

ESTUDOS JAPONESES

n. 21- 2001

ISSN 1413-8298



ISSN 1413-8298

ESTUDOS JAPONESES

FFLCH / USP

Estudos Japoneses, São Paulo, n. 21, 2001

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Jacques Marcovitch

Vice-Reitor: Prof. Dr. Adolpho José Melfi

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. Francis Henrik Aubert

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

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES

Diretora: Profa. Dra. Tae Suzuki

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

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

Profa. Dra. Geny Wakisaka

Prof. Dr. João Alexandre Costa Barbosa

Profa. Dra. Junko Ota

Profa. Dra. Lídia Masumi Fukasawa

Profa. Dra. Luiza Nana Yoshida

Profa. Dra. Madalena N. H. Cordaro

Prof. Dr. Masato Ninomiya

Profa. Dra. Sakae Murakami Giroux

Prof. Dr. Shozo Motoyama

Profa. Dra. Tae Suzuki

Comissão de Publicação: Profa. Dra. Madalena N. H. Cordaro

Profa. Dra. Luiza Nana Yoshida

Toda correspondência deverá ser enviada ao

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Av. Prof. Lineu Prestes, 159

Cidade Universitária

05508-900 – São Paulo – Brasil

Fone/Fax: (11) 3031-9665

2001

Apoio e Patrocínio:

Fundação Japão

Organização:

Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo

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

SUMÁRIO

<i>O Ritmo do Japonês e a Unidade Haku Proposta por Bekku</i> Elza Taeko Doi	7
<i>Shûzô Kuki e sua Obra Estrutura do Iki (Iki no Kôzô)</i> Katsunori Wakisaka	15
<i>O Fluir do Rio em Hôjôki.</i> Luiza Nana Yoshida	23
<i>A Família Tosa e a Construção de uma Arte Japonesa</i> Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro	35
<i>A Vida de Shiga Naoya.</i> Neide Hissae Nagae	65
<i>Abismo entre o Tudo e o Nada – A Etnologia de Okamoto Taro</i> Ryuta Imafuku	91
<i>Um Comerciante Japonês: História de Vida no Bairro Oriental de São Paulo</i> Sachio Negawa	101
<i>Zen-ga – Um Breve Estudo Semiótico</i> Yoko Fujino	115
<i>Os Morfemas Finais Ne e Yo da Língua Japonesa, à Luz das Funções do Kyûjôhō (Informações Dadas) e Shinjôhō (Informações Novas) – Um Estudo da Subjetividade e Emoção</i> Yûki Mukai	125

O RITMO DO JAPONÊS E A UNIDADE *HAKU* PROPOSTA POR BEKKU¹

Elza Taeko Doi

RESUMO: Este artigo tem como objetivo discutir a proposta de Bekku (1977) sobre o ritmo do japonês baseada na unidade bimoraica, distinta daquela tradicional definida em termos de grupos formados de 5 e 7 moras.

ABSTRACT: The aim of this paper is to discuss the analysis of Japanese rhythm regarding a bimoraic unit proposed by Bekku (1977) which differs from the traditional definition based on groups of five and seven morae.

PALAVRAS-CHAVE: fonologia do japonês; mora; ritmo; bimoraicidade.

KEYWORDS: japanese phonology; mora; rhythm; bimoraicity.

1. Introdução

Este trabalho tem como objetivo discutir a proposta de Bekku (1977) relacionada com a sistematização da estrutura rítmica do japonês. Diferentemente das propostas que definem o ritmo do japonês como moraico, em que se leva em conta apenas a unidade do ritmo sem determinar a sua estrutura e a sua organização, seu interesse está em determinar o padrão rítmico da língua baseado em quatro unidades moraicas, divisíveis em dois grupos de duas moras. A análise de Bekku, de caráter empírico,

1. Este trabalho resume um dos capítulos da Tese de doutorado “O Papel da Sílabas e da Mora na Organização Rítmica do Japonês” desenvolvida no Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 1997.

aborda o ritmo do japonês dentro de uma “conceituação cultural sobre os quatro tempos rítmicos”

2. O Grupo Rítmico Formado de Sete e Cinco Moras

Segundo Bekku (1977), o ritmo do japonês é, comumente, definido na lingüística tradicional japonesa em termos de moras e do número de unidades que constituem os grupos (formados de cinco e sete moras) que se realizam alternadamente dentro de um enunciado. É através dessa caracterização que se define o ritmo dos poemas do japonês, como por exemplo o Tanka, composto de cinco, sete, cinco, sete e sete moras; e o Haiku, composto de cinco, sete e cinco moras.

Considera-se que as realizações em japonês que refletem uma euritmia são, em sua grande maioria, compostas por esse ritmo formado de cinco e sete unidades moraicas. É o que acontece, por exemplo, nos provérbios, máximas e nas observações de alerta do trânsito:

- (1) *Yuki ya koori mo / moto wa mizu (7, 5)*
‘Tanto a neve quanto o gelo se originam da água’
Tsugi ni deru / aoshingo de / watarimashoo (5, 7, 6)²
‘Vamos atravessar no próximo sinal verde’

Segundo o autor, a expressão formal do poema se daria, em princípio, através da rima e do ritmo. A rima, resultante do efeito dos sons no início ou no fim das palavras, é facilmente verificável nos poemas ocidentais e chineses, mas no japonês ela não traria um efeito expressivo dada a característica das sílabas abertas da língua, portanto, facilmente combináveis, e dado o número restrito de vogais (apenas cinco) que resultaria em uma simplicidade e uniformidade na rima. As marcações consonantais em início de palavras também não oferecem efeitos de aliteração porque as consoantes iniciais da sílaba do japonês não são “fortes” (tensas) o suficiente para marcar uma expressividade. Não se verifica também a repetição de uma determinada combinação durativa resultante da relação entre unidades longas e breves, presente nos poemas do latim clássico. O poema do japonês terá, assim, apenas o ritmo como elemento de expressão formal. Considerando o ritmo como repetição regular de um padrão, no caso do japonês, esse padrão poderia ser buscado apenas no número de moras, uma vez que os acentos se caracterizam pela oposição Alto e Baixo e são apenas distintivos.

Para Sotoyama (*apud* Bekku, *op. cit.*, p. 43), o estilo composto por cinco e sete moras não representa, na realidade, um ritmo: não é o ritmo melódico de tons altos e baixos, nem tampouco um ritmo caracterizado pela duração das vogais como acontecia com o grego clássico. Mostra apenas uma relação definida na extensão entre as cadeias formadas por sete e cinco moras. Segundo Bekku, a definição do ritmo baseada apenas

2. É um caso de *jiamari* (lit. sobra de letra), em que se permite um pequeno desvio no número das unidades.

em números seria irrelevante porque qualquer número de moras poderia representar um ritmo. O importante, segundo o autor, seria averiguar a preferência dos falantes da língua por esse ritmo representado pela alternância de seqüências compostas por cinco e sete moras. O argumento apresentado por Bekku a essa preferência se baseia no número de itens lexicais do japonês: cerca de 60% são constituídos por palavras formadas de duas moras (representados por dois *kana*) e seus múltiplos, e cerca de 30% são constituídos de itens lexicais formados de três moras (três *kana*).

As palavras formadas por duas moras constituem em sua maioria o vocabulário básico da língua, como podemos verificar em: *yama* “montanha” *kawa* “rio” *sora* “céu”, *tsuti* “terra”, *titi* “pai”, *haha* “mãe”, *haru* “primavera”, *natsu* “verão”, *aki* “outono” *fuyu* “inverno” *hito* “pessoa” (p. 53). Segundo o autor, isto seria um indicativo de que o conjunto de duas moras seria a unidade mais natural e de fácil pronúncia no japonês. Conforme Kindaichi (1970), como uma unidade silábica em japonês se caracteriza por uma realização breve³, uma palavra monomoraica acaba sendo de difícil pronúncia não somente pela presença de vários homófonos, mas também porque não há “acomodação auditiva e rítmica” gerando, não raras vezes, incompreensões na comunicação. Casos freqüentes de acréscimo de prefixos de polidez em palavras monomoraicas como *oyu* (para *yu* “água quente”); *osu* (para *su* “vinagre”) até mesmo por aqueles que rejeitam a linguagem feminina, refletem as estratégias a que os falantes recorrem para sanar a dificuldade na realização de palavras monomoraicas.

Bekku define o grupo rítmico do japonês como formado por dois *haku*, cada *haku* composto de duas moras. Para ele, esse grupo rítmico constitui a base para a determinação da preferência dos japoneses para o ritmo comumente definido em 5 e 7 moras.

Exemplificando a proposta de Bekku em um *haiku* como:

- (2) *Furuikeya* “velho lago” (5 moras)
Kawazu tobikomu “uma rã salta” (7 moras)
Mizu no oto “barulho da água” (5 moras)

a segmentação adquire a seguinte feição:

- (3) fu.ru.i.ke/ya. 0 . 0 . 0/
ka.wa.zu. 0/to.bi.ko.mu/
mi.zu.no. 0/o.to. 0 0/

No primeiro verso *furuikeya*, a palavra *furuike* de quatro moras (que correspondem a quatro tempos, definidos como unidades virtuais) forma um grupo rítmico seguido de um outro grupo formado por uma mora *ya* mais três pausas (três tempos virtuais), ocupando um total de quatro tempos; no segundo verso, *kawazu* (três moras) forma um

3. Em oposição à realização das palavras em inglês como *rhythm*, *start* e *sphinx*, consideradas monossilábicas (Bekku, *op. cit.*, p. 52).

grupo rítmico em conjunto com uma pausa, seguido de um outro grupo *tobikomū* (quatro moras); no terceiro verso, *mizuno* forma um grupo rítmico em conjunto com uma pausa e *oto* forma um outro grupo rítmico com mais duas pausas.

Esta segmentação, no entanto, reflete a leitura oral do *haiku* segundo uma melodia apropriada para tal, cujos recursos lingüísticos para expressão da emotividade como “*ya*” exigem certamente uma pausa mais longa. Nesse sentido, não se poderia dizer que o mesmo ocorra na fala comum, embora os traços rítmicos sejam preservados.

Assim, se realizarmos a frase “*kawazu tobikomū mizu no oto*” em um ritmo da fala considerada “normal” ela poderia ser representada como segue:

ka.wa.zu. / .to.bi.ko.mu./ mi.zu.no.o.to.

A inserção das pausas se justifica, segundo Bekku, para dar uma organização baseada em quatro tempos, porque “os japoneses buscam, intuitivamente, um ritmo de quatro tempos” (Bekku, *op. cit.*, p. 68). É nesse sentido, continua Bekku, que após um verso de cinco moras, se inserem longas pausas para formar um ritmo de quatro tempos.

Quanto à questão da escolha de cinco e sete sons (moras) para formar o ritmo de quatro tempos, Bekku afirma que, na realidade, esse número seria resultante da combinação mais freqüente das palavras do japonês.

Dada a necessidade de se recorrer ao uso de partículas relacionais (em sua maioria constituídas de uma ou duas moras) e considerando-se também a flexão dos verbos, cada grupo rítmico do japonês acaba atingindo um número aproximado e variável de cinco a sete moras. Tomando como base as palavras formadas de três e duas moras, ilustraremos abaixo a organização do ritmo baseada na proposta acima de Bekku.

(4) a.si.ta.wa / da.re.to // da.i.ga.ku.e // i.ki.ma.su.ka
3 + 1 2 + 1 4 + 1 4 + 1
(7) (5) (5)

“Com quem (você) vai à universidade amanhã?”

asita “amanhã”;

wa (partícula que indica tópico);

dare “quem”; *to* (partícula que indica companhia) “com”;

da.i.ga.ku “universidade”;

e (partícula que indica direção) “a”;

iki (verbo) “ir”;

masu (auxiliar de verbo que expressa polidez, tempo presente e futuro);

ka (partícula que indica interrogação).

Embora esta sistematização venha refletir basicamente a organização do ritmo do japonês, sabemos que, na fala normal, as realizações não ocorrem como foi apresentado acima, em termos numéricos. Mesmo que se considere a alta porcentagem de itens lexicais compostos por duas moras, percebemos a presença de um “arranjo” para adequar a organização rítmica que se quer propor como, por exemplo, postular várias pausas para atingir o número de sílabas necessárias para dar conta do ritmo.

Diferentemente da definição tradicional do ritmo do japonês baseada em cinco e sete moras que representa apenas uma alternância de unidades formadas por cinco e sete moras, a proposta de Bekku, na medida em que procura definir a unidade rítmica da língua em termos de *haku* bimoraico, constitui um primeiro passo para a caracterização do ritmo do japonês.

3. Haku, a Unidade Bimoraica

Para Bekku, a divisão de uma palavra em grupos formados de duas moras (um *haku*, na denominação do autor) corresponderia à silabificação das línguas estrangeiras. A diferença, segundo o autor, está em que enquanto a silabificação se relaciona com as sílabas, no caso do japonês a divisão se baseia em *haku*, formada por duas moras. Diferentemente de Kindaichi que considera um *haku* como correspondente a uma mora, para Bekku, a unidade bimoraica constitui um *haku*.

A organização de *haku* se faz a partir do começo da palavra, marcando a divisão de duas em duas moras. Ex.:

- (5) *sakura* “cerejeira” > saku/ra/
murasaki “roxo” > mura/saki/
kurisumasu “natal” > kuri/suma/su/

Nas palavras compostas formadas por duas palavras de duas moras:

- (6) *daikoN* “nabo” > dai/koN/
kanadzuti “martelo” > kana/dzuti/
 (Bekku, *op. cit.*, pp. 56-57)

No caso de compostos formados pela primeira palavra monossilábica e a segunda polissilábica, a divisão se faz com base na contagem das moras; no caso em que as duas palavras são polissilábicas, a divisão em *haku* é feita ou pelo número de moras a contar do início, ou pela consideração de cada item lexical, separando a palavra pelo conteúdo semântico⁴. Assim, as palavras abaixo podem ser segmentadas em dois tipos: pelo número de moras, isto é, pelo *haku*, e pelo significado (Bekku, *op. cit.*, pp. 50-60).

(7)	<i>haku</i>	<i>significado</i>
<i>sakurasoo</i> “prímula”	saku-raso-o	saku-ra-soo
<i>sakurairo</i> “cor de rosa claro”	saku-rai-ro	saku-ra-iro
<i>sakuramoti</i> “tipo de doce”	saku-ramo-ti	saku-ra-moti
<i>sakurajima</i> “Sakurajima” (ilha)	saku-raji-ma	saku-ra-jima

4. Estes dados que permitem uma dupla segmentação seriam, segundo Bekku, resultantes da influência da “sensação, do estado de espírito e do ambiente” (Bekku, 1977, p. 60) do momento em que o falante realiza esse tipo de palavras. Esse comentário de caráter subjetivo reflete a natureza do livro, que se

Com relação aos casos em que a primeira palavra monomoraica forma um *haku* junto com a palavra seguinte, Bekku afirma que isso seria um indicativo de que o japonês evita a realização de um *haku* monomoraico na cabeça da palavra.

