tornaram sua escola tão forte no período Edo. A proximidade íntima com as figuras do *Bakufu* e com vários senhores feudais não deve ser desprezada como fator de promoção e difusão da estética e temática das várias vertentes da escola Edo Kanô. Se Eitoku a elevou a um ponto alto, no fim do período Muromachi a escola se achava um tanto ofuscada pela escola Tosa.

Além de Kanô Tan'yû e seus irmãos discípulos Naonobu e Yasunobu, havia também os *omote eshi* ("pintores de fora", não diretamente ligados à escola principal) compostos de quinze pequenas famílias lideradas pelas família Surugadai e também os Machi Kanô, ou pintores da cidade. Tanto os *oku eshi* (pintores de dentro) quanto os *omote eshi* (pintores de fora) e os *machi eshi* (pintores da cidade) eram ligados por relação de sangue ou de mestre-discípulo. A influência Kanô foi enorme, tendo se tornado a escola

oficial de arte no país todo, embora nem todos tenham sido talentosos. É importante que se considere que a organização foi profundamente piramidal e rígida, como que espelhando a organização autoritária do xogunato:

1. No alto da pirâmide, Tan'yû e seus irmãos Naonobu e Yasunobu, ocupam a posição de *oku eshi*, a eles sendo atribuídos todos os direitos de organização e estabelecimento de diretrizes.

2. No setor intermediário, os *omote eshi*, descendentes diretos ou discípulos reconhecidos, em número de ora doze, ora dezesseis famílias, entre as quais as mais importantes foram: Surugadai, Kobikichô, Miyukino matsu, Nakabashi. Não lhes era permitido servir ao *Bakufu* sem a autorização dos *oku eshi*.

3. Finalmente, na base da pirâmide, os Machi Kanô, que surgiram da demanda dos cidadãos comuns por imagens segundo a estética e temática Kanô, pois era proibido aos artistas dos níveis superiores trabalharem para outros que não os membros das classes dos samurais e dos nobres.

Devem ser citados aqui também, os *okakae eshi*, discípulos ou de *oku eshi* ou de *omote eshi* famosos e algo livres dentro da organização piramidal: entre eles, o fundador da vertente Nakabashi Kanô que se muda para Fukuoka, em Kyûshû, recebendo licença da casa principal para portar o nome da escola.

Tan'yû[18] esteve em atividade desde muito jovem, tendo trabalhado no Nijôjô (Castelo da Segunda Avenida) em Kyôto, no Nagoyajô (Castelo de Nagoya) e no templo Nikkô, perto de Edo. Seu estilo tenta substituir o de Momoyama (ambicioso e pesado) por um mais refinado, modesto, mais de acordo com novos ideais de Edo, no sentido em que, como se encontra intimamente ligado à casa de Tokugawa, torna-se seu representante oficial. Neto de Eitoku, Tan'yû perde o pai (Takanobu, 1571-1618) quando contava dezessete anos, tendo aprendido o ofício com Kanô Koi (?-1636), juntamente com os irmãos Naonobu e Yasunobu. Em 1612 vai para Edo e em 1617 torna-se *goyô eshi* do *Bakufu*. Além de prosseguirem o estilo Kanô, faziam também cópias de desenhos e pintura antigos em rolo, expediente didático que será discutido posteriormente.

Entre as obras de Tan'yû, destaquemos algumas:

18. Tan'yû (1602-1674), Kanô Morinobu
Pintor Kanô. Filho mais velho de Kanô Takanobu, neto de Kanô Eitoku; estudou com Kanô Kôi. Em 1614 mudou-se de Kyôto para Edo. Patrocinado pelo xogum Hidetada, eventualmente tornou-se *edokoro azukari*, fundando a ramificação da escola Kanô conhecida como Kajibashi do nome do distrito onde ele viveu. Em 1636, sob ordens do xogum, tornou-se monge e mudou seu nome de Morinobu para Tan'yû. Dava muitas opiniões sobre qualidade, autenticidade e valor monetário das pinturas levadas até seu estúdio. Chamado de "revitalizador" da escola Kanô, estabeleceu o estilo Kanô de *edokoro;* seu famoso rolo Tôshôgû Engi, porém, foi pintado no estilo Tosa, tendo também trabalhado algumas vezes no modo Suiboku de Muromachi. Foi o mais importante artista de seu tempo, freqüentemente imitado de modo decepcionante.

1. *Matsutaka Zu* (Desenho de Pinheiro e Gavião), Nijôjô, 1626.
   Um *shôheki-ga* de expressão e composição dinâmicas, trata-se de uma obra executada quando contava apenas vinte e cinco anos, sendo já líder da Edo Kanô.
2. *Shiki Shôju Zu Byôbu* (Biombo de Frutos e Pinheiros das Quatro Estações), Daitoku-ji, biombo de seis folhas.
   Obra que mostra sinais de *Yamato-e*, com grandes espaços atmosféricos.
3. *Tôshôgû Engi Emaki* (vol. 5) (Pintura em rolo), Daitoku-ji, 1641.
   E-maki que retrata a Batalha de Sekigawara, ao modo *Yamato-e*. É tida como sendo a obra inspiradora do renascimento da escola Yamato.
4. *Daitoku-ji Honbôhôjô,* 1635.
   Shôheki-ga, monocromático, relacionando-se em muito com as obras do *suiboku-ga* do período Muromachi.
5. *Setchû Baichiku Yûkin Zu Fusuma* (Animais brincando entre Bambus e Ameixeiras na Neve), Castelo de Nagoya, segunda parte da obra *Shiki Kachôzu* (Desenho de Flores e Pássaros das Quatro Estações).
6. *Shôchikubai Zu* (Desenho de Bambus, Ameixeiras e Pinheiros).
7. *Kirihôô Zu Byôbu* (Biombo de Fênix e Paulóvnia).
   Uso de folhas de ouro e *sunago* (borrifamento de pó de ouro), infunde nova força ao estilo *Yamato-e*.
8. *Shûmoshuku Rinnasei Zu Byôbu* (Biombo de Shûmoshuku e Rinnasei).

Shûmoshuku, que amava as flores de lótus e Rinnasei, que amava pesegueiros e cegonhas, personagens chinesas são retratadas por Tan'yû em seus últimos trabalhos, numa vertente mais classicista em direção a Tosa.

Na evolução dos trabalhos de Tan'yû nota-se, em um primeiro momento, uma influência maior de Eitoku, voltando-se depois ao estudo do *suiboku* da era Muromachi (principalmente de Sesshû), até a aproximação à escola Tosa e Sumiyoshi, voltando-se também a influências chinesas do novo estilo *Kanga*.

Tan'yû, como líder de um grande número de discípulos, tinha também preocupações didáticas, tendo produzido uma grande quantidade de *Shukuzu* (desenhos em miniatura): gênero que existia desde eras remotas, ao mesmo tempo talvez das Seis Regras do Desenho, da Cópia da Vida e cópia dos clássicos. Em 1723, Tan'yû fez uma série de *shukuzu* religiosos (do budismo esotérico, o Mikkyô). Há livros de *shukuzu* de mais ou menos trinta centímetros feitas por Sesshû que foram recopiados por Tan'yû à época de seu estudo do *suiboku-ga*. Os objetivos dessas cópias em miniatura dos antigos eram, basicamente:

1. Aprimorar-se pela cópia dos clássicos.
2. Servir para fins de apreciação e julgamento. Como Tan'yû portava o título de *goyô eshi*, deveria opinar, emitar julgamentos sobre obras de outros artistas, o que era uma função importante para um artista de sua posição.
3. Servir de material didático para seus discípulos. Em 1656, quando do

grande incêndio de Edo, a casa de Tan'yû também é destruída, juntamente com muitas obras, o que o levou a intensificar sua produção dos *shukuzu*. São palavras de Kanô Yasunobu, o compilador desse livros: "A base do aprendizado da pintura está na cópia dos antigos" (1680).

Vale a pena nos demorarmos um pouco sobre alguns dos preceitos contidos nesse manual secreto de formação:

1. "A graça, o refinamento, se encontram na energia, no espírito". A pintura verdadeira deve conter forma, trabalho e alma. Deve se esquecer os desejos individuais; alcançando-se a iluminação, imbui-se do espírito e alcança-se a graça, o refinamento.
2. Deve-se fazer da natureza e do coração/mente uma só essência , quando se pinta.
3. Tudo está dentro da mudança das estações, tudo segue a cor da natureza e portanto não se deve utilizar as cores artificiais. Se se seguir a cor da natureza no coração, chegar-se-á a uma boa obra. O *sumi* contém em si as cinco cores da natureza.
4. Nem muito rápido, nem muito lento: para se lidar com o pincel se deve trilhar o caminho do meio.
5. As qualidades de uma pintura são: qualidade da engenhosidade, qualidade artesanal, qualidade espiritual. A última é a superior.
6. Pintura das Seis Leis: foi transmitido ao Japão no século VI, através da China onde, já no século V, consta a obra *Koka Hinroku* (*Transmissão das Obras Clássicas*). São elas:

retratar a vida da natureza

"a pincelada também tem sua estrutura óssea". Essa regra não deve ser seguida muito ao pé da letra, pois se correria o risco de se tornar um simples copista da natureza

procedimentos acerca da estrutura, das formas

regra das cinco cores

importância da colocação da imagem na folha; a composição é baseada na regra do alto baixo, longe perto.

cópia dos antigos, despojamento da individualidade, não se deve copiar apenas a forma, mas a espiritualidade além dela.

7. O caminho da pintura deve: estar imbuído dos clássicos, ter a forma "redonda" que há nos céus, ser prudente e discreta, obedecer às estações do ano, sendo as vistas sempre tomadas de acordo com *sansui kin'ei* (a montanha longe, o rio perto), relacionar sempre o homem à natureza, não se preocupar quanto a sinais deixados pelo pincel.
8. A linha é mais importante.
9. Natureza, correção, cópia: uma só coisa.

10. Os materiais devem seguir a forma e o movimento do coração.

As aulas eram das seis horas da manhã às dez da noite. Durante o dia se faziam cópias da natureza, às noites, cópias dos clássicos. O tempo de aprendizado dependia do talento do aluno, mas durava em geral de dez a vinte anos.

Embora o livro de Yasunobu seja o mais típico, havia outros. Compilados mais ou menos na mesma época, 1678, encontram-se, baseados no *Honchô Gashi* (*História da Pintura Japonesa*) de Eitoku: *Honchô Gaden* (*Transmissão da Pintura Japonesa*) e *Hasshu Gafu* (*Oito Tipos de Pintura*), este último publicado em xilogravura, destinados aos aprendizes de pintura chinesa. Todos eles eram baseados mais na tradição e transmissão de recursos técnicos e temática. Em geral, os motivos eram separados segundo três principais grupos: *Sansui-ga* (pintura de montanhas e rios), *Jinbutsu-ga* (pintura de pessoas), *Kachô-ga* (pintura de flores e pássaros), tendo surgido mais ao fim da era Momoyama o tema do *Fûzoku-ga* (pintura dos usos e costumes).

Embora os livros se baseassem na cópia dos antigos, nota-se que o apelo era para que seguissem as "regras" dos antigos e não apenas suas formas, o que as esvaziaria, e o que acabou de fato acontecendo. Mas mesmo depois de quatrocentos anos, um artista como Hashimoto Gahô, na era Meiji, ainda foi capaz de restaurar o frescor dos ideais antigos, tornando possível a restauração Kanô.

Uma vez tratado esse aspecto fundamental de transmissão educatvia, voltemos ao nosso tema, a evolução da escola Kanô. Em Edo, ocorrem quatro vertentes:

1. A escola Nakabayashi, fundada por Sadanobu (1597-1623).
2. A escola Surugadai, proveniente da linha Kajibashi, fundada por Tan'yû.
3. A escola Kobikichô fundada por Naonobu (1607-1650).
4. A escola Negishi Miyukinomatsu, fundada pelo discípulo Naizen.

A mais próspera delas foi a Kobikichô. As quatro famílias serviam como *oku eshi* ao xogunato, que mantinha também outros *goyô eshi* independentes, chamados de *omote eshi*, chegando a patrocinar a um tempo dezesseis diferentes casas. O filho adotivo de Tan'yû, Tôun Masunobu (1625-1694) e sua casa Surugadai torna-se o chefe dos *omote eshi*. Embora concentrados em Edo, a escola Kanô encontra muitos adeptos em outras províncias do Japão, destacando-se Kanô Kôi (?1560?1636)[19] em Wakayama e Kimura Rangen (1679-1767)[20] em Kyûshû. Também uma nova vertente importante

19. Kanô Kôi (?1569 ?1636), Kanô Sadanobu
Pintor Kanô nascido em Ashikaga. Pouco se sabe sobre sua vida, mas parece ter educado os três filhos de Kanô Takanobu: Tan'yû, Naonobu e Yasunobu. Juntamente com Sanraku, foi artista importante no período Tokugawa inicial, introduzindo um estilo novo e mais leve.
20. Kimura Rangen (1679-1767)

no período Edo são os *machi kanô* discípulos que popularizam o estilo de Tan'yû nas cidades de Kyôto e Ôsaka, influenciando até artistas como Ogata Kôrin[21], Maruyama Ôkyo[22], Sakai Hôitsu[23]. A influência Kanô, de tanto ser repetida e copiada, perde em expressividade e força com o passar do tempo, mas até no período Meiji, artistas se destacam dentro desta linhas, tais como: Kanô Hôgai (1828-1888)[24], Hashimoto Gahô (1835-1908)[25] e seu mestre Shô-

Artista que estudou em Edo na linhagem de Tan'yû, tendo se transferido para Kagoshima, em Kyûshû, onde exerceu o *suiboku-ga* com tintas clássicas.

21. Ogata Kôrin (1658-1716)
Pintor, ceramista, laqueador, *designer* têxtil, membro da escola Rinpa. Nasceu em Kyôto mas viveu em Edo. Filho de Ogata Sôken, comerciante de roupas próspero em Kyôto, que esteve associado a Kôetsu em Takagamine. Foi o maior pintor decorativo de Edo, que influenciou todo o mundo artístico. Seu estilo combina desenho abstrato forte e observação minuciosa da natureza: um talento especial para padronizar, utilizar e compor. Suas pinturas foram cuidadosamente executadas, com contornos mais precisos e aplicação de cor mais uniforme do que as de Sôtatsu, tendo usado poucas figuras geométricas e menos ângulos pronunciados. Suas obras têm menos profundidade de planos, com fundos amplos. Em cerâmica, trabalhou com seu irmão mais novo Kenzan em Narutaki, de 1699 a 1712, pintando nos potes que Kenzan depois queimava. Não se sabe ao certo se também fazia laqueações ou apenas os desenhos preliminares nas peças, com muito uso de ligas de estanho e madrepérola, combinando várias texturas e um leve toque de aspereza ao gosto dos praticantes da cerimônia do chá.
22. Maruyama Ôkyo (1733-1795) *Maruyama Masutaka*
Pintor. Nasceu em Anafuto, na província Tanba; filho de um fazendeiro. Quando jovem foi para Kyôto para estudar com o mestre Kanô Ishida Yutei. Tornou-se familiarizado com a perspectiva ocidental assim como com a arte do período Ming e, especialmente, com a pintura tardia da dinastia Ch'ing; pode também dever algo a Shen Nan P'in. Foi muito importante na história da pintura japonesa: artista popular de fácil intelecção, fundou a escola Maruyama, cujo estilo é uma combinação do *suiboku* de Muromachi com uma observação acurada e próxima da natureza; existem ainda alguns de seus livros de anotações com estudos detalhados da natureza.
23. Sakai Hôitsu (1761-1828), *Sakai Tadamoto*
Pintor Rinpa nascido em Edo, segundo filho do Senhor Sakai do Castelo Himeji na província de Arima. Foi a Kyôto para estudar, recebendo uma educação de pintura eclética: começou na escola Kanô, então sob a direção de Utagawa Toyoharu da escola Ukiyo-e, depois passou a estudar com Watanabe Nangaku da escola Maruyama, passando para Sô Shiseki da escola Nanga, para, finalmente, aconselhado por Tani Bunchô, adotar o estilo Rinpa. Também versado nos clássicos, na poesia e no Nô. Em 1797 tornou-se monge budista, passando os últimos vinte e um anos de sua vida em reclusão, pintando e estudando a vida eos trabalhos de Kôrin. Seu estilo deve algo ao realismo de Ôkyo, mas muito mais ao modo decorativo de Kôrin, que ele fez reviver: um estilo onde as aguadas com os contrastes dramáticos de Kôrin são combinados com cores particularmente claras, elegantes e refinadas.
24. Kanô Hôgai (1828-1888), *Kanô Enshin*
Pintor *Nihon-ga*, nascido em Yamaguchi, foi a Edo aos dezenove anos para estudar no estúdio Kobikichô. Com Hashimoto Gahô estabeleceu o *kangakai*. Foi artista importante na revalorização da pintura ao estilo japonês no período Meiji. Suas figuras, mesmo as imagens budistas, eram estudadas da natureza, utilizando-se do claro escuro e de cores brilhantes.
25. Hashimoto Gahô (1835-1908), *Hashimoto Masakuni*

sen Kanô Masanobu (1823-1880)[26], este último descendente da família Kobikichô. Embora a organização da escola tenha se enfraquecido, artistas como Kusumi Morikage e Itchô Hanabusai, por exemplo, não se afastam de sua temática e estilo.

Em 1674, Tan'yû falece aos setenta e três anos de idade. Yasunobu, também com a mesma idade, falece em 1685. A morte desses *oku eshi* marca uma nova era, que logo se iniciará: o período Genroku, quando as relações dentro do mundo estético e da sociedade japonesa mudarão notadamente, marcando o início do predomínio da cultura popular dos *chônin* sobre a dos samurais.

O herdeiro do estilo de Tan'yû foi Morikage Kusumi (?1620 ?1690)[27], figura muito importante, já que retratou a vida dos agricultores e dos cidadãos comuns de sua época, um tipo de *fûzoku-ga* (pintura de cenas coletivas e dos costumes), por exemplo nas obras *Yûgaodana Nôrizu Byôbu* (Biombo dos Campos face à Noite) e *Shiki Kôsaku Byôbu* (Biombo das Colheitas das Quatro Estações), marcando a transição da tradição Kanô para Ukiyo-e, mesclando a temática japonesa das estações do ano e suas festividades, a composição cujo pano de fundo, são, agora, o agricultor e a paisagem local.

Itchô Hanabusai (1652-1724)[28], nascido em Kyôto, mudou-se para Edo ainda criança, tendo se instruído no Nakabashi Kanô desde pequeno. Seguiu a fórmula plástica da escola, mas, insatisfeito, afasta-se dela, virando-se para o estilo então popular *toshi fûzoku* (hábitos e costumes das cidades) entre os Machi Kanô. Junta-se aos xilógrafos pintores do estilo *Ukiyo-e* do período inicial, representado principalmente por Hishikawa Moronobu[29]. Volta-se

Pintor *Nihon-ga*, nascido em Edo. Estudou a pintura Kanô, transmitindo-a e revitalizando-a, tendo sido o último dos pintores Kanô da linhagem de Naonobu.

26. Shôsen Kanô Masanobu (1823-1880)
Pintor Kanô, discípulo do pai Kanô Osanobu, foi chefe da nona geração da linha Kobikichô. Foi professor de Hashimoto Gahô e de Kanô Hôgai.

27. Morikage Kusumi (?1620 ?1690)
Pintor Kanô, nascido em Kaga, tendo vivido mais em Kyôto. Um dos quatro grandes discípulos de Tan'yû, parece ter sido afastado da escola por não haver seguido o estilo chinês que era a regra. Tratava de temática variada: *fûkei-ga, kachô-ga, fûzoku-ga*, além de temas budistas.

28. Itchô Hanabusai (1652-1724), *Hanabusa Shinko*
Pintor e gravador Hanabusa, nascido em Ôsaka, tendo se mudado para Edo aos quinze anos de idade. Estudou com Kanô Yasunobu mas foi expulso, tendo procurado a patronagem dos comerciantes. Teve uma vida boêmia típica do período Genroku em seu apreço ao prazer, retratando a vida contemporânea: cenas de rua, cantores, freqüentadores de Yoshiwara. Foi um dos pintores mais originais, variando entre o Kanô-ha e o Ukiyo-e, sem as limitações temáticas deste último.

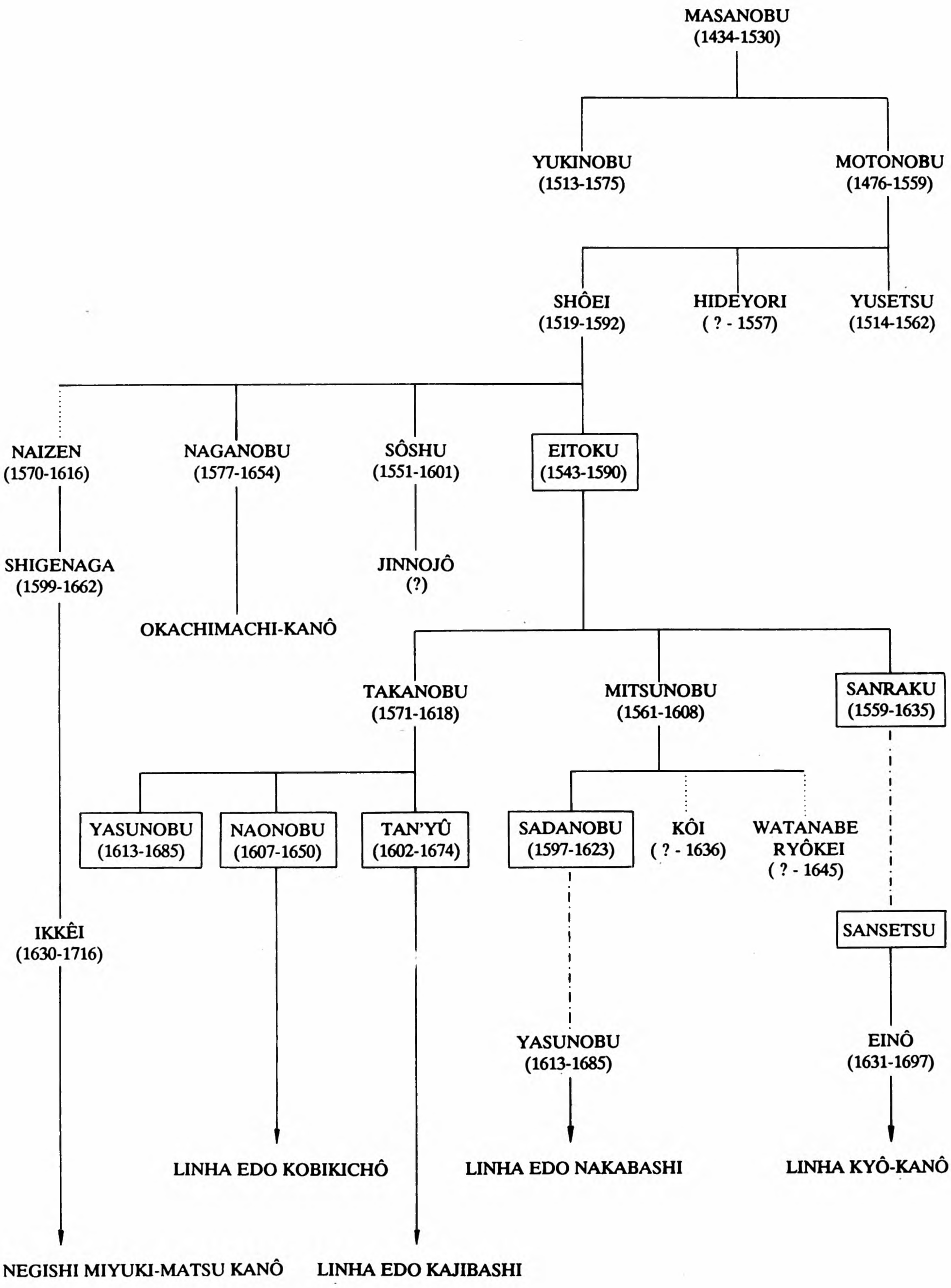
29. Hishikawa Moronobu (? 1618-1694)
Pintor, gravador e ilustrador nascido em Hodamura, província de Awa. Estudou os estilos de Tosa, Kanô, Hasegawa e o gênero *fûzoku-ga*. Pioneiro da escola Ukiyo-e, tornou a xilo-

também aos temas populares do período Edo, tais como os retratos e os locais de lazer. Envolveu-se também com os poetas, notadamente Bashô e seu círculo de discípulos. Sua maior contribuição foram as obras em que retrata os usos e costumes da cidade, onde ainda se pode sentir um gosto aristocrático nas figuras, concomitante a um aroma chinês do período Muromachi em suas pinturas de montanhas e rios, assim como nos de flores e pássaros: foi um artista onde, a um tempo, *Ukiyo-e* e *Yamato-e* se mesclaram, numa concepção dinâmica e ritmada, abrindo caminho para o trabalho essencial de Ogata Kôrin, Tawara Sôtatsu[30] e Sakai Hôitsu.

gravura uma arte independente e foi o primeiro a produzir estampas em folhas soltas. Retratou a vida de Yoshiwara e dos teatros.

30. Tawara Sôtatsu (? 1643?) *Nonomura Ietsu*
Pintor Rinpa. Nasceu na província de Noto, filho de um comerciante rico, chamado Tawaraya, cujo estúdio produzia leques e pinturas para biombos. Caiu nas graças da nobreza de Kyôto, tendo sido o primeiro da classe dos comerciantes a atingir tal distinção. Dominou a arte do Yamato-e, estudou a pintura chinesa antiga, tendo também pintado no modo *suiboku.* Pintou temas do *Genji Monogatari,* do *Heiji Monogatari* e do *Ise Monogatari;* decorou leques com cenas emprestadas dos rolos narrativos dos períodos Kamakura e Muromachi. Muito influenciado por Kôetsu, sob cuja tutelagem tornou a escola Rinpa numa das maiores e mais individuais da arte japonesa. Esquecido durante o século XVIII, talvez por ter morrido na província, foi redescoberto no século XIX, e pesquisas recentes o colocam como um mestre muito criativo da escola decorativa. Preferia formas simplificadas, jogo quase abstrato na disposição de cores e dourados em sua pintura decorativa. No trabalho monocromático, voltou-se para os modelos chineses da dinastia Ming, produzindo um certo número de pinturas a *sumi* de ermitãos e dos fundadores do Budismo.

A ESCOLA KANÔ: GENEALOGIA



——— filho
..... discípulo
-.-.-.- filho adotivo

BIBLIOGRAFIA

AKAI, Tatsurô. *Art Japonesque: Nihonno Bi to Bunka: Ukiyoe to Chônin* (A Arte Japonesa: Cultura e Estética Japonesas: Ukiyo-e os Chônin).

FENELLOSA, Ernest F. *Epochs of Chinese and Japanese Art* (Épocas na Arte Japonesa e Chinesa). Dover Publications, Inc., New York, 1963.

KATO, Shuiji. *Form, Style, Tradition Reflection on Japanese Art and Society* (Forma, Estilo, Tradição, Reflexões sobre a Arte e a Sociedade Japonesa).

NAKAMURA, Tanio. *Nihon no Kaiga* (Pintura Japonesa), Shakai Shisôsha, 1960.

ROBERTS, Saurana P. *A Dictionary of Japanese Artists: Painting, Esculpture, Ceramics, Engraving, Lacquery* (Dicionário de Artistas Japoneses: Pintura, Escultura, Cerâmica, Gravura, Laca). John Weatherwill, Inc., First Edition, 1976, Tóquio, New York.

SMITH, Bradley. *Japan: A History in Art* (Japão: Uma História da Arte). John Weatherwill, Inc., Second Printing, Tóquio, 1971.

STEWART, Dick. *Arts et métiers de l'Ancien Japón* (Artes e Ofícios do Japão Antigo), Bruxelas, Vromant & Co., 1904.

SUANASCINI, Osvaldo. *Conceptos sobre el Arte de Oriente*. Colección Ensayos, Editorial Universitária de Buenos Aires, 1964.

NIHON NO BIJUTSU, (Revistas Especializadas em Arte Japonesa)

DOI, Tsugiyoshi. *Sanraku to Sansetsu*, 1971.

HOSONO, Masanobu. *Yôfû Hanga* (Gravura Ocidental), 1960.

_____ *Edo no Kanô-ha* (Escola Kanô da Era Edo), 1989.

KAWANO, Motoaki. *Kanô Tan'yû*, 1981.

KOBAYASHI, Shigeru. *Edo Kaiga II* (Pintura de Edo II), 1982.

MIYAJIMA, Shin'ichi. *Tosa Mitsumoto to Tosa-ha no Kaifu* (Tosa Mitsumoto e a Genealogia da Escola Tosa), 1980.

SASAKI, Shôhei. *Edo Kaiga I* (Pintura de Edo I), 1982.

TAKEDA, Tsuneda. *Kanô Eitoku*. 1975.

L'ÉVOLUTION DE LA SYNTAXE EN JAPONAIS CONTEMPORAIN – LE SUFFIXE *DEARU (C'EST)*

Nadine Lucas*

Introduction

L'étude du suffixe *dearu* (il s'agit d'un verbe suffixé à un nom) dans un contexte particulier, celui des textes scientifiques contemporains, nous a amenée à confronter deux états de la langue japonaise: celui qui est décrit dans les manuels et dans lequel *dearu* est une exception, vestige d'un système où l'ordre phrastique est inscrit dans la morphologie, et celui qui ressort de l'observation, où *dearu* est un morphème certes particulier, mais qui ne correspond ni aux descriptions courantes, ni à celle des verbes prédicatifs. En cherchant à le caractériser (LUCAS, à paraître), nous avons rencontré d'énormes difficultés dues en grande partie au fait que les grammaires s'appuient toujours sur des distinctions héritées de la langue classique et fonctionnent par approximations successives pour rendre compte d'une réalité en constante évolution. Voulant décrite *dearu* nous nous sommes donc aventurée dans la jungle des définitions.