O caso de uma colegial, comentado por Bekku, que não conseguiu dar continuidade à leitura da palavra “*dorutomunto*” (nome de uma cidade) após a realização de “*dorutomu*” porque a unidade seguinte começava por uma mora não plena nasal, mostra a dificuldade de se pronunciar uma unidade que começa com uma mora não plena. No entanto, algumas páginas à frente, Bekku afirma que em japonês é possível a realização de *haku* que se inicia por uma mora não-plena como por exemplo em:

(8)	kariNtoo “tipo de biscoito”	kari/Nto/o
	mikaNyama “montanha de laranjas”	mika/Nya/ma
	futoppara “corajoso”	futo/ppa/ra
	mieppari “vaidoso”	mie/ppa/ri
	obeNtoo “lanche”	obe/Nto/o

Consideramos que estas segmentações são possíveis apenas em realizações enfáticas ou quando se quer soletrar uma palavra sem levar em conta a organização rítmica da mesma. Essas realizações constituem, portanto, casos especiais de fala e não refletem a realidade fonológica nem representam a intuição do falante nativo.

Essas considerações de Bekku acarretam alguns problemas, como veremos a seguir.

Quando um dos membros do composto é formado por uma palavra monomoraica ou por um prefixo monomoraico e esse composto é constituído apenas por moras plenas como em:

- (9) *tebukuro* “luva” (*te* “mão”; *fukuro* “saco”)
haguki “gengiva” (*ha* “dente”; *kuki* “caule”)
onigiri “bolinho de arroz” (*o* pref. polidez; *nigiri* “bolinho de arroz”),

a divisão em *haku* formado por duas moras, da esquerda para a direita, atende à intuição do falante da língua. Entretanto, quando o primeiro *haku* do segundo membro do composto envolve uma mora não plena, a divisão em *haku* bimoraico passa a ser não adequada em termos de intuição do falante e da estrutura fonológica da língua, embora Bekku afirme o contrário, como vimos nos exemplos *kariNtoo*, *mikaNyama*, *futoppara* e *mieppari*, acima.

Os compostos formados por palavras de duas e três moras ou de três e duas moras admitem, segundo Bekku, divisões baseadas em *haku* e em significado das palavras. Entretanto, consideramos que a divisão baseada em *haku* que leva em conta a segmentação em grupos de duas moras, sem envolver quaisquer informações fonológicas e morfológicas, acarreta resultados inadequados em termos de estrutura fonológica da língua.

caracteriza pelas observações empíricas ricas e inspiradoras, embora as considerações lingüísticas ali feitas não permitam uma descrição objetiva dos fatos.

Tomando os mesmos exemplos de Bekku elencados acima, podemos dizer que no caso de *sakurasoo*, o elemento *soo* não poderia ser dividido em *so-o* porque ele forma um *haku* independente composto por uma sílaba pesada (formada de mora plena /so/ e uma mora não plena /o/); no caso de *sakurajima*, a sonorização da consoante inicial da segunda palavra (*shima*), indica que *jima* constitui uma palavra independente, o que significa que *jima* constitui um domínio distinto de *sakura* na segmentação em *haku*. Para os outros exemplos *sakurairo* e *sakuramoti*, devem ser consideradas as informações morfológicas, porque o segundo membro consiste de uma palavra polimoraica de conteúdo.

Considerações Finais

Embora desenvolvida totalmente em bases empíricas, a definição de ritmo de Bekku apresenta uma inovação no tratamento do ritmo do japonês.

Ao propor a presença das pausas em poemas, Bekku pretende mostrar que o ritmo básico do japonês é quadrimoraico, mesmo que algumas dessas moras sejam um reflexo de uma pausa virtual. A partir desse pressuposto, ele afirma que as formas compostas por cinco e sete moras que se caracterizam por uma euritmia são, na realidade, formadas por unidades compostas por quatro tempos moraicos. O grupo rítmico formado por quatro moras que se organiza em dois *haku* bimoraicos já reflete uma estrutura rítmica.

Embora a proposta de unidade bimoraica tenha tido como objetivo dar uma explicação para a preferência dos japoneses pela organização de grupos frasais formados por cinco e sete moras, a proposta de Bekku possui o mérito de delinear uma estruturação rítmica do enunciado do japonês, uma proposta diferente da definição do ritmo em termos moraicos. Destacamos, no entanto, dois aspectos que consideramos problemáticos na proposta de Bekku:

- a construção mecânica das unidades bimoraicas a partir do início da palavra; e,
- a dupla possibilidade de segmentação das palavras compostas formadas por palavras de duas e três moras.

Podemos dizer que estes dois casos resultam, de um lado, da ausência de critérios para a segmentação de uma palavra (ou melhor, para a construção das unidades bimoraicas) e, de outro lado, da falta de uma determinação do domínio de construção dessas unidades bimoraicas. A falta de uma caracterização mais detalhada das unidades bimoraicas gera casos de segmentação que vão contra a intuição do falante e contra a estrutura fonológica da língua como aqueles discutidos com relação aos exemplos que envolvem as moras não plenas na posição inicial do *haku*. O segundo aspecto, relacionado com as palavras compostas, decorre da indeterminação do domínio em que os *haku* são construídos. As duas possibilidades de segmentação, baseadas no número de moras e no significado das palavras, mostram que no primeiro caso a palavra composta é apreendida como um todo, enquanto que, no segundo caso, os membros do composto são considerados como palavras distintas.

Como o objetivo deste trabalho foi o de apresentar a proposta de Bekku (1977), por si só inovadora no que se refere ao ritmo do japonês, limitamo-nos a fazer as observações que merecem uma maior reflexão, segundo a perspectiva que adotamos em Doi (1997).

Bibliografia

- BEKKU, Sadamori. *Nihongo no Rizumu (O Ritmo do Japonês)*. Tokyo, Kodansha, 1977.
- DOI, Elza T. *O Papel da Sílabas e da Mora na Organização Rítmica do Japonês*. Campinas, Unicamp. Tese de Doutorado, 1997.
- KINDAICHI, Haruhiko. *Nihongo On-in no Kenkyu (Estudos sobre a Fonologia do Japonês)*. Tokyo, Tokyodo, 1967.
- . *Nippongo (Língua Japonesa)*. Tokyo, Iwanami, 1970 [1975].

SHÛZÔ KUKI E SUA OBRA *ESTRUTURA DO IKI (IKI NO KÔZÔ)**

*Katsunori Wakisaka***

RESUMO: Apresentação de *Iki no Kôzô (Estrutura do Iki)*, ensaio do filósofo japonês Shûzô Kuki, escrito em 1930, onde se procura mostrar um dos aspectos ético-estéticos do comportamento japonês que afloram e se sedimentam no decorrer do século XVIII e na primeira metade do seguinte, em Edo (atual Tóquio), principalmente entre os comerciantes, em contraposição às normas rígidas seguidas pelos samurais.

ABSTRACT: Presentation of *Iki no Kôzo (Structure of Iki)*, written by Japanese philosopher Shûzô Kuki in 1930, where he points out one of the aspects of Japanese ethic-aesthetic behaviors that emerge and establish itself in the course of the 18th century and first half of the 19th, in Edo (present Tokyo), mainly among merchants, as a counterpart to the rigid norms followed by the samurai.

PALAVRAS-CHAVE: *Iki*, estética, comportamento, comerciantes, samurais.

KEYWORDS: *Iki*, aesthetics, behavior, merchants, samurai.

Iki no Kôzô (Estrutura de Iki) é um ensaio de Shûzô Kuki (1888-1941). Quarto filho do Barão Ryûichi Kuki, embaixador do Japão nos Estados Unidos, Shûzô Kuki nasceu em Tokyo e fez a Universidade Imperial, atual Universidade de Tokyo, onde concluiu o curso de filosofia em 1912. Durante 10

* Comunicação apresentada no II Congresso Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos, promovido pela Associação Latino-Americana de Estudos Afro-Asiáticos do Brasil, realizado no período de 3 a 5 de novembro de 1986, em São Paulo.

** Pesquisador do Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, São Paulo.

anos esteve inscrito no curso de Doutorado da mesma Universidade, dirigindo-se em seguida à Europa, permanecendo na Alemanha e na França durante o período de 1921 a 1929. Estudou inicialmente com Rickert em Heidelberg, e depois com Martin Heidegger, e na França assistiu às aulas de Bergson. Teve contato com os filósofos existencialistas.

Foi no ambiente intelectual de Paris que Kuki escreveu este seu ensaio – (os primeiros originais trazem a data de dezembro de 1926) –, que foi publicado na revista “Shisô” (“Pensamento”), números de janeiro e fevereiro de 1930.

Regressando ao Japão, Kuki foi convidado a lecionar na Universidade de Kyoto.

Ambientado às modernas correntes filosóficas – fenomenologia, existencialismo, hermenêutica – Kuki, de certa maneira, refratário ao sincretismo filosófico, foi, na Universidade de Kyoto, um pensador que não pertenceu à corrente filosófica principal da dita Escola de Kyoto, onde prevalecia o pensamento de Kitaro Nishida e Hajime Tanabe que seguiam a corrente da filosofia idealista alemã, num amálgama de conceitos de diversas origens.

Shûzô Kuki faleceu em 1941, na cidade de Kyoto, aos 53 anos de idade.

Iki é um termo que surge na parte final do século XVIII e se fixa no período inicial do século XIX, designando um certo padrão de comportamento próprio à vida cidadina de Edo, atual cidade de Tokyo, então centro político-administrativo do Japão.

Kuki aborda esse termo, que se afigura bastante distante à filosofia, com uma linguagem calcada na fenomenologia de Husserl e no pensamento de Heidegger.

Afirma Kuki:

Que *iki* constitui um significado não há que se duvidar. Que se forma como linguagem é um fato dentro da língua japonesa. Será que *iki* é um termo que tem a universalidade de modo a poder encontrá-lo em outras línguas? [...] Caso seja apenas encontrado na língua japonesa, *iki* será um termo que semanticamente se apresenta peculiar ao povo japonês.

E prossegue:

Então, com que metodologia deve ser tratado um ser cultural peculiar a um povo? Trata-se de um aspecto que deve ser esclarecido antes de tentar-se chegar ao esclarecimento da estrutura semântica desse termo.

Um povo e sua língua. Qual a sua relação? A semântica e o ser povo, em que relação se encontram? Prossegue Kuki:

A questão da adequação semântica não anula a questão do ser-semântico. Pelo contrário, na maioria das vezes, é fundamental a questão do ser-semântico.

Devemos partir do dado concreto. O que a nós é dado diretamente: “nós” E também o “povo” que pode ser considerado como o conjunto de “nós” O modo de ser do povo se manifesta com determinado “significado semântico” Esse determinado “significado semântico” abre uma passagem por meio da “linguagem” Assim, um significado semântico ou linguagem passa a ser a auto-manifestação do modo de ser, passado e presente, de um povo, uma abertura de uma cultura peculiar que possui história.

A existência viva do povo cria a semântica e a língua. A relação entre ambas não é a de as partes precederem o todo numa relação de composição mecânica, mas indica uma relação de composição orgânica em que o todo determina as partes.

Desta maneira, uma semântica concreta ou língua, possuída por um povo, é a expressão da existência desse povo e deve ser a portadora de tônica especial da experiência peculiar desse povo.

Iki é um termo que possui uma forte conotação do povo japonês. Procurando-se os seus correspondentes nas línguas alemã e inglesa, vamos verificar que eles são tomados emprestados do francês. Na língua francesa, a palavra que primeiro surge como correspondente a *iki* é o “chic”. Este termo francês, como é sabido, se acha incluído tanto no alemão (segundo alguns, do alemão “Schick” [*schicken*] passou ao “chic” francês, que fora reintroduzido no alemão) como no inglês. Mas, este termo francês possui, hoje em dia, uma extensão mais ampla do que se compreende por *iki*.

Vejam os um outro termo: “coquet” que deriva de “coq”. Possui uma condição situacional a paisagem de um galo rodeado de várias galinhas. Significa a condição de coquete. Este termo, acentuadamente de caráter francês, é certamente um dos indicadores do significado de *iki*. Entretanto, *iki* não é o mesmo que “coquet”. É necessária a inclusão de outros indicadores.

Carmen, ao aproximar-se de D. José cantando *La Habanera*, representa a coqueteria, mas não é *iki*.

Na França, há ainda o termo “raffiné” que vem de “re-affiner”. O significado de polimento, de refinamento, é uma componente importante de *iki*. Ainda assim, não esgota o significado desse termo japonês.

Para se ter uma compreensão precisa de *iki* temos de procurar conhecer os momentos que marcam o seu conteúdo. Isto é, temos de ter a conotação exata dos indicadores que distinguem semanticamente o termo.

O primeiro indicador é a “sedução” em relação ao sexo oposto. A relação com o sexo oposto constitui o ser original de *iki*. Isto já se compreende pelo fato de “um assunto *iki*” significar “uma história de amor”. Acha-se subentendida nestas expressões que essa relação fica mais ou menos fora de uma relação de norma. Quer dizer que “um assunto *iki*” tem por condição necessária a sedução em algum sentido.

Então, o que vem a ser sedução? Explica-a Kuki: “Sedução é uma atitude dual em que o eu, uno, singular, coloca perante si, em tese, o sexo oposto, e estabelece uma relação em potencial entre este eu e o sexo oposto”

Assim, o “provocante”, a “amorosidade”, a “voluptuosidade”, a “atração” que se encontram no *iki* são nada mais que a tensão que tem por base esta potencialidade dual.

E Kuki prossegue: “A dita ‘distinção’ (‘ser distinto’) demonstra a carência dessa dualidade. Esta potencialidade dual é a determinação do ser original da sedução. No caso de os sexos opostos conseguirem a união, conseqüentemente perdendo-se a tensão, a sedução se auto-nega, desaparecendo”

A sedução coloca como objetivo final imaginário a conquista do sexo oposto, e tem o destino de extinção concomitantemente à realização desse objetivo.

Quando Nagai Kafû escreve em *Kanraku* (“Prazer”) que “não há nada mais sem graça que a mulher conseguida depois de muito cobiçada”, certamente está expressando

tédio, desesperança, aversão, que advêm da auto-eliminação da sedução que atuava antes, de parte a parte. Assim, a continuidade da relação dual, isto é, a defesa da possibilidade como tal, faz parte da natureza essencial da sedução. Conservar essa tensão possível, dual, é fundamental para a existência desse sentimento. Não importa a distância, mas não se deve permitir que ela seja reduzida a zero. A bem da contínua existência dessa potencialidade, Aquiles pode aproximar-se indefinidamente do cágado, mas que, pela eternidade, seja mantido o paradoxo de Zenão. A sedução na sua forma mais perfeita deve ser a potencialidade dinâmica dual entre os sexos opostos tornada absoluta enquanto potencialidade.

O segundo indicador de *iki* é a “valentia” Do modo de ser enquanto fenômeno de consciência, em *iki* se reflete, com nitidez, o ideal moral da cultura de Edo. Em *iki* se acham incorporados o espírito e o orgulho dos homens de Edo. Os ditos verdadeiros “filhos de Edo” se gabam de que o rústico e o monstruoso não são encontrados a leste de Hakone, que é a porta de entrada da cidade de Edo, quando se vem da região oeste. Eles adoravam a coragem dos bombeiros, admirados heróis-combatentes do fogo (Edo era a verdadeira capital também do incêndio, registrando-se na sua história numerosos, de proporções gigantescas). O “dandismo” desses homens, de “happi” era tal que, mesmo no rigoroso inverno, calçavam somente “tabi” branco (espécie de sapatilha).