Ce verbe, ou cette copule, généralement traduit par *être* a suscité nombre de discussions tant dans les langues occidentales (WENCK, 73; VILLARD, 86) qu'en japonais (KUNO, 73; WATANABE, 74; OKUTSU, 78). Toutefois, malgré le nombre des descriptions et de comparaisons entre

* Pesquisadora do Centre National de la Recherche Scientifique, Centre de Recherches Linguistiques sur l'Asie Orientale, 54 bld Raspail 75006 PARIS France.

le japonais et l'anglais, en particulier, il ne semble pas y avoir de consensus sur la manière de présenter le phénomène. Traité par le courant traditionnel japonais, l'école générativiste, les tenants du socio-énonciatif, le problème de *dearu* et plus généralement des verbes honorifiques du japonais reste opaque pour les non-initiés aussi bien que pour les non-japonisants.

Les diverses analyses tendent en effet à refouler le phénomène linguistique décrit hors des frontières de la grammaire, telle que la conçoivent les Occidentaux. Il s'ensuit que souvent, les marques liées au niveau de langue sont indistinctement mélangées avec d'autres notions marginalisées par notre tradition, comme celle du thème, sous le terme de phatique ou d'énonciatif par exemple. Or il existe en japonais des formes organisées en système, indissociables de la syntaxe et qui font pleinement partie de la grammaire. A tel point d'ailleurs, que les auteurs japonais omettent de relier entre elles des observations qui font probablement figure d'évidences.

Le présent article a pour objet de rassembler les considérations jugées utiles pour éclaircir les notions et de proposer un vocabulaire. Les mots techniques sont rattachés autant que possible à des noms d'auteur en majuscules ou encore au terme japonais usuel entre parenthèses. Les mots suivis d'un astérisque sont définis dans le glossaire des notions (annexe 1). L'hypothèse sous-jacente à ce lourd travail de définition est que la grammaire japonaise structure un ensemble de type discursif qu'il est intéressant de confronter à une approche de type prédicatif.

Les Outils Descriptifs

Le niveau de langue

Nous utiliserons ici le travail de LE NESTOUR pour l'étiquetage des notions socio-énonciatives. Selon LE NESTOUR, 78, le niveau de langue indique la distance interpersonnelle entre le locuteur et son interlocuteur et se caractérise par l'opposition entre distant* et non-distant*, laissant de côté le neutre (pas d'interlocuteur précis). Sur le plan de la morphologie, neutre et non-distant partagent sauf exception les mêmes formes verbales, non-marquées. La marque du distant est l'auxiliaire *masu*.

En situation d'interlocution, LE NESTOUR distingue encore le distant déférent et le non-distant familier, qui portent des marques spéciales. Ces marques ne portent pas toutes sur le verbe et sont de nature diverse: tantôt changement lexématique, tantôt auxiliaires verbaux ou suffixation de particules finales*.

* Voir Annexe 1 Glossaire - p. 105.

Les verbes honorifiques

On appelle généralement verbe honorifique (traduction de *keigodôshi*) une forme lexicalement distincte d'un autre verbe synonyme quant au sens, et marquée comme distant déférent. Ainsi le verbe aller *iku* à la forme non-marquée sur le plan socio-énonciatif, *ikimasu* au distant sera remplacé par *irasshaimasu* lorsqu'on s'adresse avec déférence à quelqu'un. *Dearu*, forme non-marquée, *desu* au distant, est remplacé par *degozaimasu* au distant déférent.

Il nous semble plus approprié de regrouper dans une même classe tous les verbes qui possèdent plusieurs formes lexicalement différentes pour un même sens, chacune de ces formes correspondant à un niveau de langue particulier. Ces verbes présentent souvent aussi un changement lexématique, beaucoup moins étudié, lorsque l'on passe du non-distant au non-distant familier. Par exemple *taberu* manger à la forme lexicalement non-marquée est remplacée par *meshiagaru* au distant déférent et par *kuu* au non-distant familier. De tels verbes sont peu nombreux en tant qu'entrée de dictionnaire mais d'emploi très fréquent dans la conversation.

Fonction non-conclusive et fonction conclusive

Selon GARNIER, 82, il faut noter deux points importants en japonais: la présence de particules finales qui indiquent qu'un énoncé (ici dans le sens énoncé-phrase) est terminé, et l'existence d'une fonction obligatoire des prédicats variables qui est d'indiquer si un énoncé va se poursuivre ou non. En japonais classique, la fonction conclusive, marquée par des formes verbales particulières (*shûshikei* ou *meireikei*) était bien distincte de la fonction non-conclusive. Actuellement, la forme *rentai*, ou déterminante, est morphologiquement semblable à la forme *shûshi*, conclusive, ce qui cause certains développements compensatoires, comme la recréation de suites conclusives. Il faut cependant garder à l'esprit que la notion de liaison ou césure est un critère fondamental.

Propositions de Typologie

Fonction de distance

Nous conserverons les distinctions de LE NESTOUR, en apportant quelques précisions. Si nous gardons le terme de niveau de langue pour l'ensemble de phénomènes observés, nous définirons la première dichotomie (présence ou absence de *masu*) comme la distance*. Par ailleurs, comme le terme de neutre est employé dans d'autres contextes avec une acception différente, nous lui substituerons celui d'indistinct*: l'allocutaire peut être distinct et dans ce cas distant ou non-distant, ou bien indistinct.

Nous appelons ci-dessous "paliers" les différents degrés à l'intérieur de la première dichotomie distant/non-distant. Ainsi le non-distant simple et le non-distant familier sont deux paliers du non-distant. Les paliers sont marqués par des formes et l'ensemble des paliers constitue le paradigme ayant pour fonction d'indiquer le niveau de langue.

La variation lexématique

Le terme de variation, employé spontanément à l'oral par plusieurs linguistes (par exemple Mizutani), mais dont nous n'avons pas trouvé de définition écrite, recouvre le paradigme des formes verbales qui ne diffèrent que sur une échelle socio-énonciative et qui sont par ailleurs équivalentes sur le plan fonctionnel et sémantique. Un verbe comme *iku* présente un changement lexématique lorsque l'on passe du distant au distant déférent. Nous appelons variation le parcours des paliers entre indistinct et marqué aux deux extrèmes, lorsqu'il y a au moins un changement lexématique. La classe des verbes présentant une variation lexématique à fonction énonciative sera appelée verbes variatifs par commodité.

Reste à relier la notion de distance et de niveau de langue à la syntaxe, ce qui sera l'objet du paragraphe "Les patterns de liaison"

Fonction de césure

Nous retiendrons de l'analyse de GARNIER qu'il est essentiel de préserver une fonction, que nous appelons ici fonction de césure. La fonction de césure s'oppose à la fonction de liaison pour reprendre des termes employés par GARNIER. Elles seront regroupées sous l'appellation de macro-fonction de continuité, qui peut être considérée comme une fonction à valeur – correspondant à la césure, et valeur + correspondant à la liaison.

Nous parlons de fonction de césure (ou si l'on veut, de la macro-fonction de continuité à valeur -) pour éviter l'ambiguité entraînée immanquablement par le terme de conclusive: on parle en effet de forme conclusive ou de proposition conclusive en se référant à d'autres critères. On ne peut du reste continuer à se fonder sur l'ancienne opposition *rentai-shûshi* puisqu'elle n'est plus observable au plan de la morphologie. La fonction de césure est d'indiquer qu'une phrase est terminée et les formes employées sont les particules finales, certaines locutions comme *nodesu*. La position d'un verbe dans la phrase, déterminée par l'intonation ou la présence d'un point, ainsi que certains critères calculables par défaut serviront à attribuer cette fonction en l'absence de marques. Comme nous nous intéressons à l'écrit, nous retiendrons ci-dessous uniquement les marques typographiques.

Fonction de distance et fonction de césure

La fonction interlocutive décrite par LE NESTOUR est observée seulement sur les verbes dits conclusifs*, c'est-à-dire en fin de phrase.

Il ne faut pas confondre cependant les niveaux d'organisation. La présence de *masu* qui indique la distance n'indique pas par elle-même que la phrase est finie, d'ailleurs rien n'interdit les constructions du type *shimasukara...* en cours de phrase. En revanche, on peut facilement déduire qu'un verbe situé en fin de phrase (la marque étant le point) et porteur de la marque de distance *masu* n'est pas un verbe en fonction de liaison.

Fonction de liaison et fonction déterminante

De même que la fonction conclusive est confondue avec une hypothétique forme conclusive, forme et fonction déterminantes sont généralement confondues. On observe cependant des contraintes morphologiques et des règles de position qui permettent de déterminer si un verbe est en fonction déterminante. Ici encore la contiguïté jouera le rôle de critère, celle du nom suivant le verbe. En outre, on observe que seules les formes terminées par *u* et *ta* (marquant respectivement atemporel et passé) peuvent être placées avant un nom, que *masu* est exclu. Ces critères définissent ce qu'on appelle généralement et de façon assez floue les formes neutres du verbe.

Un verbe en fonction déterminante remplit également la fonction de liaison (ou si l'on veut la macro-fonction de continuité avec la valeur +), mais il n'est pas typé morphologiquement. En revanche, la forme en *ba* du conditionnel assure également et automatiquement la fonction de liaison.

La fonction de liaison est également assurée par les particules, comme *to* et *kara, noni* etc. On remarque ici que les formes dites neutres ne sont pas un critère déterminant pour la fonction de liaison. Avec *kara*, on peut employer les formes sans *masu* ou les formes en *masu*, indifféremment. Exclue de ce niveau d'organisation, l'opposition *masu*/non-*masu* joue néanmoins à l'intérieur de la citation par exemple.

On en conclut que la macro-fonction de continuité (la césure ou la liaison) n'a pas de lien direct avec la fonction de distance.

On pourra conserver une distinction, à l'intérieur de la fonction de liaison, entre le type déterminant, le type circonstanciel et le type citatif.

Autre point à souligner, et qui semble être une conséquence de la dislocation du système *rentai-shûshi*, la variation perd de son automie par rapport à la fonction déterminante. La forme *degozaru*, distant déférant à la forme *rentai* de *dearu* est désormais abandonnée, on aura donc à l'occasion une alternance *dearu degozaimasu*. Dans l'usage, de nouveaux systèmes de compensation et réfection apparaissent, mais leur examen déborderait le cadre de cet exposé.

Les patterns de liaison

La persistance de l'appellation forme déterminante vient bien entendu de la nécessité. Il faut distinguer par exemple *suru* en fin de phrases et *suru*

toki en fonction déterminante pour expliquer nombre de phénomènes. La dénomination formes neutres recouvre une ambiguïté, car en toute rigueur une forme neutre peut l'être par rapport à beaucoup de formes différemment marquées. Même en limitant le champ aux structures internes de la phrase, on parle parfois du paradigme *suru shita shiyô*, qui peut se trouver suivi du *to* de citation indirecte, lequel assure la fonction de liaison, parfois du paradigme restreint *suru shita* qui se trouve devant un nom. On se trouve ici en face d'un pattern, défini par la co-occurence d'une classe de formes, sur lesquelles s'exercent des contraintes, et d'un élément discriminant contigu. Nous les appelons donc "patterns de liaison", et distinguerons au besoin pattern déterminant et pattern circonstanciel ou citatif.

Examen de Dearu

Définition de l'objet morphologique

Comment désigner *dearu*? Nous avons choisi ici suffixe et parlons aussi de verbe suffixé (à un nom), plutôt que copule ou quasi-copule, c'est un parti-pris destiné à écarter les interférences de type logique. De même, les appelations catégorielles comme auxiliaires (WATANABE) ou auxiliaire flexionnel-inflexionnel (KINDAICHI) sont déjà trop liées à une structuration particulière de la phrase.

Sur le plan formel *de* + *aru* est une suite syntaxique (*rengo*). On l'analyse généralement comme une fusion de la particule casuelle* *de* (cadre spatiotemporel) et du verbe *aru* (être, localisant). A partir de cette suite, s'est formée la contraction *da* (au niveau de langue non-distant*, familier (LE NESTOUR), masculin ou masculinisant) tandis que *desu* est la contraction de *dearimasu* au niveau de langue distant* (LE NESTOUR). Ces formes contractes sont considérées par les grammairiens japonais comme des auxiliaires (*joshi*). Pour étendre cette appellation à la forme *dearu* nous invoquons qu'elle est bien une entrée de dictionnaire et que cette structure est donc perçue comme étant déjà lexicalisée.

Dearu est un verbe variatif que varie lexicalement avec *degozaimasu*.

Dearu *en tant qu'exception en morpho-syntaxe*

La particularité de *dearu* (et de tout le paradigme de variation) est de se construire directement après un nom, sans particule* reliant le nom au verbe (d'où l'adjectif "suffixé").

Dearu constitue la forme du dictionnaire. Les formes sans *masu* qui en dérivent (*dearu, deatta, dearô*) sont employées dans la communication sans destinataire particulier, l'indistinct. Mais, contrairement au cas général, ces formes ne sont pas simultanément celle du non-distant. On trouve au non-distant *da* (utilisé surtout par les locuteurs masculins, typé comme

masculinisant) et *nano* (utilisé surtout par les locuteurs féminins, typé comme féminisant). Nous appelons registre cette distinction supplémentaire, qui constitue une exception dans le système verbal, mais qui se trouve en jeu dans le système nominal, le choix des personnels par exemple.

La variation de *dearu* est particulièrement riche, comme l'indique le tableau suivant. Il n'y a pas de forme spécifique au non-distant familier, remplacé souvent par des particules finales.

Tableau 1

Deuxième particularité, les formes dites neutres utilisées en pattern de liaison, quand il s'agit de verbes réguliers, laissent la place dans le cas de *dearu* à des formes différenciées. On aura *da* (suivi de *to*) en forme de citation (exemple 1) et *na* en forme de détermination (exemple 2), celle-ci étant parfois remplacée para *dearu* (style objectif, exemple 3), auquel cas on retrouve un pattern, ou bien encore par une détermination nominale par la particule *no*.

Enfin, on remarquera aussi que les formes morphologiquement régulières de *dearu* sont absentes du tableau fonctionnel, du moins dans les manuels, pour les formes suspensives, remplacées par *de* et conditionnelles, remplacées par *nara*. Ceci souligne un agencement du discours, dans lequel toutes les branches sont différenciées. On remarque l'opposition *d* et *n*, avec, pour les formes en *n*, une valeur spécifique de non-rupture. Elles sont d'ailleurs souvent suivies d'une particule. Les formes en dévoluent de leur côté vers une valeur quasiment de reprise, comme l'a observé GARNIER, (communication personnelle) avec l'apparition de *da* en tête de phrase (exemple 1).

Reconstructions de dearu

Dans les textes informatifs actuels, la forme déterminante *na* cède la place au pattern de détermination avec *dearu deatta*, tandis que la forme de citation *da* est remplacé par le pattern *dearu to*. On remarque également l'existence de reconstructions morphologiquement régulières pour les formes suspensives (*deari, deatte*) et conditionnelles (*deareba, dattara*), cette dernière étant contractée.

Ce phénomène s'observe dans les textes récents, de style objectif. Il indique pour ainsi dire "en creux" que l'organisation du discours ainsi effacée appartient à un ordre non-objectif. Dans un tel contexte, on peut arguer que la survivance d'un fonctionnement ancien sous forme d'exception a toutes chances de passer pour une élégance laissée aux littéraires. Il semble pourtant que l'abandon des particularités de *dearu* (qui n'est pas encore total) corresponde à une perception de type argumentatif. On trouve en effet davantage de *na, da* et autres formes différenciées en fonction de liaison dans

les articles de vulgarisation, dans les articles de débutants et dans les articles polémiques, c'est-à-dire ceux où le contrôle de l'objectivité est le moins grand. *A contrario*, dans les romans et nouvelles récentes, on n'observe pas de reconstructions morphologiques régulières.

Ces deux points de vue peuvent être conciliés si l'on admet l'existence d'un fonctionnement discursif ancien encore sous-jacent incluant l'argumentation et la ponctuation en un seul système. Dans un type de texte comme les articles scientifiques où la ponctuation et même la typographie jouent un rôle prépondérant, où l'argumentation s'est développée selon des schémas particuliers, la redondance introduite par *dearu* devient parasite.

Remodelage de la fonction de césure

Un des points les plus intéressants de l'étude de *dearu* en contexte, du reste déjà soulevé par GARNIER, 82 est la survivance de la fonction de césure attachée à *dearu*. En effet, il existe encore une distinction formelle entre *na* forme déterminante et *dearu*, forme proprement conclusive. C'est le seul verbe qui soit ainsi marqué. D'où l'emploi de la suite syntaxique *no desu* ou *no dearu* qui permet de terminer "véritablement" n'importe quelle phrase. GARNIER appelle cela la capacité phrasogénératrice, en se référant à la notion de *chinjutsu* de Yamada (YAMADA, 1908).

On assiste à un effacement de la différenciation permise par *dearu* dans les textes scientifiques, mais il n'est pas total. Il y a aussi et parallèlement une réfection du système, qui fait jouer la fonction de césure avec de nouvelles marques. En particulier, on rencontre une majorité d'occurrences en fin de phrase, la position avant le point est donc devenue un facteur favorisé. La corrélation avec la présence d'une particule de thème en tête de phrase est très forte.

On observe la suite syntaxique *no dearô* avec une marque modale supplémentaire (exemple 3) et la formation de nouveaux patterns, comme *mono dearu* (exemple 4) qui tendent à singulariser le pattern de césure, avec une contrainte sur les formes: *dearu* ou *dearô* sont possibles mais pas *deatta*.

Conclusion

Dearu fait figure d'exception parmi les verbes. Il est défectif, il a un certain nombre de doublets formés sur *na*. Il présente aussi des formes contractes (*da, desu*). L'étude syntaxique permet de lui attribuer un rôle de modèle survivant, la distribution cohérente de ses formes, nettement différenciées, correspondant aux fonctions retenues par la grammaire classique. En outre, il varie lexicalement en fonction du niveau de langue*, c'est un verbe variatif. C'est ce dernier point qui suscite le plus de difficultés et d'intérêt sur le plan descriptif. *Dearu* présente une variété de formes qui

permet d'aborder de façon plus analytique les recouvrements observés avec les verbes réguliers, donc de mieux définir les outils d'analyse linguistique.

Le paradoxe est que l'archaïsme observé dans l'emploi de *dearu* commence à céder le pas dans les textes informatifs à une réfection du système. D'une part la morphologie est régularisée, d'autre part les fonctions discursive et phrastique sont maintenues au sein de suites caractéristiques.

Nous avons proposé une série de termes pour redéfinir formes et fonctions, à partir du fonctionnement syntaxique actuel. La notion de pattern a été dégagée pour rendre compte des états intermédiaires. Nous avons isolé la notion de distance, de césure et de liaison. Nous avons tenté de relier ces notions entre elles. La distance joue en effet un rôle dans la construction syntaxique, mais ce rôle est devenu secondaire, point que les auteurs japonais ne soulignent pas.

En résumé l'examen de *dearu* met en relief des fonctions différenciées, dont certaines nous sont familières et peuvent aisément être inscrites dans des schémas connus, comme les relations interlocutives. D'autres, comme le déroulement discursif sont encore très peu explicitées. Ce point est abordé dans LUCAS, à paraître et sera développé ultérieurement.

Les diverses observations sur *dearu* et le classement proposé permettent de tirer quelques conclusions provisoires. Le système énonciatif du japonais, tout en ressemblant fort aux phénomènes déjà bien décrits en Occident diffère de ce que nous connaissons dans les langues indo-européennes par son enracinement syntaxique. En effet, outre l'organisation verbale du niveau de langue, il existe des "accords" avec le pôle nominal, jouant sur le système des personnels, les marques de pluralité etc.

Le système énonciatif réagit sur l'organisation phrastique très marquée du japonais, qui est décrit par la plupart des linguistes depuis YAMADA jusqu'à MINAMI comme un emboîtage d'éléments, les plus subjectifs se trouvant à la périphérie, les plus objectifs dans le noyau dit prédicatif. Si cette description est globalement satisfaisante, elle mérite néanmoins d'être approfondie. Il y a encore beaucoup à apprendre sur ce qu'est la subjectivité dans une langue. On peut sans doute décomposer l'organisation phrastique en une branche discursive centrée sur le thème, et liée à l'argumentation, l'autre branche étant reliée à la ponctuation. *Dearu* appartient à ces deux branches à la fois.

Enfin, puisque nous avons présenté notre propos en soulignant qu'une langue est comme un organisme vivant en perpétuelle mutation, nous hasarderons qu'en japonais le système discursif-argumentatif est très proche du pôle nominal et que l'évolution en cours tend à le déplacer au profit d'une syntaxe centrée sur le pôle verbal et qui tient compte davantage de la position des éléments dans la phrase.

Remerciements

Nous remercions ici Patrick LE NESTOUR, Martine PROST, Irène TAMBA MECZ et TERADA Akira dont les commentaires ont permis d'améliorer une première version de ce papier.

EXEMPLE

1. NF4

Da kara atashi ne, ningen tte sugoku kô, jôcho no ne, jôchotekina ne
Etre parce que moi hein humains CIT terriblement ainsi émotion P.DET hein émotionnel hein
mono da to omou.
chose être P.CIT penser
C'est pour ça que moi, tu vois, les humains je pense qu'ils sont terriblement, comment dire, des êtres d'émotion, hein, des émotionnels.

2. NL5

Kore wa ranôkaryû to kangaerare,
Ceci P.TH granule vitelline P.CIT penser + passif
hajime wa 1μm ika dearu ga
début P.TH 1μm au-dessous être mais
ranô chikuseki ga kappatsu na jiki ni wa
vitellus accumulation P.SUJ active être période P.CIRC P.TH
chôkei 2μm teido no
longueur 2μm environ P.DET
shobanjô no mono ga mirareru (Phase III).
petite plaque P.DET chose P.SUJ voir + passif
Ceci est identifié comme granule vitelline, au début elle ne dépasse pas 1μm mais au cours de la période où l'accumulation vitelline est la plus active, on observe des corps ayant l'apparence de petites plaques de 2μm de longueur (Phase III).

3. NL17

Tokutei mokuhyô no... horyû ga
fixe cible P.DET conservation P.SUJ
kasoku no baai wa, jûryû no
vitesse augmentée P.DET cas P.TH sens du courant P.DET

mama no zenshin yûei de
inchangé P.DET en avant nage P.CIR
kanô dearu noni taishi, gensoku no baai wa
possible être quoique contre vitesse diminuée P.DET cas P.TH
kôryû shinakereba konnan dearu kara dearu.
contre courant faire + NEG difficile être parce que être

En effet, conserver une cible fixe dans le cas d'augmentation de la vitesse est possible, en continuant à nager vers l'avant dans le sens du courant tandis que dans le cas de diminution de la vitesse, il est difficile de ne pas faire face au courant.

4. NL24

Shitagatte T.S fukugô jôken ni
par conséquent T.S complexe condition P.LOC
taiô suru kokyû
réaction faire respiration
sokudo ni gunmitsudo
vitesse P.LOC densité
kôka ga han-ei shiteiru mono dearu.
effet P.SUJ reflet faire chose être

Par conséquent, la densité de la colonie affecte la vitesse de filtration qui réagit en fonction des facteurs T.S [température et salinité] combinés.

Abréviations des descripteurs d'exemples

CIT	marque de citation
P.CIT	particule de citation
P.DET	particule casuelle indiquant la détermination nominale
P.LOC	particule casuelle indiquant la localisation
P.OBJ	particule casuelle indiquant l'objet
P.SUJ	particule casuelle indiquant le sujet
P.TH	particule de thème

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale 1.* Paris: Gallimard, 1966, 356 p.

GARNIER, Catherine. *La phrase japonaise:* structures complexes en japonais moderne. Paris: Presses Orientalistes de France, 1982, 181 p.

HAGEGE, Claude. *La structure des langues.* Paris: PUF, 1982, 127 p. (Que Sais-je?: 2006).

HEINEMANN, Jean-Pierre. "*Desu* est-il une copule?" Communication orale, Groupe de travail Langue et Société, Institut national des langues et civilisations orientales, 1983.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale 1, 2.* Ed. française. Paris: Editions de Minuit, 1963, 1973, 2 tomes, 260 p., 317 p.

"La linguistique japonaise". sous la direction d'André WLODARCZYK. *Langages* 16e année, décembre 1982, 128 p.

KUNO, Susumu. *The structure of the Japanese language.* Cambridge (Mass.) Massachussets Institute of Technology Press, 1973.

LAURIAN, Anne-Marie. "*Etre* dans quelques textes de physique et de chimie hautement spécialisés". *Revue de linguistique romane*, 181-182, janvier-juin 1982.

LE NESTOUR, Patrik. "Détermination de la personne linguistique en japonais". *Cahiers de linguistique Asie orientale* 3, mars 1978, pp. 35-48.

LUCAS, Nadine. "The suffix verb dearu in Japanese scientific literature" *European Papers on Japanese Linguistics.* School of Oriental and African Studies, Londres. A paraître.

MINAMI, Fujio. *Gendai nihongo no kôzô.* Tôkyô, Taishûkan, 1974.

OKUTSU, Keiichiro. *"Boku wa unagi da" no bunpô.* Tokyo. Kuroshio shuppan, 1978.

TAMBA MECZ, Irène. *La sémantique.* Paris, PUF, 1988. (Que Sais-je? 655).

VILLARD, Masako. "Quelques aspects de l'interprétation sémantique du prédicat nominal en japonais". *Travaux de linguistique japonaise*, 1986, vol. VIII, pp. 25-35.

WATANABE, Minoru. *Kokugo bunpôron.* Tokyo: Kasama shoin, 1974, 200 p.

WENCK G. "The Japanese copula – a dummy?". *Linguistics* 100, March 1973. pp. 77-86.

YAMADA, Yoshio. Nihon bunpô ron. Tôkyô, Hokubunkan réed. 1970.

CORPUS

Corpus NL (articles scientifiques)

Titres des revues utilisées		pagination
NL1	Kagaku to seibutsu vol. 17 nº 8, 1979	pp. 480-487
NL2	Yôshoku nº 195, 1980	pp. 44-47
NL3	idem	pp. 48-51
NL4	idem	pp. 54-57
NL5	Journal of the Tôkyô University of fisheries vol. 65 nº 1, 1978	pp. 1-8
NL6	idem	pp. 9-13
NL7	idem	pp. 23-33
NL8	Hokkaidô daigaku suisangakubu kenkyû ihô, vol. 34 nº 2, 1983	pp. 79-87
NL9	Nagasaki daigaku suisangakubu kenkyû hôkoku nº 54, 1983	pp. 55-60
NL10	Kiseichûgaku zasshi vol. 31 nº 7, 1982	pp. 469-486
NL11	idem	pp. 499-506
NL12	idem	pp. 507-516

NL13	Hokkaidô daigaku... vol. 34 nº 2, 1983	pp. 148-167
NL14	Seikaiku suisan kenkyûsho kenkyû hôkoku nº 59, 1983	pp. 47-70
NL15	Yôshoku nº 248, 1984	pp. 103-107
NL16	idem	pp. 102-105
NL17	Jl of the Tokyo Univ. of fisheries vol. 69 nº 1, 1982	pp. 1-9
NL18	idem	pp. 33-39
NL19	idem vol. 69 nº 2, 1982	pp. 93-96
NL20	idem	pp. 117-122
NL21	Gyobyô kenkyû vol. 18 nº 1, 1983	pp. 37-40
NL22	Kaiyô kagaku vol. 16 nº 6, 1984	pp. 312-317
NL23	La mer, Umi nº 23, 1985	pp. 81-88
NL24	Mie daigaku kankyôkagaku kenkyû kiyô nº 9, 1984	pp. 77-92
NL25	Suisan zôshoku vol. 33 nº 2, 1985	pp. 67-71
NL26	La mer vol. 25, 1987	pp. 109-118

Corpus NF (fiction littéraire)

NF1 *Ten no yûgao* (Fleur nocturne au ciel)/NAKAGAWA Yoichi. Tôkyô: Shinchô bunko, 1954.
NF2 *Samui asa* (Un matin froid)/ISHIZAKA Yôjirô. Tôkyô: Kadokawa bunko, 1963.
NF3 *Natsu no owari* (La fin de l'êtê)/SETOUCHI Harumi. Tôkyô: Shinchô bunko, 1966.
NF4 *Ao ume* (Fleur de prunier verte)/ITO Hiromi. Tôkyô: Shûeisha bunko, 1988.

ANNEXE 1 GLOSSAIRE

Base: désigne en grammaire japonaise le radical consonantique d'un verbe suivi d'une voyelle caractéristique. Ex.: *kak.u* base rentai et base shûshi, *kak.i* base renyô, *kak.a* base mizen, *kak.e* base katei. A chaque base ainsi définie sur le plan morphologique, correspond une classe de suffixes et/ou une fonction syntaxique ou discursive.
Conclusive: traduction de *shûshikei*, désigne la fonction discursive indiquant que la phrase est terminée. Désigne aussi la forme correspondante du verbe terminal. Utilisé fréquemment pour proposition en fonction conclusive, dont le verbe est à la base shûshi suivi d'une particule ou d'un pointe. Voir fonction de césure.
Déterminante: traduction de *rentaikei* pour fonction et forme déterminante. Utilisé aussi pour proposition en fonction déterminante, dont le verbe est suivi d'un nom qu'il détermine. La base morphologique rentai est la même que pour shûshi, mais la position dans la phrase l'en distingue.