Iki leva no seu bojo, a par de sua “sedução”, uma parcela de oposição e distanciamento, em relação ao sexo oposto. Este aspecto, contraditório à primeira vista, é perfeitamente explicável, quando se tem em conta a tensão dual que se faz parte da essência de *iki*.

Cabe aqui uma consideração histórica para entender-se esse comportamento, de certa maneira agressivo, da população de Edo em relação à gente do oeste.

Oeste, no caso, indica mais as susseranias existentes nessa região e seus samurais e menos a cultura milenar de Kyoto e cercanias, onde o refinamento cultural do japonês se sedimentou através da sua história.

Ao instalar-se, em 1600, o xogunato da família Tokugawa em Edo, então uma vila de pouco mais de dez mil habitantes, certamente havia entre os moradores um sentimento de inferioridade, culturalmente falando, em relação à parte mais antiga do Japão. Mas Edo, capital político-administrativa do país, se desenvolveu rapidamente. (Em cem anos, a população alcançou um milhão de habitantes. A título de referência: Londres em 1650, no tempo de Cromwell, tinha aproximadamente 500.000 habitantes; Paris, em 1777, aproximadamente 600.000; Edo, em 1786, aproximadamente 1.400.000 habitantes.) E se tornara uma cidade essencialmente consumidora.

A organização político-administrativa do xogunato, feudal-absolutista e centralizada, exigia a presença regular e periódica de todos os susseranos, e, naturalmente, os seus séquitos os acompanhavam à cidade de Edo. Numa sociedade de castas rigorosamente estratificada, os samurais tinham “status” privilegiado. Com a estabilidade institucional conseguida pelo xogunato e aumento da produção no país todo, na cidade de Edo, acentuadamente consumista como já se mencionou, os comerciantes, artesãos e prestadores de serviços vão consolidando a sua posição “de fato” na sociedade. Os comerciantes, principalmente.

A contradição dessa ascensão “de fato” e a rígida restrição da estratificação social imposta pelo regime faz surgir um padrão de comportamento de surda crítica aos sa-

murais. Discretos procederes de ironia, de crítica, de riso, que gradativamente vão assumindo contornos de padrões comportamentais, de direcionamento estético.

As surdas críticas se manifestam no desprezo às rígidas normas comportamentais dos samurais, aos seus formalismos, e também à falta de refinamento dos samurais das diversas regiões distantes de Edo que, por força das exigências político-administrativas do xogunato, eram forçados a ir a essa cidade em número elevado.

É nesse contexto de oposição às formalidades rígidas dos samurais que se configura esse padrão comportamental, uma forma de manifestação de seu valor estético, entre a população de Edo. Obviamente, esse processo demandou um tempo relativamente longo. Se o início do xogunato de Edo fora em 1600, os contornos mais nítidos dessas maneiras de comportamento podem ser percebidos no período final do século XVIII, podendo dizer-se que floresceram nos períodos Bunka (1802-1816) e Bunsei (1817-1829).

O terceiro indicador de *iki* é a “renúncia” Trata-se da indiferença, da liberação do apego, frente ao conhecimento relativo ao destino. *Iki* tem de ser refinado. Um estado de espírito de simplicidade, transparente, elegante acima de tudo.

Donde vem essa emancipação de espírito? Diante da desilusão do amor, a renúncia após o abandono de uma cândida confiança.

A existência de uma instituição social particular, especial – a instituição do mundo das gueixas – que funciona como uma passagem, uma via de comunicação entre os dois sexos, que se presta a fazer sofrer as desilusões de amor. A sinceridade com a qual o amor se oferece pode ser traída, e o coração, após múltiplas experiências dolorosas, acaba por afastar-se do falaz. Nasce daí a visão de um homem inconstante, indiferente, mau. Resulta uma visão fatalista dos acontecimentos, daí medrando um ceticismo profundo e uma conclusão pessimista. Seria essa a razão pela qual, diz-se, *iki* é mais encontrado entre gueixas de mais idade. *Iki*, assim, tem sua origem, também, no mundo dessas mulheres.

A renúncia ou a indiferença contida no *iki* consiste no coração que, após o refinamento com desvelo, ultrapassando com elegância um mundo de frieza e crueldade, se desprende dos liames arbitrários da realidade para instalar-se numa quietude sem queixa, sem nada que o prenda. É onde se descobre, ao outro lado do ligeiro sorriso charmoso, o traço delicado das lágrimas calorosas e sinceras.

No *iki*, a renúncia ao destino e à quietude que repousa sobre esta renúncia constituem uma evidência inegável. É também inquestionável que a ele faz pano-de-fundo uma mundivisão budista onde o princípio é considerar o “panta rhei” e a inconstância como uma forma de *diakrisis* e o vazio e a nirvana como um princípio de *synkrisis*, e uma visão religiosa de vida que ensina a calma face ao destino, acentuando e purificando este momento de *iki*.

Resumindo, a estrutura de *iki* apresenta três momentos: sedução, valentia e renúncia, sendo que a sedução se constitui no momento fundamental, e a valentia e a renúncia determinam os caracteres nacional e histórico.

À primeira vista, estes últimos indicadores parecem não se compatibilizarem com o primeiro indicador, a sedução. Entretanto, é indispensável a lembrança de que a determinante fundamental da sedução é a potencialidade dual. E o segundo indicador, a valentia, é a força do espírito derivado do idealismo, por isso mesmo, conferindo à

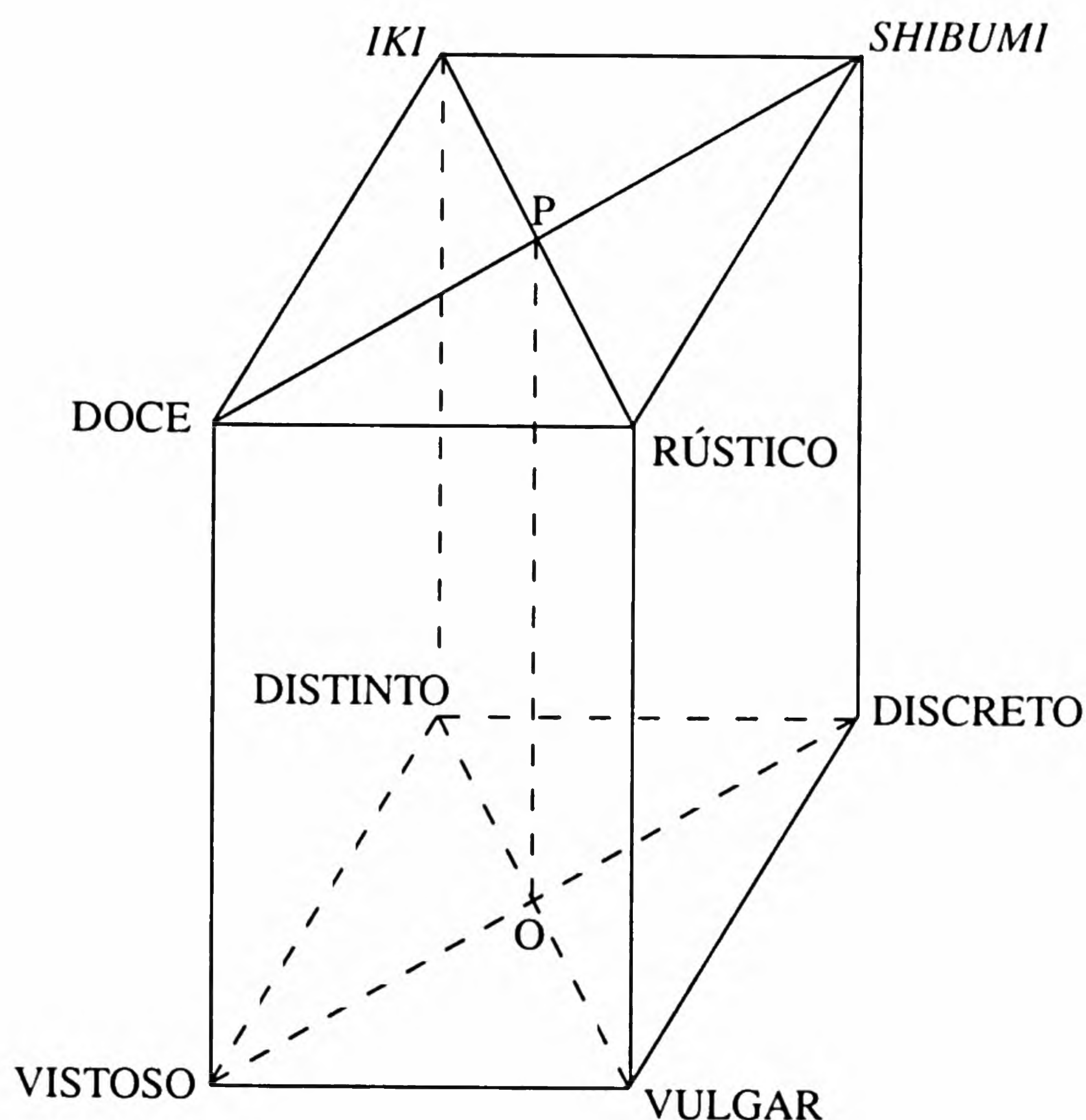
potencialidade dual da sedução uma maior tensão e durabilidade, fazendo com que a potencialidade se complete enquanto potencialidade. Assim, a valentia acentua a modalidade do ser da sedução, aumenta o seu brilho e aguça os seus ângulos. A determinação da potencialidade dual da sedução pela valentia nada mais faz que acentuar a defesa da liberdade.

A sedução, ao atingir o seu objetivo imaginário, é fiel a si mesma. Assim, que a sedução seja possuidora de sentimento de renúncia ao seu objetivo não é só coerente como também descobre a modalidade do ser original de si mesma.

Em resumo, no modo de ser de *iki*, a sedução é definida até a sua perfeição conquanto ser, pela valentia alicerçada sobre o ideal do “samurai” e pela renúncia, cujo pano-de-fundo é a irrealidade do budismo.

Tentou-se apresentar a estrutura conotativa de *iki*, destacando-se os indicadores compreendidos pelo mesmo. Vamos, agora, procurar distinguir *iki* de outros termos, semanticamente correlacionados, a fim de torná-lo claro quanto à sua extensão.

Neste aspecto, devemos tomar os termos “distinto” “vistoso”, *shibu* ou *shibumi* (“adstringente”). Estes possuem, cada qual, termos semanticamente opostos: ao “distinto” se opõe o “vulgar”; ao “vistoso” se contrapõe o “discreto”. Ao *shibumi*, alguns, por confusão, contrapõem o “vistoso”. Mas isto não deve acontecer. Pretendemos colocar como oposto de *shibumi* o “doce”. Quando se procura estabelecer o princípio de classificação recorrendo-se a regras do ser de suas formações, vamos encontrar dois grupos, a saber: a área comum formada pela modalidade do ser em termos de “distinto” e “vistoso” e a área comum formada pela modalidade do ser de *iki* e *shibumi*. Estas duas áreas têm propriedades diferentes. A primeira pertence à área comum do ser geral humanístico e a segunda faz parte da área comum do ser específico dos sexos opostos. Ao proceder à exposição sobre os diversos conteúdos semânticos próximos a *iki*, Kuki apresenta uma esquematização conforme se segue.



Esta esquematização representada por um hexaedro reto, que se poderia chamar de geometria do gosto, Kuki assim a explica:

1. Os quadrados superior e inferior indicam as duas áreas comuns determinantes da formação das modalidades dos gostos estudados.
2. Os oito termos são colocados em oito vértices.
3. Todos os pares de vértices ligados, sejam pelas arestas, sejam pelas diagonais, mostram maior ou menor grau de oposição.
 - 3.1. O maior grau de oposição é entre os pares que se formam pela ligação através das diagonais dos quadrados superior e inferior (ex. *iki* e rústico, distinto e vulgar).
 - 3.2. Pelos lados dos quadrados (ex.: *iki* e *shibumi*).
 - 3.3. Pelas arestas do hexaedro (ex.: *iki* e distinto)
 - 3.4. Pelas diagonais dos quadriláteros (ex. *iki* e vistoso).
 - 3.5. Pelas diagonais do hexaedro (ex.: *iki* e vulgar).

Kuki, ao referir-se às expressões objetivas de *iki*, diz que podem ser consideradas a forma natural e a forma artística, tecendo, assim, considerações sobre as duas formas de expressão.

Como expressão corporal do *iki*: auditiva, como a forma de pronunciar as palavras e visual, como postura, gestos, expressões faciais, um leve desequilíbrio, uma certa sensação de assimetria. Roupas de tecidos leves – via de comunicação pela ligeira transparência e pelo corte dessa comunicação através da presença material do tecido – expressam a tensão dual que se estabelece em relação ao sexo oposto. É *iki* também a figura da mulher após-o-banho – motivo de muitos *ukiyo-e* (xilografuras e pinturas do período Edo) – que evoca a nudez dum passado próximo a qual se opõe o *yukata* (roupa de estilo japonês, própria do verão) fino. O corpo esbelto, sem as ancas salientes (aliás, padrão de beleza feminina dos períodos Bunka e Bunsei). A maquilagem deve ser ligeira. Nada de exageros.

Como expressão artística: o desenho tem uma implicação muito acentuada com o *iki*. Retas paralelas materializam a dualidade. Os desenhos compostos de paralelas são *iki*. Os tecidos com esse tipo de desenho são os mais apropriados para a confecção de “kimono” *iki*. E a preferência deve dirigir-se mais para desenhos de retas paralelas na vertical, que tornam as pessoas mais esbeltas, mais *iki*. Os desenhos com muitas curvas, muito complicados não são do gosto de *iki*. As estampas muito vistosas também não são consideradas *iki*. As cores devem ser neutras. Acima de tudo, o cinza. Vêm em seguida o marrom e o azul índigo. É mais *iki* a coloração fria da banda do azul do que a da faixa de coloração quente como o vermelho e o amarelo. Na arquitetura: uma preferência no uso de materiais contrastantes: a madeira e o bambu; a madeira lisa e madeira com casca ao natural. Ainda aqui, a perseguição da tensão dual para ser *iki*.

Bibliografia

KUKI, Shûzô. *Iki no Kôzô (Estrutura de Iki)*. Tokyo, Ed. Iwanami Shoten, 1976.

- KUWABARA, Takeo. *Mukashi no Hito, Ima no Jyôkyô* (*Gente do Passado, Situação do Presente*). Tokyo, Ed. Iwanami Shoten, 1983.
- NAKAMURA, Ryôji & CECCATY, René de. *Mille ans de Littérature Japonaise*. Paris, Éditions de la difference, 1982.
- OHASHI, Ryôsuke. *Iki no Kôzô no Hikari to Kage* (*Luz e Sombra de Iki no Kôzô*). In *Sôbun* (*Criação Literária*). Tokyo, n. 256, junho 1985.
- TADA, Michitaro & YASUDA, Takeshi. "*Iki no Kôzô*" *wo Yomu* (*Ler "Iki no Kôzô"*). Tokyo, Ed. Energy Taiwa – Esso Standard, 1978.