Distance: fonction interlocutive correspondant à la caractérisation de l'interlocuteur. Elle se marque par la présence ou l'absence de l'auxiliaire (ou suffixe) *masu*.
Distant: valeur positive de la fonction de distance, marquée par la présence de *masu*. Correspond au niveau de langue dit standard ou poli. S'emploie avec un interlocuteur que n'est pas intime.
Distinct: Par rapport à la fonction de distance, on distingue si l'interlocuteur est distinct, ce qui donne une valeur (distant ou non-distant) ou indistinct, ce qui donne une valeur nulle.
Fonction de césure: fonction de type phrastique, qui indique qu'une phrase est terminée. La césure est marquée par les particules finales et certaines locutions, ainsi que par le point.
Indistinct: valeur nulle de la fonction de distance, lorsque l'interlocuteur n'est pas en présence et identifiable. Les textes d'information tels que quotidiens, ouvrages spécialisés, mais aussi les textes de fiction comme les romans utilisent l'indistinct, car ils s'adressent à un large public.
Liaison: valeur négative de la fonction de continuité.
Niveau de langue: ensemble des phénomènes de type interlocutif, ou socio-énonciatif comprenant la distance, la variation lexématique etc.
Non-distant: valeur négative de la fonction de distance, marquée par l'absence de *masu*. S'emploie envers les interlocuteurs proches.
Palier: désigne une sous catégorie du niveau de langue, caractérisée à partir de la distance, comme le distant et le distant déférent.
Particule: Le japonais dispose de nombreuses particules, dont les particules finales (voir ce terme) et les autres, appelées particules casuelles (MAES) ou enclitiques (HAGUENAUER). Cette dernière appellation souligne le fait que les particules ne sont pas indépendantes. On les appelle aussi marqueurs de relations syntagmatiques (LE NESTOUR). Parmi les particules accolées aux noms invariables, on distingue les particules thématisantes (DHORNE) ou relationnelles (WLODARCZYK) des particules casuelles (DHORNE, WLODARCZYK) proprement dites.
Particule casuelle: Les particules casuelles indiquent la fonction syntaxique du nom dans la proposition.
Particule finale: Il existe des particules toujours placées en fin de phrase et qui peuvent suivre un nom, un verbe ou autre et qui indiquent que l'énoncé est terminé. Elles sont parfois désignées aussi sous le terme de particules énonciatives ou expressives.
Pattern: Co-occurrence d'une classe de formes, sur lesquelles s'exercent des contraintes, et d'un élément discriminant contigu, qui en détermine la fonction.
Rentai: en grammaire japonaise classique, nom donné à la "base" verbale en -u et signifiant approximativement "accroche-nom" A la distinction morphologique (voyelle -u) s'ajoute donc une distinction fonctionnelle, basée sur la position dans la phrase. Les verbes en fonction rentai ne sont pas

morphologiquement différents des verbes en fonction shûshi (conclusive) mais ils sont placés avant un nom, donc ils le déterminent.

Renyô: en grammaire japonaise, nom donné à la base en -i et correspondant à la fonction dite suspensive et à la fonction compositive (LE NESTOUR) ou connective (GARNIER).

Shûshi: en grammaire japonaise, nom donné à la base verbale en -u et signifiant "terminale". Morphologiquement, les verbes en -u ne se distinguent plus des verbes à la base rentai, mais ils occupent une place particulière dans la phrase. Placés en fin de phrase, ils sont déterminés par tout ce qui vient auparavant. Ils occupent la fonction dite conclusive, qui équivaut à peu près à la fonction de verbe principal des langues occidentales. La base shûshi remplit la fonction de césure. En outre, et contrairement à la base rentai, la base shûshi supporte une série d'auxiliaires, indiquant la modalité notamment, ainsi que les particules finales.

A FORMAÇÃO DO TEATRO *KABUKI*

Sakae Murakami Giroux

Sabe-se pelas inúmeras pesquisas sobre o teatro *kabuki* que sua estrutura básica de representação foi concluída na época Genroku (1688-1704). Todavia, é evidente que uma arte não se forma subitamente. A essência da estrutura de *kabuki* foi sendo composta, através dos resultados de várias transformações ocorridas, na sua relação com os homens que viveram épocas e ambientes históricos diferentes.

Kabuki *e a Época dos Deuses*

Todos os fenômenos que surgem na história têm uma existência mitológica preliminar. O mito é a memória da origem. Em se tratando da arte de representação do Japão, sua origem remonta à dança da deusa Ame no Uzume no Mikoto, realizada diante da caverna onde se retirou Amaterasu Ômikami, Grande Deusa de Sol, privando a terra, portanto o Japão, de sua Augusta Iluminação. Zeami, por exemplo, confere nobreza ao *nô*, estabelecendo, para esta arte, a linhagem de *kagura*, músicas e danças xintoístas cuja origem, dizem, se localiza na dança de Ame no Uzume no Mikoto.

E a história continua seguindo os deuses que descem para a terra.

A arte de representação do Japão agrícola nasce dentro de uma produção de trabalho que depende das mudanças de estações do ano. O canto e

a dança são executados, nos momentos de distração, por grupos de indivíduos que efetuam o mesmo trabalho.

Quando essas atividades lúdicas passam a ter objetivos que visam uma produtividade eficiente do trabalho, surgem os *matsuri*. *Matsuru* significa "venerar" e por conseguinte, a realização desse ato supõe a presença de seres sobrenaturais.

Os deuses do Japão descem às distantes montanhas, empreendendo uma longa viagem para visitar a terra[1]. Os seres humanos festejam essa vinda com banquetes, danças e cantos para deleitá-los. Agradecem-lhes a boa colheita do ano e solicitam-lhes um novo ano de melhor produção. No *matsuri* concretiza-se, portanto, a união da dança e do canto com a religião. O *kabuki* tem sua longínqua origem nessas manifestações religiosas, onde se relacionavam e se misturavam as várias formas de representações.

Yayako Otori e kabuki *Otori*

Keichô Nikkenroku (*Registro dos Acontecimentos Diários da Era Keichô*), diário do confucionista Funabashi Hidekata, que cobre o período de 1600 à 1613, menciona no seu registro do sexto dia do quinto mês do ano oito da era Keichô (1603), a denominação *kabuki otori* (a dança de *kabuki*). É o documento mais antigo, atualmente de nosso conhecimento, que faz referência a essa manifestação artística.

Kabuki otori desenvolveu-se, provavelmente, tendo por base *yayako otori* (dança das mocinhas) que, por volta de 1581, já existia como uma arte de espetáculo, sendo freqüentemente representada em Kyôto, Nara e seus arredores. *Tanmon'in nikki* (*Diário do Tanmon'in*)[2] prova o sucesso do *yayako otori*, registrando a representação realizada pelas dançarinas de oito a onze anos, originárias da província de Kaga, diante do oratório do santuário Kasuga, com a presença de grande público, no ano dez da era Tenshô (1582).

Por conseguinte, *yayako otori* havia atingido o grau que lhe conferia a condição de uma arte cênica. Pelo que se pode concluir dos registros, eram danças em voga da época, trabalhadas e concretizadas no palco pelas mãos femininas. Seu programa era estruturado com várias danças e cançonetas

1. O resquício dessa longa caminhada dos deuses se traduz, no teatro japonês, pelo *michiyuki* (a caminhada). No *nô* aparece enquanto uma técnica de *waki* para chamar o espírito do *shite*, herói da peça que surge do além, ou enquanto uma parte integrante do argumento da peça, proferida pelo protagonista. No *kabuki* e *ningyô jôruri* (*bunraku*), o *michiyuki* designa cena de viagem de personagens que perseguem seus amados ou casais de amantes que caminham ao encontro da morte, portanto, a um outro mundo.
2. Diário do Tanmon'in do monastério Kôfuku-ji de Nara. Abrange o período de 1478-1617. Documento importante que retrata a política, a sociedade e a cultura japonesa do período de incessantes lutas internas, Sengoku jidai (1467-1565), até inícios da época Edo (início do século XVII). Consta de quarenta e seis volumes.

acompanhadas de orquestração, tais como *nenbutsu odori, hinda odori*, e as dançarinas executavam em conjunto, as mesmas figuras[3].

Entretanto, dos fins do século XVI aos primeiros anos do século XVII, *yayako otori* inicia sua metamorfose, obedecendo ao gosto da classe emergente dos burgueses que começa a se enriquecer junto com o desenvolvimento comercial e industrial. Essa arte abandona as vilas agrícolas, transmigrando para os grandes centros, principalmente para Kyôto, a fim de ajudar a constituir a futura arte de representação, criada para as cidades construídas pelos seus próprios habitantes.

Sem sofrer restrições do novo governo militar Tokugawa que acabava de se estabelecer em Edo (1603) e que, portanto, estava ainda ocupado em reajustar as forças políticas, os burgueses, fortalecidos pelas suas condições econômicas avantajadas, puderam concretizar, num curto espaço de tempo, o desejo de criar deleites a seu próprio gosto. As artistas de *yayako otori* responderam de imediato a essa vontade e se juntaram às outras artes de representação que existiam desde os fins do século XVI, como *onna sarugaku* (*sarugaku* das mulheres) ou *onna kyokumai* (bailados femininos), para colocar no palco os executores de *kabuki*.

O que aqui pretendemos destacar é que embora Okuni de Izumo seja considerada, por um senso comum, como a criadora do Kabuki, sabemos que um teatro não se concretiza e nem se enraíza, desde que não se forme um ambiente propício para tal empreendimento. Esse ambiente, no caso de *kabuki*, foi criado pela inter-relação de diferentes artes de representação que se juntaram na cidade, sustentadas pelo poder econômico dos novos ricos.

Aliás, esse processo não é absolutamente original na história do teatro japonês, se observarmos a formação do teatro *nô* que se conclui nos meados do século XIV ao XV. Embora comumente afirme que foram Kan'ami e Zeami os seus criadores, várias companhias de *sarugaku* e *dengaku* participaram desse processo, apoiadas pela força dos grandes santuários e monastérios. Eram nos espaços das festividades religiosas que aconteciam, de forma mais rica e proveitosa, a inter-relação das várias artes de representação, em voga na época.

Onna Kabuki

A palavra *kabuku* significa "mostrar pela conduta aquilo que ultrapassa a normalidade". Ela indica, talvez, algo que pertence à fantasia oculta das pessoas, aquilo que não é racional, porém profundamente intuitivo. Talvez designe a força vital dos burgueses pelo seu desejo a liberdade. Provavelmente, por isso, eles deram à sua arte o nome de *kabuki*. Nas suas represen-

3. Cf. Geinô-shi Kenkyû-kai, "Kabuki" *In: Nihon Koten Geinô 8*, Heibonsha, Tóquio, 1971, p. 10.

tações, o público se extasiava vendo no palco a sua realidade interior concretizada. Posteriormente, foram utilizados os ideogramas "canto", "bailado" e "técnica" para transcrever a denominação *Kabuki*.

Mas a essência do chamado *onna kabuki* (*kabuki* de mulheres) força propulsora da arte de *kabuki*, compunha-se de elementos eróticos. Okuni de Izumo, embora de procedência envolta em mistérios, liderava grupo de pessoas de condição social precária, que, além de dançar, praticavam a mais antiga arte do mundo.

Tôdaiki (*Registro da Atualidade*)[4] relata que, na medida em que *kabuki otori* vai acumulando sucessos, vão surgindo várias companhias teatrais mambembes de *onna kabuki*, espalhando essa arte por todo o Japão, particularmente nas regiões economicamente florescentes como cidades portuárias, mineiras ou cidades estabelecidas em torno dos castelos[5]. Logicamente, influenciadas por essa avalancha exterior, surgem também várias companhias locais de *kabuki*.

Por outro lado, em 1589 já existia bairro de prazer com permissão oficial, em Nijô Banri de Kyôto[6] que foi transferido, em 1602, para Rokujô Yanagimachi. *Yûjo kabuki* (*kabuki* das mulheres de diversão) surge das artes realizadas pelas mulheres que comercializavam o prazer.

A estrutura da representação de *onna kabuki* (destacando por modelo *Okuni kabuki*), recebeu a influência dos bailados de *kyôgen* com orquestração (*mai kyôgen*). As artistas cantavam várias cançonetas em seqüência e dançavam em conjunto ao som de uma orquestração composta de flautas e tamborins. No interlúdio dos bailados, havia cenas de representação baseadas nas mímicas simplificadas.

Aliás, foi uma dessas mímicas, intitulada *Chaya no okaka* (*A Patroa da Casa de Chá*) que teve um grande sucesso, traçando em definitivo, o caminho de desenvolvimento da arte de *kabuki*. *Chaya no okaka* colocava em cena um artista de *kabuki* que visitava a casa de chá e dançava com a patroa várias cançonetas em voga na época, no estilo de *kabuki otori*. Desempenhava o papel do artista de *kabuki*, a figurante principal da companhia, fantasiada de homem e como a mulher da casa de chá, o ator de *kyôgen*, fantasiado de mulher.

Os atores de *kyôgen* que não faziam parte de quatro escolas oficiais de *nô* (Komparu, Kongô, Hôshô e Kanze, todas da linhagem do *sarugaku* de Yamato que existiam desde século XIV) e que continuavam fiéis à essência de sua arte[7], foram verdadeiros mestres da arte de *kabuki* na fase de sua

4. Retrato da sociedade do período entre 1532-1615, em dez volumes, de autoria desconhecida.
5. Além do grupo de Okuni Kabuki, obtinham também sucesso Uneme Kabuki, Sado Jima Kabuki, Murayama Sakon no Kabuki.
6. Toyotomi Hideyoshi, o mais alto comandante dos guerreiros da época, concedeu essa permissão ao Hara Saburô Saemon.
7. Esse teatro que participava, pelo menos desde século XV, da mesma programação do teatro *nô*, em um mesmo palco, primava pela sua representação cômica dos acontecimentos extraí-

formação. Por outro lado, esses próprios atores foram sendo absorvidos dentro desse novo gênero teatral, transformando-se, muitos deles, em atores de *kabuki*[8].

De qualquer forma, o que foi importante nessa nova representação, era a cena de uma mulher fantasiada de homem que se aproximava de um homem fantasiado de uma mulher, ambos destacando, de forma sensual, a realização desse encontro. Vários registros pictográficos retratam essa sensualidade, em particular aquela da qual o ator de *kyôgen* conseguia impregnar sua personagem. São expressões corporais que podemos observar no *kabuki* de nossos dias, a feminilidade de atores masculinos impelida ao seu máximo grau.

Wakashû Kabuki

Passados os primeiros decênios de reajustes políticos, o terceiro xogum Iemitsu do governo militar Tokugawa procura aperfeiçoar a organização social e política do Japão, de maneira a fortalecer o governo central. Na época, os domínios dos daimios denominados *han* eram, de uma certa forma, pequenos países com suas políticas independentes. Iemitsu adota diferentes formas para controlá-los, de modo a centralizar o poder na suas mãos, como, por exemplo, a obrigação imposta aos senhores feudais de passarem anos alternativos em Edo (*sankin kôtai*), o envio dos daimios que eram fiéis ao clã Hideyoshi a longínquas regiões etc. Todas essas medidas visavam enfraquecer economicamente e, portanto, militarmente, os daimios.

O povo, por sua vez, sofre em dobro as conseqüências dessas decisões, sendo mesmo controlados nos seus usos e costumes mais caros. O princípio confucionista, que regia a classe militar, é abrangido para toda a população. É a época das contradições, principalmente para os burgueses que haviam alcançado uma independência econômica, entre o desejo e a possibilidade de se libertarem da corrente social e as obrigações e deveres sociais baseados em uma estrutura hierárquica extremamente rígida.

dos da vida cotidiana. Formava, portanto, um conjunto harmonioso com o *nô* que colocava em cena os heróis inspirados nas lendas, nos contos e nas obras literárias clássicas. Uma vez que a característica principal de *kyôgen*, teatro que se desenvolveu baseando-se nas improvisações, era de refletir, de maneira cômica, os acontecimentos da atualidade, era lógica e natural a participação de seus atores na nova arte de *kabuki*. O *kyôgen* começou a perder sua verdadeira essência quando suas improvisações passaram a ser transcritas, perdendo-a definitivamente, ao começarem a participar, junto com *nô*, dos cerimoniais do governo militar.

8. Nosso estudo se baseia na posição tomada por Hattori Yukio, defendida no seu artigo "Kabuki-Kôsei no Keisei" *In: Nihon Koten Geinô 8, op. cit.*, pp. 7-85. Embora pesquisadores como Gunji Masakatsu, considerem a influência de *mugen nô* (*nô* de aparição) na estrutura de *Okuni kabuki*, parecem-nos mais lógicas as efetivas participações e influências dos atores de *kyôgen* na fase de formação de teatro *kabuki* pela semelhança de objetivos dos teatros em questão e também pela postura livre desses atores de *kyôgen*, desvinculados de qualquer escola oficial de *nô*.

O teatro sofre, evidentemente, uma forte censura, principalmente *onna kabuki*, em voga na época, composto de cenas eróticas. Além disso, as atrizes praticavam-nas de fato, com seus fregueses, para complementar o seu ganho. Em 1629, mal passados trinta anos do nascimento de *kabuki*, todos os grupos teatrais femininos foram proibidos de exercerem suas atividades[9].

Essas proibições, é claro, atingiam diretamente os citadinos, mas a intenção do governo não era controlar simplesmente o bom costume do povo. A sua grande preocupação era a "decadência moral" dos guerreiros que participavam, cada vez em maior número, dessas "luxúrias". As atrizes de *onna kabuki* tinham a liberdade de se movimentar e, assim, podiam visitar as residências dos samurais, o que era proibido para as prostitutas do bairro de prazer. O governo, para melhor controle, preferia ter todas essas mulheres em locais definidos[10].

Num primeiro momento, as atrizes procuraram se refugiar nos grupos teatrais masculinos, mas no ano seguinte um novo decreto governamental proibia toda e qualquer atividade mista, tentando banir de vez, as mulheres do cenário teatral da época.

O público, privado de espetáculos de *onna kabuki*, procura seu deleite nas representações de *wakashû kabuki*, executados pelos jovens rapazes. Aliás esses grupos já desenvolviam suas atividades na época de grande florescimento de *onna kabuki*, com os nomes de *warabe otoko kabuki* (*kabuki* de crianças e homens) ou *warabe kabuki* (*kabuki* de crianças). Por outro lado, não havia, praticamente, diferenças de conteúdos nem de objetivos entre esses dois teatros.

Podemos destacar, no entanto, duas características peculiares de *wakashû kabuki*: em primeiro lugar, a arte de mímica que no *onna kabuki* não ocupava um lugar preponderante, nesse teatro passa a ter um tratamento mais apurado, sendo executada pelos atores principais, o que evidentemente modificava a qualidade desse elemento nas representações de *wakashû*; em segundo lugar, era mais forte nesse teatro a influência do *kyôgen*, principalmente de seu bailado. Gunji Masakatsu pensa que poderiam ter existido companhias de *kyôgen* dentro das próprias companhias de *wakashû kabuki*[11]. Outro aspecto que se deve destacar é que com o desenvolvimento do bailado de *kyôgen*, executado *a priori* por uma pessoa, concretiza-se a arte individual dos atores de *wakashû kabuki*.

Em 1652, entretanto, esses grupos sofrem a censura similar do governo, devido às suas representações que, como dissemos, exploravam, da mesma forma que *onna kabuki*, a parte sensual e também devido à prática do ho-

9. Tokugawa Ieyasu, já em 1608 havia expulsado grupos de *onna kabuki* dos arredores de sua residência.
10. Aliás, essa estratégia política de agrupar pessoas para o melhor controle constituía uma das características do policiamento do governo Tokugawa. O mesmo foi feito com os comerciantes chineses e holandeses, no período de isolacionismo do Japão.
11. Cf. Geinô-shi kenkyû-kai, *op. cit.*, pp. 23-25.

mossexualismo de seus atores com os fregueses. Essa prática sexual era freqüente entre os guerreiros e visto com condescendência. Portanto, o problema que se colocava ali era a participação da classe guerreira nesses divertimentos populares.

Não nos parece que os Tokugawa estavam particularmente preocupados com a expansão do homossexualismo entre os citadinos. O que eles queriam impedir era a mistura de classes que se opunha a uma política de rígida hierarquização social, baseada na filosofia confucionista[12]. Se pensarmos em *ningyô jôruri*, teatro de bonecos que teve desenvolvimento paralelo ao *kabuki*, na época Edo, suas peças ditas do cotidiano (*sewamono*), colocavam no palco o duplo suicídio dos amantes que sofriam a contradição da pressão do dever social e o sentimento genuinamente humano, maldito pela sociedade. O governo não proibia a representação dessas peças, entretanto tais temas e mesmo outros que falavam dos guerreiros da época Tokugawa, eram terminantemente proibidos. Os dramaturgos, para dissimular a verdadeira intenção, criaram peças históricas (*jidai mono*) cujas personagens, aquelas do passado, interpretavam acontecimentos da época Tokugawa. O que desejamos aqui ressaltar é que o governo, pelo contrário, considerava importante desviar a atenção do povo dos problemas políticos e sociais mais graves, concedendo-lhes divertimentos terapêuticos, desde que eles não atacassem diretamente os seus princípios políticos e estratégicos.

Yarô Kabuki

No ano seguinte da proibição do *wakashû kabuki*, portanto em 1653, o governo permite, entretanto, a reabertura dos teatros, desde que os artistas obedeçam às seguintes condições: cortar suas franjas e representar apenas as mímicas do *kyôgen*.

Dessa decisão governamental podemos tirar as seguintes conclusões: realmente a intenção do governo não era de privar o povo de seus divertimentos pelas razões acima expostas; por outro lado, cortar as franjas dando aspecto viril (*yarô*) a todos os artistas, salvo ao ator principal da companhia, de um lado, arrefecia a prática do homossexualismo, e de outro, dificultava a participação feminina clandestina que continuava a ocorrer nos palcos de *wakashû kabuki*. A intenção de afastar de uma vez por todas essas mulheres do cenário teatral era séria, pois outras determinações foram decretadas nesse período, como a proibição da vestimenta feminina (1652 e 1654) e da pe-

12. A classe dos eta é oficialmente criada na época Edo, composto por aqueles que tinham por profissão os ofícios que lidavam com "sangue" como coveiros, carrascos etc. O governo oficializou essa classe de párias para que os agricultores se sentissem menos miseráveis de sua condição social. Tokugawa Ieyasu, o primeiro xogum da época Edo, costumava dizer que os agricultores devem ser tratados de forma a não viverem e não morrerem, ou seja, na justa medida que lhes permita continuar produzindo para a sociedade sem enriquecerem.

ruca feminina (1664) nas representações de *kabuki*[13]. Por outro lado, para não instigar ainda mais o gosto pelo luxo dos burgueses que se tornaram ricos pelo desenvolvimento comercial e industrial, e portanto, que desequilibravam a hierarquia social[14], restringiram-se todas as exuberâncias das vestimentas de *kabuki*, procurando impor sobriedade às suas representações.

Destacaremos alguns aspectos desse novo *kabuki* de após as restrições governamentais, denominado *yarô kabuki* (*kabuki* dos homens). Embora o governo tivesse decretado a proibição da dança no *kabuki*, *yarô kabuki* conservou esse elemento no seu teatro, enquanto representações de interlúdio entre atos, com danças de denominações específicas como *Sakuragawa otori* (dança do rio Sakura), *Ise otori* (dança do Ise), *Tayû otori* (dança do mestre), *kakko otori* (dança do tamborim) etc. Ademais, as representações em estilo *kyôgen* que eram executadas desde a época de *onna kabuki* e *wakashû kabuki*, ou seja, os pequenos bailados (*komai*) de personagens femininas ou novos bailados rítmicos (*hyôshi mai*) de personagens cômicos (estilo novo), nas cenas de banquete, tornaram-se ainda mais freqüentes.

Por outro lado, é importante ressaltar que, imitando esse estilo *kyôgen*, o *kabuki* cria suas próprias peças cômicas baseadas nas mímicas tais como "mímica da velha", "mímica do velho" etc. Pode-se verificar na mímica da época do *yarô kabuki*, três formas de representações: *onna kata* (forma de mulher), *wakashû kata* (forma de jovem) e *dôke kata* (forma de cômico).

Outro aspecto que vale ser destacado é o nascimento do novo estilo de bailado rítmico, *hyôshi mai*, que acabamos de mencionar. O pequeno bailado (*komai*) que se originou da arte do teatro *kyôgen* foi transmitido para a arte do *wakashû* e após o nascimento do *onna kata*, era também por elas executadas. *Hyôshi mai* nasce enquanto arte do personagem cômico. A diferença fundamental entre esses dois bailados é que o primeiro se concentrava nos movimentos das mãos que manipulavam o leque, enquanto que o segundo, nos movimentos das pernas que marcavam o ritmo. Se o *komai* originou-se da arte do *kyôgen* pode-se dizer que *hyôshi mai* originou-se do *shirabyôshi* ou pelo menos, das artes que receberam sua forte influência, como *onna kyokumai* ou *chigo kyokumai*.

Sabemos através de *Fushizuke shidai* (*Da Colocação Musical*)[15] que *kyokumai* foi introduzido na arte de *nô* para concretizar a parte do *kuse*, denominada *kusemai* na arte de *Zeami*[16]. Nessa época houve, portanto, entrelaçamento dos elementos da arte de *nô* com aqueles do teatro *kabuki*.

13. Cf. Geinôshi kenkyûkai, *op. cit.*, pp. 30-31.
14. O povo não tinha o direito de usar vestimentas de seda. Os ricos citadinos, portanto, usavam roupas de algodão com forros de seda, para burlar a proibição do governo.
15. Tratado teatral da autoria de Zeami composto por volta de 1424. Discorre sobre a relação da composição musical com a métrica e o som, sobre a importância dos sons das palavras, sobre os gêneros musicais como *shûgen* e *kusemai* etc.
16. *Kusemai* eram cantos e danças que estavam em voga nos séculos XIV e XV. A sua origem remonta aos *shirabyôshi*, danças executadas pelas mulheres e crianças fantasiadas de ho-

Ademais, na época do *yarô kabuki* acentuam-se as inter-relações dessa arte com outras artes de representação, notadamente com a de marionetes. Havia, na época, representações de marionetes com mímicas de *kyôgen* intercaladas entre os atos. Não nos restam documentos que elucidem a origem desses atores de *kyôgen*, mas pelas suposições feitas pelo grande número de especialistas de *kabuki*, é praticamente improvável que esses atores sejam os mesmos do *kabuki*; donde se pode concluir que eles pertenciam exclusivamente ao teatro de marionetes, assim como os outros pertenciam apenas ao teatro de *kabuki*.

Os atores de *kabuki* introduziram essa estrutura de representação do teatro de marionetes na sua arte, fato que provocou um salto qualitativo do conteúdo de suas representações. Como o público exigia histórias cada vez mais complexas, é claro que o teatro *kabuki* procurou também apoderar-se das peças do teatro de marionetes e adaptá-las à sua arte. Sabemos que a qualidade narrativa das peças de marionetes era mais elaborada, justamente porque ali os dramaturgos podiam exercer com liberdade o seu talento de escritor.

Por outro lado, o desenvolvimento das personagens na representação do teatro *kabuki* foi bastante tardio, contrariamente ao que aconteceu no *nô* e *kyôgen*[17]. O *kabuki* não possuía personagens definidas, pois esse elemento

mens, com chapéus altos de cerimônia. Kan'ami adotou os elementos de *kusemai* na arte de *nô* e esta parte da peça era chamada *kusemai* na época de Zeami. Hoje chama-se *kuse*, colocada no fim da primeira parte da peça de *nô*, onde o *shite*, personagem principal, baila acompanhada do canto do coro. Essa parte *kuse* ou *kusemai*, se decompõe geralmente em *kuri*, *sashi* e *kuse*. *O kuri* é, portanto, a parte da introdução (*jo*) do *kusemai*, *sashi*, a parte do desenvolvimento (*ha*) e *kuse*, a parte final (*kyû*). *Kuri* e *sashi* são cantos não ritmados e *kuse*, canto ritmado.

17. A arte de *nô*, particularmente aquela das escolas de Yamato (quatro das cinco correntes que hoje sobrevivem), baseava-se essencialmente na mímica, o que provocou o nascimento de personagens para desenvolver uma determinada linha narrativa. A trajetória da evolução de suas personagens desenvolveu-se dentro de uma concepção de um teatro realista que passava, num curto espaço de tempo, para aquela de um teatro simbólico. Basta comparar as peças atribuídas a Kan'ami e Zeami para verificar um reduzido número de personagens no segundo dramaturgo. Zeami dava maior importância, na sua arte, ao bailado e, através desse elemento, procurou criar uma representação elegante e despojada. O objetivo de Zeami era evidentemente diferente do das artistas dos inícios de *kabuki*, todavia, o que aqui queremos destacar é que o elemento "dança" permite um certo nível de abstração da história, uma certa liberdade na retratação da realidade. Zeami colocava como ideal uma representação desenvolvida por três personagens: *shite*, personagem principal, geralmente uma figura histórica inspirada nas obras primas da literatura clássica, *waki*, personagem secundária, geralmente um monge itinerante e *aikyôgen*, geralmente um habitante da região. Quanto ao *kyôgen* que teve um desenvolvimento praticamente concomitante com o *nô* e que é representado numa mesma programação desenvolvida em um mesmo palco, coloca no seu palco as personagens *shite*, geralmente, patrão, amo etc., e *ado* geralmente empregado, para contar num estilo cômico os acontecimentos da vida cotidiana. São bailados e mímicas desse teatro que orientaram a arte de *kabuki*, já nos seus primórdios.

teatral não era particularmente importante na sua arte devido à natureza de suas representações. Ela estava baseada no *kabuki otori*, ou seja dança de *kabuki*, com o objetivo de cativar o público pelo seu charme sensual. A atriz principal de *kabuki* denominava-se *tayû* ou *wajô*, mas esse nome não era da personagem por ela desempenhada e sim um título que indicava o grau de sua arte[18]. Apenas o nome de *saruwaka* (rapaz maçaco) do papel cômico possuía um significado próximo à personagem representada, mas mesmo esse nome vai sendo gradativamente absorvido dentro do *dôgekata*.

Na época do *wakashû kabuki*, chamou-se de *tayû* o ator principal que desempenhava o papel feminino. Posteriormente essa função passa a ser denominada *onnakata*. É, portanto, nessa época que apareceu a denominação de *onnakata* dentro do *kabuki*, enquanto um papel teatral.

Essa denominação surgiu devido à exigência do governo que obrigava a elucidar os nomes dos atores que desempenhavam o papel feminino, para controlar a participação das mulheres no *wakashû kabuki*. Dessa forma, ao lado do *onnakata* surgiu *otokokata*, ou seja, forma de homem. Entrando na era do *yarô kabuki*, com o desenvolvimento da mímica, os papéis foram se multiplicando, sendo *onnakata* subdivididas em *wakaonna, yarite, kaburô* e *otokokata* em *kaite, kyôken* etc.

Enfim, todas essas transformações provocaram mudanças na concepção teatral de *kabuki*. Nasce efetivamente a arte da personagem feminina do *kabuki*. Com a banição total de mulheres do cenário teatral, os atores se empenharam no aperfeiçoamento das técnicas femininas que antes eram executadas com certo desleixo. Por outro lado, não podendo mais recorrer, como antes, ao erotismo das danças e cantos para cativar o público, os atores são obrigados a trabalhar nas suas técnicas de interpretação, baseadas principalmente nas mímicas de *kyôgen*, que por sua vez tornam-se uma força propulsora para o desenvolvimento das peças teatrais e portanto da dramaturgia. Pode-se, portanto, concluir que o aspecto positivo dessas restrições foi o nascimento do *kabuki*, enquanto um teatro e não apenas uma arte de divertimento.

Kabuki *da Era Genroku*

Genroku é a era em que a cultura citadina alcançou a sua maturidade. O dramaturgo Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), o poeta Matsuo Bashô (1644-1694) e o escritor Ihara Saikaku (1642-1693) simbolizam o vigor literário desse período rico da época Edo. *O kabuki*, como verificamos, teve um

18. *Tayû* era o título honorífico que os atores de *nô* recebiam, podendo ser traduzido, por exemplo, por "mestre". Os narradores, "aristocratas" do *ningyô jôruri*, teatro de bonecos que teve grande influência no *kabuki*, recebem, igualmente, a denominação de *tayû*.

grande desenvolvimento desde sua origem até *yarô kabuki*, encontrando no Genroku um terreno propício para a continuação de seu desenvolvimento.

Todavia na cultura de Genroku estava presente, junto com a atmosfera exuberante e livre, a pressão da sociedade estratificada, da ditadura da época de isolacionismo. Isso é possível perceber na leitura das peças de *kabuki* desse período.

De qualquer forma, é a época do grande florescimento de *kabuki*, com o surgimento de várias companhias, que se competem arduamente. A sobrevivência desses grupos dependiam da sua capacidade de reunir bons atores e da sua sensibilidade de captar o desejo do público, a fim de transformar num sucesso a sua representação. Os atores, por sua vez, poliam suas artes com redobrada motivação, pois, além da fama, tinham a possibilidade de enriquecerem com sua arte, uma vez que os mecenas desse teatro eram homens ricos e poderosos. Todos os atores tinham as mesmas chances, por isso aqueles que conseguiram perpetuar seus nomes eram realmente verdadeiros artistas.

Essa época exigia, igualmente, a máxima criatividade, pois o seu público atingia o nível de grande amadurecimento. Ele não se contentava mais com fórmulas simplificada, esperando das peças de *kabuki* conteúdos elaborados e desenvolvidos. Nos inícios de Genroku, os próprios atores escreviam peças para suas representações, mas com o tempo, assistimos ao surgimento de dramaturgos. Quem instigou esse movimento foi, sem dúvida, o talentoso Chikamatsu Monzaemon, dramaturgo de *ningyô jôruri*[19], que escreveu também para o teatro *kabuki*. Como as personagens e estruturas básicas, denominadas *koto*[20], desse teatro já haviam sido estabelecidas nesse período, os dramaturgos escreviam suas peças obedecendo às convenções das estruturas, pensando na melhor maneira de reuni-las, para criar uma boa linha de desenvolvimento da ação.

Por fim, vale destacar que existiam diferenças entre o *kabuki* de Kyôto, que se desenvolveu tendo por base as suas cidades, e o *kabuki* de Edo que teve por base a classe guerreira. Podemos destacar, por exemplo, a estética do *wakashû*. O Kyôto que conseguiu introduzir com sucesso toda a tradição da cultura palaciana para sua cidade nessa nova época, preferia a beleza romântica de um rapaz, tradição estética da Idade Média Japonesa. É a beleza dos heróis do teatro *nô*, inspirados, é verdade, nos valentes guerreiros do *Heike Monogatari* (*Contos de Heike*), escolhidos, porém, entre aqueles que tinham o gosto pela arte e que o bailado harmonizava com a sua personalidade. Por

19. Nessa época assistimos ao grande desenvolvimento de *ningyô jôruri* com o talento da dupla Chikamatsu e Takemoto Gidayû, estreando a companhia *Takemoto-za* com a peça *Shusse Kagekiyo* (*O Vitorioso Kagekiyo*). Foram também freqüentes as readaptações das peças desse teatro para *kabuki*.
20. Como, por exemplo, *daijingoto* (acontecimento relacionados com o ministro), *shiaigoto* (acontecimentos relacionados à batalha), *chôningoto* (acontecimento relacionados aos citadinos) etc.

outro lado, a estética do Edo valorizava a beleza viril, a força cheia de energia. Baseada nessas estéticas diferentes, Kyôto desenvolveu uma representação que enfatizava passagens de cenas de amor e de lamentos enquanto que Edo, cenas de bravuras e lutas. Por outro lado, Edo não assistiu ao florescimento de *onnakata*.

É evidente que, ao refletirmos no desenvolvimento das representações de Kyôto e Edo, devemos considerar o policiamento da censura do governo militar que era muito mais evidente e próximo nesse último centro. Os acontecimentos da atualidade, proibidos de serem representados nos teatros dessa cidade, floresceram em Kyôto com as peças do cotidiano (*sewamono*)[21]. Elas retratavam a contradição, a opressão dessa sociedade hierarquizada dos Tokugawa, com suas leis draconianas e inumanas.

BIBLIOGRAFIA

HOWARD, Hibbett S. & TSUYOSHI, Hasegawa, *Edo no Warai*, Meiji Shoin, Tóquio, 1989.

Nihon Geinô-shi Kenkyû, Kabuki. col. Nihon no koten geinô, Heibonsha, Tóquio, 1971, vol. 8.

Ochiai Kiyohiko, Kabuki no Gei, Tôkyô Shoseki. Tóquio, 1983.

Suwa Haruo, Kabuki no Denshô – Bi to kokoro. Sennyûsha, Tóquio, 1981.

KÔJI, Toita, *Kabuki Kanshô Nyûmon*. 3. ed. Sôgensha, Tóquio, 1989.

21. Embora posteriormente essas peças tenham sido introduzidas em Edo, nunca puderam ser representadas como peças independentes.

A ERA NARA E O TRATAMENTO

Tae Suzuki

A vida em um meio social pressupõe a existência de uma série de compromissos, normas ou regras que orientam os indivíduos que dela participam em sua relação com os demais indivíduos. Uma sociedade ou comunidade existe porque é um conglomerado de indivíduos organizado por regras por ela estabelecidas e, por outro lado, o indivíduo é uma existência concreta que ocupa um lugar nessa sociedade ou comunidade, vivendo, realizando e reproduzindo as regras estabelecidas.

A linguagem de tratamento também é viver essas regras sociais na medida em que marca, no discurso e pelo discurso, as relações de ordem social ou psicológica do enunciador com as pessoas implicadas em um determinado contexto de situação. O dono do discurso expressa pelo tratamento a consideração que ele nutre pelas pessoas do discurso, a partir de fatores socioculturais que definem a relação entre ele e os outros, tendo como eixo sua própria posição nessa inter-relação.

Dentro da perspectiva de um estudo da interação entre língua e sociedade, neste trabalho, apresento os resultados de uma reflexão sobre as etrutura social da era Nara (séc. VIII) e sua inter-relação com o tratamento levantado nas primeiras obras em língua japonesa surgidas nessa época. A apreensão do uso de tratamento de épocas passadas só é possível através das formas lingüísticas empregadas em textos o que não reflete a situação de uso em toda sua extensão. Além da peculiaridade de um texto escrito que faz com que seu autor opere uma seleção da linguagem empregada, muitas vezes

traiçoeiras à realidade do tratamento, torna-se difícil, por exemplo, detectar uma intencionalidade subjetiva mais recôndita do enunciador como indignação, frustração ou rebeldia, contrariando a tensão imposta pelas regras sociais. Este trabalho, portanto, baseia-se primordialmente na análise dos fatores sociais relativos às pessoas do discurso, para o que será feita; inicialmente, uma explanação sucinta da evolução da sociedade japonesa até o século VIII, sua estruturação neste século e, posteriormente, uma reflexão sobre a inter-relação entre aspectos sociais da época e os tratamentos levantados.

Formação do Estado Japonês

Os primeiros documentos que se referem à estrutura da sociedade japonesa datam do século VIII (*Kojiki*, "Registro de Coisas Antigas" e *Nihonshoki*, "Crônicas sobre o Japão") mas, por serem obras fortemente marcadas pela mitologia ou elaboradas dentro de uma preocupação pela divinização da figura do imperador, pouca credibilidade pode ser dada a exatidão dos fatos nelas arrolados. Dados mais concretos são encontrados em documentos históricos chineses do início da era cristã (séc. I-III), que dão conta do surgimento de tribos formadas por clãs que se desenvolvem em grandes unidades, caminhando para a unificação nacional nos fins do século III.

Por volta da época em que o Japão vivia a cultura Yayoi (aproximadamente séc. III a.C. - III d.C.), estabelecem-se os primeiros contatos com o continente asiático, via Coréia, de onde os japoneses recebem o bronze, as técnicas da rizicultura e da tecelagem. Até então, nas terras japonesas geologicamente dadas como do período plistoceno, tinha se desenvolvido a cultura Jômon (início por volta do ano 7400 a.C.), basicamente marcada pelo uso da pedra lascada e polida, por utensílios de cerâmica de terracota com motivos gravados por cordas torcidas. Embora o bronze tenha entrado pela primeira vez ao Japão durante a época da cultura Yayoi, este metal não exerce forte influência na cultura japonesa que já conhecia o ferro, mais largamente utilizado por causa da sua maior resistência. Devido a seu resplendor, o uso do bronze é restrito a oferendas a deuses ou a enfeites, e o breve período de sua utilização faz com que o Japão praticamente salte da Idade da Pedra diretamente à do Ferro.

O que modifica substancialmente a vida dos japoneses é a introdução da rizicultura que, com a contribuição do ferro utilizado nos utensílios de trabalho sobre a terra, torna os japoneses sedentários, dando origem a núcleos familiares que criam, posteriormente, as tribos ou aldeias.

Assim se referem os documentos chineses ao Japão dessa época:

1. *Kanjo*, "Livro da Dinastia Hang", do século I: em Wa (nome pelo qual o Japão era designado pelos chineses), para além de Paktche (Coréia), existem pouco mais de cem tribos.

2. *Gokanjo*, "Livro da Dinastia Hang Posterior (25-220)": a tribo Nu, de Wa, enviou uma missão à capital Lo-Yang, em 57, recebendo do imperador Kwang Wu um selo oficial do governo chinês.
3. *Gishi*, "História de Wei (220-265)": em seu capítulo *Wajinden*, "Sobre o povo de Wa", consta que o Japão foi palco de lutas constantes entre clãs nos fins do século II, até que a soberana Himiko, de Yamatai[1], forma uma coalização de tribos dominando 27 delas, entre as quais a de Nu, através do uso da magia e da diplomacia externa, mantendo uma política de envio de emissários (em 239) e embaixadas oficiais (em 240, 243 e 247) à China.

Esses textos traçam, de forma sucinta, o percurso seguido pelo Japão para chegar ao embrião de unificação nacional. A deduzir de registros do *kojiki* e do *Nihonshoki*, as tribos constituíram-se em torno de núcleos formados, basicamente, por grupos de famílias (*gôko*) subordinados a um chefe (*koshu*). A coalização de famílias dá origem às tribos ou aldeias (*kuni*), onde surgem os clãs em torno de chefes mais poderosos (*gôzoku*) que, subjugando outros pela força, caminham para a formação do estado japonês (Cf. Takashi Yoshida, pp. 47-48).

É importante notar a dependência das tribos japonesas à China na fase inicial desse processo. Se, de um lado, as tribos mais poderosas mantiveram um programa de representação junto a impérios chineses de quem recebiam selos e outros objetos como espadas, moedas e espelhos, em sinal de reconhecimento de seu poder regional, de outro, a China alimentou a consciência de sua supremacia como bem atesta o nome Wa, literalmente "submissão", atribuído aos povos de "além do mar de Paktche", não os reconhecendo ainda como uma nação.

A China entra numa fase conturbada nos fins do século II em função das disputas entre as nações recentemente criadas na península coreana e seus documentos não falam mais do Japão até os meados do século seguinte. O Japão entrava na época das Grandes Tumbas (*kofun*), que se estende do século IV ao VII.

Grandes monumentos são construídos em várias regiões do Japão e a descoberta de esquifes de pedra ou de terracota dispostas em câmaras ou sobre o solo, cercadas de jóias, espadas de bronze, estatuetas de seres humanos, animais, utensílios, casas que constituem, por sua vez, documentos sobre o tipo de vida da época, leva à hipótese de terem sido tumbas de poderosos chefes tribais regionais. Alguns atingem grandes proporções, o maior dos quais é a tumba atribuída ao lendário imperador Nintoku (segundo *Nihonshoki*, no poder de 313 a 399), em Ôsaka, com a forma de um buraco de fechadura (*zenpôkôen*, literalmente, "parte anterior quadrada e a posterior, redonda") medindo cerca de 475m de comprimento, 275m de diâmetro e 300m de largura.

1. Há controvérsias sobre a exata localização de Yamatai, dividindo-se ao opiniões entre Kyûshû, ao sul e Yamato, a oeste do Japão.

Essas tumbas simbolizam o poder dos grandes chefes tribais que, tendo substituído a força mágica da soberana Himiko, possibilita a cristalização de um poder interno independente da China em torno de um chefe supremo da coalização de tribos – o futuro imperador. As maiores tumbas concentram-se na região ocidental onde, posteriormente, se instala a corte de Yamato.

Em meados do século IV, o clã de Yamato subjuga a tribo de Izumo (atual província de Shimane) e outras das regiões sudoeste e nordeste, inclusive as poderosas tribos de Kumaso, ao sul de Kyûshû, e de Ezo, a nordeste, criando um vasto domínio que se estende por quase todo o arquipélago, exceto o norte.

Cria-se, assim, a corte de Yamato, centralizada em torno do chefe do clã vencedor, o imperador, e de clãs de parenteses da família do imperador. Esses clãs recebem nomes (*uji*), cujos chefes *ujigami* mantêm o domínio sobre o grupo familiar, com base econômica nas terras (*tadokoro*) e nos servos (*bemin*) de sua propriedade.

Conquistada a unificação interna, o Japão volta os olhos para o exterior e envia uma força expedicionária a Paktche, um estado ao sul da Coréia, para ajudá-lo na luta contra Kokhuli, o estado que dominava o norte da península. O Japão surge no palco internacional tomando a região de Mimana, ao sul da Coréia, sob seu controle direto e conquistando o direito de tráfego nos mares do sul da Coréia, por onde o Japão importa avidamente a cultura continental.

Fazendo de Mimana sua base militar, o Japão conquista estados da península aproveitando-se das disputas entre Paktche, Sila e Kokhuli. Uma derrota diante de Kokhuti, em 404, faz o Japão desistir temporariamente de suas ambições externas e envidar esforços para a sedimentação interna, com apoio em novas formas de relações diplomáticas[2]. Durante o século V, soberanos japoneses enviam missões oficiais à China procurando dela obter o reconhecimento como tais, mediante a concessão de títulos militares chineses.

Durante a primeira metade do século VI, fatos novos alteram as relações de poder entre o imperador e os poderosos chefes tribais de Kinai (região circunvizinha de Yamato) e de demais regiões. De um lado, a família imperial sofre uma cisão entre os irmãos Ankan e Kinmei, dando origem ao surgimento de dois imperadores, de 534 a 539. De outro, chefes tribais regionais aumentam seu poder e surgem disputas entre as tribos de Kinai e de regiões mais afastadas. As tribos de Kinai apóiam Kinmei em sua vitória e obtêm o direito de nomear os chefes de outras regiões. A corte de Yamato distingue a aristocracia local em *kôbetsu* (descendentes da família imperial), *shinbetsu* (os assim denominados descendentes dos deuses) e *hanbetsu* (estrangeiros naturalizados que receberam um nome *uji*) e para consolidar seu poder, forma aliança com os clãs de Kinai atribuindo títulos *kabane* aos che-

2. O Japão, entretanto, não se retira da península coreana e mantém Mimana como sua colônia até 532.

fes dos clãs mais poderosos. Inicialmente nomes comuns de cargos, os *kabane* passam a ser títulos honoríficos hereditários, assim hierarquizados: *omi*, atribuído aos mais antigos descendentes do imperador; *muraji*, atribuído a *shinbetsu* que controla o *tomo-no miyatsuko* (responsável pelos servos); *sukune*, atribuído a *shinbetsu* em geral; *miyatsuko*, o responsável pelos servos públicos, isto é, servos da corte e das aldeias; *kimi*, atribuído a chefes de tribos ou aldeias; *atai*, oficial regional; *fubito*, atribuído a descendentes de estrangeiros naturalizados. Ao imperador se atribui o título de *ametarashihiko*, literalmente, "ser que baixou dos céus", a primeira medida de divinificar seu posto.

O Japão é, de fato, unificado, passando então à fase de elaboração de um sistema baseado em códigos a fim de asseverar a unidade nacional.

Século VII e a Organização do Sistema de Códigos

Por todos esses séculos, o estímulo cultural do Japão vem da China e foram numerosas as migrações entre o continente e o arquipélago. Não só foi grande o número de japoneses que se dirigiram à China e à Coréia para fins de intercâmbio comercial como também para a importação de produtos culturais, bem como chineses e coreanos fizeram o caminho inverso, muitos dos quais acabaram por se estabelecer no Japão, continuando com o trabalho de difusão da cultura continental.

Na China, instalam-se as fortes dinastias de Souei (581-618) e de T'ang (618-907) que aperfeiçoam um sistema de governo centralizado, com a criação de postos burocráticos e de leis para fazer frente às necessidades político-sociais da época. O Japão incentiva o contato com a China através do envio de embaixadas[3] e recebe sua influência política e cultural, entrando na fase da consolidação de sua unidade nacional, durante o século VII. Nesta fase, merecem menção a figura do príncipe Shôtoku que implanta as bases de uma nação organizada, no início do século; a Reforma Taika que promove as primeiras medidas de organização política, nos meados do século e a redação definitiva dos códigos legais, no fim do século.

O príncipe Shôtoku (574-622), nomeado príncipe herdeiro da imperatriz Suiko (no poder de 592-628) e encarregado dos negócios do Estado, recebeu instruções de monges coreanos e foi um grande letrado e defensor do budismo. Com base em sua formação, ele institui as primeiras medidas de consolidação do poder centralizado em torno do imperador, criando postos aos servidores da corte de Yamato e estabelecendo os princípios básicos de uma Constituição de Estado.

3. Kenzuishi, "emissários a Souei" e Kentôshi, "emissários a T'ang", constituíam embaixadas oficiais do Japão formadas por centenas de homens, entre representantes do governo, intelectuais e estudantes que ficavam de dois a três anos na China para desenvolver seus estudos.

Através do *Kan'ijûnikai*, "doze graus burocráticos", Shôtoku institui doze graus para os servidores da corte baseados nos seis princípios básicos do pensamento chinês (a Virtude, a Benevolência, o Protocolo, a Sinceridade, a Equidade e a Sabedoria), cada um dividido em níveis superior e inferior. Seguindo os modelos chinês e coreano de hierarquia burocrática, a medida visava acabar com a hereditariedade dos cargos da corte, passando a atribuí-los de acordo com as capacidades individuais. Por outro lado, o *jûshichijô kenpô*, "Constituição de dezessete artigos", apesar de constituir, essencialmente, o estabelecimento de normas mais éticas do que jurídicas para bem governar, baseadas no budismo e no confucionismo, estabelece os três elementos constitutivos do Estado, a saber, o imperador, o corpo burocrático e o povo. É enfatizado o caráter sagrado do imperador e o budismo é incentivado com a finalidade de se obter a unidade dos *gôzoku* que ainda mantinham o culto a seus ancestrais, dentro de uma orientação xintoísta.

Em 645, uma aliança firmada entre o príncipe Nakanoôe, imperador Kôgyoku e Nakatomi Kamatari vence, com a ajuda de ex-estudantes japoneses na China, o clã Soga que vinha impondo sua hegemonia desde a morte de Shôtoku, em 622. Forças vencedoras criam o primeiro nome de era Taika, nome pela qual é posteriormente conhecida a reforma então efetuada – e instituem oficialmente o imperador como o chefe da nação, líder moral e espiritual e fonte de toda a cultura japonesa. São criados os cargos de ministro (da Esquerda, da Direita e do Centro), são estabelecidas as divisões administrativas das regiões central e do leste, implantando-se, assim, as primeiras medidas de criação de um sistema político organizado.

No entanto, uma situação de instabilidade não permite sua efetiva aplicação e outras medidas complementares ou modificadoras são tomadas. Em 646, abole-se o sistema de servos particulares da casa imperial e dos clãs poderosos, bem como a exploração particular de terras. Tanto as terras como os homens passam a ser propriedades públicas e para seu controle, ordena-se a organização de registro de família (*koseki*) e da população (*keichô*) para servirem de base para a cobrança de taxas: implanta-se a divisão administrativa em províncias (*kuni*), distrito (*gun*) e aldeia (*ri* ou *sato*) sob o controle de administradores nomeados pela corte e encarregados dos registros de família e da população, do levantamento anual de arrozais cultivados (*koden*) para sua repartição (*handen*) entre a população.

Dificuldades por problemas de sucessão no trono, a eclosão de complôs na corte, problemas externos na Coréia tornam essas medidas dificilmente exeqüíveis mas elas foram suficientes para aplacar o descontentamento dos clãs mais poderosos, incorporando seus membros à máquina administrativa. A partir do governo dos imperadores Tenchi (nome do príncipe Nakanoôe depois da entronização) e seu irmão Tenmu, são implementadas as medidas para a elaboração de um código inspirado no sistema legal e institucional da China dos T'ang, difundido no Japão pelos emissários e estudantes enviados em grande escala a partir dessa época.

Depois que assume o poder em 672, Tenmu abole definitivamente o sistema de servos particulares (por lei, em 646) e reorganiza o sistema de dotação *jikifu*. A corte percebe a necessidade de uma unidade ideológica para eliminar as disputas e conflitos internos e, em 681, é decretada a ordem imperial para a elaboração do primeiro livro sobre a história japonesa, organizado pela compilação e sistematização dos vários mitos e lendas preservados nas diferentes regiões do Japão. Em 684, os títulos burocráticos são re-hierarquizados pelo que foi denominado *yakusa-no kabane,* "*kabane* de oito graus", como segue:

1º grau: *mahito*, atribuído a descendentes da família imperial até o 5º grau
2º grau: *ason*, atribuído a membros de clãs descendentes de famílias imperiais, a partir do 5º grau
3º grau: *sukune*, atribuído a *shinbetsu* (v. p. 125)
4º grau: *imiki*, inicialmente atribuído a onze clãs nomeados pela corte como administradores de província (*kuni-no miyatsuko*) da região de Kinki, foi posteriormente atribuído a estrangeiros naturalizados
5º grau: *michi-no shi*, criado para clãs com domínio em alguma técnica especializada, não há registros de sua atribuição
6º grau: *omi*, no velho sistema, um grau superior atribuído a descendentes de famílias imperiais anteriores a Kôken (no poder, de 749-758), no novo sistema, os antigos *omi* passam a *ason*
7º grau: *muraji*, 2º grau da antiga hierarquia, seus detentores passam a *ason* ou *sukune* e o novo *muraji* absorve os *miyatsuko*, responsável pelos servos da corte e das administrações regionais
8º grau: *inagi*, atribuído a oficiais regionais e a pequenos chefes de clãs, fiscais de arrecadação de impostos.

A corte detém o poder de atribuição desses títulos, dos quais os três primeiros graus correspondem a altos postos dignatários, com direito à participação direta no governo.

Sistema de Códigos

O século VIII inaugura-se com a elaboração do código Kiyomihara, em 700, cujos fragmentos são apenas citados no código Yôryô, de 758[4]. Em 701, é promulgado o código civil Taihô e, no ano seguinte, o penal. Basicamente, esses códigos regulam os cargos públicos, as formas de dotação, os órgãos regionais, o sistema agrário e as formas de arrecadação de taxas.

Não há referências à figura do imperador que se impõe como um descendente direto dos deuses em torno de quem tudo se organiza, dentro de uma concepção global de ordem natural do mundo. O governo propriamente

4. Alguns historiadores atribuem o primeiro esboço do primeiro código (de Ômi) ao imperador Tenchi (no poder de 662-671), mas não há provas conclusivas.

dito fica por conta dos órgãos burocráticos, a cargo de funcionários cuja hierarquização sofre constantes mudanças.

Os órgãos administrativos assim se organizavam: a parte e acima dos demais, o Ministério de Negócios Divinos, *jingikan*; o Ministério de Negócios Supremos, *dajôkan*, composto do Conselho de altos dignatários, *Kugyô*, que são os Ministros, *daijin* e os Conselheiros, *nagon* e *sangi*; o Conselho recebe os relatórios do Controle, *benkan*, que, por sua vez, recebe os relatórios dos oito Departamentos, *shô*, e a estes comunica as decisões do Conselho.

QUADRO DOS ÓRGÃOS ADMINISTRATIVOS

Ministério dos Negócios Divinos, *Jingikan*

Ministério dos Negócios Supremos, *dajôkan*

Ministros
- da Esquerda, *sadaijin*
- da Direita, *udaijin*

Conselheiro
- Maior, *dainagon*
- Menor, *shônagon*
- Auditor, *sangi*

Controle

da Esquerda, *sabenkan*
- dos Negócios da Corte, *nakatsukasashô*
- dos Ritos, *shikibushô*
- dos Negócios da Nobreza, *jibushô*
- da População, *minbuschô*

da Direita, *ubenkan*
- dos Negócios Militares, *hyôbushô*
- da Justiça, *gyôbushô*
- do Tesouro, *ôkurashô*
- do Palácio, *Kunaishô*

Departamento

do Centro, *chûben*

Menor, *shôben*

Os serviços eram prestados por funcionários que eram classificados em nove cargos, um inicial mais oito correspondendo, cada um, a um grau, divididos em dois níveis (superior e inferior) nos três primeiros e em quatro (superior maior, superior menor, inferior maior e inferior menor) nos demais. São os seguintes os principais cargos criados à época:
dajôdaijin, ministro Supremo de Negócios do Estado, raramente atribuído;

1º grau: *sadaijin*, Ministro da Esquerda
2º grau: *udaijin*, Ministro da Direita
3º grau: *dainagon*, Conselheiro Maior
shônagon, Conselheiro Menor
4º grau: *sangi*, Auditor (instituído em 731), os chefes de Departamento e *nadaijin*, Ministro do Interior (instituído em 779)
5º grau: *kami*, chefes de administração, repartição ou província
6º grau: *suke*, sub-chefes ou adjuntos do governo
7º grau: *jô*, encarregado do exame dos documentos públicos
8º grau: *sakan*, encarregado da elaboração de documentos públicos[5].

Os funcionários até o 4º grau pertenciam à classe dos altos dignatários, *kugyô*, incumbidos da função de propor e elaborar medidas governamentais. Os demais ingressavam na carreira mediante um concurso de méritos, *kôka*, e a promoção se dava por um novo concurso após quatro anos de serviço. Filhos de altos dignatários, porém, iniciavam a carreira no 6º grau inferior maior e eram rapidamente promovidos até o 5º grau, a partir do qual submetiam-se, como os demais, a concursos que se realizavam, principalmente, por exame de textos clássicos chineses e, eventualmente, de algum conhecimento particular de medicina, astrologia, cálculos (Cf. Herail, pp. 80-81).

As unidades administrativas são divididas em 68 províncias, *kuni*, agrupadas em sete circuitos, *gun*, cada uma administrada por funcionários indicados pela corte (governadores, adjuntos e funcionários de 3ª e 4ª classes). As províncias são subdivididas em distritos, *gun*, administrados pelo *gunji*, escolhido entre as famílias locais influentes. Os funcionários eram proibidos de formar alianças locais e se imcubiam dos serviços locais como atualização de registros de família e da população, controle da distribuição de arrozais, arrecadação e registro de impostos colhidos, empréstimo e uso do arroz público, policiamento, recrutamento de soldados e de mão-de-obra gratuita, ficando esses funcionários obrigados a prestar contas anuais ao governo central.