O FLUIR DO RIO EM *HÔJÔKI*

Luiza Nana Yoshida

RESUMO: Embora Kamo no Chômei não tenha sido o único autor a associar o fluir do rio à idéia de efemeridade, a sua obra *Hôjôki* é reconhecidamente uma das mais significativas sobre o referido tema. O presente artigo visa realizar uma releitura de *Hôjôki*, baseada na visão de que o grande sustentáculo narrativo da obra reside na imagem do próprio fluir do rio.

ABSTRACT: Kamo no Chômei is not the only author who associates the flow of a river and the conception of ephemerality, but his *Hôjôki* is certainly one of the most expressive work concerning that theme. This article intends to propose a new reading of *Hôjôki* founded in the vision that the big narrative pole is the image of a river's flow.

PALAVRAS-CHAVE: literatura *inja*, literatura e budismo, literatura *sôan*, efemeridade.

KEYWORDS: Inja Literature, Literature and Buddhism, Sôan Literature, ephemerality.

1. Introdução

Antes de dar início ao tema proposto, cabe atentar para um detalhe pouco lembrado, o do estilo de escrita de *Hôjôki* (*Anotações numa Cabana de Nove Metros Quadrados*), escrito por Kamo no Chômei (1155?-1216), em 1212.

Atualmente, a língua japonesa é expressa com a utilização de três sistemas gráficos: *hiragana* (para grafar elementos gramaticais próprios da língua japonesa), *katakana* (para grafar palavras de origem estrangeira) e *kanji* (para grafar palavras ou parte de

palavras que possuem conceitos). Até chegar a este uso, hoje consagrado, a escrita japonesa passou por várias fases que buscaremos resumir a seguir.

O Japão, em seus primórdios, recebeu, principalmente, a marcante influência da civilização chinesa, certamente a mais desenvolvida da Ásia Oriental, à época. O sistema político e social, a cultura e a religião, os conceitos éticos e filosóficos, bem como a literatura e a própria escrita desenvolveram-se tendo como base ou filtro o modelo chinês.

Pode-se dizer que, no Japão, antes da literatura japonesa propriamente dita, houve o florescimento da “literatura chinesa”, adotada pelos nobres intelectuais que passaram, inclusive, a cultivá-la em terras nipônicas, principalmente sob a forma poética (*kanshi* ou poema chinês).

Processo semelhante vai ocorrer com a escrita. Não possuindo escrita própria, o povo japonês adota o ideograma chinês que alcança o Japão via Coréia (por onde normalmente a influência chinesa entrava no país). O ideograma chinês passou a ser utilizado de duas maneiras:

- 1 – adaptação do japonês para textos chineses escritos em ideogramas (*kanbun*);
- 2 – adaptação do ideograma para expressar o texto japonês (*man'yôgana*).

O primeiro uso, denominado *kanbun*, é a leitura do texto chinês adaptado ao estilo japonês, através de procedimentos como a inversão morfológica ou sintática, subsídio lexical, sem os quais o texto seria incompreensível. O povo japonês, que não possuía a escrita e só conhecia o texto chinês, buscou lê-lo ao estilo japonês. E é com a utilização do *kanbun* que são escritas as primeiras crônicas históricas do Japão, *Kojiki* (*Registro dos Fatos Antigos*) e *Nihonshoki* (*Registros do Japão*), compiladas no século VIII.

Por outro lado, o ideograma passa a ser utilizado na composição de textos japoneses, ora levando em conta o seu conceito, ora considerando apenas o seu som. O ideograma usado como um simples fonograma é denominado *man'yôgana*, nome que faz alusão a *Man'yôshû* (*Coletânea das Dez Mil Folhas*), primeira antologia poética japonesa, onde foi largamente utilizado. Os dois sistemas de silabário japonês, *hiragana* e *katakana*, surgem respectivamente da abreviação e da simplificação do *man'yôgana*, tendo sido desenvolvidos, cada qual, com um objetivo diverso. O silabário *hiragana* nasce da escrita cursiva do *man'yôgana*, e passa a ser adotado principalmente pelos poetas de *waka* (poema clássico japonês) e pelas damas da Corte em suas narrativas *monogatari*, diários ou ensaios, originando obras literárias escritas em *hiragana*. O silabário *katakana* surge inicialmente como um código que buscava amenizar a complexa leitura dos textos chineses ou sutras búdicas. Tomava-se uma parte do ideograma, e escrevia-se em tamanho menor ao lado do texto, sinalizando, dessa forma, a leitura do ideograma ou a ordem sintática da frase. Esta é a origem do texto japonês escrito em ideograma e *katakana*.

Se, na época Nara (710-794), ocorre essencialmente o emprego do ideograma pela inexistência de uma escrita própria, na época Heian (794-1192), conquanto os documentos oficiais continuem sendo escritos em ideograma, começam a surgir os textos literários escritos essencialmente em *hiragana*, resultando, de certa forma, na

existência de duas escritas, o ideograma como escrita oficial e religiosa e o *hiragana* como escrita literária.

A antologia poética *Kokin Wakashû* (*Antologia Poética de Hoje e de Outrora*), do século X, constitui a primeira obra escrita em *hiragana* reconhecida oficialmente, na medida em que trata-se da primeira das antologias (no total de vinte e uma) compiladas sob a ordem imperial, denominadas *chokusenwakashû*. Como uma obra compilada pelo Estado, o seu prefácio encontra-se escrito em ideograma (*manajo*), a escrita oficial. O poema *waka*, no entanto, é escrito em *hiragana*, o que explica a presença também do prefácio em *hiragana* (*kanajo*), escrito pelo poeta Ki no Tsurayuki (870-945) que o inicia da seguinte maneira:

O poema japonês faz dos sentimentos humanos a sua semente, brotando como inúmeras folhagens sob a forma de palavras. As pessoas deste mundo deparam-se com acontecimentos diversos e expressam o que lhes vai no coração, frente ao que viram ou ouvirem, através da palavra. Chegamos a pensar se haveria, neste mundo, algum ser vivente que não seja poeta, quando ouvimos o canto do rouxinol entre as flores ou o coaxar da rã que habita as águas límpidas. O poema é capaz de mover Céu e Terra sem esforço, emocionar os espíritos invisíveis, harmonizar a relação homem-mulher, abrandar o destemido sentimento do guerreiro.

Dessa forma, no Japão da época Heian pode ser encontrada a tradição de uma escrita oficial e/ou religiosa (ideograma) e de uma escrita “literária” (*hiragana*) que seguem sendo utilizadas concomitantemente.

Na época Kamakura (1192-1333), desenvolve-se o estilo denominado *wakan konkôbun* (estilo misto sino-japonês), com a utilização do ideograma e do *kana*, e cujas obras representativas do período são *Heike Monogatari* (*Narrativas do Clã Taira*), *Hôjôki* e *Tsurezuregusa* (*Anotações no Ócio*).

Conforme citado anteriormente, a função primordial do *katakana* foi a de auxiliar a leitura do ideograma. Assim, o surgimento do *katakana* mantém estreita ligação com o ideograma, e, portanto, com o mundo masculino. O *hiragana*, surgido como simplificação do *man'yôgana*, era utilizado em escritos não-oficiais como nos poemas de amor enviados para as mulheres ou pelas próprias mulheres, quando estas passaram a se dedicar à escrita. Dessa forma, o ideograma e o *katakana* passaram a representar a “caligrafia masculina” e o *hiragana*, a “caligrafia feminina”

2. Kamo no Chômei e a Escrita de Hôjôki

Kamo no Chômei nasceu numa tradicional família que herdara o direito à guarda do santuário xintoísta de Kamo, em Quioto. Por obra do destino, nunca pôde suceder o pai, morto prematuramente, no cargo de sacerdote chefe do santuário Tadasuno Yashiro, agregado ao santuário Shimokamo. Chômei foi prosador, poeta, músico e um *inja* (retirado budista). Foi no seu retiro de Toyama que ele escreveu *Hôjôki*, quatro anos antes da sua morte. Pode-se dizer, que, como religioso e intelectual, Chômei era um “homem do ideograma” mas como poeta ele era também um “homem do *hiragana*” deduzindo-se

daí que fizesse uso do ideograma e do *hiragana*. Mas a obra *Hôjôki* foi escrita com a utilização do ideograma e do *katakana*, em estilo *wakan konkôbun*. Não se sabe se Kamo no Chômei escrevera originalmente a obra *Hôjôki* conforme ela chegou aos nossos dias, com a utilização do ideograma e do *katakana*, pois o original se perdeu, mas os manuscritos mais antigos que restam adotam a mesma grafia, e não haveria qualquer razão para um árduo trabalho de copiá-lo numa grafia diversa. Num manual desprentecioso e prático, Hashimoto Osamu¹ considera que a referida grafia permite menor fluência que um texto escrito em ideograma e *hiragana*, obrigando, assim, o leitor a realizar uma leitura mais atenta, acompanhando letra por letra. Caso a justificativa de Hashimoto proceda, não há dúvida de que Chômei foi extremamente feliz em optar por este estilo, visto que este não fluir formaria um contraste com a imagem da correnteza do rio aludida na abertura da obra, vindo a enfatizar a questão da dialética existencial que aparece refletida também no uso freqüente de antíteses, de inversões e outros recursos estilísticos.

Quanto ao seu conteúdo, *Hôjôki* pode ser estruturado como segue:

- 1 – Introdução
- 2 – As cinco catástrofes
- 3 – Mundo penoso
- 4 – O retiro em Ohara
- 5 – A cabana do monte Hino
- 6 – A tranqüilidade do retiro
- 7 – Epílogo

3. O Rio

A correnteza do rio que flui não cessa, e ademais não se trata da mesma água. As bolhas d'água que flutuam no remanso, ora se desfazem, ora se formam, não havendo uma que seja duradoura. Os homens e as moradias deste mundo seguem igual curso.

No interior da reluzente Capital, as moradias, luxuosas ou humildes, que se erguem lado a lado, e cujos telhados disputam as alturas, parecem perenes, atravessando gerações. Ao verificar, no entanto, a veracidade de tal fato, raras são as casas que lá estão, desde os tempos remotos. Algumas foram destruídas pelo fogo do ano anterior e, no presente ano, reconstruídas. Mansões sucumbiram, dando lugar a humildes moradias. O mesmo se verifica com seus moradores. É o mesmo lugar, muitas são as pessoas. Entre as vinte ou trinta, no entanto, conhecidas apenas uma ou duas. A lei da vida que dita a morte ao amanhecer e o nascimento ao entandecer assemelha-se à bolha d'água. Ignoro. De onde vem e para onde vai, o homem que nasce e morre? Também ignoro. Para quem construímos a moradia provisória, a custo de tanta preocupação, e por que motivo alegremo-nos à sua vista? O dono e a moradia sempre em constante mudança são tal qual o orvalho que se forma na campânula. Ora o orvalho cai e resta a flor. Resta, porém, somente até o primeiro raiar do sol. Ora murcha a flor e permanece o orvalho. Mesmo assim, este jamais aguardará o entadecer².

1. Osamu Hashimoto, *Hashimotoshiki Koten Nyûmon*, Tóquio, Goma Shobô, 1997.
2. A tradução dos excertos de *Hôjôki* utilizados no presente trabalho encontram-se baseados no texto utilizado em Sumito Miki, *Hôjôki*, Tóquio, Zôeisha, 1977

A presente introdução de *Hôjôki* constitui uma das passagens literárias mais conhecidas e citadas da literatura clássica japonesa, tendo sido objeto de inúmeros estudos por parte dos pesquisadores de Kamo no Chômei, que destacam-na, juntamente com a parte introdutória de *Heike Monogatari* como os exemplos máximos da concepção budista de *mujô* (efemeridade). Sabe-se que a associação do fluir da água com a efemeridade não é exclusivo de Chômei, bem como que *Hôjôki* foi uma dentre as inúmeras obras que trataram, na época, deste tema bastante freqüente em consequência da própria situação política e social da época. Tratando-se também de uma obra de proporções bem modestas (cerca de dez mil letras ou vinte a vinte e cinco páginas em japonês), a que se atribuiria o seu magnetismo que vem prendendo a atenção dos leitores há tão longo tempo?

Segundo o Prof. Miki Sumito, uma das maiores autoridades no assunto, o motivo vai além da sensibilidade poética ou da solidez expressiva, e teria relação com a paixão artística, musical e principalmente poética que Chômei começa a cultivar desde a tenra idade, certamente influenciado pelas pessoas e pelo ambiente que o cercavam.

Kamo no Chômei passou a sua infância no santuário Shimokamo, localizado bem próximo à junção dos rios Kamo e Takano. O santuário agregado onde seu pai era o sacerdote chefe ficava no interior da floresta de Tadasu, cantada em poemas, desde a remota época, como “topônimo poético” (*utamakura*), como no seguinte poema do renomado poeta Fujiwara Shunzei (1114~1204), incluído na antologia *Gyokuyôshû*:

Kawachidori
Naremoya monowa
Urewashiki
Tadasuno morio
Yuki kaeri naku

(Tu, ó tarâmbola,/ cujo canto melancólico/ ecoa na floresta de Tadasu,/ estás tão solitário quanto eu?)

A tarâmbola é um pássaro que se confunde com a paisagem do rio Kamo, e o seu canto melancólico, que parece sempre buscar por alguém, é evocado como o símbolo da solidão.

Ainda na floresta de Tadasu, além de uma pequena nascente, corre o rio Mitarashi, igualado à própria existência divina. Pode-se dizer que o rio constitui uma presença constante na vida e na obra de Chômei. Dentre os poemas referentes a rio, o seguinte poema, composto depois da sua conversão religiosa, segundo a nota aposta ao poema, merece destaque:

(Ao lavar as mãos em Mitarashi, quando da ida a Kamo, após a conversão religiosa)

Migino temo
Sono omokagemo
Kawarinuru
Wareoba shiruya
Mitarashino kami

(Será que me reconheceríeis/ Ó deus de Mitarashi/ Com a mão direita/ e a aparência/ tão mudadas?)

Mitarashino kami (deus de Mitarashi), refere-se ao rio-deus que corre na floresta de Tadasu e *migino te* (mão direita) faz alusão à conversão religiosa. O poeta se questiona, se o rio-deus de Mitarashi reconheceria o menino que brincava em suas margens, no monge retirado cuja figura reflete-se agora em suas águas. Trata-se de um poema em que através do rio Mitarashi o poeta revisita toda a sua existência e novamente confirma a efemeridade de todas as coisas.

O rio Mitarashi, também conhecido como Semino Ogawa, teve este seu antigo nome recuperado por Chômei. O episódio referente a Semino Ogawa é rememorado em sua obra *Mumyôshô* (1211~1212), onde Chômei tece comentários sobre a poética japonesa.

Segundo *Mumyôshô*, por ocasião da competição poética do santuário Kamo, promovido por Minamoto no Mitsuyuki, Chômei compusera o seguinte poema:

Ishikawaya
Semino ogawano
Kiyokereba
Tsukimo nagareo
Tazunetezo sumu

(Ó rio Ishikawa/ também Semino Ogawa/ Por tuas águas límpidas/ A lua busca tua correnteza/ para fazer aí a morada do seu reflexo)

Ishikawa e Semino Ogawa referem-se ao rio Kamo, conhecido pelas águas cristalinas. O jogo de palavras entre “morar” e “ser límpido, cristalino” é realizado pela utilização do termo *sumu*, que comporta os dois sentidos. Dessa forma, o poema faz um louvor à água cristalina do rio e evoca a divindade do rio Kamo cuja morada ficaria nesse rio. Posteriormente, Semino Ogawa passou a ser a denominação do rio Mitarashi, que corre no interior da floresta de Tadasu.

Esse profundo e contínuo olhar sobre o rio onde se reflete a sua existência mantém estreita relação também com a parte introdutória de *Hôjôki*. Num certo aspecto, Kamo no Chômei faz do rio a metáfora da própria existência. Assim, *Hôjôki* abre-se com a imagem da correnteza que flui sem cessar, num movimento que parece perpetuar-se. Esse movimento de perpetuação, no entanto, é ilusório, visto que a água da correnteza encontra-se em constante renovação, o mesmo ocorrendo com os homens e as moradias, cuja existência encontra-se condicionada ao próprio fenômeno da renovação. O que se constata no decorrer do desenvolvimento de *Hôjôki*, no entanto, é que o apego do “eu” pela moradia torna-se mais evidente quanto mais ele vai se afastando do rio.

4. As Cinco Catástrofes

Após a introdução, que pode ser interpretada como um manifesto sobre a efemeridade, o “eu” passa a fundamentar sua colocação através de exemplos concretos

representados pelas cinco catástrofes ocorridas na capital Heiankyô, no período de 1177 a 1185:

- 1 – grande incêndio de 1177
- 2 – tornado de 1180
- 3 – transferência da Capital para Fukuhara, em 1180
- 4 – fome e epidemia, no período de 1181 – 1182
- 5 – terremoto de 1185

Foi, penso eu, no terceiro ano da Era Angen, no dia 28 de abril. Numa noite inquietante, de fortes ventos, perto das oito horas, o fogo teve início a sudoeste da capital, e alcançou a parte noroeste. Acabou atingindo o Portal Suzaku, o Palácio Daikoku, a Escola Superior dos Nobres, o Ministério dos Assuntos Cíveis que, numa noite, transformaram-se em cinzas.

Diziam que o fogo teve origem no beco Higuchitomi, de uma estalagem provisória de dançarinos. À mercê do vento que soprava sem rumo, o fogo alastrou-se em forma de leque, ampliando, cada vez mais, o seu raio de ação. As casas ao longe pareciam soltar fumaça, e as que se encontravam próximas ao foco do incêndio golfavam violentas labaredas em direção ao solo. [...]

Enquanto ia varrendo três, quatro quadras, carregava junto as casas que encontrava pela frente, não restando uma só, seja ela grande ou pequena, que não tivesse sofrido danos. [...]

As moradias que disputavam a altura dos seus beirais deterioravam-se a cada dia. As casas eram desmontadas e flutuavam, em jangadas, no rio Yodo, e os terrenos que as comportavam, iam-se transformando em campos de cultivo.

As conseqüências das catástrofes que se abateram sobre a Capital são evidenciadas, conforme pode ser visto nos trechos acima, principalmente, através da destruição de suas casas que sucumbem sob a ação do fogo, do vento, do tremor e do próprio homem. O destino das casas da Capital segue, assim, igual curso percorrido pelo rio. A idéia de que a perpetuação é ilusória vem reiterada através da vulnerabilidade das casas, humildes ou magníficas, que tombam ou transformam-se em cinzas em uma só noite. Fogo, vento, fome advinda da estiagem ou da inundação, terremoto e transferência da Capital para Fukuhara. Embora esta última não se inclua entre as catástrofes naturais, é aquela que causa maior impacto psicológico, visto que vem quebrar uma tradição de quase quatro séculos, durante a qual Heiankyô estabeleceu-se como Capital, parecendo não haver a mínima possibilidade de que, algum dia, pudesse ser substituída.

5. O “Eu” e a Cabana

Como sucessor da família de minha avó paterna, ali morei por longo tempo. Posteriormente, os vínculos familiares foram se rompendo, e eu, derrotado pelos insucessos, mesmo ligado àquela casa por inúmeras lembranças, tive que deixá-la, e com pouco mais de trinta anos, por minha conta, formei uma cabana.

Esta, comparada à casa que tive, reduzia-se a um décimo do seu tamanho. Ergui apenas o local de morada, não alcançando construir uma residência. Levantei, em parte, um muro de terra batida, mas não tive meios para colocar um portão. Com pilares de bambu, improvisei um abrigo

para a carroça. A cada nevada, a cada ventanear, o temor me acompanhava. Sendo uma área ribeirinha, o risco de inundações era grande, assim como era constante a ameaça dos assaltos.

Passara mais de trinta anos da minha vida angustiado pelas inquietações deste mundo penoso. No decurso desses anos, a cada contratempo, ficava claro o meu desvalido destino. Foi, então, que com a chegada da 50ª primavera, reneguei o mundo material e tornei-me monge. Não tendo esposa ou filhos, nada havia que lamentasse abandonar. Sem cargos públicos ou vencimentos, não tinha nada a que me apegar. Alheio a tudo, nas nuvens do monte Ohara, vi passar cinco primaveras e outonos.

Após as considerações de âmbito geral tratadas através das cinco catástrofes, o “eu” passa a fazer questionamentos de caráter pessoal, sempre sob o prisma da relação do homem e a sua moradia, ou no caso do “eu” a cabana, que ele denomina “pousada provisória”

Dessa forma, inicia-se a peregrinação do “eu” pelas “pousadas provisórias” que cada vez mais afastam-se da Capital e seguem a direção rumo à montanha, oposta à jusante do rio, como se o interior da montanha fosse o caminho para o seu próprio interior.

A primeira cabana encontra-se ainda próxima ao rio (“Sendo uma área ribeirinha”), e percebe-se ainda bastante presente no “eu” a consciência da efemeridade de todas as coisas. A cabana mostra-se frágil, vulnerável à ação de intempéries e até mesmo de assaltantes. O temor constitui a tônica na relação “eu”/cabana. Tal situação parece ter sido superada, quando se refere à cabana que forma na etapa avançada da sua vida.

Aos 60 anos, tal qual o orvalho faz sua derradeira pousada na folha, tive que formar mais uma cabana. É como se um viajante construísse o seu abrigo para o pernoite ou um velho bicho-da-seda formasse o seu casulo. Esta cabana, comparada à casa que tive em meados da minha existência, não alcança a centésima parte de seu tamanho. A idade avançava ano a ano e a morada estreitava-se cada vez mais. O aspecto dessa casa nada possuía de comum com as outras existentes neste mundo. Tinha apenas três metros de lado e pouco mais de dois metros de altura. Como não pretendia fixar-me, não me preocupei em fazer a escolha do terreno. Feita a base, o telhado era uma tosca cobertura e as juntas do madeirame foram fixas com metal. Isso para que facilmente pudesse ser transposta para um outro local, caso me deparasse com aborrecimentos. A sua reconstrução não ofereceria grande dificuldade. Bastariam apenas duas carroças para carregá-la, e nenhuma outra despesa, além do pagamento do transporte.

Após retirar-me para o interior do monte Hino, a leste puxei uma cobertura de cerca de um metro, e nesse lugar, faço o fogo com os gravetos. Ao sul, construí um estrado de bambu, e a oeste deste, uma prateleira para as oferendas budistas. Mais próximo ao norte, separada por uma divisória, repousa a imagem de Amitabha, e pendurada ao seu lado, a imagem de Bodhisativa Fugen, diante das quais foi colocado o Sutra Hokke. No extremo leste, samambaias secas forram o chão, de modo a servir de leito, à noite. A sudoeste, foi montada uma prateleira suspensa de bambu, para acomodar três cestos pretos. Estes são usados para guardar excertos de obras relativas à poesia waka, à música ou a tratados religiosos como *Ôjôyôshû*. Ao lado, recostados na parede, há um koto e um biwa³. O koto é do tipo dobrável e o biwa, desmontável. Assim é a aparência da cabana provisória.

3. *Koto* e *biwa* são instrumentos de corda tradicionais muito apreciados desde a Antigüidade Japonesa.

Com relação ao aspecto do lugar, ao sul possui um conduto de água. Essa água fica depositada num reservatório feito de rochas dispostas verticalmente. Sendo próximo à mata, gravetos não faltam. O nome do lugar é Toyama. Trepadeiras cobrem a trilha. O vale é formado por uma mata fechada, mas o céu é aberto a oeste. Providencial, portanto, para realizar a mentalização do Paraíso da Terra Pura.

Na primavera, vê-se o mar de glicínias. Sua deslumbrante floração a oeste, assemelha-se a nuvens violáceas. No verão, ouve-se o cuco. Cada vez que o ouço, busco acordar com ele a promessa de que me servirá de guia pelos caminhos desconhecidos do mundo pós-morte. No outono, o canto da cigarra inunda os meus ouvidos. Seu canto soa como um lamento, diante desse efêmero mundo. No inverno, aprecio a neve com desvelo. O seu contínuo processo de acúmulo e de degelo compara-se às más ações que o homem vai acumulando, durante a sua vida, e que são redimidas pela penitência.

Quando pouco inclinado à invocação de Buda, e sem inspiração para a leitura dos livros sagrados, permito-me um descanso e folgo por minha conta. Não há ninguém para me impedir, nem ninguém para me sentir envergonhado. O voto do silêncio não é intencional, mas estando só, preservo-me da ofensa causada pela boca. Não busco necessariamente a obediência aos preceitos budistas, mas não se apresentando uma condição para tal, não vejo como transgredi-los.

Nas manhãs em que penso na efemeridade da nossa existência, cantada no antigo poema como “ondas brancas formadas pelo rastro das embarcações”⁴, contemplo as embarcações que aportam ou partem de Okanoya, e busco inspiração em seu autor Manzei, compondo versos à sua maneira; nas tardes em que o vento faz soar as folhas de katsura⁵, meus pensamentos levam-me ao rio Jin’yô⁶, e eu executo o biwa, como fazia o mestre Gentotoku⁷. Se a inspiração ainda me acompanha, ao som do koto executo a peça Shûfûraku⁸, harmonizando com o sibilar dos pinheiros, e ao som das águas, o biwa entoa Ryûsen⁹. A execução está longe de ser perfeita, mas não visa agradar os ouvidos de ninguém. Toco só e poeto só, para o meu próprio conforto.

Há, ainda, no sopé da montanha, uma cabana coberta com gravetos. É onde fica o guarda-florestal daqui. Ali há um menino. Às vezes, vem me visitar. Quando me vejo entediado, saio a caminhar, tendo-o como companhia. Ele tem dez anos e eu, cá, os meus sessenta anos. A diferença de idade é enorme, mas os prazeres, os mesmos. Às vezes, arrancamos brotos da flor de junco, pegamos frutos silvestres, apanhamos brotos de bulbo do cará, colhemos salsa japonesa. Outras vezes, descemos para o arrozal, no sopé da montanha, e apanhando as espigas caídas, trançamos-las e as empilhamos para a secagem.

Nos dias ensolarados, subo ao cume, e avistando, ao longe, o céu da minha terra natal, vislumbro o monte Kohatayama, a vila Fushimi, Toba e Hatsukashi. As belas paisagens não têm dono, o que me possibilita apreciá-las sem parcimônia. Quando a caminhada não se faz penosa, e há disposição para vencer longa distância, sigo a cumeada, transponho o monte Sumiyama, ultrapasso o monte Kasadori e visito o templo Iwama, ou vou orar em Ishiyama. Ou ainda, outras vezes, abrindo caminho pelo campo de Awazu, faço uma visita às ruínas ligadas ao Velho Semi Uta¹⁰, e atravessando o rio Tanakami, visito o túmulo de Sarumaro Dayû¹¹. No caminho de volta,

4. Alusão a um poema de Manzei (poeta do século VIII).

5. *Cercidiphyllum japonicum*.

6. Chômei evoca o poeta chinês Pai Lo-tien (772-846) que, ao despedir-se de seu visitante, executara o *biwa*, à margem do rio Jin’yô.

7. Minamoto Tsunenobu (1015-1097), poeta e fundador do estilo Katsura de *biwa*.

8. Peça musical do *Gagaku*, música tradicional da corte imperial.

9. Peça musical para ser executada no *biwa*.

10. Referência a Semimaru, um lendário virtuose do *biwa*.

11. Lendário poeta do início da época Heian.

conforme a estação, aprecio as cerejeiras, busco o colorido das folhas de outono, apanho brotos de samambaia ou colho frutos que ofereço a Buda ou dou de presente.

Nas noites tranqüilas, o luar da janela traz a lembrança daqueles que se foram e as mangas enxugam as lágrimas que afloram ao grito dos símios. Os pirilampos do matagal lembram as fogueiras dos pescadores da ilha de Makishima, e a chuva da madrugada soa como a tempestade que sopra as folhas das árvores. Ao ouvir o canto do yamadori¹², chego a pensar se não seria a voz de meu pai ou de minha mãe, e pela aproximação habitual do veado da cumeeira, vejo o quão distante me encontro do mundo. Outras vezes, ainda, atijo o fogo, que me acompanha na insônia da velhice. Não sendo uma mata assustadoramente cerrada, até mesmo o pio da coruja soa comovente, e a transformação da paisagem a cada estação proporciona infinitas emoções. Se o é assim para mim, imagine como seria para aquele de maior sensibilidade e sabedoria.

A propósito, quando comecei a morar neste lugar, pensei em permanecer pouco tempo, mas cinco anos se passaram. Mesmo a cabana provisória tornou-se praticamente meu domicílio, com folhas secas acumuladas nos beirais e os alicerces cobertos de musgos. Segundo notícias que eventualmente chegam da Capital, depois que me retirei para esta montanha, houve o falecimento de muitas pessoas ilustres. Impossível saber, então, quantos se foram entre as pessoas de menor relevância. Quantas moradias não teriam sido consumidas pelos numerosos incêndios? Somente a cabana provisória segue tranqüila, isenta do perigo. Restrito é o seu espaço, mas possui leito para dormida e lugar para me acomodar, durante o dia. É o suficiente para abrigar o meu corpo. Os paguros preferem as conchas menores. Isto porque conhecem a razão que os leva a assim agir. As águias pescadoras vivem em encostas aparceladas. É porque temem os homens. Sou como eles. Tendo conhecimento dos fatos e conhecendo o mundo, nada almejo, não me inquieto, busco somente a tranqüilidade e sinto-me satisfeito em saber que não possuo preocupações.

Note-se que a dimensão da “pousada provisória” vai se reduzindo, até atingir o tamanho mínimo, porém suficiente para o viver do dia-a-dia: da casa de sua avó para a cabana formada aos trinta anos, desta para a cabana do monte Ohara, e finalmente para a cabana localizada no interior do monte Hino, que alcançava um centésimo em tamanho da primeira, tendo três metros de lado e dois metros de altura. A redução do tamanho das cabanas pode ser interpretada também como o processo de desnudamento do “eu”. Assim como as partes secundárias da casa vão sendo eliminadas, até que reste apenas a parte essencial, a cabana de nove metros quadrados parece constituir a parte mais íntima e verdadeira do “eu”. Embora a cabana seja comparada à pousada provisória do viajante ou ao casulo do bicho-da-seda, a sua descrição, rica em detalhes e de uma minúcia ímpar, parecem trair a sua convicção inicial da efemeridade de todas coisas.