As terras e os homens tornam-se, efetivamente, propriedades públicas. A distribuição de terras é feita de acordo com a idade, sexo e classe da população que se distingue em *ryômin*, plebeu, e em *senmin*, servo, subdividido em *kanko*, servos da corte, e *kenin* ou *nuhi*, servos domésticos, com condições semelhantes às de um escravo. A população paga impostos em bens (arroz, tecidos e outros produtos), além de serviço gratuito prestado pelos homens à corte (cerca de dez dias anuais) ou à administração local (cerca de sessenta dias anuais), onerando bastante a família que perdia uma mão-de-obra significativa por um tempo longo.

5. Os funcionários do 5º ao 8º graus recebiam cada qual a sua denominação mas eram distinguidos por ideogramas homófonos conforme a seção em que estavam lotados.

A Era Nara e a Consolidação do Poder Imperial

Com a construção de um palácio em Nara, em 710, para ser a sede permanente do governo[6], têm fim as constantes mudanças de capital que eram efetuadas a cada imperador que assumia o poder, inicialmente, porque se acreditava que a morte trazia impurezas ao local e, a partir do século VII, por causa das dificuldades enfrentadas pela corte em razão das disputas em seu meio.

O budismo trazido da China pelos membros das embaixadas que foram fortemente incentivadas até essa época, torna-se a religião oficial do Japão. Sob o controle da corte, um grande número de templos e monastérios são construídos, onde várias correntes ou seitas de origem continental difundem seus dogmas, dando nascimento a uma cultura de coloração predominantemente budista. Os monges são recrutados entre a classe média, muitos entre descendentes de imigrantes e entre os ex-estudantes que integraram as embaixadas, sendo nomeados por uma autorização imperial mediante exames e discussões doutrinárias.

O budismo conquista a elite e mesmo o povo através de atividades beneficentes. Sua expansão, entretanto, não chega a ameaçar o xintoísmo nativo que conta com um Ministério de Negócios Divinos, hierarquicamente superior aos monges.

A família imperial enfrenta alguns problemas como a ascensão do clã Fujiwara que, casando suas filhas com pretendentes a herdeiros do trono, cria uma hegemonia na corte que vai durar por séculos, bem como a projeção alcançada pelo monge Dôkyô que, aproveitando-se da influência sobre a imperatriz Shôtoku (no poder de 764-769), conquista altos postos proibidos por lei a religiosos e chega a pretender a sucessão ao trono. Apesar disso, a ordem é mantida graças à eficácia das leis, largamente aplicadas e constantemente aperfeiçoadas. Os trabalhos de compilação de lendas, mitos, poemas, dados regionais, realizados por ordem imperial, começam a ser completados por essa época e surgem as primeiras obras escritas em língua nacional.

Primeiros Textos em Língua Japonesa

A influência chinesa se fez sentir também nas letras, e todos os textos inicialmente produzidos no Japão eram em chinês, mesmo porque os japoneses não tinham desenvolvido uma escrita própria. Com o tempo, os japoneses aproveitam os aspectos fonético e semântico dos ideogramas chineses, utilizando-os como fonogramas para transcrever sua língua fazendo correspon-

6. Embora projetada para ser a capital definitiva da nação, Nara abrigou a sede do gorverno central até 794, quando se funda uma nova capital em Heian, em Kyôto.

der a cada ideograma uma sílaba do termo japonês, ou empregando-os semanticamente, isto é, dando ao ideograma chinês a leitura do termo japonês com o mesmo conteúdo semântico[7]. Surgem, assim, os primeiros textos escritos em japonês. Sem se considerar os poemas de métrica chinesa, o chinês continuou a ser usado em documentos públicos e, mesmo naqueles considerados como redigidos em japonês, há que se atentar a forte influência do chinês de que o japonês não conseguia se libertar, mormente, em razão da utilização de ideogramas chineses em sua escrita.

São considerados textos escritos em japonês da era Nara:

1. *Kojiki*, "Registro de Coisas Antigas", uma compilação de registros sobre a genealogia dos imperadores (*teiki*) e sobre eventos antigos (*kyûji*). Dada a variedade de registros existentes à época do imperador Tenmu, este ordena a Hieda-no Are que colha os mitos e lendas que corriam pelas regiões do Japão, bem como os registros da genealogia imperial, com o objetivo de sistematizá-los a fim de justificar a linhagem imperial e fortalecer seu poder. A obra é completada por Ô-no Yasumaro (?-723), em 712, em três volumes. O primeiro volume, dedicado ao mundo dos deuses, registra as lendas sobre os deuses da mitologia; o segundo, dedicado ao mundo dos deuses e dos homens, registra narrativas sobre heróis e personagens históricas; o terceiro dedicado ao mundo dos homens, descreve a genealogia dos imperadores descendentes dos deuses.
2. Poemas inseridos no *Nihonshoki*, "Crônicas sobre o Japão", uma história cronológica do Japão desde a época dos deuses até a imperatriz Jitô (no poder de 686-697), compilada em chinês pelo príncipe Toneri (676-735) e por Oo-no Yasumaro, em 720.
3. *Man'yôshû*, antologia poética organizada, provavelmente, na segunda metade do século VIII, com mais de 4500 poemas de variadas formas e versando sobre diferentes temas, de autoria de poetas de todas as camadas sociais, desde imperadores e nobres até gente do povo como agricultores e soldados. Não há registro sobre o responsável pela compilação dos poemas mas se presume que tenham sido vários, entre os quais, Ôtomo-no Yakamochi (718 ?-785), apontado como um dos organizadores da obra que hoje conhecemos. O mais antigo poema da antologia é atribuído a Iwahime, anotada como a esposa do lendário imperador Nintoku (presumivelmente do séc. IV) e o mais recente, datado de 759, é da autoria de Yakamochi. Com excessão dos títulos e das notas escritas em chinês, os poemas são compilados em japonês, com os ideogramas sendo usado semântica e foneticamente[8].
4. Editos imperiais (*senmyô*), 62 dos quais estão registrados no *Shoku Nihongi*, "Continuação das Crônicas sobre o Japão", obra cuja compilação

7. Para maiores detalhes, ver "Escrita Japonesa", de minha autoria, em *Estudos Japoneses V*, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da USP, 1985, pp. 56-57.
8. Cf. Geny Wakisaka, p. 13.

foi completada em 797, na era Heian (794-1185). O mais antigo edito data de 17 de agosto de 697, relativo à entronização de Monmu. Esses editos referem-se a medidas públicas como entronização, abdição e destituição de imperadores, nomeação de príncipes regentes e imperatrizes, concessão de títulos, atribuição de penas etc. Seu cunho público e oficial reflete uma forte influência da língua chinesa, apesar de escritos em um estilo próprio (*senmyôgaki*) com distinção entre os termos nacionais (ou conceituais) transcritos em ideogramas maiores e os relacionais (ou morfemas próprios da língua japonesa) em ideogramas menores.

5. Textos guardados no Shôsôin, museu do monastério Tôdaiji.

Para desenvolver este trabalho, apoiei-me, primordialmente, nos dados levantados em poemas do *Man'yôshû* que, apesar de serem em linguagem poética, apresenta uma gama maior de sujeitos do discurso e se presta melhor para o estudo proposto. Antes de passar ao estudo propriamente dito, gostaria de levantar alguns pontos que esses textos apresentam com relação ao tratamento, principalmente, em decorrência da forte influência chinesa.

O estilo de caligrafia e de grafia já constituíam, por si só, uma forma de tratamento. A caligrafia distingue-se, basicamente, nos estilos *kai*, mais anguloso e vigoroso, *gyô*, pouco mais cursivo e *sô*, estilo cursivo por excelência, seguindo uma seqüência decrescente de formalidade. Assim, textos mais formais e, portanto, mais carregados de tratamento, eram escritos em estilo *kai* e à medida que diminui a formalidade, passa-se aos estilos *gyô* e *sô*. Por outro lado, algumas regras tratamentais são observadas na maneira de se compor um texto como, por exemplo, deixar um espaço equivalente a um ideograma em branco (*ketsuji*) antes do nome de pessoas ou de objetos pertencentes a pessoas merecedoras de respeito; mudar os termos referentes a pessoas de respeito para a linha seguinte, avançando um espaço na margem superior (*taitô*); grafar títulos de pessoas elevadas na linha seguinte, colocando-os à mesma altura (*heishitsu*) do nome.

Faz-se necessário, ainda, atentar ao uso dos ideogramas que, apesar de estarem sendo empregados semanticamente, ocorrem caracteres diferentes para um mesmo significado. Assim, por exemplo, para expressar "dizer", a distinção hierárquica de seu agente pode ser especificada usando-se um ideograma que significa "dizer de cima para baixo" (*noru*, muito usado por imperadores em editos) ou "dizer de um subalterno a seu superior" (*maosu*).

Um outro cuidado é com a leitura dos ideograms utilizados semanticamente sem a notação dos morfemas de tratamento. Freqüentemente os verbos são grafados sem a desinência flexional, de modo que a ausência desses morfemas não significa, necessariamente, uso do grau zero de tratamento.

Referências ao Uso Diferenciado de Tratamento

Além das formas tratamentais efetivamente realizadas nos textos, algumas passagens fazem referência ao uso diferenciado de registros do tratamento. O capítulo sobre o imperador Ingyô (segundo *Nihonshoki*, no poder de 400-405), do *Nihonshoki*, cita a indignação de Oshisaka-no Onakatsuhime diante da maneira pela qual um cavaleiro transeunte dirigiu-se a ela quando ela ainda vivia com a mãe e estava a cuidar do jardim. A indignação foi tão grande que, ao se tornar esposa do imperador Ingyô, Onakatsuhime efetuou uma busca pelo autor do antigo insulto, para castigá-lo. Confrontados, o cavaleiro justifica seu ato passado pelo não conhecimento da condição social da dama (Cf. Ishizaka, pp. 18-20).

O fato em si já atesta a existência, à época, de registros diferenciados de tratamento baseados nas diferenças hierárquicas. E o cavaleiro transpõe essas considerações em seu discurso ao mudar a forma de se expressar. Se antes, quando julgava estar se dirigindo a uma jovem de baixa hierarquia, não só deixou de usar qualquer forma de respeito à interlocutora como até usou formas solicitativas bastante descontraídas, diante da grande dama que ele sabe ser agora a mesma interlocutora, usa o verbo *masu* (forma de respeito para "ser") para se referir a um estado relativo a ela[9].

Referências ao uso diferenciado de pronomes pessoais podem ser encontrados em poemas ou notas de formas compilados no *Man'yôshû*. A nota aposta ao poema número 3260, do volume XIII[10] e seu *hanka*[11] 361, chama a atenção ao uso indevido do pronome *kimi*, "tu"[12]. Sendo o *hanka* um complemento do poema longo (*chôka*)[13] antecendente, ambos devem apresentar uma mesma sintonia lírica. O poema 3260 emprega o pronome *imo*, usado pelos homens para se dirigir às mulheres, sendo um homem, portanto, o seu

9. Discursos proferido pelo cavaleiro à jovem que ele julgava ser uma dama de baixa hierarquia: 1. *Yoku sono-o tsukuru*-ya nabito-wa; 2. Ide, toji, *araragi hitomoto* (a tradução em português, sem marcas tão definidas para a diferenciação tratamental, não transparece as diferença de registro, mas seria aproximadamente a seguinte: 1. "Cuidar de jardim é um trabalho pesado, como pode *você* fazê-lo, *hein*?" 2. "*E aí, moça*, pode me dar um ramo dessa orquídea?"). Em contraposição, depois ele diz: ... *kashikoki hito-ni* masu *koto-o shirazariki*, "... não sabia que *éreis* uma dama tão eminente".
10. Os poemas do *Man'yôshû* serão, doravante, citados com o número do volume em números romanos e do poema, em arábicos.
11. Um ou dois poemas acrescidos ao *chôkan*, geralmente um *tanka* (composto em 5-7-5-7-7 sílabas), para sintetizar, reforçar ou completar a idéia desenvolvida no *chôka* (Cf. Geny Wakisaka, *O mundo poético de Yoshino nas mutações do poema longo (*chôka*) japonês*, tese de doutorado, 1986, pp. 162-163.
12. Diz a nota: ..*kono hanka-ni kimi-ni awazu-to ieru-wa ri-no awazu imo-ni awazu-to iûbekinari*, "... não está de acordo com a lógica usar 'sem me encontrar com *kimi*', neste *hanka*; deve-se usar 'sem me encontrar com *imo*' ".
13. Poema composto por um mínimo de três seqüências de 5-7 sílabas, terminando com um metro de 7 sílabas.

autor. Em regra, o mesmo autor compõe também o *hanka*, e a nota chama a atenção para seu uso, indevido, de *kimi* no lugar de *imo*. Esta nota, bem como uma muito semelhante aposta aos poemas XIII-3284 e seu *hanka* 3285, atestam a existência de registro diferenciado de tratamento conforme o sexo de seu usuário e de pessoas por ele referidas.

Um outro poema (XIII-2915) traduz o conflito entre fatores extralingüístico do tratamento:

Imo-*to iwaba nameshi kashikoshi shikasuaga-ni kakemaku hoshiki koto-ni arukamo*
"Tratar por *imo* é irreverente, deve-se evitar; no entanto, como gostaria de usá-lo para você."

O autor, provavelmente um homem de hierarquia inferior a da amada, lamenta não poder se dirigir a ela por *imo*. Numa relação amorosa, em regra, o homem não se dirigia à mulher amada por *kimi*, exceto em casos excepcionais como em relação a uma mulher falecida ou em jogos amorosos. O autor desse poema lamenta a distância social que se interpõe entre eles, impedindo-o de tratar a amada pelo *imo* que traduz a intimidade, o carinho de um homem por uma mulher.

Esses exemplos falam dos fatores sexo e hierarquia social, resultantes de restrições impostas pelo meio para o uso do tratamento. Não só homens e mulheres operavam registros diferentes ao se dirigir ou se referir a pessoas de outro sexo, como também podemos detectar a preeminência do *status* social sobre o sexo.

O Tratamento da Era Nara

As expressões de tratamento da era Nara apresentam uma estrutura relativamente simples. Não há ocorrência do tratamento comumente denominado de polidez, isto é, a consideração que o enunciador tece ao enunciatário enquanto simples receptor do discurso, sem levar em conta as tensões entre eles ou entre o enunciatário e outros actantes do discurso impostas pelo contexto de situação. Com exceção de alguns prefixos de ornamento (prefixos apostos a substantivos sem nenhuma relação direta com as pessoas do discurso, como mi*sora*, "céu", mi*yoshino*, Yoshino (topônimo), mi*yama*, "montanha")[14], todas são expressões de considerações tratamentais que o enunciador atribui a uma pessoa do discurso, através dos elementos do próprio discurso: os actantes, seus atos, seus sentimentos, seus pertences etc.

O respeito é expresso por formas lingüísticas atribuídas a pessoas consideradas através de sua própria pessoa (pronomes, títulos), por objetos, sen-

14. Kazuo Kasuga denomina-os *sanshôgo*, "expressões de louvor" (Cf. p. 100).

timentos, atitudes a ela referentes (prefixos, sufixos) ou por atos por ela praticados (verbos de respeito, partícula *su* de respeito). A modéstia é exclusivamente empregada quando o enunciador se refere a si próprio por pronomes, pelo sufixo *ra* aposto ao nome, ou a seus atos, por verbos de modéstia. Verifica-se uma ocorrência consideravelmente maior de expressões de respeito, de modo que a análise se baseará, fundamentalmente, nesse tipo de tratamento levantado.

Como bem revela o poema III-2915 do *Man'yôshû*, a hierarquia é o fator preponderante na definição do tratamento dessa época. No processo de unificação nacional, o clã de Yamato que impõe seu chefe como o representante supremo da nação centraliza o poder em torno da figura divinificada do imperador. A fim de neutralizar a insatistação de outros clãs poderosos, são criados os títulos burocráticos *kabane* que, junto com os nomes de família *uji*, dão origem à classe nobiliárquica hierarquizada e politicamente atuante, assessorando o imperador. Sendo as letras um privilégio de uma pequena elite, os textos se relacionam, essencialmente, à realidade desse mundo, onde a identidade social desempenhava um papel relevante.

O imperador, divino e senhor de tudo que existe entre o céu e a terra, ocupa o topo da pirâmide social. Nessa condição, todas as referências a sua pessoa, bem como a de deuses, são feitas com reverência. Enquanto representante absoluto do poder da nação japonesa, a ele é permitido, inclusive, o uso do auto-respeito, atribuindo-se a si ou a atos por ele praticados, formas respeitosas de tratamento. Ex.:

1. *Wa-ga*[15] imase*baya*...
   "Eu *estando* (respeito)..."
   (poema 42 inserido no *Nihonshoki*, atribuído ao imperador Ojin, dado como ocupando o poder de 270-310)
   Neste poema. Ojin emprega o verbo de respeito *imasu*, "estar", para uma ação que ele mesmo pratica.
2. *...Yamato-no kuni-wa oshinabete ware-koso ore shikinabete ware-koso* (i)mase...
   "... esta nação de Yamato onde eu domino todos os cantos, onde eu governo (respeito) por toda a parte..."
   (*Man'yôshû*, 1-1, de autoria do imperador Yûryaku que, segundo o *Nihonshoki*, ocupou o poder de 456-479)
   Neste poema que abre a antologia *Man'yôshû*, o imperador propõe casamento a uma jovem que colhe plantas no campo. Após elogiar-lhe, descontraidamente, o cesto e a pá, Yûryaku se apresenta usando, inicialmente, uma forma sem tratamento (*ore*) e, na repetição, uma forma de respeito (*mase* ou *imase*, leituras possíveis para o ideograma utilizado, ambos

15. *Wa*, "eu", é transcrito com o ideograma cuja leitura é *chin*, inicialmente utilizado pelo primeiro imperador da dinastia chinesa, Chin (265-419) e adotado pelos escribas japoneses para o imperador.

verbos de respeito. É interessante notar como o imperador se aproxima, descontraidamente, da jovem, impõe sua autoridade pelo auto-respeito, para, então, fazer-lhe a proposta de casamento.

3. ...*te idakite ware-wa* imasamu *sumera wa-ga uzu-no* mi*te mochi kakinadezo negi*tamau...
"... eu estarei (respeito) com os braços cruzados e com minhas *veneráveis* mãos de imperador tocando (o vaso de saquê) mostrarei (respeito) meu reconhecimento..."
(*Man'yôshû*. VI-793, de autoria do imperador Shômu, no poder 724-749)
O imperador dedica este poema a oficiais de província, em reconhecimento por seus serviços. Shômu se refere a si próprio por três formas de respeito: usando o verbo de respeito *imasu*, "estar", para seu estado, o prefixo *mi* para suas "mãos" e acrescentando o auxiliar *tamau* a sua ação de "mostrar reconhecimento".

A sociedade da época não só permitia o uso do auto-respeito ao imperador, como também, se verificarmos as formas de respeito a ele atribuídas, formas de tratamento com maior grau de respeito são mais freqüentemente atribuídas ao imperador.

O verbo de respeito *tamau*, com maior ocorrência e, poemas longos (*chôka*) solenes do *Man'yôshû*, mais da metade se refere a imperadores, seguidos de deuses e de membros da família imperial, neste caso, exclusivamente, em elegias[16]. Além do exemplo *3* acima citado, temos:

4. ... *Kamioka-no yama-no momiji-o kyô-mokamo toit*amawa*mashi* ...
"... hoje também (o espírito do imperador) deve visitar (respeito) as folhas outonais das montanhas de Kamioka..."
(*Man'yôshû*, II-199, elegia da imperatriz jitô ao imperador Tenmu)
5. ...*sumeroki-no kami-no mikoto-no kashikoku-mo hajime* tamai*te kashi kokumo sadame*tamae*ru mi-Yoshino* ...
"... este palácio de Yoshino que gerações de imperadores tão veneravelmente construíram (respeito) e sabiamente instituíram (respeito)..."
(*Man'yôshû*, XVIII-4098)
O poeta Ôtomo-no Yakamochi (718 ?-785), *sukune* que chegou a Conselheiro Maior, compõe este poema em honra à visita do imperador Shômu ao palácio de Yoshino, evocando imperadores passados para trazer bons augúrios ao local.
6. ...*wa-ga ôkimi-no ame-no shita maushi*tmae*ba*...
"... por ter nosso príncipe (Takechi) controlado (respeito) o poder da corte..."
(*Man'yôshû*, II-199)

16. Cf. Toshiki Tsujimura, p. 82.

Elegia do *ason* Kinomoto-no Hitomaro, poeta da corte da imperatriz Jitô, ao príncipe Takechi (654-696) que, apesar de ser o filho mais velho do imperador Tenmu, por ter como mãe a filha de um nobre de baixa hierarquia, ocupou uma posição inferior a dos irmãos Kusakabe e Ôtsu na linhagem imperial. À sua morte, Hitomaro presta-lhe a homenagem lembrando sua decisiva participação na revolta de Jinshin (672) em que, aos 19 anos, levou as forças do pai à vitória.

Os sujeitos das ações com respeito são imperadores, com exceção do príncipe Takechi (ex. *6*). Neste caso, além de se tratar de uma elegia e, como já foi apontado, mortos eram tratados com respeito, o homenagiado e um príncipe de reconhecido mérito que só não se tornou imperador por sua origem materna modesta.

Dentre as demais expressões de respeito, os verbos *masu* e *imasu* são empregados a uma gama variada de pessoas, em relações também das mais diversas. São expressões com livre trânsito entre imperadores e deuses, nobres de diferentes hierarquias, gente do povo, em relações de família, de amizade, de cerimônia, de amor. Eis alguns exemplos:

1. ...*kazamori yoku shite*imase...
   "... tome cuidado (respeito) com os ventos..."
   (*Man'yôshû*, III-381)
   Poema composto por uma jovem prostituta da região de Tsukushi, quando da partida do governador Tabito à capital.

2. ...*mugurau-no kitanaki yado-ni iri*imase*namu*...
   "... virás visitar (respeito)-me nessa pobre casa coberta de arbustos?"
   (*Man'yôshû*, IV-759)
   Poema de Tamura-no *ôotome* dedicado à irmã Sakanoue-no *ôotome*.

3. ... *tsutsuminaku sakiku* imashi*te haya kaeri*mase,
   "... voltai (respeito) logo, com saúde (respeito) e sem problemas."
   (*Man'yôshû*, V-894)
   Poema de Yamanoue-no Okura dedicado ao chefe da expedição a T'ang, Tajihi-no Hironari, desejando sucesso a difícil empreitada.

4. ...*tomouguisu-no nakiwakare kaeri*masu *ma-mo*...
   "... enquanto voltas (respeito) como rouxinóis que se despedem chorando."
   (*Man'yôshû*, X-1890)
   Poema anônimo, provavelmente, composto por uma mulher despedindo-se do marido ou do amado.

5. ...*sakamizuki* imasu *wa-ga ôkimi-kamo*...
   "... nosso imperador que toma (respeito) o saquê..."
   (*Man'yôshû*, XVIII-4059)
   Poema composto pela princesa Kawachi, durante uma festa realizada na casa do Ministro da Esquerda, Tachibana-no Moroe, com a presença do imperador Gensho.

6. ...*oshimi-tsutsu kanashibi*mase-*ba*...
"... ao se entristecer (respeito) lamentando a despedida..."
(*Man'yôshû*, XX-4408)
Poema de um soldado, referindo-se à tristeza do pai quando de sua partida como guarda-costeira, *sakimori*, na distante Tsukushi.

Esquematicamente, assim fica a relação entre os autores dos poemas e os sujeitos da ação de *masu* ou *imasu* a quem é atribuído o tratamento:

1. plebéia/*sukune* de 3º grau superior
2. dama de baixa linhagem/esposa de Yakamochi, *sukune* de 3º grau inferior
3. *omi* de 5º grau inferior menor/nobre de 4º grau superior
4. plebéia/seu marido ou amado plebeu
5. princesa/imperador
6. plebeu/seu pai, também plebeu.

Se, entre os autores, temos gente do povo (*1, 4, 6*) e nobres (*2, 3, 5*), há também gente do povo (*4, 6*), nobres de diferentes hierarquias (*1, 2, 3*) e mais o imperador (*5*) entre as pessoas a quem é atribuído o tratamento. A constante em todos os casos é apenas a diferença hierárquica para menos do dono da palavra, seja no eixo da relação social (*1, 3, 5* e também no *2*, porque, apesar de Tamura-no *ôotome* ser mais velha, ela considera a hierarquia de Sakanoue-no *ôotome*, casada com um *sukune* de 3º grau), da relação familiar (filho/pai no *6* e esposa/marido ou amado no *4*).

Vejamos, por fim, alguns exemplos com outros verbos de respeito:

1. ...*wa-ga ôkimi-no* idemashi-*no yama*...
"... esta montanha onde se encontra (respeito) o imperador..."
(*Man'yôshû*, I-5: poema do príncipe Konishiki, dado pelo *Nihonshoki* como um príncipe coreano naturalizado japonês)
2. ...*toyomiki* matsuru... "tomar (respeito) o saquê..."
(Edito do imperador Shômu, datado de 743)
3. ...*mikokoro-o* meshi *akira*meshi *Iguchi yama*...
"... o monte Iguchi que (o príncipe) contemplou (respeito) e espaireceu (respeito) o espírito."
(*Man'yôshû*, III-478: elegia de Yakamochi ao príncipe Asaka)
4. ...*wa-ga se tsutome* tabu*beshi*, "... cuide-se (respeito), querido"
(*Man'yôshû*, I-128: poema dedicado a Ôtomo-no Tanushi por uma jovem conhecida apenas por Ishikawa-no *iratsume*)

Diferentemente dos verbos *masu* e *imasu*, com esses verbos não há nenhuma ocorrência de tratamento atribuído a plebeus. Todos são nobres, mesmo Tanushi que é dado apenas como *sukune* sem referência a seu grau.

A deduzir pelo que foi exposto, na era Nara, todas as camadas sociais usavam o tratamento lingüístico. Havia, porém, formas com graus diferentes

de tratamento uma vez que determinadas expressões eram exclusivas de determinadas classes. Havia restrições de uso por sexo, pela relação familiar mas, herdeiros da política de divinização do imperador e da conseqüente estratificação social, os japoneses da época privilegiam a hierarquia na definição do tratamento a ser dado. Assim como o imperador é o único ser a quer se permite o uso do auto-respeito, nobres são tratados por formas com maior carga de consideração.

Os dados até aqui apresentados se basearam nas expressões de respeito levantadas. Na medida em que constituem formas que podem ser atribuídas diretamente à pessoa enfocada, o mecanismo de seu uso é mais simples. As expressões de modéstia, entretanto, exigem um artifício mais complexo, pois o enunciador precisa desviar o foco do tratamento à pessoa que se opõe àquela enfocada para a expressão de sua consideração. Assim, se A é a pessoa a quem se quer dirigir o tratamento, o enunciador atribui a B, hierarquicamente inferior a B, uma forma de modéstia.

Este fato, sozinho, não constitui a causa do uso reduzido das expressões de modéstia na era Nara. Mas pode explicar usos ainda não perfeitamente assimilados de seu uso. Determinados verbos como, por exemplo, *maosu*, "dizer", são empregados como expressões de respeito e de modéstia. Etimologicamente, esse verbo é composto de *ma* + *osu*, onde *ma* (grafado com o ideograma que significa "olhos") é um prefixo de modéstia originário da idéia de "sob os olhos de", "a vista de" e, *oso* significa "o senhor (imperador) governar". O acoplamento de idéias opostas fez com que a *concepção* de respeito ao domínio do senhor prevalecesse em alguns casos, em outros, a idéia de submeter-se às ordens (às vistas) de"[17].

Por outro lado, com o uso da expressões de modéstia, fica mais claro como não se relativizavam os contextos de situação. O tratamento leva em conta apenas a relação entre os actantes do discurso, sem considerar as relações destes com o enunciador e/ou o enunciatário. No poema XVIII-4116, por exemplo, Ôtomo-no Yakamochi, um *sukune* de 3º grau inferior, refere-se com a forma de modéstia *mairu* ao ato de "ir" praticado por Tajihi-no Takamushi, um *mahito* de 2º grau. Yakamochi considera apenas a relação de humildade de Takamushi à capital, onde vive e de onde governa o mundo o "venerável" imperador. Ele não estabelece no discurso a diferença da sua hierarquia inferior à de Takamushi.

O tratamento é ainda tomado como parte integrante do objeto considerado. A sociedade é organizada em cima de um senhor absoluto a quem se deve servir para dele receber proteção. O tratamento é definido pelo espaço público onde as hierarquias são definidas e, através deste tratamento, as hierarquias são atribuídas aos indivíduos. Não há uma distância entre o sujeito e o objeto, o *status* é um atributo inerente ao indivíduo acompanhando-o em toda e qualquer situação.

17. Cf. Kanehiko Yoshida, pp. 50-54.

BIBLIOGRAFIA

ARIGA, Kizaemon. "Jôdai-no ie-to shakai" (A Família e a Sociedade da Antiguidade). *In*: *Ariga Kizaemon chosakushû VII*, Coleção de trabalhos de Kizaemon Ariga VII. Tóquio, Miraisha, 1969, pp. 15-127.

AHAYAKAWA, Shôhachi. "Ritsuryô kokka ôchô kokka-niokeru tennô" (O Imperador na Época da Corte (de Yamato) e do Regime de Códigos). *In*: *Nihon-no Shakaishi 3, História da Sociedade Japonesa 3*. Tóquio, Iwanami, 1988, pp. 49-81.

HERAIL, Francine. "Le régime des codes, sa formation et son application jusqu'au Xe. siècle". *In*: *Histoire du Japon des origines à la fin de Meiji*. Paris, POF, 1986, pp. 55-98.

ISHIZAKA, Shôzô. "Jôdai-no bungaku-to keigo" (O Tratamento e a Literatura da Antigüidade). *In*: *Keigo*, "*Linguagem de Tratamento*". Tóquio, Kôdansha, 1969, pp. 15-28.