Ademais, a cabana, embora extremamente simples, até tosca, é servida no tocante às necessidades essenciais, tendo sido montada num local descrito à semelhança do paraíso budista, com uma visão privilegiada a oeste (direção que se acredita estar o paraíso budista), onde as glicínias lembram a nuvem violácea sobre a qual surge Buda e sua comitiva, por ocasião da morte daquele que alcançará a salvação na Terra Pura.

O interior da cabana encontra-se dividido pela divisória em dois espaços distintos: o espaço religioso e o espaço secular que refletem a própria existência do “eu”, que em seu retiro parece experimentar a tranqüilidade almejada. O seu cotidiano, longe das

12. Pássaro semelhante ao faisão.

agitações e das preocupações da Capital, é preenchido ora com atividades religiosas, ora com atividades seculares, conforme dita o seu coração. A convivência harmoniosa entre o religião e o poetas caracteriza a existência do “eu” voltada para a prática das expressões artísticas, como a música ou o poetas, e a prática dos preceitos budistas, sempre guardando distância da sociedade. Como se vê, o “eu” é um *inja*¹³ e, ao mesmo tempo um *sukimono*¹⁴.

No seguinte trecho retirado da obra *Hosshinshû* (século XIII), uma coletânea de narrativas *setsuwa* budistas, Chômei, depois de enumerar algumas narrativas relativas ao *sukimono*, busca sintetizar a essência do *suki* da seguinte maneira:

O dever religioso consiste num trabalho de resultados e dedicação, o que significa que isso [*a execução sistemática do biwa*] não é de todo inútil. Mais especificamente, aqueles denominados *suki*, não apreciam a convivência social, não lamentam a decadência, emocionam-se com o despetalar das flores, amam o surgir e o desaparecer da lua, e com o coração sempre puro, buscam não se macular com as impurezas do mundo, por isso apreendem naturalmente o princípio da transitoriedade, e afastam-se do desejo de ascensão ou poder. Apresenta-se aí a oportunidade para trilhar o caminho da Iluminação.

Percebe-se nitidamente a coincidência entre a visão de *suki* encontrada em *Hosshinshû* e o estilo de vida adotado pelo “eu” em *Hôjôki*. O auto-isolamento, o desapego aos valores materiais, a evocação do belo natural são vistos como o caminho para a purificação, uma etapa preparatória para atingir-se o *ôjô* (renascimento na Terra Pura). Dessa forma, o *suki* não constitui qualquer impedimento, mas antes torna-se uma mola propulsora à obtenção da Salvação. Embora o “eu” afirme que a cabana fora construída sem a realização de uma escolha criteriosa do terreno, chama atenção o fato de a cabana de Toyama estar cercada por uma paisagem privilegiada, e próxima aos topônimos literários e religiosos. Dessa forma, a vida em retiro é colocada como o modo ideal de existência, enquanto possibilidade de coexistência entre o *inja* e o *sukimono*. O questionamento do “eu” parece ter sido resolvido. Na parte final de *Hôjôki*, no entanto, ocorre uma quebra no discurso, até então sustentado por um equilíbrio:

Pois bem, minha existência está perto do fim, tal qual a lua que se inclina, aproximando-se da linha da cumeada. Logo mais, partirei em direção aos três caminhos das trevas. Baseado em que, estarei eu a buscar desculpas? O ensinamento de Buda dita o desapego de todas as coisas. A presente afeição pela cabana, bem como o apego à existência tranqüila constituem um obstáculo à obtenção da Salvação. Por que dispende tão precioso tempo, a falar sobre inúteis prazeres?

Numa silenciosa madrugada, pus-me a pensar sobre esta verdade e perguntei-me: se me afastei do mundo e embrenhei-me nas montanhas, foi para purificar a minha alma e buscar o caminho da Verdade. Entretanto, tens a aparência de um religioso, e maculado está o teu coração. Pela morada buscas seguir os vestígios de Vimalakirti¹⁵, mas o que aqui alcançaste sequer compara-se a Cudapanthaka¹⁶. Seria isto decorrente da minha desprezível existência anterior, ou

13. Refere-se àquele que afasta-se da sociedade e passa a viver como um recluso budista.

14. Refere-se àquele que adota uma atitude de vida orientada essencialmente pelos valores estéticos.

15. Discípulo de Buda, conhecido pela cabana que construiu para a vida em retiro.

16. Um dos discípulos de Buda, famoso pela sua indolência e estupidez. Só mais tarde consegue mudar a sua conduta, alcançando a Iluminação.

ainda, teria eu enlouquecido levado pelos sentimentos impuros? Quando assim me perguntei, o coração nada me respondeu. Valendo-me da língua, limitei-me a evocar o nome de Amithaba por duas ou três vezes.

Datado do ano 2 da era Kenryaku¹⁷, nos últimos dias do terceiro mês, o monge retirado Ren'in escreveu o presente, na cabana de Toyama.

“A correnteza do rio que flui não cessa, e ademais não se trata da mesma água. As bolhas d'água que flutuam no remanso, ora se desfazem, ora se formam, não havendo uma que seja duradoura. Os homens e as moradias deste mundo seguem igual curso...” O “eu” descrevia desta forma o princípio da efemeridade de todas as coisas, cuja inexorabilidade vai sendo sedimentada, através de exemplos retirados do próprio cotidiano. Partindo de casos gerais, vai se particularizando para o nível pessoal do “eu” Ele que na realidade segue em direção contrária ao fluir do rio, buscando o isolamento nas montanhas, desfruta momentos de tranqüilidade que se traduzem por um cotidiano de convivência harmoniosa com a natureza. Diante da proximidade da morte, porém, o “eu” reaviva a questão da efemeridade que surge diante dele como um fato inexorável e desconhecido, visto que a Salvação na Terra Pura é algo que existe somente no nível da fé ou crença. Daí o silêncio do seu coração. Mais próximo agora do rio dos três caminhos (*sanzuno kawa*) que, segundo a crença budista, os mortos tinham que atravessar para alcançar o mundo pós-morte, o “eu” busca apoio em Amithaba e encerra a sua narração. Esta parte final de *Hôjôki* possui interpretações diversas, porém não nos cabe aqui discuti-las. Cabe destacar somente que a linha de pensamento do “eu” desenvolve-se como o fluir de um rio. Ora rápida e em linha reta como uma corredeira, ora sinuosa como nas quebradas, ora tranqüila como nos remansos. E o que dá coerência a esse fluir é a presença do próprio rio. *Hôjôki* abre-se com a imagem do fluir de um rio e fecha-se também com o fluir de um rio cuja presença é apenas aludida. Dessa forma, Chômei fala-nos sobre a vida e sobre a morte que fluem unidas e indissociáveis como a água de um rio e que se encontram regidas pelo inexorável princípio da efemeridade.

Bibliografia

- KAWASE, Kazuma. *Hôjôki (Anotações numa Cabana de Nove Metros Quadrados)*. Tóquio, Kôdansha, 1971.
- KARAKI, Junzô. *Chûseino Bungaku (Literatura Medieval Japonesa)*. Tóquio, Chikuma Shobô, 1955.
- KINO, Kazuyoshi e MIKI, Sumito. *Bukkyô Bungakuno Koten – Ge (Literatura Budista Clássica II)*. Tóquio, Yûhikaku Shinsho, 1980.
- MIKI, Sumito. *Kamo no Chômei*. Tóquio, Kôdansha, 1995.
- MIZUKAMI, Tsutomu. *Chômeino Kawa – Hôsshinshûno Omoshirosa (O Rio de Chômei – A Vivacidade de Hôsshinshû)*. In *Kokubungaku – Kaishakuto Kyôzaino Kenkyû*. Tóquio, Gakutôsha, vol. 25, no. 11, set. 1980, pp. 6-9.
- WAKISAKA, Geny. “Hôjôki: Ensaio de um Budista em Retiro.” *Estudos Japoneses*, vol. IV. São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da USP. 1984, pp. 17-38.
- YASURAOKA, Kôsaku. *Hôjôki*. Tóquio, Kôdansha, 1996.

17. Corresponde ao ano de 1212.

A FAMÍLIA TOSA E A CONSTRUÇÃO DE UMA ARTE JAPONESA

Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro

RESUMO: Estuda-se o engendramento de uma arte tipicamente japonesa após o contato com a China, através do estudo da pintura da família Tosa, suas tópicas sazonais e as tópicas poéticas a ela associadas. Compreende-se *yamato-e*, pintura japonesa, como arte em oposição a *kara-e*, a arte do continente (China). O caráter ornamental, a organização de famílias de pintura, sua transmissão de conhecimentos e a presença simultânea de palavra, caligrafia e pintura que associa literatura e arte são analisados em termos de uma tradição longeva na história da arte no Japão.

ABSTRACT: The aim is to study the origins of the so called typical Japanese art, after the contact with China, through Tosa family painting, their seasonal topics and their related poetry topics. *Yamato-e*, Japanese painting, is understood as an art in opposition to *kara-e*, the continental art from China. The ornamental characteristics, the painting family organization, its knowledge transmission, the simultaneous presence of word, calligraphy and painting which associates literature and art are analysed in terms of a long tradition that runs through Japan's art history.

PALAVRAS-CHAVE: pintura japonesa (*yamato-e*), pintura-mulher (*onna-e*), pintura chinesa (*kara-e*), pintura-homem (*otoko-e*), tópicas sazonais (*shiki-e*), pintura-pássaros-e-flores (*kachôga*), pintura-usos-e-costumes (*fûzoku-ga*), poesia e narrativas japonesas.

KEYWORDS: Japanese painting (*yamato-e*), woman-painting (*onna-e*), Chinese painting (*kara-e*), man-painting (*otoko-e*), seasonal topics (*shiki-e*), flowers-and-birds painting (*kachôga*), genre painting (*fûzoku-ga*), Japanese poetry and narratives.

A genealogia da família Tosa¹ é compilada apenas em meados do período Edo (1600-1868), visando a engrandecer sua antigüidade. Proclama-se a família de arte japonesa por excelência, porquanto localizada em Kyôto e representante da casa imperial, patrocinada pelos nobres da corte. Suas origens remontam, segundo os documentos históricos da família, ao pintor de corte Fujiwara Yukihiro (ativo entre 1403-1434)², no período Muromachi (1392-1573). Considera-se fundador da família, no entanto, Fujiwara Yukimitsu (ativo de 1352 a 1389), o primeiro a utilizar o nome artístico Tosa. O historiador de arte Ernest Fenellosa³, porém, registra a família Tosa no século XII, como sucessão direta da família Kasuga, nas figuras de Fujiwara-no Takeshika e seu filho Mitsunaga. De qualquer forma, os pintores Tosa dedicam-se a representar os temas apreciados pela aristocracia, na forma de rolos narrativos de pintura (*emakimono* ou *emaki*). É fato que Tosa Mitsunobu (1434-1525)⁴ assume o cargo de *edokoro azukari*, chefe do gabinete de pintura da corte, em 1469, a mais alta posição e título a ser concedido a um pintor até então.

Embora não haja unanimidade, considera-se Mitsunobu o membro mais importante da família Tosa, o qual, juntamente com Mitsunaga (ativo em 1173)⁵ e Mitsuoki (1617-1691)⁶, é tido como um dos “três pincéis” (*sanpitsu*) mais famosos em sua especialidade. Mitsunobu também desempenha o cargo de chefe do gabinete de pintura (*edokoro azukari*), produz pinturas em rolo (*emaki*), pinturas budistas (*butsuga*) e retratos de imperadores, nobres e patronos religiosos (*nise-e*). Entre os rolos a ele atribuídos, encontram-se *Kiyomizu-dera Engi Emaki (Rolos de Pintura das Origens do Templo Kiyomizu)* e *Kitano Tenjin Engi Emaki (Rolos de Pintura das Origens do Templo Kitano Tenjin)*, obras clássicas em seu colorido opaco de pigmentos minerais.

A família Tosa torna-se, assim, sinônimo de um modo pictórico nativo, designado *yamato-e*, pinturas de Yamato, primeiro topônimo do Japão, em oposição a *kara-e*, imagens da dinastia T'ang e, por extensão, da China.

1. Tosa Yukihiro é, originalmente, Fujiwara-no Yukihiro. Recebendo os títulos de chefe da guarda imperial e governador da província de Tosa, adota o nome Tosa como modo artístico, não como linhagem familiar. Torna-se monge mais tarde.
2. Tosa, também, equivale a um cargo na corte, assim como Fujiwara ou Shikibu, que mais tarde são utilizados como sobrenomes. Tosa Gonno Kami, vice-diretor de Tosa, é o nome do cargo de Tsukenaka na corte. A família Fujiwara domina a corte através de suas descendentes femininas – os avós maternos mantêm e educam os futuros imperadores. Que a pintura, assim como a poesia, tenham sido praticadas pelos nobres somente enfatiza o aspecto da coesão das artes e sua apreciação coletiva. Infelizmente, não existem, hoje, obras do período, mas há referências a biombos nos quais folhas de papel contendo poesia e caligrafia eram coladas e, assim, apreciados como pinturas.
3. In *Epochs of Chinese and Japanese Art*, Nova Iorque, Dover, 1963, 1ª ed., 1912.
4. Mitsunobu, talvez filho de Tosa Mitsuhiro, é o mais ativo dos pintores *yamato-e*, pinta *emaki*, pinturas budistas, retratos (*nise-e*). São-lhe também atribuídos rolos de pintura: *Yûzû Nenbutsu Engi (Origens de Yûzû Nenbutsu)*, *Ishiyama-dera Engi (Origens do Templo Ishiyama)*, entre outros. Com o surgimento da família Kanô, que pinta aos modos chineses de Sung e Yüan, a família Tosa começa a declinar, juntamente com os nobres e os templos que a patrocinam.
5. Mitsunaga é, originalmente, Tokiwa (ou Fujiwara-no) Mitsunaga.
6. Tosa Mitsuoki, nascido Tômanmaru, tem como nome de monge, Jôshô, como *gô*, Shunkaken. Filho e discípulo de Tosa Mitsunori, vive em Sakai e muda-se para Kyôto em 1634. Além de pintor, é conheci-

Embora pouco se conheça sobre a vida de Mitsunaga, atribuem-se a ele trabalhos importantes, entre os quais os rolos *Nenjû Gyôji Emaki* (*Rolos de Pintura de Rituais e Cerimônias Anuais*) – dos quais restam apenas as cópias feitas por Sumiyoshi Jokei –, *Jigoku Zôshi Emaki* (*Rolos dos Infernos*), *Yamai no Sôshi Emaki* (*Rolos de Pintura das Doenças*) e *Gaki Zôshi Emaki* (*Rolos de Pintura dos Demônios Famintos*), obras impressionantes por seu caráter budista apocalíptico e uma descrição visual, sucinta e cruel, dos quais se tratará adiante. Tal atribuição não é, entretanto, unânime; historiadores de arte japonesa concordam apenas que se tratam de obras pintadas por pintores *yamato-e*.