KAMADA, Motokazu. "Nihon kodai-no kuni" (O *Kuni* na Antigüidade Japonesa). *In*: Nihon-no Shakaishi 6, "*História da sociedade japonesa 6*". Tóquio, 1988, pp. 38-72.

KASUGA, Kazuo. "Keigo-no Rense (1) – Jôdai keigo-o chûshin-ni" (O Desenvolvimento Histórico do Tratamento (1) – o tratamento da Antigüidade). *In*: *Iwanami Kôza Nihongo 4 – Keigo*, Coleção Iwanami 'Língua Japonesa' 4 – Linguagem de tratamento". Tóquio, Iwanami, 19, pp. 98-116.

KAWAGUCHI, Katsuhiro. "Ôkimi-no shutsugen" (O Surgimento do Imperador). *In*: *Nihon-no Shakaishi 3*. Tóquio, Iwanami, 1988, pp. 18-42.

NISHIMIYA, Kazutami. "Jôdai keigo-to gendai keigo" (O Tratamento da Antigüidade e da Época Contemporânea) *In*: *Kôza Nihongogaku 9 – Keigoshi*, Coleção 'Estudos da Língua Japonesa' 9 – História do tratamento". Tóquio, Meijishoin, 1981, pp. 114-39.

SAKURAI, Mitsuaki. "Kodai keigo shiron" (Reflexões sobre o Tratamento da Antiguidade). *In*: *Keigo ronshû – kodai-to gendai* (*Trabalhos sobre o Tratamento – Antigüidade e Época Contemporânea*). Tóquio, Meijishoin, 1983, pp. 1-23.

TSUJIMURA, Toshiki. "Jôdai keigo-no tokushitsu" (Características do Tratamento da Antigüidade). *In*: *Keigo-no shiteki kenkyû, "Estudos sobre o Desenvolvimento do Tratamento"*. Tóquio, Tôkyôdô, 1968, pp. 73-90.

WAKISAKA, Geny. "As Temáticas e Abordagens dos Poemas de Man'yôshû" *In*: *Estudos Japoneses IX*. São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da USP, 1989, pp. 13-26.

WATANABE, Minoru. "Jôdai – chûko keigo-no gaikan" (Uma Visão Geral do Tratamento da Antigüidade) *In*: *Keigo Kôza 2 – Jôdai chûko-no keigo*, "Coleção 'Linguagem de tratamento' 2 – o tratamento da Antigüidade". Tóquio, Meijishoin, 1973, pp. 7-30.

YOSHIDA, Kanehiko. "Kiki Man'yôshû-no keigo" (O Tratamento no Kojiki, Nihonshoki e Man'yôshû *In*: *Keigo kôza 2* (*op. cit.*), pp. 31-72.

YOSHIDA, Takashi. "Kodai shakai-niokeru uji" (Uji na Sociedade da Antigüidade). *In*: *Nihon-no shakaishi* (*op. cit.*), pp. 38-72.

A VISÃO DO HOMEM NA OBRA *TSUREZUREGUSA*: A RECLUSÃO RELIGIOSA E O *IROGONOMI*

*Toshiko Imazeki**

Tsurezuregusa[1] é um ensaio do século XIV, que corresponde na divisão história do Japão à Idade Média. O seu conteúdo abrange variados temas e nele pode-se perceber um profundo discernimento do ser humano e a rica natureza humana do autor.

A propósito, o seu autor, Kenkô, é um eremita budista[2]. A Idade Média foi uma época em que os eremitas budistas exerceram grande atividade. Não se pode pensar na cultura da Idade Média, ignorando a classe dos eremitas que optaram pela reclusão religiosa. Eles foram o sustentáculo da realização literária e a sua literatura é, por vezes, denominada *sôan bungaku* (literalmente, "Literatura de cabana") ou *inja bungaku* (literalmente, "Literatura de eremita"). Desnecessário dizer que o eremita segue o Caminho da Verdade (O Caminho de Buda) e abandona o mundo terreno, podendo ser considerado três tipos deles: o primeiro tipo é o eremita que se embrenha nas montanhas e vive recluso numa cabana e pode ser representado por Kamo no

* Professora visitante da Universidade Feminina Teikoku, Japão, junto à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

1. *Tsurezuregusa* (*Ensaios no Ócio*) – escrito no século XIV por Urabe no Kaneyoshi, mais conhecido por Kenkô, nome adotado depois de se tornar monge budista. (N. da T.)
2. Eremita budista – *tonseisha, inja* ou *yosutebito*, em japonês. Refere-se à pessoa que não pertence à classe clerical, mas presta seu voto ao Budismo, e vive isolado da sociedade numa rígida demonstração de desprendimento e desapego às coisas materiais. A profusão de eremitas budistas ocorreu na Idade Média (séculos XII – XVI), no Japão. (N. da T.)

Chômei; o segundo tipo é aquele que peregrina por várias localidades e pode ser representado por Saigyô; o terceiro tipo é aquele que permanece na cidade. O representante desse último tipo é Kenkô, o autor de *Tsurezuregusa*. Contudo, mesmo o eremita que peregrina por vários lugares pode chegar a morar numa cabana, assim como Kenkô, que morava na cidade, chegou a viver recluso nas montanhas, não sendo possível delimitar rigidamente os três tipos. A classificação acima serve apenas, portanto, como uma referência padrão relativa ao comportamento dos eremitas budistas.

O que os identifica é o fato de não serem monges ascetas vinculados a um templo e o fato de abandonarem todos os prazeres da vida terrena, tais como a posição social, a fama, a família e permanecerem isolados do mundo. E esse modo de vida chegou a se tornar um ideal na época medieval japonesa.

Pelo ponto de vista atual, a imagem desses eremitas é normalmente ligada à de severos praticantes budistas, mas a realidade da época difere muito da imagem de hoje.

Em se tratando, por exemplo, de Saigyô, admirado em épocas posteriores (haicaístas como Bashô, do século XVII, não escondem a admiração por ele), notabilizou-se por demais como poeta, e os temas poéticos preferidos por Saigyô, que foi também um eremita budista, foram a "flor", a "lua" e o "amor", temas aparentemente contraditórios com a prática budista. Também Kenkô, denominado, "um dos quatro melhores"[3], era reconhecido pelo círculo poético da época e em sua antologia são constantes os poemas que cantam o amor. Na sua obra *Tsurezuregusa* depara-se facilmente com descrições concernentes à sua concepção de mulher. Cabe lembrar, inicialmente, que no eremita budista Kenkô existe uma face, a da aceitação do *irogonomi*[4], que, à primeira vista, contrapõe-se à reclusão religiosa.

Inicialmente, torna-se necessário deixar claro o conceito de *irogonomi*.

O significado atual da palavra *irogonomi* é extremamente vago. De modo geral, é usada simplesmente com o sentido de "namoradeira", "mulherengo", "sentimentalidade", onde a atitude leviana e de prazer estão fortemente presentes e, em casos extremos, engloba forte conotação negativa, sendo utilizada até como sinônimo de "maníaco sexual", não podendo ser considerada, no mínimo, como palavra de elogio.

3. Os quatro maiores poetas da era medieval foram: Ton'a, Jôben, Keiun e Kenkô. (N. da T.)
4. Preferimos manter a palavra *irogonomi*, sem traduzi-la, por não haver em Língua Portuguesa um termo que condense, por si só, o sentido exato do japonês. "Sedução", "sedutor" seria uma tradução aproximada, porém insuficiente. *Irogonomi* indica a sedução no sentido positivo, englobando não só a beleza física, o fascínio pessoal, mas também o refinamento, a sensibilidade, o profundo conhecimento cultural etc. (N. da T.)

Vejamos o seu significado no *Grande Dicionário da Língua Japonesa*:

1. entrega-se voluntariamente à relação com o sexo oposto. Comprecnder perfeitamente os prazeres relacionados com o amor, romance. Ou essa
2. ter interesse ou o conhecimento direcionados não para o que é prático, mas para o que é refinado ou elegante
3. o fato de comprar cortesãs. Ou ainda essa cortesã.

O significado de *irogonomi* da Antigüidade (séculos VIII-XII) e da Ida-de Média (séculos XII-XVI) difere muito da atualidade. Aproxima-se dos sentidos 1 e 2 do *Grande Dicionário da Língua Japonesa*, mas essa explicação é ainda insuficiente. *Irogonomi* da Antigüidade e da Idade Média não define apenas o sujeito que sente uma atração desmedida pelo sexo oposto. Além disso, a palavra *irogonomi* não possui conotação negativa e sim, positiva.

Como representantes do *irogonomi* da Antigüidade podemos citar nomes como Minamoto no Tôru, Ariwara no Narihira e Ono no Komachi. Trata-se de personagens reais da Antigüidade, mas seus dados biográficos não são conhecidos detalhadamente e os dados que possuímos são fictícios. A imagem posteriormente criada é a que se consagrou e exerceu influência. Minamoto no Tôru, descrito em *Ise Monogatari*[5] como *tenno shitano irogonomi* (aproximadamente "o homem mais sedutor da terra") construiu a suntuosa residência conhecida como Kawara no in, desfrutou de uma luxuosa vida, foi o ídolo dos nobres da época posterior e é apreciado como protagonista principal da peça do teatro Nô, *Tôru*. Narihira e Komachi foram poetas da época de *Kokinshû*[6] e, como personificações de um amor carregado de emoções, tiveram uma atuação vistosa. Entre os personagens fictícios, Hikaru Genji, o protagonista de *Genji Monogatari*[7], pode ser apontado como representante máximo do *irogonomi*.

Levantando-se as particularidades comuns aos *irogonomi* acima citados, para precisar o seu sentido, temos:

1. são belos
2. exercem um fascínio sobre o sexo oposto e são diligentes com relação ao amor
3. pertencem a famílias de boa linhagem, são nobres. Têm relação com a família imperial
4. possuem uma sensibilidade privilegiada e uma cultura admirável para compreender o belo e o refinado.

5. *Ise Monogatari* – narrativa poética, escrita aproximadamente no fim do século IX. (N. da T.)
6. *Kokinshû* – a primeira das 21 antologias poéticas organizadas sob a ordem imperial. Foi organizada aproximadamente no século X. (N. da T.)
7. *Genji Monogatari* – narrativa clássica escrita aproximadamente no século XI pela dama da corte Murasaki Shikibu. (N. da T.)

Ou seja, *irogonomi* é a concepção relacionada com o fascínio existencial do homem e com o seu modo de ser ideal, e preencher todos os requisitos acima citados, para ser considerado um deles, é bastante difícil.

A escritora Fumiko Enji chamou de *shumi ren'ai*[8] o amor dos nobres da Antigüidade. *Shumi ren'ai* reflete justamente o mundo próprio do *irogonomi*. O amor daquela época inicia-se com a troca de poemas. O papel utilizado para cada ocasião era examinado e escolhido de acordo com a estação do ano, a condição dos amantes, o estado de espírito, para só então escrever aí o poema numa elegante caligrafia. Conforme a estação, o poema era ainda amarrado num galho florido com róseas ameixeiras, cerejeiras ou num galho outonal com folhas de um vermelho-fogo, como expressão da paixão. Quando o amor findava, crisântemos murchos podiam acompanhar o poema. Esses elaborados artifícios seriam impraticáveis para aqueles que só pensam na praticidade, necessitando, digamos, de uma disponibilidade para apreciar o supérfluo da vida, sendo indispensável uma profunda e refinada bagagem cultural.

Acrescentaremos ainda que os representantes do *irogonomi* possuem um certo elemento dramático. Kawara no in, palco da prosperidade de Minamoto no Tôru, transformou-se numa ruína decadente; Narihira, vítima do infortúnio, foi enviado para o exílio, no Leste; Komachi, considerada uma das mais belas jovens da sua época, acaba seus dias como uma pobre errante. Também Hikaru Genji sofre as desgraças de um exílio em Suma e fica difícil afirmar se ele, que conquistou tudo que quis durante a sua vida, foi feliz ou não. Os representantes do *irogonomi*, por serem privilegiados, carregam consigo a tendência para a ruína e a destruição. Ou seja, pode-se dizer que a essência do *irogonomi* está no fato de aproveitar profundamente a breve vida, carregando a sina de, um dia, cair infalivelmente em desgraça.

Pelo acima exposto, o ermitão Kenkô não nega o *irogonomi*. Não se pode pensar em *irogonomi* sem pensar em senso estético, e mesmo nesse aspecto, o fato de o gosto de Kenkô ser refinado e apurado e possuir um agudo senso estético, capaz de distinguir o verdadeiro e o essencial, fica claro numa primeira leitura de *Tsurezuregusa*.

De que maneira estará, então, expresso o *irogonomi* de Kenkô na obra *Tsurezuregusa*?

Não se pode ignorar o seguinte trecho do capítulo 3:

> *Yorozuni imijikutomo irokonomazaran otokowa ito sôzôshiku tamano sakazukino sokonaki kokochizo subeki.*
>
> (Um homem pode ser excepcional em tudo, mas se não consegue se entregar ao amor /=homem que não é *irogonomi*/, ele é incompleto, assemelhando-se a uma magnífica taça sem fundo.)

8. *Shumi ren'ai* – literalmente "amor bom gosto", ou seja, o amor baseado não só no romance, mas também no senso estético e numa profunda cultura. (N. da T.)

Kenkô considera ser natural e desejável o amor entre o homem e a mulher.

Não é muito difícil também retirar de *Tsurezuregusa* a visão de Kenkô sobre a figura feminina. O fato de a mulher constituir uma grande tentação para o homem, encontra-se expresso da seguinte maneira:

> *Kisaragi jûgonichi tsuki akaki yo uchifukete Senbonno terani môdete ushiroyori irite hitori kao fukaku kakushite chômon shihaberishini yûnaru onnano sugata nioi hitoyori kotonaruga wakeirite hizani ikakareba nioinadomo utsurubakari nareba bin'ashito omoite surinokitaruni nao iyorite onaji sama tachinu*. (Capítulo 238)
>
> (No dia 15 do segundo mês /data da morte de Buda/, numa clara noite de luar, visitei tarde da noite, um templo em Senbon e, entrando pelos fundos, ouvia o culto, ocultando profundamente o meu rosto, quando uma fina mulher, que se destacava das demais pela beleza e a aparência, foi abrindo caminho entre os fiéis e recostou-se nos meus joelhos. Temendo que o perfume das suas vestes passasse para as minhas, afastei-me para um outro lugar, mas ela me seguiu e continuou agindo da mesma maneira, razão pela qual levantei-me e saí do local.)

Fica-se sabendo depois, que isso fora planejado por uma certa pessoa que, assentado no local reservado aos nobres, descobrira Kenkô na multidão e enviara uma de suas damas de companhia, especialmente adornada, para perto de Kenkô, a fim de testar a sua reação.

Ainda no capítulo 8 encontramos o seguinte trecho:

> *Yono hitono kokoro madowasu koto shikiyokuniwa shikazu. Hitono kokorowa orokanaru monokana. Nioinadowa karino mono naruni shibaraku ishôni takimonosuto shirinagara enaranu nioiniwa kanarazu kokoro tokimekisuru mono nari. Kumeno senninno mono arau onnano hagino shirokio mite tsûo ushinaikenwa makotoni teashi hadaenadono kiyorani koe abûrazukitaranwa hokano iro naraneba samo arankashi.*
>
> (Nada perturba mais o sentimento das pessoas do que o desejo sexual. Quão tolo é o coração do homem! Embora o odor seja algo passageiro, mesmo sabendo que o perfume do incenso nas roupas é momentâneo, certamente o coração baterá mais forte, quando se sente um perfume fino. É compreensível o fato de o homem santo de Kume ter perdido os seus poderes mágicos, ao contemplar as alvas pernas de uma jovem que lavava roupas, visto que os belos e carnudos braços e pernas, a pele não são nada mais do que a beleza carnal da mulher.)

A mulher é, dessa forma, atraente, sendo próprio do ser humano não resistir a essa tentação e não conseguir se libertar do desejo sexual.

Vejamos um trecho do capítulo 9:

> *Makotoni aijakuno michi sono ne fukaku minamoto tôshi. Rokujinno gyôyoku ooshito iedomo mina enri shitsubeshi. Sono nakani tada kano madoino hitotsu yamegatakinomizo oitarumo wakakimo chi arumo orokanarumo kawaru tokoro nashito miyuru.*
>
> (A paixão possui realmente raízes profundas e não pode ser explicada. Mesmo que se diga que os desejos oriundos dos seis sentidos humanos /visão, audição, olfato, gustação, tato e desejo/ são muitos, é possível afastar-se deles. O fato de não conseguir controlar apenas um deles, o da atração pelo sexo oposto, é comum ao velho ou o jovem, ao sábio ou ao tolo.)

Com referência à mulher, encontramos os seguintes trechos:

Subete onokooba onnani warawarenuyôni ooshi tatsubeshitozo. (Capítulo 107)

(Diz-se que o correto é que todos os meninos devem ser educados de forma a não serem zombados pelas mulheres.)

Ou ainda,

Onnano naki yo nariseba emonmo kôburimo ikanimo are hikitsukurou hitomo haberaji. (Capítulo 107)

(Com certeza não haveria ninguém que se importasse com o modo de se vestir ou de usar o *kanmuri* [9], se nesse mundo não houvesse mulheres.)

São trechos que, aparentemente, exaltam a figura feminina, mas não se trata disso absolutamente. Na continuação do mesmo capítulo, encontramos o seguinte trecho:

Kaku hitoni hajiraruru onna ikabakari imijiki monozoto omouni onnano sagawa mina higameri. Ningano sô fukaku ton'yoku hanahadashiku monono kotowario shirazu tada mayoino katani kokoromo hayaku utsuri kotobamo takumini kurushikaranu kotoomo tou tokiwa iwazu. Yôi arukato mireba mata asamashiki kotomade towazu katarini iidasu. Fukaku tabakari kazareru kotowa otokono chienimo masaritarukato omoeba sono koto atoyori arawaruruo shirazu. Sunao narazushite tsutanaki monowa onnanari. Sono kokoroni shitagaite yoku omowaren kotowa kokoroukarubeshi. Sareba nanikawa onnano hazukashikaran. Moshi kenjo araba soremo monoutoku susamajikarinan. Tada mayoio arujito shite kareni shitagau toki yasashikumo omoshirokumo oboyubeki kotonari.

(Pensa-se quão maravilhosas são as mulheres assim exaltadas, mas na realidade, possuem um caráter falso. Elas são profundamente egoístas, extremamente ávidas e insatisfeitas, são insensatas, seus sentimentos tendem rapidamente a se voltarem somente para as práticas não condizentes com o Budismo e, embora tagarelas, quando indagadas, não respondem mesmo aquilo que devem responder. Quando se pensa que se calam por precaução, logo começam a tagarelar bobagens, mesmo sem serem solicitadas. Quando se pensa que elas são superiores aos homens, ao manterem uma aparência, sendo discretas, nem percebem quando essa fachada é descoberta. A mulher é a própria desonestidade e mediocridade. É tolice agir conforme mulheres assim, querendo agradá-las. Por isso, por que haveria a necessidade de preocupar-se com as mulheres? Por outro lado, se houver uma mulher inteligente certamente será insociável e insuportável. Somente quando o homem, cego de paixão, entrega-se e age conforme as vontades da mulher, é que a mulher lhe parece admirável e divertida.)

Trata-se de uma dura crítica à mulher. Kenkô diz que, mesmo o conhecimento de que a atração pela mulher em si é a perdição, o homem não consegue vencer a força do desejo que o empurra para essa direção.

Como seria, então, a forma do amor ideal?

9. *Kanmuri* – espécie de chapéu utilizado pelos nobres. Faz parte do traje de cerimônia. (N. da T.)

Hisashiku otozurenu koro ikabakari uramuranto waga okotari omishirete kotonoha naki kokochisuruni onnano katayori – jichôya aru hitori – nado iiokosetarukoso arigataku ureshikere. Saru kokorozama shitaru hitozo yokito hitono môshihaberishi samo arubeki kotonari. (Capítulo 36)

(Concordo plenamente com o que disse uma certa pessoa: "Tinha passado um longo tempo desde que visitar pela última vez a casa da amada e pensava em como ela devia estar me odiando. Reconhecendo eu próprio o exagero da minha negligência e estando sem saber como me justificar, ela mandou-me uma mensagem dizendo – Você tem serviçais? Se tiver, mande-me um – criando, assim, uma oportunidade inesperada, o que me deixou feliz. Mulheres com esse tipo de natureza são desejáveis.)

Trata-se de um ideal de mulher bastante conveniente, sob o ponto de vista masculino, mas não há dúvida de que uma pessoa que age despretenciosamente, conforme a circunstância ou segundo a expectativa da outra parte, é um ideal não obrigatoriamente exclusivo de Kenkô.

No capítulo 137 onde pode-se vislumbrar, em particular, o senso estético de Kenkô, há também o pensamento referente ao amor:

Hanawa sakarini tsukiwa kumanakionomi miru monokawa. /.../ Yorozuno kotomo hajime owarikoso okashikere. Otoko onnano nasakemo hitoeni aimiruoba iumonokawa. Awade yaminishi usao omoi adanaru chigirio kakochi nagaki yo'o hitori akashi tôki kumoio omoiyari asajigayadoni mukashio shinobukoso irokonomuyowa iwame.

(Apreciamos nós a cerejeira somente quando ela está no seu auge do florescimento e a lua somente quando não há uma só nuvem no céu? /Não, em qualquer processo, em qualquer condição e beleza se faz presente./ /.../ Em todas as coisas, o princípio e o fim é que são interessantes. Em se tratando do amor entre o homem e a mulher, chamaríamos de amor somente o momento em que os amantes se encontram para se amar? /Não, não é isso./ Aquele que pensa na tristeza de um amor desfeito, lamenta um juramento quebrado, passa a longa noite sozinho, vive com o pensamento distante, voltado para a casa da amada, recorda o passado, quando manteve encontros com a amada numa casa em ruínas, este sim, compreende os deleites do amor /ou seja, é *irogonomi*/.)

Segundo Kenkô, ser capaz de apreciar os deleites do amor desencontrado, do amor infrutífero, do amor desfeito é o verdadeiro *irogonomi*.

Kenkô que é eremita budista é contrário ao casamento.

Meto iu monokoso onokowa motsumajiki mononare. "Itsumo hitorizuminite" nado kikukoso kokoro nikukere. "Taregashiga mukoni narinu" tomo mata "Ikanaru onnao torisuete aisumu" nado kikitsureba mugeni kokoro otoriseraruru wazanari. Kotonaru koto naki onnao yoshito omoisadametekoso soiitarameto iyashikumo oshihakarare yoki onnanaraba kono otokoozo rôtakushite aga hotoketo mamori itarame tatoeba sabakarinikosoto oboenubeshi. Mashite ieno uchio okonai osametaru onna ito kuchioshi. Konado idekite kashizuki aishitaru kokoroushi. Otoko nakunarite nochi amani narite toshiyoritaru arisama naki atomade asamashi. Ikanaru onnanaritomo akekure soiminniwa ito kokorozukinaku nikukarinan. Onnano tamemo nakazoranikoso narame. Yosonagara tokidoki kayoisumankoso toshitsukihetemo taenu nakarai tomonarame. Akarasamani kite tomariinado senwa mezurashikarinubeshi. (Capítulo 190)

(Um homem nunca deverá ter uma esposa. Agrada-me muito ouvir alguém dizendo: "Viverei sempre só". Quando ouço alguém dizendo: "Tornou-se genro de Fula-

no" ou ainda "Trouxe uma mulher assim, assim e estão vivendo juntos", surge em mim um forte sentimento de desprezo. As pessoas podem imaginar simplesmente: "Deve estar junto a uma mulher insignificante, achando que é maravilhosa" ou ainda, no caso de ser uma mulher virtuosa, "Ela deve tratá-lo com carinho e ser-lhe devotada como se ele fosse seu Buda", em outras palavras, provavelmente isso é o máximo que pensarão. É ainda pior quando se trata de mulher que mantém o controle da casa. É lamentável vê-la desdobrar-se em criar os filhos. É consternador assistir a mulher tornar-se monja e ir envelhecendo, depois da morte do marido. Qualquer que seja a mulher, acabará, provavelmente, sendo rejeitada e odiada se a relação implicar numa convivência diária e prolongada. A própria mulher deve se sentir insegura. Um relacionamento duradouro deve ser aquele que, o casal morando separado, o homem a visita ocasionalmente. Não há dúvida de que uma repentina visita para passar alguns momentos juntos reaviva o relacionamento.)

A negação do lar e da família é natural do eremita, mas o fato de não negar o amor suscita interesse. Para manter o sentimento amoroso é preciso evitar o casamento. No final do capítulo 240 encontramos também uma opinião contrária ao casamento, e a conclusão a que se chega é a seguinte:

Umeno hana kôbashiki yono oborozukiyoni tatazumi mikakigaharano tsuyu wakeiden ariakeno soramo waga mizamani shinobarubekumo nakaran hitowa tada irokonomazaranniwashikaji.

(Um homem que não tenha passado por experiências tais como o de deter-se numa noite de lua enevoada, em que pairava no ar a fragrância da ameixeira, ou de passar pelos orvalhos do jardim da casa da amada, quando retornava para casa ao romper do dia /deleites amorosos típicos das narrativas clássicas/, melhor será se não tiver nada com o amor.)

Kenkô que descobriu várias facetas interessantes do ser humano como a harmonia ou a contradição, justamente no relacionamento entre o homem e a mulher, não nega o amor. Entretanto, o casamento que ele abandonou como sendo um hábito do mundo terreno, contraria o senso estético do *irogonomi*. A instituição do casamento acaba destruindo o mundo do *irogonomi* que zela pelo deleite amoroso e preserva sempre o sentimento amoroso. Deve ser essa uma conclusão tirada da própria experiência de Kenkô. Não há dúvida de que Kenkô manteve um relacionamento sincero e fervoroso com alguma mulher, e possui a experiência de ter passado por um sério envolvimento amoroso. Provavelmente enfrentou discórdias e passou por sofrimentos. A conclusão a que chegou, depois de divisar vários modos de vida, inclusive a própria experiência foi: a negação do casamento e a afirmação do *irogonomi*.

Entretanto, considerando-se que a negação do casamento é natural em se tratando de um eremita, o *irogonomi* não seria contraditório à reclusão religiosa? Onde estará a harmonia? Tratemos, a seguir, sobre a visão de reclusão religiosa de Kenkô.

Como já foi mencionado no nosso trabalho, o ponto em comum entre os três tipos dé reclusão religiosa é o isolamento. O eremita budista desliga-se da família, dos parentes e do mundo e o isolamento é um requisito importante. Naturalmente, encontramos freqüentemente mencionado os méritos do isolamento em *Tsurezuregusa*.

Inicialmente, na parte introdutória, encontra-se exposta a postura de escrita relacionada com o estado do *tsurezure* (= a monotonia do *far-niente*), escolhido voluntariamente.

Tsurezure narumamani hi kurashi suzurini mukaite kokoroni utsuriyuku yoshinashigotoo sokohakatonaku kakitsukureba ayashûkoso monoguruoshikere.

(Anotando despropositadamente as divagações que vão e vêm na mente, levado pelo ócio, e tendo à frente o *suzuri*[10], uma estranha sensação de insensatez invade-me a alma.)

A própria obra *Tsurezuregusa* foi escrita na solidão do confinamento. A vida de confinamento é a vida desejável.

Tsurezure waburu hitowa ikanaru kokoronaran. Magiruru katanaku tada hitori arunomikoso yokere.

Yoni shitagaeba kokoro hokano chirini ubawarete madoiyasuku hitoni majiwareba kotoba yosono kikini shitagaite sanagara kokoroni arazu. Hitoni tawabure mononi arasoi hitotabiwa urami hitotabiwa yorokobu. Sono koto sadamareru koto nashi. Funbetsu midarini okorite tokushitsu yamu koto nashi. Madoino ueni yoeri. Yoino ueni yumeo nasu. Hashirite isogawashiku horete wasuretaru koto hito mina kakuno gotoshi.

Imada makotono michio shirazutomo en'o hanarete mio shizukani shi kotoni azukarazushite kokoroo yasuku senkoso shibaraku tanoshibutomo iitsubekere. "Shôkatsu ninji ginô gakumonnadono shoen'o yameyo" tokoso Makashikannimo habere. (Capítulo 75)

(Não consigo entender as pessoas que sofrem por estarem sós e não terem o que fazer. O bom mesmo é ter a mente livre de qualquer desvio e manter-se isolado. Se você age conforme a sociedade, o seu espírito estará mais suscetível às sujeiras do mundo externo, e se você mantém um relacionamento social, no seu esforço de não ferir as pessoas, você acaba falando aquilo que vai contra o seu verdadeiro sentimento. Você brinca, discute com as pessoas, às vezes, odeia, às vezes, alegra-se. Não existe sossego espiritual assim. Há uma constante preocupação com perdas e ganhos. À ilusão soma-se a embriaguez, e neste estado de inebriamento, você sonha. As pessoas são todas assim: vivem agitadas e atarefadas, esquecidas da própria essência.

Mesmo não tendo alcançado ainda a iluminação espiritual, desligar-se do mundo terreno, levar uma vida tranqüila e ter paz de espírito é desfrutar, por um breve tempo que seja, a vida. Está escrito no *Makashikan*[11]: "Corte todos os elos – com a vida cotidiana, com as relações sociais, com as artes, com os estudos").

Kenkô explica que só no isolamento da reclusão será possível esquivar-se das ilusões como o sonho ou a embriaguez, alcançar a liberdade de espírito e conhecer a própria essência.

10. *Suzuri* – uma espécie de tinteiro onde se raspa a barra de nanquim sólido com água, para se obter a tinta líquida.
11. *Makashikan* – texto do Budismo Tendai.

Kenkô escreve:

Hitori tomoshibino motoni fumio hirogete minu yono hitoo tomoto suruzo koyonô nagusamu wazanaru. (Capítulo 13)

(Um especial prazer para o espírito é sentar-se sozinho, sob a luz da lamparina e, abrindo um livro, tornar-se amigo de pessoas que viveram num remoto passado.)

Ou ainda,

Shizukani omoeba yorozu suginishikatano koishisanomizo senkatanaki. Hito shizumarite nochi nagaki yono susabini nanito naki gusoku torishitatame no-koshiokajito omou hôgonado yarisutsuru nakani naki hitono tenarai e kakisusabitaru mii-detarukoso tada sono orino kokochisure. Konogoro aru hitono fumidani hisashiku narite ikanaru ori itsuno toshinarikento omouwa awarenaruzokashi. Tenareshi gusokunadomo kokoromo nakute kawarazu hisashiki ito kanashi. (Capítulo 29)

(Quando estou meditando silenciosamente, entre todas as coisas, o mais difícil de controlar é a saudade do passado. Quando todos dormem, passo as longas noites distraindo-me em ordenar os objetos à minha volta e, quando, misturado entre os papéis inutilizados que rasgo para jogar fora, descubro exercícios de caligrafia ou um desenho feito à guisa de distração, pertencentes a um amigo já falecido, sinto como se voltasse àquele momento do passado. Mesmo em se tratando de cartas de pessoas ainda vivas, sinto uma forte emoção ao recordar, depois de algum tempo, em que circunstâncias, em que data foram escritas. É muito doloroso pensar que os pertences de um homem restam indiferentemente inalterados, mesmo após a sua morte.)

O processo percorrido até a opção pelo isolamento não deve ter sido absolutamente simples para Kenkô. Pode-se, no entanto, considerar como uma das causas principais o problema do distanciamento social.

Manter um distanciamento ideal entre as pessoas é bastante complicado. O referencial de um distanciamento agradável varia consideravelmente, segundo o país ou a cultura. Se há um distanciamento excessivo, há um isolamento que traz a solidão, mas uma excessiva intromissão é desagradável, chegando, por vezes, a magoar. Nem é preciso dizer que o mesmo acontece com o relacionamento entre o homem e a mulher. Parece que uma das preocupações de Kenkô consistia em como manter num estado desejável o equilíbrio entre o seu interior e o exterior, representado pelo relacionamento social. Imagina-se que a reclusão religiosa de Kenkô previa meios de solução para preservar, de forma ideal, a distância entre o "eu" e os "outros".

A seguir, vejamos qual foi o processo seguido por Kenkô para optar pelo isolamento, relacionado com o interior do "eu" e o relacionamento social exterior.

Inicialmente, é extremamente difícil para o homem conhecer-se a si próprio. Torna-se complexo avaliar corretamente a própria posição e viver conhecendo-se a si próprio no mundo terreno.

Takakurainno Hokkedôno sanmaisô nanigashino risshitoka iu mono aru toki kagamio torite kaoo tsukuzukuto mite waga katachino minikuku asamashiki kotoo amarini kokorouku oboete kagamisae utomashiki kokochi shikereba sono nochi nagaku kagamio

osorete tenidani torazu sarani hitoni majiwaru koto nashi. Midôno tsutomebakarini aite komori itarito kikihaberishikoso arigataku oboeshika.

Kashikogenaruhitomo hitono uenomio hakarite onoreoba shirazarunari. Wareo shirazushite hokao shiruto iu kotowari arubekarazu. Sareba onoreo shiruo mono shireru hitoto iubeshi. Katachi minikukeredomo shirazu kokoroo orokanaruomo shirazu geino tsutanakiomo shirazu kazu naranuomo shirazu toshino oinuruomo shirazu shino chikaki kotoomo shirazu okonau nichino itarazuomo shirazu. Mino ueno hio shiraneba mashite hokano soshirio shirazu. Tadashi katachiwa kagamini miyu. Toshiwa kazoete shiru. Waga mino koto shiranuniwa aranedo subeki katano nakereba shiranuni nitaritozo iwamashi. Katachio aratame yowaio wakaku seyotoniwa arazu. Tsutanakio shiraba nanzo yagate nokazaru. Oinuruto shiraba nanzo shizukani ite mio yasuku sezaru. Okonai orokanarito shiraba nanzo koreo omoukoto koreni arazaru.

Subete hitoni aikyô serarezushite shûni majiwaruruwa hajinari. Katachi minikuku kokoro okurenishite idetsukae muchinishite taisaini majiwari fukanno geio mochite kannôno zani tsuranari yukino kashirao itadakite sakarinaru hitoni narabi iwanya oyobazaru kotoo nozomi kanawanu kotoo uree kitarazaru kotoo machi hitoni osore hitoni koburuwa hitono atauru hajini arazu. Musaboru kokoroni hikarete mizukara mio hazukashimurunari. Musaboru kotono yamazaruwa inochio ouru daiji ima kokoni kitarerito tashikani shirazarebanari. (Capítulo 134)

(Um certo sacerdote asceta, um monge samádi[12], do Pavilhão Hokke, onde estão guardados os restos mortais do Imperador Enclausurado Takakura, pegou, certa vez, um espelho e contemplou cuidadosamente o próprio rosto. Extremamente decepcionado com a fealdade e a asquerosidade do seu rosto, ficou longo tempo, depois disso, temeroso de se olhar no espelho, evitando mesmo de tocá-lo e esquivava-se de qualquer relacionamento social. Participava somente dos serviços religiosos do Pavilhão e, de resto, mantinha-se recluso. Quando ouvi isso, achei inimitável e admirável.

Mesmo as pessoas que parecem inteligentes julgam os outros, sem conhecerem a si próprias. Não existe logicidade no fato de conhecer os outros, sem se conhecer a si próprio. Por isso, podemos afirmar que conhecer-se a si próprio é conhecer a lógica das coisas. As pessoas não sabem que são feias, que são tolas, que são inaptas, que são insignificantes, que são velhas, que estão doentes, que estão às portas da morte, nem que seus conhecimentos sobre o Budismo são insuficientes. Como não conhecem os próprios defeitos, não conhecem naturalmente as censuras da sociedade contra si. Entretanto, o rosto reflete-se no espelho. A idade conhece-se pela contagem. Por isso, não significa que as pessoas não se conheçam a si próprias. Mas alguém poderá dizer: "É o mesmo que não se conhecer, pois não se pode fazer nada contra isso." Eu não estou dizendo para melhorar o rosto ou para rejuvenescer. O que quero dizer é: se souber que não é capacitado, por que não se retira? Se achar que está velho, por que não vive tranqüilamente, poupando-se? Se sentir que não está se devotando suficientemente, por que não reflete bem sobre isso?

É uma vergonha relacionar-se com as pessoas sem que elas o amem ou aceitem. Se você, embora feio e medíocre, presta serviços ao governo; se você, mesmo ignorante, envolve-se com os intelectuais; se você, sem talento, acompanha as pessoas talentosas; se você, embora sendo um velho de cabelos brancos, quer competir, lado a lado, com aqueles que estão no auge da atividade e, se você, desejando coisas absurdas, entristece-se quando as coisas não caminham conforme o esperado, anseia por algo irrealizável, teme e adula as pessoas, a vergonha é a conseqüência natural dos próprios atos. É a desonra própria causada pela ganância. A nossa ganância não tem fim, porque não está claro na nossa mente, que o grande evento denominado morte está bem à nossa frente.)

12. Monge samádi – refiro-me ao monge da seita Tendai que alcançou o samádi, através da leitura do Sutra Hokke. (N. da T.)

Relacionar-se com as pessoas conhecendo-se a si próprio é raríssimo, razão pela qual a proximidade física não indica uma proximidade espiritual, tornando as pessoas ainda mais solitárias.

Onaji kokoro naran hitoto shimeyakani monogatarishite okashiki kotomo yono hakanaki kotomo uranaku ii nagusamankoso ureshikarubekini saru hito arumajikereba tsuyu tagawazaranto mukaitaranwa hitori aru kokochiyasen. (Capítulo 12)

(Se houver alguém em completa afinidade com você, não haveria alegria maior se pudesse confortar a alma, conversando intimamente, trocando idéias abertamente sobre assuntos interessantes ou banais, mas tal pessoa é difícil de se encontrar. Por isso, conversar com alguém, medindo as palavras para não contrariá-lo, provavelmente fará nascer o sentimento de solidão.)

É raro encontrar alguém adequado e ideal. É desgastante e desvantajoso para os dois lados, por isso convém afastar-se das pessoas.

Sashitaru koto nakute hito nogari yukuwa yokaranu kotonari. Yô arite ikitaritomo sono koto hatenaba toku kaerubeshi. Hisashiku itaru ito mutsukashi.

Hitoto mukaitareba kotoba ooku mimo kutabire kokoromo shizukanarazu. Yorozuno koto sawarite tokio utsusu tagaino tame yaku nashi. Itooshigeni iwanmo waroshi. Kokorozukinaki koto aran oriwa nakanaka sono yoshiomo iiten. Onaji kokoroni mukawamashiku omowan hitono tsurezurenite – Ima shibashi. Kyôwa kokoro shizukani – nado iwanwa kono kagiriniwa arazarubeshi. Gensekiga aoki manako taremo aru bekikotonari.

Sono kotonakini hito kitarite nodokani monogatarishite kaerinuru ito yoshi. Mata fumimo – Hisashiku kikoe saseneba – nadobakari iiokosetaru ito ureshi. (Capítulo 170)

(Não é recomendável visitar alguém sem um propósito definido. Mesmo tendo um propósito, é apropriado retirar-se tão logo o assunto seja resolvido. A longa permanência é um incômodo.

Quando se está diante de alguém, as palavras fluem, fica-se fatigado e intranqüilo. É uma insensatez para ambos desperdiçar o tempo em detrimento de tudo. Não é também aconselhável conversar forçadamente. Quando houver algo que não lhe interessa, melhor será expor esse motivo francamente. Constitui-se exceção o caso em que alguém que você sente afinidade está sem ter o que fazer e lhe diz: "Fique mais um pouco. Hoje vamos conversar calmamente." Dizem que o sábio Genseki[13] recebia as pessoas queridas com "olhos verdes", e isso pode acontecer com qualquer pessoa. É bastante agradável, quando ao não termos nada em especial para fazer, alguém nos visita, conversa tranqüilamente e retira-se. Fico também muito contente quando recebo uma carta, dizendo simplesmente: "Estou lhe escrevendo, pois há muito que não lhe escrevo".)

Kenkô não se baseia unicamente em argumentos capciosos para manter distância das pessoas, mas zela pelo relacionamento com pessoas com que se dá bem ou que sente afinidade. Pessoas que se encaixem nesse tipo de visão de homem ou senso estético são raras, mas não são completamente inexistentes.

13. Genseki – ermitão que viveu na China (210-263). Foi um dos Sete Sábios da Floresta de Bambu. Conta-se que ele selecionava as visitas, recebendo com "olhos verdes" (olhos límpidos de satisfação) as que lhe eram bem-vindas e com "olhos brancos", indicando o olhar voltado para cima, olhar de indiferença), as indesejáveis. (N. da T.)

Yukino omoshirô furitarishi ashita hitonogari iubeki koto arite fumi yarutotote yukino koto nanitomo iwazarishi kaerigotoni – Kono yuki ikaga miruto hitofude notamawasenuhodono higahigashikaran hitono ooseraruru koto kikiirubekikawa. Kaesugaesu kuchioshiki mikokoronari – to iitarishi koso okashikarishika.

Imawa naki hito nareba kabakarino kotomo wasure gatashi. (Capítulo 31)

(Numa bela manhã de neve, precisando tratar de um assunto, enviei uma carta a uma certa pessoa, mas esqueci de mencionar sobre a neve. A resposta que recebi achei interessante: "Poderia eu tratar algum assunto, com alguém tão insensível, a ponto de nem me perguntar o que achei da neve? É algo lamentável!"

Quem escreveu essa carta já faleceu, razão pela qual guardo esse pequeno ocorrido na minha mente.)

Encontramos ainda no capítulo 32:

Nagatsuki hatsukano koro aru hitoni sasowaretatematsurite akurumade tsuki miaruku koto haberishini oboshi izuru tokoro arite anai sesasete iritamainu. Aretaru niwano tsuyu shigekini wazato naranu nioi shimeyakani uchikaorite shinobitaru kehai ito mono awarenari.

Yokihodonite idetamainuredo nao kotozamano yûni oboete monono kakureyori shibashi miitaruni tsumadoo ima sukoshi akete tsuki miru keshikinari. Yagate kakekomorashikaba kuchioshikaramashi. Atomade miru hito aritowa ikade shiran. Kayôno kotowa tada asayûno kokorozukaini yorubeshi. Sono hito hodonaku usetarito kikihaberishi.

(Aproximadamente no dia vinte do nono mês, a convite de um certo cavalheiro, fiz um passeio noturno contemplando a lua até o amanhecer. Mas durante o passeio, lembrando-se repentinamente de uma certa residência, ele se fez anunciar e adentrou nela. O jardim abandonado estava coberto de orvalhos e sentia-se eventualmente, no ar, a suave fragrância do incenso, e esse aspecto de viver como num retiro emocionou-me bastante.

A pessoa retirou-se da residência no devido tempo, mas eu permaneci ainda algum tempo, apreciando a elegante atmosfera da casa, acobertado pela vegetação, quando vi uma jovem que parecia estar admirando a lua pela fresta da porta dupla. Se, logo após a retirada da visita, ela tivesse fechado a porta e se recolhido, seria lastimável. Como ela poderia adivinhar que alguém a observava, depois da partida da visita? Esses atos são resultados unicamente de um agir do cotidiano. Ouvi dizer que essa jovem falecera algum tempo depois.)

A disponibilidade e a prudência que não negligenciam e zelam pelos mínimos atos não se adquirem da noite para o dia, são produtos de uma rica cultura e vasto conhecimento. As pessoas citadas nos capítulos 31 e 32 devem ser mulheres que viveram cuidadosamente a breve existência e são as duas agora já falecidas.

O que se observa é que as pessoas que personificam, dessa forma, o ideal, são pessoas já falecidas; o companheiro ideal para conversas é também alguém já falecido (capítulo 29) ou alguém do remoto passado (capítulo 13), ou seja, não são pessoas pertencentes a este mundo terreno.

Respeitar e valorizar a cultura do passado remoto, ou seja, a postura de devoção do clássico é vista em todo o *Tsurezuregusa*. O mesmo acontece com relação ao distanciamento ideal entre as pessoas. Era muito difícil para Kenkô descobrir a figura ideal no mundo terreno real. Ele não podia deixar de rejeitar o fato de ficar submerso nesse mundo terreno repleto de pessoas

superficiais que não conhecem a si próprias e deficitário em se tratando de companheiros que compartilham os mesmos sentimentos. E o seu olhar volta-se naturalmente em direção ao magnífico passado. O *irogonomi* ideal, buscado por ele, raramente é encontrado na realidade. Kenkô que nega o sistema matrimonial de convivência diária, anulador do deleite amoroso e da paixão vigorosa, anseia pelo mundo do amor clássico. Desde que se encontre limitado pelo juízo de valor do mundo terreno, não existe a liberdade espiritual. A disponibilidade para apreciar o senso estético do *irogonomi* e a vida não pode ser concretizada na relação com pessoas reais. Kenkô optou pelo isolamento, libertou o ego no mundo da devoção do clássico e aproveitou a liberdade nesse mundo espiritual. O infinito interesse pelo ser humano e o profundo discernimento originais não diminuiriam com a reclusão religiosa. O espírito livre torna possível perceber a essência e a verdade das coisas. O isolamento é o único caminho para aproximar-se da essência do modo de ser do homem.

A reclusão religiosa e o *irogonomi*, que parecem contraditórios sob o ponto de vista atual, são dois grandes fatores que mostram a essência do modo de vida de Kenkô. A riqueza e o alto grau de refinamento do *irogonomi*, a elegância do gosto não são absolutamente contraditórias com a liberdade da reclusão religiosa e a profundidade do discernimento com relação ao homem e às coisas. Só com a liberdade espiritual é que se compreende, pela primeira vez, a essência do *irogonomi* e se domina o seu senso estético.

Traduzido por *Luiza Nana Yoshida*

A SITUAÇÃO ATUAL DAS EMPRESAS JAPONESAS E O DIREITO SOCIETÁRIO

*Tsukasa Miyajima**

Introdução

Podemos dizer que a sociedade capitalista de economia contemporânea gira, de uma forma ou outra, bem ou mal, em torno das "empresas". Em outras palavras, hoje em dia, o mundo se transformou completamente da "moderna sociedade de cidadãos" para "sociedade contemporânea"

Sob a égide da lei da moderna sociedade de cidadãos as bases do Direito estavam na moral e nos costumes dos homens. Assim, se as pessoas levassem uma vida normal, poderiam viver sem se aperceber da existência das leis, mesmo que tivessem algum contato com elas. Mesmo dentro do Direito Privado, que é o Direito que regula as relações jurídicas entre as pessoas físicas, o Direito Civil é considerado como o Direito deste tipo de sociedade de cidadãos. Se tomarmos como exemplo o empréstimo de dinheiro (Contrato de Mútuo) a conseqüência jurídica do mesmo é simplesmente a de devolver o que foi emprestado e os juros também não são algo que simplesmente se cobra. Isto, afinal, representa o fato de que normalmente o empréstimo de dinheiro só ocorre entre as pessoas que se conhecem bem um ao outro ou entre parentes e que basta que se siga o sentimento de moral entre eles existentes (é difícil pensar em ganhar dinheiro com isso).

* Professor visitante da Faculdade de Direito da Universidade Keio, junto à Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo.

Por outro lado, o Direito Civil denomina de mandato ou quase mandato o ato de pedir a alguém que se faça alguma coisa. O pressuposto do Direito Civil, nesse caso, também é a confiança numa determinada pessoa e essa é a razão de pedir alguma coisa a ela. E a pessoa que recebeu a Solicitação não aceita fazer o mesmo esperando receber algo (recompensa) em troca. No Direito Civil, este tipo de contrato de mandato também está alicerçado num relacionamento de confiança do tipo "foi a pedido daquela pessoa" ou "vou pedir porque é aquela pessoa" Aqui também a recompensa não aparece em princípio.

No mundo contemporâneo, contudo, esses tipos de negócios entre amigos e parentes praticamente desaparecem e a maioria dos negócios passou a ser realizada através das sociedades. Isso porque dessa forma não há necessidade de preocupações desnecessárias, pois as coisas andam melhor utilizando a empresa, que é especialista naquele assunto.

Devemos saber o quanto nos relacionamos com as empresas no mundo contemporâneo e como não podemos viver sem este relacionamento.

Ao acordar pela manhã, nós fazemos uso da eletricidade e da água. Outrora, buscávamos o óleo (azeite) e a água pessoalmente. Aqui não há nenhuma relação jurídica. Mais tarde, passou-se a comprar o óleo (azeite) dos empresários e a contratar profissionais para cavar o poço. Aqui há um único negócio e não se verifica outra relação jurídica, numa situação em que a luz está acesa sem causar outros problemas, ou no fato de poder usar a água. Contudo, hoje em dia, existem empresas estatais ou privadas que fornecem eletricidade e água, e estamos permanentemente num relacionamento jurídico continuado (contrato de fornecimento continuado).

Vamos pensar num meio de transporte que nos leve ao trabalho. Há certas coisas que fazemos inconscientemente, nas quais devemos considerar a existência de uma relação jurídica complexa com empresas. Em que momento se constitui o contrato de transporte de passageiro com a empresa?

Pode-se cogitar no momento de aquisição da passagem, o momento de passar pela catraca, ou o momento em que se sobe no ônibus ou no trem. Saber em que momento o contrato se constitui depende da existência da responsabilidade da sociedade pelo não cumprimento da obrigação (obrigação de levar o passageiro ao destino), quanto o ônibus ou trem deixar de andar. Quanto ao bilhete, surge, na verdade, um grande problema, dependendo de como encarar a sua natureza jurídica. O que fazer quando perdê-lo, ou se é possível ceder a alguém, também está relacionado com essa questão. São assuntos que sequer eram questionados à época em que não havia o problema de transporte em massa.

Por outro lado, o "almoço" tem muito a ver com relações jurídicas empresariais. Quando podemos nos servir de pratos que queremos, estamos realizando atos baseados em contratos de compra e venda. Como os pratos são usados e devolvidos, temos que cogitar num contrato de aluguel. E se o

casaco que penduramos no cabide desaparecer durante a refeição, de quem será a responsabilidade? Responsabilidade do proprietário do lugar?

Assim, quanto mais complexa a vida do homem não podemos deixar de viver sem ter relacionamento com um grande número de empresas todos os dias. E, além desse relacionamento inevitável com as empresas, até buscamos os contatos com as empresas por nossa própria vontade. Esta é a sociedade contemporânea.

Será que a sociedade contemporânea possui capacidade para processar adequadamente todas estas relações complexas?

Temos, uma vez mais, necessidade de vislumbrar, conscientemente, a sociedade contemporânea e o direito que regulamente estas relações jurídicas.

Das relações jurídicas que regulam as empresas, o Direito Comercial é o que concerne mais diretamente às relações privadas que mais nos afetam. E pretendemos neste trabalho dar um enfoque maior a uma visão contemporânea do Direito Societário.

As Peculiaridades das Empresas Japonesas e o Direito Societário do Ponto de Vista da Teoria Geral

Atualmente, na Europa, está sendo conduzido o trabalho de unificação das legislações societárias dos países membros da Comunidade Econômica Européia, tendo em vista a integração econômica. Tradicionalmente, o ramo do Direito Comercial, em especial, o Direito Societário, vem sendo encarado como tendo peculiaridade racional e técnica, uma vez que a sua filosofia básica consiste em ser o direito que regula as empresas, que por sua vez existem em função de buscar lucros. Por isso mesmo, sempre pensou-se que era relativamente possível unificá-lo entre os países que adotam o capitalismo.

Ao contrário, nos ramos que têm como base o Direito o sentimento moralista (e.g. Direito Civil), não é possível cogitar em unificação mundial, uma vez que os sentimentos de moral diferem de país para país. No Direito de Família ou de Sucessões, ramo de Direito Civil, a visão sobre a família ou sucessões difere economicamente de país para país, de acordo com o ambiente histórico, social ou econômico de cada um. Assim, é praticamente impossível haver unificação nesse ramo. Há uma enorme diferença com o Direito Comercial que possui as bases de sua existência numa tecnicidade e racionalidade, comum aos países capitalistas, em busca de lucratividade.

Contudo, mesmo que se fale em Direito Comercial, há diferença nas possibilidades de unificação, de acordo com os ramos. É possível unificar completamente a legislação sobre notas promissórias e cheques uma vez que o fim precípuo que ela visa é assegurar de forma completa o pagamento do numerário (dinheiro). De fato, muitos países possuem, hoje em dia, legislação completamente idêntica. Por outro lado, o Direito Societário, que é um

outro ramo do Direito Comercial, apesar de possuir bases comuns no plano mundial, trata-se de um ramo em que regulamentações se fazem indispensáveis de acordo com as peculiaridades de cada país. Apesar de serem empresas, em cada país possuem diferenças com base nos respectivos ambientes históricos sociais e econômicos.

Citemos exemplificativamente o sistema de proteção dos acionistas e credores. Num país com forte conscientização dos direitos, talvez não haja necessidade de tal sistema uma vez que esses direitos são protegidos. Mas no caso do Japão, por exemplo, onde a população não possui muita consciência sobre seus direitos, se for deixado como está, corre-se o risco de a empresa aproveitar essa ausência de sistema de proteção, de acordo com as suas conveniências.

Um caso típico é a definição expressa do diretio de pergunta (indagação) dos acionistas na Assembléia Geral no texto da lei (1981). É estranha a necessidade de definir expressamente tal direito, já que as ações naturalmente são acompanhadas de direito de perguntas (indagações).

Além disso, na esteira desse relacionamento, podemos dizer que os acionistas japoneses têm pouca consciência de que são proprietários da sociedade através do seu investimento. Com isso, o administrador que em verdade zela pelo capital investido, administrando-o, acaba assumindo a postura de proprietário daquela empresa. Quem devia chamar a empresa de "nossa" ou "minha" na verdade deveriam ser os acionistas, mas no Japão existem tendências errôneas dos administradores fazerem-no (talvez se fosse com a conotação de pertencer a empresa e não possuí-la fosse aceitável, mas a consciência dos administradores, na verdade não é essa). E isso se relaciona também com o fato de se adotar o sistema de emprego vitalício. Na realidade, o final de carreira dos empregados seria a diretoria ou a presidência. Do ponto de vista do Direito Comercial, contudo, eles são eleitos pelos acionistas. Ao contrário, sequer eles foram escolhidos pelos acionistas. Pela hierarquia jurídica, a ordem deveria ser acionista, diretor e diretor presidente com poderes de representação. Mas na realidade, o que ocorre é o fenômeno inverso com formato de uma pirâmide. Nisso cabe uma parcela de responsabilidade aos acionistas, uma vez que não têm interesse nos destinos da sociedade. São cem milhões de habitantes que se consideram pertencer à classe média, sem problemas de sobrevivência, que fazem investimentos apenas com o intuito de ganhar alguma coisa mais.

De qualquer forma, no caso do Japão, a conscientização sobre os direitos individuais não estão enraizados no povo e também pelo sentimento popular em não gostar de entrar em conflito com o próximo. Assim, a causa principal está em ter tido dificuldades em aceitar o Direito Ocidental importado na era Meiji, calcado na exigência dos direitos individuais.

No Japão, onde ainda não havia a conscientização sobre a lei e direitos, a distância existente entre o Direito Comercial no estilo europeu e a realidade era demasiadamente grande e as distorções que surgiam dali não eram

fáceis de serem transpostas. No ocidente, o Direito Comercial regulou de acordo com a realidade, desde o início dos anos oitocentos. Assim, sempre se conseguiu a distância entre o Direito e a realidade. O que ocorreu no Japão da era Meiji foi que o Direito Comercial no estilo ocidental foi introduzido repentinamente sobre uma realidade completamente diferente, e por isso, por muito tempo teve de suportar o distanciamento entre o Direito e a realidade. Além do mais, após a Segunda Guerra Mundial, houve a introdução semi-obrigatória do Direito Americano, o que resultou num estranho Direito Comercial. Poderíamos compará-lo a uma árvore onde se enxertou bambu na era Meiji e depois, com a derrota na Segunda Guerra Mundial, se enxertou um coqueiro por sobre um enxerto antigo. A realidade, portanto, do Direito Comercial japonês foi a sobrevivência durante muito tempo, de um Direito Comercial com postura de improvisação.

Assim, ele não funcionava muito bem. Especialmente com a entrada na era de alto crescimento econômico na segunda metade da década de 60, começou a haver mudança, tanto na consciência dos empresários, quanto na da população, e finalmente houve a conscientização de que se não fosse um Direito Comercial próprio não funcionava com plenitude no Japão.

Neste artigo, pretendemos abordar, de uma forma geral, a fisionomia do Direito Societário peculiar ao Japão que está em formação, tendo em vista as discussões havidas recentemente em torno de sua reforma. E pretendemos efetuar a análise sob dois aspectos.

O primeiro é que tipo de estrutura como um todo veio desempenhando a empresa que é o carro chefe da economia japonesa. E o outro é que tipo de peculiaridade possui a empresa no Japão, tendo em vista cada uma das sociedades.

Outrossim, queremos, com o estudo destas peculiaridades, deixar clara a relação mútua entre a realidade e a figura do Direito como ele deveria ser.

A Estrutura Social Dentro da Economia Japonesa e a Maneira de Ser do Direito

Estrutura bipolar de grandes empresas e pequenas e médias empresas

O que sustenta o atual progresso da economia japonesa são as sociedades anônimas e as por quotas de responsabilidade limitada, onde a responsabilidade dos acionistas e dos sócios se limita aos valores de suas ações ou quotas. Embora haja outros tipos de sociedades (em comandita simples e nome coletivo) estas ocupam cerca de 97% do total. Talvez não se chegue a estas proporções no Brasil, mas cremos que estes dois tipos de sociedades devam ocupar uma proporção bastante considerável. Isto porque nas sociedades anônimas e nas sociedades por quotas de responsabilidade limitada os

acionistas ou quotistas não precisam assumir responsabilidades perante os credores das sociedades. Vale dizer que somente os bens da sociedade seriam penhorados pelos credores e esse sistema facilita buscar amplamente os recursos na população.

Assim, é óbvio que em qualquer país as sociedades anônimas e as por quotas de responsabilidade limitada conseguem reunir maior atenção dos investidores. A peculiaridade do Japão em relação a outros países começa aqui. Como já dissemos anteriormente, tanto as sociedades anônimas, quanto as por quotas de responsabilidade limitada são sociedades onde acionistas e quotistas têm suas responsabilidades limitadas. A diferença entre elas está no fato de que as primeiras são estruturas para sociedades bem grandes e as outras são estruturas para sociedades que não são muito grandes. Do ponto de vista de regras empíricas temos, em verdade, que poucas são as sociedades anônimas para as de grande porte e muitas são as sociedades por quotas de responsabilidade limitada que são determinadas para as de menor porte. Se formos verificar as estatísticas de quaisquer países do mundo, iremos verificar a ocorrência dessa mesma realidade.

No Japão, entretanto, o número de sociedades anônimas é praticamente o mesmo das por quotas de responsabilidade limitada. E além disso, há um fenômeno peculiar de que as sociedades anônimas de portes muito pequenos ocupam a esmagadora maioria.

Em fim de dezembro de 1989, dentre 1.262.000 sociedades anônimas havia 28.000 com capital social acima de 100 milhões de ienes[1], 399.000 com capital social acima de 10 milhões de ienes e abaixo de 100 milhões de ienes; e 835.000 com menos de 10 milhões de ienes.