A linhagem da família Tosa é interrompida pela morte de Tosa Mitsumoto (1530-1569)⁷, filho de Mitsushige, numa batalha entre senhores de províncias. Tosa Mitsuyoshi (1539-1613)⁸, seu irmão mais novo (ou discípulo), transfere-se então para Sakai (subúrbio de Ôsaka), onde sobrevive com grande dificuldade: é o tempo das guerras, *sengoku jidai*. Tosa declina, como também a nobreza e o templo, mantendo, entretanto, o repertório da família. Num período dominado por contendas entre daimios e samurais, a família Tosa continua, humildemente, dedicando-se a repetir pinturas de damas da corte em devaneios amorosos e entretenimentos artísticos, como vemos em rolos de pintura tematizando, ainda, *Narrativas de Genji* e *Episódios de Ise*, derivados do período Heian (794-1186), ou, um pouco mais ao sabor dos tempos, ilustrando as *Narrativas de Heike*, do período Kamakura (1186-1336), histórias das guerras entre os Taira e os Minamoto, ocorridos ainda no período Heian, ou decorando sutras (*kyô*), leques (*sensû*) e rolos verticais de pintura (*kakejiku*), ou ainda produzindo grandes pinturas em portas e paredes corrediças (*shôhekiga*) – na opinião, discutível, de muitos estudiosos modernos, sem motivação criativa. Pelo simples fato de continuarem pintando, contribuem para a diversidade do panorama visual, tendo sido importantes na formação de muitos pintores posteriores, numa função semelhante à desempenhada hoje pela pintura *nihon-ga*⁹.

A família Tosa tem uma revivescência temporária sob a liderança de Mitsuoki (1617-1691), filho de Mitsunori e neto de Mitsuyoshi, em cujas pinturas aparecem características chinesas, competindo com Kanô Tan'yû, que, a serviço dos samurais, impera absoluto, com pinceladas vigorosas e composição nitidamente derivada de raízes chinesas. A partir de Mitsuoki, a família, historicamente comprometida com a aristocracia, diminui, num “agora” dominado por samurais.

Não somente o pintor pioneiro do modo *ukiyo-e* (“pintura do mundo flutuante”) Hishikawa Moronobu, mas também seus sucessores Torii Kiyonaga, Katsukawa Chôshun, Kaigetsudô Ando, Okumura Masanobu, Nishikawa Sukenobu, Katsushika

do por seus *netsuke*. Especializa-se na pintura de faisões, adaptando modos de pinceladas Kanô, dimensões maiores, modos das dinastias Ming e Ch'ing, além de elementos dos modos Rinpa.

7. Tosa Mitsumoto, filho mais velho e discípulo de Tosa Mitsushige, torna-se também, seguindo o pai, responsável pelo *edokoro*.
8. Tosa Mitsuyoshi é, originalmente, Tosa Hisayoshi; nome de monge: Kyûyoku. Torna-se também chefe do *edokoro*, quando se muda para Sakai, em Izumi, tornando-se monge.
9. *Nihon-ga*, “pintura japonesa”, é a denominação de hoje em relação a pinturas que utilizam pigmentos dissolvidos em *nikawa*, retomando a tradição de *yamato-e*, em oposição a *yôga*, “pintura ocidental”, que utiliza tinta a óleo, modelado em claro-e-escuro, perspectiva, gêneros ocidentais.

Hokusai, entre outros pintores-da-cidade (*machi-eshi*), são aprendizes em oficinas Tosa, ligando-se, assim, à tradição nativa. Moronobu liga-se a Tosa Hasegawa; Sukenobu, a Tosa Mitsusuke (1675-1710, filho de Mitsunari e neto de Mitsuoki) e também a Kanô Eitoku (de quem absorve o *jiyô-fûzoku-ga*, os “usos-e-costumes-de-hoje”).

O estudioso Ienaga Saburô¹⁰ afirma que, se se entende *ukiyo-e* como a manifestação da arte japonesa de seu tempo (período Edo), então, *ukiyo-e* é uma continuação da tradicional família Tosa. Neste sentido, os pontos de ligação com o período Heian se evidenciam também visualmente, já que muitas tópicas são continuadas ou resgatadas da tradição do país de Yamato. Ou, como enuncia Narazaki: em relação à história da arte japonesa, *ukiyo-e* é *yamato-e ni okeru kinsei-teki imi fukkô dearu*, “restauração do sentido da pintura *yamato-e* do ponto de vista moderno”¹¹

Fenellosa registra a existência de um pintor de nome Keion, talvez irmão de Mitsunaga, o qual teria vivido entre fins do século XII a meados do século XIII, cuja genealogia leva à família Sumiyoshi, da cidade de Edo. Entretanto, dados mais recentes provam não ter existido tal pintor, tendo a família Sumiyoshi se iniciado a partir de um pintor de nome Jokei (1599-1670)¹², discípulo da família Tosa, provavelmente segundo filho de Tosa Mitsuyoshi e irmão mais novo de Mitsunori. Mudando-se para Edo, Jokei assume o cargo de pintor oficial no templo Sumiyoshi e recebe permissão para adotar seu nome, do então imperador Gosai (1656-1663 no trono); o xôgum posteriormente lhe concede o cargo de *goyô eshi* (mestre-pintor oficial). Especializa-se na pintura de usos e costumes (*fûzoku-ga*), torna-se monge no fim da vida, mas trabalha ao modo *yamato-e*, tendo sido um autêntico pintor Tosa, sob o nome Sumiyoshi. Seu filho Sumiyoshi Gukei (1631-1705) vive em Edo e, em 1682, assume o cargo de *oku-eshi* (mestre-pintor)¹³. Pinta, com seu pai, cenas históricas do santuário xintoísta Tôshôgu: *Tôshôgu Engi Emaki (Rolos de Pintura das Origens do Santuário Tôshôgu)*, baseadas em seus estudos sobre o *Narrativas de Heike*. Seu modo de pintar, diz Fenellosa, mescla

10. Ienaga Saburô, *Yamato-e*. Tôkyô, Heibonsha, 1964. A obra foi publicada também como volume 10 in *The Heibonsha Survey of Japanese Art*, tradução para o inglês de John M. Shields. Nova Iorque & Tôkyô, Weatherhill/Heibonsha, 1973.

11. Narazaki, *Chin Kyûzô Ukiyo-e Hanga no Tokuten ni Yosete (Sobre a Exposição de Gravuras Ukiyo-e Antigas da Coleção Chin)*. In *Revista de Estudos Japoneses Kokka*. Tôkyô, 1979, p. 23.

12. Jokei, nascido Sumiyoshi (originalmente Tosa) Hiromichi (ou Tadatoshi), tem como título na corte: Naiki, sendo Josei seu nome como monge. Pai de Sumiyoshi Gukei. Primeiramente relacionado com a família Tosa em Kyôto, estabelece sua própria família na cidade de Edo. Sob mando do imperador Gosai (que reinou entre 1656-1663), muda seu nome para Sumiyoshi pois é apontado como pintor oficial do templo xintoísta Sumiyoshi. Serve como *goyô eshi* no xogunato, produzindo muitos rolos e se especializando em cenas de usos-e-costumes. Também copia pinturas antigas *yamato-e*. In ROBERTS, Laurance. *A Dictionary of Japanese Artists – Painting, Sculpture, Ceramics, Prints*, Tôkyô & Nova Iorque, Weatherhill, 1976.

13. *Oku-eshi*, pintores do interior da corte. Em 1621 Kanô Tan'yû vai a Edo e se torna *goyô-eshi* do xogunato; mais tarde, seus irmãos mais novos também se mudam para Edo e fundam as quatro ramificações Kanô, as quais, dada sua aceitação e privilégios junto ao xogunato, são conhecidos como *oku-eshi*, “pintores de dentro”. Em oposição, *omote-eshi*, “pintores de fora”, refere-se às quinze famílias Kanô subordinadas às quatro principais, sendo tratados como *gokenin*, subordinados inferiores do xôgum, e sendo obrigados a contribuir com arroz, a moeda-tributo da época, para vinte pessoas.

imagens de usos e costumes à maneira da família Tosa com pinceladas da família Kanô, sendo considerado pioneiro da pintura *ukiyo-e* – pergunta-se aqui: quantos são os pioneiros do *ukiyo-e*? “Não vim para criar, vim para transmitir” é o refrão confuciano que bem representa a longevidade de modos e tópicos da pintura e da poesia japonesa.

A grande contribuição da família Tosa são os rolos narrativos: as multidões que se sucedem em um rolo são tratados como copiosas e variadas, contrapondo-se os cheios e os vazios, ou melhor, os vazios estão sempre cheios (conceito *ma* presente na estética japonesa); nuvens (*kumo-gata*¹⁴) dividem locais e tempos; a perspectiva de cima para baixo com a retirada do teto (*fuki-nuki yatai*) permite simultaneidade de lugares; o desenho predomina sobre a cor. Nota-se preferência por cores indefinidas (*jimi* e *shibumi*) e ritmos assimétricos, que se tornam japoneses por excelência, como o demonstram rolos e diários ilustrados das damas da corte, a exemplo de *Rolos de Pintura do Narrativas de Genji*.

Yamato-e se desenvolve em consonância com a poesia. Vistas-famosas, narrativas budistas, sonhos-e-milagres, feitos históricos de personagens famosos, eventos sazonais, origens maravilhosas de templos budistas e santuários xintoístas são recorrentes e, embora não se designe com este nome na época de sua produção, os biombos e rolos de pintura são considerados os mais representativos exemplos de *yamato-e*. “Rolos de pintura são a união artística da pintura e da literatura em forma de ‘livro ilustrado’. Mas não é livro ilustrado onde ilustrações são subservientes à narrativa. No caso do *emakimono*, as ilustrações são essenciais para a vida do livro”¹⁵.

Os *emakimono* se compõem de pinturas ligadas a narrativas: apresentam um texto explicativo dos escopos e tópicos do rolo (*kotoba-gaki*), depois uma imagem e assim sucessivamente. Os rolos de pintura têm em si caráter narrativo e, posteriormente, prescindem de texto. Se considerados apenas em seu aspecto técnico, abrangem um número infundável de obras. No entanto, se se considera somente a produção do período Heian, quando da introdução do formato a partir da China, e a do período Kamakura, quando o formato se atualiza, expressando temas contemporâneos, esse número se reduz a apenas cerca de quatrocentas obras¹⁶. Sua produção se prolonga, entretanto, para além da invenção do formato livro, compreendido como folhas de papel amarradas segundo procedimentos variados. Mesmo omitindo-se o texto, as pinturas se tornam, elas próprias, índice de narrativas: a pintura de um nobre já é metonímia de Genji; flores de íris, de Narihira em sua longa viagem para Azuma, como se lê no Episódio IX de *Ise Monogatari*.

14. *Kumo-gata*, “forma de nuvens”, modo de composição com estas formas, é usado em rolos de pintura narrativos, rolos verticais, pinturas de paredes e portas corrediças, para indicar uma mudança de cenas, lugar, tempo ou perspectiva. Inclui *suyari-kasumi*, “névoa que some”, usada nas bordas das pinturas que representam histórias literárias, históricas ou religiosas; *Genji-gumo*, “nuvem de Genji”, folhas de ouro em forma de nuvem aplicadas numa pintura, muito utilizado nas pinturas de Genji, e *kin-un*, “motivo de nuvens em ouro”, utilizadas para cobrir áreas brancas ou desnecessárias em *kinpeki shôhekiga*, pinturas em portas e paredes corrediças com cores brilhantes e muito ouro.

15. Ienaga, *Yamato-e*, p. 139.

16. Se não se limita o período histórico, deve-se catalogar também um sem-número de obras anteriores e posteriores, como sutras, genealogias e documentos históricos em geral.

Comentam-se, aqui, quatro desses rolos, representativos de diferentes momentos: os *Rolos de Pintura do Narrativas de Genji*, os *Rolos de Pintura das Origens do Monte Shigi*, os *Rolos de Pintura da Vida do Monge Ippen* e os *Rolos de Pintura de Figuras Satíricas de Animais e Pássaros*, dos séculos XII e XIII¹⁷

Os rolos produzidos durante o período Heian refletem o *miyabi*¹⁸, característico da produção poética e prosaica do período, como podemos perceber no *Genji Monogatari Emaki*¹⁹. Embora o título seja homônimo da obra de Murasaki Shikibu, os *Rolos de Pintura do Narrativas de Genji* não são ilustrações²⁰, pois não contém o texto integral; o manuscrito, em refinado silabário *kana*, elucida e resume a circunstância da imagem, as cenas catalisadoras da narrativa. Mas o texto contém, também, o caráter refinado, *miyabi*, que se busca, para além da caligrafia: os papéis, onde se desmancha em curvas sinuosas o silabário fluido, são trabalhados de antemão, com refinamento, de acordo com a sensibilidade tonal na combinação em colagem de diferentes papéis de bordas irregulares, na própria manufatura do papel entremeando folhas, fibras e impressões. Tanto o papel quanto o vestuário operam em harmonia de tons esmaecidos e pouco saturados, também sazonais, quando descrevem, intersignicamente, personagens. *Shiki-e*, pinturas-sazonais, não se restringem a representações das estações e suas especificidades, revelam-se mesmo no material utilizado e, como ressalta o historiador de arte Shirahata Yoshi²¹ em sua apreciação: os rolos são abertos conforme as estações; episódios, personagens e poemas são analisados em ocasiões.

Vêm-se, nas pinturas dos *Rolos de Pintura do Narrativas de Genji*, formas fixas de representação humana – chamadas, muito apropriadamente, *hikime-kagibana* (olhos-riscos, nariz-gancho) –, as damas, os nobres e seus séquitos são apresentados em aposentos palacianos, sob um ponto de vista do alto e em viés, com a retirada do teto, *fuki-nuki yatai*. Há uma tipicidade básica na forma de representação dos caracteres que em cópias e versões posteriores parece ser esquemática; não o é na cópia mais antiga ainda existente: olhos e narizes são delineados por linhas breves, mas notam-se, em trechos avariados dos rolos, camadas de tintas e linhas que se superpõem, resultando em uma sutil fugacidade no desenho. Os rolos de Genji se caracterizam pela técnica

17. Esses rolos são considerados as quatro maiores obras em seu gênero, tendo sido classificadas como Importante Tesouro Nacional da arte japonesa.
18. *Miyabi*: na poesia cortesã do período Heian, “tristeza e beleza” Refinado, nele o termo *fûryû* (elegância), segundo Sano Midori, “deve causar um sentimento da surpresa do susto, pois se encontra oculto no limiar descontínuo da vida cotidiana; trata-se de beleza que se entrevê; o sentimento provém da fricção da realidade com o sentimento” *Ôchô no Bijutsu (A Arte Palaciana)*, p.154, in M. Nakano *et al.*, *Ôchô Emaki to Sôshoku-kei (Rolos de Pintura da Corte e o Ornamento)*, Coleção *Nihon Bijutsu Zenshû (Coleção de Arte Japonesa)*, vol. 8, Tôkyô, Kôdansha, 1990.
19. Obra de cerca de 1120-1140, originalmente se compunha de dez rolos, dos quais restam somente vinte pinturas e aproximadamente setenta fragmentos de texto. Altura aproximada de 21,8 cm e comprimento de 48 cm. Encontra-se dividido entre o Museu Gotô em Tôkyô e o Museu de Arte Tokugawa em Nagoya.
20. Se fossem ilustrações seriam *sashi-e*; o texto teria a primazia e a imagem apenas se referiria a algumas partes da narrativa.
21. Shirahata Yoshi *et al.*, *Genji Monogatari Emaki Gojû-yon-chô (Cinquenta e Quatro Cadernos dos Rolos de Pintura do Narrativas de Genji)*. Tôkyô, Heibonsha, 1973.

tsukuri-e (pintura construída), construção da imagem por meio de várias camadas de desenhos em tinta *sumi* cobertas por pesados pigmentos minerais. Essa “pintura construída” passa por etapas de cor que diferem em muito do resultado final; o tom nostálgico das cenas se constrói com as cores do ambiente representado, mais do que com a dramaticidade facial das personagens – a importância da cor *murasaki*, tons de roxo, violeta e lilás, é notória, como se pode analisar nos poemas antigos, sendo a cor nobre por excelência. Nota-se também, a partir de fragmentos em restauração, que pelo menos uma das camadas se compõe da aplicação de uma mesma cor em toda a superfície da imagem, efeito que contribui para unificar a pintura.