Quando cada *tsubo* (3,3 m²) de terreno em Tóquio custa 10 milhões de ienes, é no mínimo estranho dizer que sociedades anônimas com capital social de 10 milhões de ienes a 50 milhões de ienes possam ser iguais aos mundialmente conhecidos Mitsubishi Corporation, Nippon Steel, Fuji Bank e outros. Mas, apesar de ser estranho, temos que encarar pela frente o fato de que as empresas que sustentaram o atual progresso da economia japonesa foram precisamente as grandes sociedades anônimas que são menos de 10% e as de pequenos e médios portes que são mais de 90% do total. Assim, não podemos expurgar estas últimas somente pelo fato de que os portes são por demais diferentes apesar de serem sociedades anônimas da mesma forma.

A questão é saber se estas sociedades anônimas de pequeno e médio porte cumprem os regulamentos específicos da Lei das Sociedades Anônimas elaboradas para as sociedades anônimas de grande porte. Se estiverem cumprindo, talvez não fosse conveniente modificar demasiadamente a situação atual, uma vez que se trata de um direito que regula as relações econômicas.

Na realidade, entretanto, não há o menor respeito pela Lei. Não há a publicação dos documentos contábeis nem realizações de Assembléias Ge-

1. Equivalente a cerca de US$800.000,00 a câmbio de 130 ienes por dólar.

rais ou reuniões de diretorias. O "Patriarca", dono da empresa, decide tudo. As reuniões familiares esporádicas como o encontro de Ano Novo são transformadas em Assembléias Gerais (não existem convocações formais, nem pautas a serem discutridas). Será que os diretores ali eleitos podem ser considerados como tais? Quais serão as conseqüências dos atos praticados por eles representando a empresa?

Quase todos os casos acerca das empresas no Japão se referem às sociedades anônimas de pequeno e médio porte que não cumprem a Lei. A Lei das Sociedades Anônimas foi originalmente elaborada tendo em vista um grande número de interessados, o que faz com que as regras sejam extremamente minuciosas e complexas. As sociedades anônimas de pequeno e médio porte, contudo, entraram no sol dos "S.A." somente pelo fascínio que o nome lhes traz. Assim, há pouco interesse no cumprimento da Lei, e efetivamente não há o cumprimento.

A reforma do Direito Comercial de 1990 levou em consideração estes fatos e visou legislar com o intuito de separar as grandes e pequenas sociedades. No início dos trabalhos de reforma, havia três propostas, a saber:

1. Somente as grandes empresas seriam sociedades anônimas e as pequenas e médias empresas seriam sociedades por quotas de responsabilidade limitada, e outros tipos de sociedade.
2. A denominação de Sociedade Anônima é atraente também para as sociedades de pequeno e médio porte. Assim, por exemplo, as grandes sociedades seriam sociedades anônimas abertas e as pequenas e médias sociedades seriam fechadas (ou "não abertas") e a Lei das Sociedades Anônimas daria tratamento diferenciado (contudo, se a sociedade é aberta ou fechada só é possível saber através de livros de registros).
3. Não haveria distinção clara entre as duas, e criar-se-iam dentro da mesma legislação sobre Sociedade Anônimas os regulamentos distintos sobre as grandes empresas e pequenas e médias empresas.

Do ponto de vista ideal, a opção serianaturalmente a primeira proposta.

Houve, contudo, ponderações no sentido de que a atual reforma não deveria modificar bruscamente a realidade e também houve manifestações de entidades de classe das empresas de pequeno e médio porte que tinham o orgulho de até hoje ter sustentado a economia japonesa. Por causa disso a terceira proposta foi adotada. Houve a adoção de sistema de Capital Social mínimo que até então não havia. No sistema da Lei das Sociedades Anônimas no Japão a situação deve melhorar um pouco porque não se poderá mais constituir S.A. com Capital Social menor do que 10 milhões de ienes.

Podemos afirmar que se trata de uma melhoria, se formos considerar que até 1981 era possível constituir uma sociedade anônima com 7 fundadores cada qual com uma ação de 500,00 ienes num total de 3.500,00 ienes e a partir de 1981, com 350.000,00 ienes, ou seja, 50.000,00 ienes X 7 fundadores.

Resta ainda uma grande questão para saber se é razoável poder constituir uma sociedade por quotas de responsabilidade limitada por uma soma que sequer poderia adquirir um apartamento em Tóquio, pelo nível do custo de vida no Japão de hoje.

Se formos cogitar na maneira de ser do Direito, ou na busca ideal de uma sociedade anônima, diríamos que a primeira proposta é que seria a mais adequada. Se as coisas continuarem como estão, haverá a continuidade de uma situação incompreensível de coexistência das sociedades anônimas de pequeno e médio porte e as sociedades por quotas de responsabilidade limitada que são empresas do mesmo tipo, sem que possa alcançar os ideais do Direito.

Grupo de empresas[2]

Esta é também uma das peculiaridades estruturais das empresas japonesas. Há quem diga que no Japão não existe uma empresa que não esteja de alguma forma agrupada com outra empresa. Este laço que une uma empresa à outra pode ser representada pela propriedade de ações de uma empresa pela outra, propriedade recíproca das ações, *joint venture,* envio de diretores, relacionamento familiar, cartéis e outros tipos de associação.

É claro que podemos afirmar ser esta uma tendência mundial, mas no caso do Japão em especial, existe a peculiaridade de quase todas as empresas estarem, de alguma forma, vinculadas às empresas dos antigos conglomerados econômicos, os *zaibatsu,* que apesar de terem sido desmembradas no período pós guerra, hoje estão completamente ressuscitadas.

Além disso, é muito freqüente haver algum tipo de grupo centralizado nas instituições bancárias. Vale dizer, os bancos enviam seus funcionários (gerentes aposentados ou mesmo diretores da ativa) às empresas tomadoras de empréstimos, na qualidade de diretores ou membros do conselho fiscal a fim de "fiscalizar" suas atividades. Isto não significa que os bancos possuam poderes de comando sobre outras sociedades (juridicamente, o banco teria de possuir a maioria simples do total de ações), mas acabam tendo poderes de comando de fato sobre a empresa.

A propósito: por que este tipo de grupo de empresas ou submissão ao comando de outras empresas se tornam problemas? A Lei das Sociedades Anônimas, vigente até então, possuía um sistema de proteção de acionistas e credores apenas com determinado tipo de empresas como objeto de regulamentação legal. Ocorre que, por ter como objeto apenas um determinado tipo de empresa e a lei se preocupar apenas com a questão de proteção de interesses de pessoas a ela relacionadas, as questões jurídicas emergentes já não mais podiam ser resolvidas como nos casos dos conglomerados econômi-

2. A Leis das Sociedades Anônimas brasileira chama de "Grupo de Sociedades" (Art. 265 e segs., Lei 6404/76).

cos, *zaibatsu,* ou dos bancos acima referidos. O que ocorria objetivamente era que, apesar de a lei determinar que os acionistas elegiam os diretores e estes administravam a empresa de acordo com a vontade dos acionistas, na verdade os diretores eleitos passariam a temer o diretor enviado pelos bancos e a empresa passava a ser administrada de acordo com a vontade deste. Assim, a empresa passa a ser administrada não pela vontade do acionista que é o investidor (proprietário) mas pela vontade do banco que é credor. Além disso, se formos falar de uma empresa afiliada (controle acionário), pode acontecer que a empresa mãe acabe absorvendo quase todo o lucro da empresa subsidiária e acabe por esvaziá-la de fato. Num caso desses, qual a atitude a ser tomada pelos acionistas e credores desta empresa afiliada? A empresa é uma pessoa jurídica e considera-se que é provida de uma personalidade jurídica a exemplo do ser humano. Funciona ali o princípio da distinção de personalidade jurídica e os acionistas bem como os credores, nada podem fazer. Se a lei trata de regulamentar o caso de uma única empresa não mais é possível fazer face a este tipo de fenômeno moderno acima descrito.

É chegado o momento de mudarmos o enfoque da legislação societária do nível de átomo para o nível de molécula. O que até agora era uma empresa independente, passa num determinado momento, a ser adminstrado de alguma forma por uma outra empresa. Pela legislação societária até então vigente, nada poderia ser feito mesmo que a empresa controladora fizesse o que quisesse com a controlada. Isto porque a legislação possuía o enfoque de "átomo". Transformá-la num enfoque de "molécula" significa dar maior atenção ao sentido de grupo podendo tranformar o acionista da empresa controlada num acionista de empresa controladora, ou que os credores da empresa controlada possam cobrar a dívida da empresa controladora.

Do ponto de vista de direito comparado apenas o Brasil e a Alemanha possuem a legislação concernente a grupo de empresas. Há uma tendência de legislar nesse sentido no projeto da legislação societária do Mercado Comum Europeu e da França. No Japão, o assunto foi discutido nos meios acadêmicos em 1972 e por ocasião da reforma legislativa de 1975 a Dieta votou uma decisão anexa no sentido de introduzir o sistema de grupo de empresas com a necessária brevidade. Contudo, isto ainda não se concretizou.

Enquanto o Estado não possuir uma legislação ou um sistema legislativo acerca de grupo de empresas, podemos dizer que no mundo jurídico este ainda não atingiu a maioridade. Nesse sentido podemos dizer que o Brasil é um dos dois únicos Estados que atingiu a maioridade. Resta saber se o sistema funciona de fato. Entendemos que o transplante quase que integral da legislação alemã sobre o grupo de empresas somente terá vida se houver uma boa administração. Parece, contudo, que a pressa no transplante fez com que não se observasse os sentimentos jurídicos e a existência de uma situação real.

Peculiaridades das Grandes Empresas e as de Pequeno e Médio Porte e a Maneira de Ser do Direito

Se nós formos observar cada uma das empresas japonesas de *per si* notamos a existência de muitas peculiaridades próprias do Japão. A fim de fazer face a estas peculiaridades, a Lei passou por diversas reformas no período pós guerra. A Reforma de 1990 pode ser considerada como uma seqüência da Reforma de 1981. Devemos raciocinar que estas duas Reformas devem ser consideradas como uma só. A Reforma de 1981 trata das grandes sociedades que constituem um dos extremos da estrutura bipolar de que tratamos. Se formos tomar como exemplo um veículo com um eixo, trata-se de uma das rodas e a Reforma de 1990 acerca das pequenas e médias empresas pode ser considerada a outra roda. No caso do Japão, a compreensão é mais fácil se formos dividir o assunto em questões de grandes e pequenas empresas dentro de uma estrutura e as questões peculiares às grandes empresas e pequenas e médias empresas que passaremos a discorrer.

Problemas das sociedades anônimas de grande porte

Devemos citar, em primeiro lugar, a falta de funcionalidade da Assembléia Geral dos acionistas. A Assembléia Geral dos acionistas seria o órgão máximo de decisão e trata dos assuntos fundamentais da empresa através dos debates entre os acionistas. Isto na verdade quase não funciona. Segundo os jornais, a duração média das Assembléias Gerais é de vinte a trinta minutos. Conseguem liquidar uma reunião dessa envergadura onde se decidem todos os documentos contábeis do ano fiscal, determinam os dividendos sobre os lucros e elegem a diretoria num período de tempo tão curto.

A grande causa é a falta total de interesses dos acionistas nas Assembléias Gerais. A mentalidade de cem milhões de pessoas que constituem a classe média japonesa é no sentido de destinar algum recurso que esteja sobrando nos investimentos em ações a fim de ganhar alguma coisa mais. Assim, eles são insensíveis às crises e tampouco se conscientizam de que a empresa está sendo administrada com seus preciosos recursos. Tal desinteresse é ainda mais acelerado devido à existência de "acionistas profissionais", que atuam nas Assembléias Gerais, bem como a propriedade recíproca das ações entre as empresas.

O fenômeno dos "acionistas profissionais" é peculiar ao Japão. Normalmente, são constituídos por "pseudo-economistas", membros do crime organizado e ativistas da direita. Tomando conhecimento, por exemplo, de algum escândalo de membro da diretoria, o "acionista profissional" passa a exigir o pagamento de uma soma em dinheiro da empresa e se for atendido prestam o "serviço" de conduzir a Assembléia Geral de uma forma favorável. Assim, a Assembléia Geral se transforma num palco de encenação entre a administração e os acionistas profissionais. Os acionistas de boa fé acabam se

afastando uma vez que não lhes é dado oportunidade para o uso de palavras. Se alguém o fizer, imediatamente são cobertos por gritos de "acionistas profissionais" pedindo para dar prosseguimento à ordem do dia. Esta é a razão pela qual se diz que a Assembléia Geral é um palco de encenação sem assistência.

A outra razão se relaciona com o grupo de empresas referido acima. Se as empresas possuírem reciprocamente as ações de outras empresas poderá haver um conluio nas administrações de tal forma que possam conservar os seus poderes indefinidamente, além de conduzir as decisões de acordo com as suas conveniências. Pelo volume de capital, por mais que congregue o número de pessoas físicas, não será possível vencer as pessoas jurídicas que venham a possuir ações de outras empresas.

Nas empresas cujas ações são negociadas nas bolsas é possível tomar o poder de administração com 5 a 10% de suas ações. Isto se deve à dispersão das ações devido ao aumento do número de acionistas individuais, bem como a inépcia da Assembléia Geral. Assim, se as empresas A e B possuírem reciprocamente as ações uma da outra são feitos acordos no sentido de que o diretor da empresa B irá fazer uso do direito de voto na assembléia geral da empresa A e na Assembléia geral da empresa B usará do direito de voto o diretor da empresa A. Essa é a situação que emergirá do conluio acima mencionado.

Por essas razões, os acionistas acabaram se distanciando das assembléias gerais e somente se cogitou em reparar a situação por ocasião da Reforma legislativa de 1981. Assim, as empresas que fizerem acordos com "acionistas profissionais" serão punidas juntamente com estes. Além disso, acima de uma determinada percentagem (1/4) as ações reciprocamente possuídas não terão direito a voto. Isso conseguiu diminuir as atividades dos "acionistas profissionais" por dois ou três anos após a Reforma, mas existem tendências recentes de que eles voltaram a agir. Por outro lado, quanto à propriedade recíproca das ações quase não funcionaram porque os limites das proporções eram demasiadamente altos. Conseqüentemente, somos obrigados a raciocinar que não haverá mudanças com a Reforma se não houver um pouco mais de transformação na mentalidade do povo japonês. A falta de conscientização de seus direitos, isto é, a falta de pensamento de ser investidor e portanto ser o proprietário da empresa, concomitantemente com a idéia de que isso o tornaria diretor para administrar a sua própria empresa, é que se configura a peculiaridade do acionista japonês.

A falta de interesse dos acionistas pela empresa se relaciona com o desrespeito da administração para com os acionistas. Uma das peculiaridades das empresas japonesas é o baixo valor dos dividendos. Os acionistas que se contentam em ganhar alguma coisa com a venda das ações praticamente não se interessam com o que acontece na administração. Com isso, a administração procura minimizar o valor dos dividendos, retendo o saldo dos lucros dentro da própria empresa. Este fato em si não infringe a legislação, mas po-

de ser apontado como uma postura do administrador em querer se aproveitar do desinteresse dos acionistas.

Uma outra conseqüência é a inexistência do direito de subscrição de novas ações aos acionistas. Pela introdução do sistema americano após a Segunda Guerra Mundial, não houve necessidade de dar o direito de subscrição de novas ações aos acionistas para facilitar o aumento de capital. Pensamos, contudo, que seria ideal e também racional que por ocasião do aumento de capital começasse a buscá-lo a partir dos próprios acionistas. Se qualquer um pudesse participar do aumento diminuiriam as proporções dos antigos acionistas e como haveria a dispersão das ações desta empresa no mercado poderia resultar na queda dos valores destas ações.

Pensamos assim, que devemos reestruturar o sistema da legislação societária distorcida com a introdução do sistema americano após a Segunda Guerra Mundial. Consideramos que o primeiro passo para esta tentativa é o ressurgimento do direito de subscrição de novas ações aos acionistas das pequenas e médias empresas introduzido na reforma legislativa de 1990. Entendemos teoricamente que o direito de subscrição de novas ações faz parte de todo o sistema acionário; assim, a mesma reconsideração deve ser feita em relação também às grandes empresas.

A última questão e que também é peculiar às grandes sociedades anônimas é a estruturação do seu corpo de administradores e relacionado a este, o mecanismo de fiscalização. Isso também faz parte de uma peculiaridade inerente ao sistema japonês. Possui uma relação direta com o sistema de emprego vitalício ou com a estrutura vertical da sociedade japonesa.

No Japão, a Assembléia Geral dos acionistas é o órgão máximo de decisão nas empresas, e esta elege a Diretoria e o Conselho Fiscal. E dentre os diretores se elege o diretor com poderes de representação. O sistema de o diretor com poderes de representação ser eleito entre os demais diretores significa portanto, que está estruturado no fato de aqueles que o elegeram poderem fiscalizar o eleito com base no direito de eleição. Contudo, dentro da realidade de emprego vitalício o diretor com poderes de representação se coloca no topo do sistema e na verdade, aquele que chega ao topo acaba escolhendo de fato e pela ordem outros diretores e o diretor com poderes de representação. Verificamos ali uma completa separação entre a lei e a realidade. Dentro dessa realidade é impossível imaginar que o diretor escolhido pelo diretor com poderes de representação possa vir a fiscalizá-lo. Pensamos que provavelmente a posição da lei é a correta. Na realidade, devemos reparar o erro existente com humildade, e aqui voltamos a lembrar da importância da conscientização dos acionistas como os verdadeiros proprietários da empresa.

Existe, por outro lado, o sistema de conselho fiscal que atendendo a vontade dos acionistas que elegeram a diretoria, vai fiscalizar os atos desta, estando fora do controle dela. Devemos, contudo, reconhecer que este sistema também não funciona a contento. Quem deveria fiscalizar os atos dos di-

retores seriam os acionistas que os elegeram. O conselheiro fiscal está na posição de fazê-lo no lugar dos acionistas. Mas isto também não funciona, dentro do sistema de emprego vitalício e da inépcia da assembléia geral. Se formos considerar que dentro do sistema de emprego vitalício os cargos de diretores ou dos diretores com poderes de representação constituem o topo dessa carreira, o conselheiro fiscal se situa como um cargo de "misericórdia", um pouco afastado da verdadeira glória na carreira do funcionário (às vezes se torna um cargo honorífico daquele que chegou a diretor com poderes de representação). De que forma essas pessoas poderiam fiscalizar o comportamento dos diretores que os nomearam para o cargo? A realidade, portanto, é bem distante do ideal concebido pela Lei.

É engano, porém, considerar o sistema de emprego vitalício como a fonte de todos os males. O sistema se encontra profundamente enraizado no sistema japonês (deverá prosseguir por mais dezenas de anos dentro da consciência de classe média, dos cem milhões de habitantes, bem como da empresa com alto nível de escolaridade), aumentou a consciência do funcionário de pertencer à empresa e sem dúvida, ajudou a construir a prosperidade do Japão de hoje. Somos obrigados a pensar que o erro teria sido introduzir o sistema de diretoria no estilo ocidental, formado por profissionais de administração, numa base de usos e costumes como a japonesa.

Então, qual o sistema a adotar? Não se poderia responder de imediato, mas houve grandes discussões durante o trabalho preparatório que conduziu a Reforma Legislativa de 1990. Não se trata da fiscalização de todos os atos dos diretores, mas refere-se à fiscalização externa dos documentos contábeis que é um assunto da maior importância para os clientes da empresa. Tentou-se impor a auditoria fiscal independente (observe-se que o exame de aptidão para auditor fiscal público é um dos quatro concursos oficiais mais difíceis do Japão) a todas as sociedades anônimas, embora pelo sistema atual somente as empresas de grande porte (com capital social acima de 500 milhões de ienes ou dívida acima de 20 bilhões de ienes) estejam obrigadas a se submeterem. É chamada de auditoria externa pelo fato de ser feita por elementos estranhos à empresa, e teria sido uma grande alternativa para a solução do problema.

Acabou, contudo, não acontecendo. Isto porque pelo sistema de auditor fiscal público, introduzido após a Segunda Guerra Mundial e, não existe número suficiente de profissionais para efetuar os trabalhos de auditoria em todas as sociedades anônimas. Haveria uma profissão semelhante, *zeirishi* (uma espécie de contador), mas este não teria capacidade para efetuar auditorias. Houve fortes pressões da associação de classe dos *zeirishi,* mas concluiu-se que estes não teriam teoricamente capacidade nem qualificação para auditoria.

Numa sociedade por quotas de responsabilidade limitada somente o ativo da sociedade se torna alvo de atenção dos credores. Assim, a otimização do controle e administração desse ativo, afinal, se relaciona com a fis-

calização dos atos dos diretores. Ocorre que não foi possível a implantação do sistema. Temos assim, a impressão de que a solução dos problemas de administração e fiscalização ficou incompleta. O problema deste segmento é que as peculiaridades do Japão, como o sistema de emprego vitalício, ainda não se encontram suficientemente refletidas no universo do Direito.

Os problemas das sociedades anônimas de pequeno e médio porte

A Reforma Legislativa de 1990 cuidou principalmente desta questão. Objtivamente, a criação do sistema de capital mínimo acima mencionado, facilidade no procedimento de constituição, a criação de sociedade unipessoal, a regulamentação do direito de subscrição dos acionistas nas empresas com restrição à transferência etc. Gostaríamos de comentar alguns pontos considerados peculiares ao Japão tendo em vista o ideal que a lei pretende atingir.

Falemos rapidamente da facilidade de constituição. Havia no Japão dois sistemas, a saber: constituição através da subscrição particular de ações, (somente com a participação dos acionistas fundadores e portanto adequado para as pequenas empresas) e a constituição através da subscrição pública (os terceiros interessados além dos fundadores podem se tornar acionistas originários). Como não havia a fiscalização de terceiros na constituição através da subscrição particular de ações, deveria haver a interveniência da Justiça a fim de evitar ilegalidades. A fim de evitar tal interveniência as constituições que deveriam ser feitas através de subscrições particulares eram feitas através de subscrições públicas (os amigos e conhecidos ingressavam como terceiros). Assim, na Reforma Legislativa raciocinou-se em termos de não permitir fraude à lei regulamentando-a devidamente, fazendo com que ambos os procedimentos de constituição fossem semelhantes.

Temos a questão das empresas com acionistas proprietários. Uma delas é a chamada empresa unipessoal onde o "patriarca" é o único acionista da empresa. Pela legislação societária até então vigente deveria haver sete fundadores por ocasião da constituição. Assim, tomavam-se nomes emprestados na ocasião a fim de completar o número e depois acabava se transformando numa sociedade unipessoal já que todas as ações eram transferidas para uma única pessoa. A Reforma Legislativa de 1990 permitiu a existência da sociedade unipessoal desde o início da constituição. Isto se deveu às fortes gestões por parte das pequenas e médias empresas, bem como o raciocínio de que se fosse para permitir este tipo de fraude deveriam desde o início admitir a sua existência.

Gostaríamos de raciocinar no porquê desta questão. Pensou-se que haveria uma contradição teórica entre a natureza de pessoa jurídica com fins lucrativos (sociedade anônima) com a sociedade unipessoal. Vale dizer, pessoa jurídica significa um grupo de pessoas e sociedade unipessoal não preenche tal requisito. Até agora, a explicação teórica dada era no sentido da existência de personalidade jurídica latente (uma vez que havia mais de uma

ação e seria possível ampliar para um número composto de acionistas). Contudo, se a sociedade pode ser constituída com uma única pessoa, questiona-se se a explicação teórica acima mencionada seria válida (devemos considerar que esta teoria é demasiadamente calcada em suposições já que provavelmente, o "patriarca" desde o início, não possui quaisquer intenções de alienar as ações para terceiros).

Entendemos que a sociedade particular, na verdade, deve ser de responsabilidade ilimitada, mas com o aproveitamento desse sistema, ela se torna de responsabilidade limitada. Essa questão deve ser tratada através de uma outra legislação. Se nós formos cuidar desse assunto no âmbito da Lei das Sociedades Anônimas, temos a impressão de que pode trazer graves influências na teoria concernente à própria essência da empresa.

Quanto a esta essência, que o Direito Francês denomina de "société" e o Direito Brasileiro de "sociedade", assim como outros países latino-americanos, podemos dizer que é a adoção da estrutura contratual. No Japão, encara-se a empresa como uma das formas de associação, exigindo, portanto, uma ação conjunta. De qualquer forma, haveria necessidade de um pluralismo de pessoas. Na França também se admite a constituição de sociedade unipessoal, mas nesse caso a doutrina não utiliza a teoria contratual e lança mão da teoria institucional. A explicação se torna difícil, de qualquer forma, se não raciocinarmos em termos de mudança da essência integral das sociedades anônimas ou numa peculiaridade especial, das sociedades unipessoais.

Quanto ao acionista proprietário existe ainda uma outra questão de natureza grave. Trata-se da teoria jurídica que nega a sua personalidade jurídica. Numa sociedade unipessoal em que o "patriarca" é o acionista único e também diretor, dependendo de como se conduzirem os negócios da sociedade, existiriam diversas formas de malversá-la.

Digamos que, exemplificativamente, o "patriarca" celebre um contrato com o outro empresário do mesmo ramo, de não efetuar operações comerciais na vizinhança. Seria possível o "patriarca" constituir uma sociedade e fazer com que esta venha a efetuar atividades comerciais naquele lugar?

Imaginemos a celebração de um negócio entre uma sociedade unipessoal e uma outra pessoa. Os bens do "patriarca" são consideráveis mas o ativo da sociedade é mínimo. Se a contraparte nos negócios vier a pedir o pagamento das operações comerciais à sociedade e esta não puder honrá-lo, seria possível executar os bens pessoais do "patriarca"?

Se partirmos da teoria da distinção das personalidades jurídicas devemos considerar que o "patriarca" e a sociedade unipessoal são pessoas distintas.

Nos Estados Unidos atribuem-se responsabilidades ao acionista proprietário dentro do princípio "disregard of corporate fiction" ou "lifting the vell". Pelo fato de os Estados Unidos, diferentemente do Japão, adotarem basicamente os princípios de "jus non scriptum" e do "Common Law" possibilita-se tal tipo de solução com relativa facilidade. No Japão, pelo fato de

adotar-se o sistema de legislação codificada não se pode decidir levando em consideração apenas os interesses das partes, se não houver um fundamento na lei. É claro que mesmo no Japão, num caso desses, esforça-se para responsabilizar o proprietário tendo como base abusos de direito. Contudo, existem limites nesse esforço. Atrás disso, não podemos deixar de observar as diferenças acerca das visões sobre o Estado, ou associações. Vale dizer, nos países onde o conceito de Estado se baseia na teoria de contrato social, é possível encarar a pessoa física dentro do Estado ou da associação tal como ela é. Isso porque se raciocina em termos de que o grupo de pessoas físicas constitui o Estado ou as associações e estes não passam de véus a encobrir as pessoas físicas.

No caso do Japão, entretanto, havia o Estado em primeiro lugar. E havia o fundamento de que não existiriam associações que não fossem reconhecidas pelo Estado. Aqui se raciocina em termos de existência de fato do Estado e das associações. Assim, as pessoas físicas que os constituem possuem a característica de desaparecerem dentro do Estado ou das associações. A visão do que seja a empresa também está alicerçada neste raciocínio. E, portanto, é difícil aceitar idéias como as do direito americano em colocar em evidência a pessoa física retirando-lhe o véu ou desprezando-lhe o véu da personalidade jurídica.

Não seria possível solucionar satisfatoriamente a situação da malversação do sistema de sociedade anônimas pelas sociedades particulares, através de teorias emprestadas do direito americano. Assim, a Reforma Legislativa de 1990 procurou responsabilizar os acionistas proprietários. Entretanto, esta tentativa foi frustrada na fase imediatamente anterior à promulgação e a solução dessa questão acabou entregue à doutrina. A jurisprudência prefere adotar a doutrina de "negação da personalidade jurídica" do acionista proprietário. E, assim, talvez não haja dificuldades na solução de problemas surgidos de fato, mas não podemos nos conformar satisfatoriamente como base de um fundamento doutrinário.

Conclusão

Buscar a adequação à realidade, sempre *a posteriori*, é um triste destino do Direito. Principalmente na área do Direito Comercial em que se regulamentam as atividades econômicas das empresas pelo fato dos fenômenos econômicos progredirem mais rápidos que o Direito, este acaba sofrendo um atraso em relação àqueles.

O Direito Comercial, embora perseguindo a realidade, deve se esforçar a fim de se aproximar passo após passo da imagem ideal das empresas. Neste esforço, devemos estudar com afinco as peculiaridades das empresas dos diferentes países a fim de contribuir na elaboração e na administração das nossas leis.

Procuramos neste artigo visualizar uma série de problemas do ponto de vista crítico. O Direito Comercial Japonês, contudo, está finalmente conseguindo aos poucos se adequar às peculiaridades de suas empresas, deixando de ser um Direito "emprestado" Daqui a dez anos possivelmente teremos a legislação sobre o grupo de empresas e estamos certos de que o Direito Comercial se apresentará numa legislação societária com estruturas moleculares.

Traduzido por Masato Ninomiya, professor doutor da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo.

Poema da 4ª Capa

Kusa fukaku aretaru yadono
tomoshibino kazeni kienuwa
hotarunarikeri.

Luzes na pousada
tomada por vegetação
no vento resistem
– vagalumes

Wakan Rôeishû, poema 190, ano 1013 (autor desconhecido)

Esta obra foi impressa nas oficinas da
Gráfica Palas Athena tel: 279.6288
acabamento
Diral Gráfica e Editora Ltda. tel: 275.7976
São Paulo, Brasil