A “pintura construída”, assim, clareia aspectos da representação da figura humana na pintura *ukiyo-e* que se pratica a partir do século XVII:

Os nobres do período Heian evidentemente acharam o realismo [*riarizumu*] insuportável, tendo aderido à expressão formalística [*forumaru*] até em suas pinturas de retrato, como se vê nas fisionomias apenas sugeridas em *hikime-kagibana* (essa desaprovação de detalhes em favor de aparência reapareceu na pintura posterior: os artistas *ukiyo-e* deixam de lado idiossincrasias pessoais de *yûjo* e atores que são seus modelos, optando por um formalismo. Tôshûsai Sharaku, uma exceção, procurou pelo realismo em suas pinturas de atores, sendo recompensado com a perda de sua popularidade. Desiludido, abandona completamente seus pincéis)²².

Akiyama²³ analisa o uso simbólico da cor na criação de humores, num sistema de correspondência lingüístico-visual, no que também classifica como *onna-e*: pintura-mulher, ou melhor dizendo, pintura do mundo das damas da corte de Heian, imersas em seus poemas, em seus quimonos de seda superpostos em combinações específicas, em seus sonhos de amores poetizados, lamentando a solidão da ausência de Genji, recitando sutras com os monges, apreciando os jardins e as florações, adestrando-se na caligrafia e na música, adestrando-se no jogo de *go*, mas, sobretudo, conversando entre si, observando, espiando, esperando, sempre esperando uma eventual visita de Genji: o universo das *matsu-onna*, mulher que espera²⁴. A paleta é formada por combinações de cores como marrom-de-casca-de-cipreste, marrom-de-folhas-de-bordo-caídas, marrom-de-árvore-antiga, marrom-de-cigarra; os nomes das cores enunciam uma vontade exaustiva de nomear, vinculada à natureza. Os elementos arquitetônicos

22. Ienaga, *op. cit.*, p. 150. Embora impopulares em seu tempo, as estampas de bustos de atores de Sharaku são hoje imensamente apreciadas; a questão de seu realismo, entretanto, é discutível. O termo realismo é aqui utilizado como empréstimo do japonês que o tomou de empréstimo ao ocidente, associando-se apenas obliquamente ao movimento Realismo, ou a características realistas. *Yûjo* são a categoria geral, que inclui hierarquias segundo beleza e artes, das mulheres que entretêm nas áreas-de-prazeres nas cidades do período Edo.

23. *La Peinture Japonaise (A Pintura Japonesa)*. Tradução para o francês: M.Jean-Pierre Diény e M. Maurice Pinguet. Tradução para o inglês: James Emmon. Skira/Rizzoli, 1ª ed., 1961.

24. No período Heian, os homens visitam suas amadas durante a noite escura, devendo deixá-las antes do amanhecer. Configura-se como “casamento” a frequência por três noites, com trocas de taças de saquê e promessas entre os amantes. As mulheres, assim, dificilmente deixam seus palácios, onde habitam os aposentos recônditos, não se mostrando nunca. Quando saem, em ocasiões especiais, ocultam-se em véus e carruagens fechadas, deixando à mostra, porém, as combinações das saias de seus quimonos.

e os objetos da casa compõem-se, em sua maior parte, de linhas retas oblíquas e firmemente delineadas, por entre os quais nobres transitam e se posicionam, em cenas metaforicamente construídas.

A estudiosa Sano Midori²⁵ acrescenta que as pinturas-mulher, *onna-e*, além de serem pinturas construídas, *tsukuri-e*, têm modos semelhantes e peculiares: “os temas são simples, suaves, abreviados e românticos²⁶, até um tanto infantilizados, numa atmosfera refinada e graciosa” no que chama de “estilo primitivo e pré-simbólico”. Sua leitura das pinturas ainda existentes, entretanto, é falaciosa: que simplicidade ou suavidade pode haver no tratamento de relações amorosas como as de Genji? Uma das cenas o mostra sentado em seus aposentos com um bebê nos braços, ladeado por sua segunda esposa, a Terceira Princesa (San-no Miya). Olhos apressados interpretam a cena como “suave, romântica”. Entretanto, sabemos: que Genji sabe tratar-se de um filho que não é seu; que o verdadeiro pai da criança morre de remorsos (acredita-se que sentimentos causam doenças e provocam mortes) por ter afrontado seu superior (Genji é, além de mais importante na corte, muito mais velho do que ele); que a Terceira Princesa, muito mais jovem do que Genji, toma votos búdicos e se isola do mundo; que Genji jamais profere uma palavra sobre seu conhecimento do fato; que o episódio é uma repetição do que aconteceu consigo mesmo na juventude – daquela vez, sendo ele o agente do delito, contra seu próprio pai, então imperador; que Genji já é uma presa de *mujôkan*, sentimento de evanescência, pois a melancolia se acentua com seu declínio por idade, saúde, influência cada vez menor na corte. Certamente, o mundo representado não é infantil. As pinturas dos rolos de Genji mostram uma “atmosfera refinada e graciosa” diz Sano: refinada, sim, infantilizada, não. A estudiosa adverte, também, para o destinatário, a saber, as mulheres da corte, e para seu caráter decorativo (que não tem conotação alguma de superficialidade), com uma utilização generosa de aplicação de folhas douradas e prateadas (*kingin-haku*) e colagem de fragmentos dourados e prateados em diferentes formas (*sunago*) sobre papéis já ricamente coloridos e trabalhados²⁷. Se o destinatário certamente são as mulheres, nem por isso as narrativas deixam de ser lidas por homens, como o atesta o fato de a autora Murasaki Shikibu ter adotado o nome de sua personagem, Murasaki, após o imperador a ela ter assim se referido²⁸.

Quando se comparam os rolos de pinturas com as narrativas, nota-se que nas narrativas também não há descrição física pormenorizada de personagens – suas personagens são descritas como: brilhante (o nome de Genji é Hikaru Genji, Genji

25. *Ôchô no Bijutsu (A Arte Palaciana)*, cit., p.153.

26. O termo *romantikku*, importação recente no idioma japonês, não tem o mesmo peso semântico que tem nas letras do ocidente, aplicando-se principalmente a casos amorosos. Com efeito, em meados do período Meiji, *rôman-ha*, movimento romântico entre os escritores japoneses se caracteriza por fuga do mundo comum, individualismo, doçura e sonho, evitando tormentos e dramas depressivos.

27. Cremos ser desnecessário enfatizar o peculiar processo de manufatura do papel japonês, *washi*, e a riqueza decorativa resultante de seus diversos procedimentos de fabricação.

28. O fato se encontra registrado em *Murasaki Shikibu Nikki (Diário de Murasaki Shikibu)*. Tendo por hábito ouvir também suas narrativas, certa vez o imperador pergunta à imperatriz a quem Shikibu serve: “Onde estaria a nossa Murasaki?”

Brilhante), belas, as mais belas, dos cabelos do mais intenso negror, dos cabelos compridos arrastados pelo chão. As personagens são, entretanto, longamente descritas por suas vestimentas, execuções artísticas na flauta (*fue*) e no *koto*, habilidade na mistura de aromas, caligrafia e jogo de *go*, comportamento amoroso e poemas compostos. Além disso, os objetos que rodeiam as personagens também as caracterizam; assim também, nas pinturas, circunstâncias e cores envolvem e definem personagens. Na adequação da narrativa à pintura, Shirahata Yoshi²⁹ acentua o processo de feitura dos rolos: pelos menos quatro diferentes mãos nas pinturas, pelo menos cinco diferentes calígrafos. As personagens retratadas não emitem sons, sentam-se em silêncio; para se saber o que pensam e sentem deve-se ler (no caso das damas de Heian, deve-lhes ser lido) o *kotoba-gaki*, texto escrito: *sore wa chôdo nô no kanshô no arikata to tsûjiteiru to omowareru* (esse tipo de fruição pode ser compreendida como tendo sido transmitida nos modos de apreciação do teatro nô); as personagens se movem, em silêncio, enquanto a música e os sons desenvolvem o *kotoba-gaki*, a circunstância.

Os chamados *engi emaki* tematizam histórias de vidas de monges importantes que fundam novas correntes, ou as origens de seus templos – sempre miraculosas. Os *Shigisan Engi Emaki (Rolos de Pintura das Origens do Monte Shigi)*³⁰, do período Kamakura, também no modo *yamato-e*, pinta a história do monge Myôren. Seus três rolos representam camponeses e nobres variados (com exceção da família imperial) acentuando sempre vestuário, detalhes arquitetônicos e lugares igualmente variados. O desenho é delineado com linhas finas acinzentadas de pincel, sobre as quais se aplicam cores aguadas apenas em partes, ressaltando-se ora a brevidade caricata nas personagens, ora a multiplicidade de suas atitudes e caracteres. Trata-se de um modo de pintar diferente da pintura construída: as faces não são *hikime-kagibana* (olhos-riscos, nariz-gancho), os lugares não são os interiores de palácios, o movimento das personagens e da composição é acentuado, as expressões faciais demonstram o espanto provocado pelos milagres de Myôren.

Pelos dois rolos de pintura vemos que, por *yamato-e*, entendem-se dois padrões de tratamento visual diferentes. Se aos *Rolos de Pintura do Narrativas de Genji* se

29. *Op. cit.*, p. 181. Shirahata desenvolve também a evolução no tempo, das pinturas de Genji, *genji-e*: nas eras Kamakura e Muromachi continua-se a fazer rolos de pinturas de Genji, não mais em pintura construída, mas em *hakubyô*, pintura branca, sem cores. As dimensões diminuem, sendo chamadas de *ko-e*, pintura pequena, tendo sido difundidas principalmente entre as mulheres. Mesmo reduzindo-se, entretanto, cenas e texto, às vezes incluindo-se apenas um poema, as pinturas referem, metonimicamente, a obra toda de Murasaki Shikibu. No período Edo, além dos biombos de Sôtatsu, vê-se uma proliferação, seguindo os modos minuciosos das artes e dos artefatos, de *odôgu*, mobiliário refinado, e *shikishi*, papéis quadrados para poemas, muito apreciados tanto entre os daimios como entre os samurais de baixa extração.

30. *Shigisan Engi Emaki*, obra de meados do século XII, três rolos, tinta *sumi* e pigmentos sobre papel, altura 31,7 cm., propriedade do templo Chôgosonshiji no monte Shigi, prefeitura de Nara. O primeiro rolo narra como a tigela de arroz de Myôren rouba um celeiro cheio de arroz de um governante rico (o celeiro voa) e depois miraculosamente devolve seu conteúdo. O segundo narra como Myôren cura o imperador Engi ao mandar o deus guardião da espada para a capital. O terceiro narra como sua irmã monja o procura e descobre seu paradeiro através de orações em frente ao Grande Buda do templo Tôdaiji.

atribui o epíteto *onna-e*, pintura-mulher, a *Rolos de Pintura das Origens do Monte Shigi* se atribui o epíteto *otoko-e*, pintura-homem, pintura dinâmica e cheia de acontecimentos³¹. De fato, vêem-se expressões de espanto, alegria, escárnio, surpresa, com-penetração, curiosidade, interesse, descaso, ternura, terror; mostra-se a movimentação das personagens que trabalham nos campos, nas casas, nas ruas, nos templos. Mesmo animais são alvos de consideração ponderada em sua inclusão num mundo em ebulição e em eterna mudança – novos contornos se traçam quando o budismo se torna mais ativo, originando várias correntes.

Se nos rolos do *Narrativas de Genji* as ilustrações são cenas entremeadas de textos, nos de *Origens de Shigisan* a pintura se desenrola sem interrupção, numa série engenhosa de composições, que evidencia o caráter fluido do formato *emakimono*, o qual alcança, nos rolos que narram a vida do monge Ippen, uma continuidade de cenas sem paralelo: o desenho flui como narração sem rupturas, sem cenas autônomas. Note-se também que, se os rolos do *Narrativas de Genji* mostram a vida palaciana, os de narrativas religiosas mostram a vida dos homens comuns. Se, como aponta Ienaga³², o rolo de pintura como formato é de origem chinesa, a pintura sem interrupção é um resultado japonês.

*Ippen Hijiri-e (Vida do Santo Ippen)*³³ é, assim, “pintura-sem-fim”. Os pigmentos são ricos e sua aplicação, sofisticada, sobre seda. De teor descritivo muito apurado, a obra é tida por estudiosos japoneses como *riarisuto*, realista³⁴, de um ponto de vista histórico, na representação de ocupações, atividades, papéis e interações sociais; não se encontram duas faces iguais, não se vêem dois quimonos iguais. Revela uma mudança visual do simbólico (da pintura-mulher, *onna-e*) em direção a uma representação caricata num caráter ainda conciso mas ávido de diferenciações (da pintura-homem, *otoko-e*). Se seu mundo visual já se encontra bem distante do dos *Rolos de Pintura do Narrativas de Genji*, notam-se, entretanto, algumas características comuns: a visão de cima para baixo (com *fuki-nuki yatai* parcialmente distribuídos), a separação de espaços através de grandes elementos transversais (em *Narrativas de Genji* os biombos se encarregam desse papel, em *Ippen* são os riachos, os lagos, os telhados). Se não se encontra consistentemente a técnica do *fukinuki yatai*, retirada do teto, vê-se, entretanto, uma infinidade de personagens e atividades por entre frestas de construções e através de suas janelas e portas. Vêem-se, sobretudo, as terras, os mares e as montanhas, que se desenrolam em locais famosos como pontos de peregrinação, percorridos por Ippen e

31. Hideo Okudaira, *Emaki no Sekai (O Mundo dos Rolos de Pintura)*. Tôkyô, Sôgensha, 1969. Também do mesmo autor, *Emaki (Rolos de Pintura)*. Tôkyô, Bijutsu Shuppansha, 1957.

32. *Yamato-e*, *op. cit.*

33. *Ippen Hijiri-e*, 1299, doze rolos, tinta *sumi* e pigmento sobre seda, altura 38 cm., pertence ao acervo do templo Kankikôji, Kyôto. Ippen (1239-1289) foi um monge itinerante que fundou a corrente Tempo do Budismo da Terra Pura (Jôdo). Os rolos narram as peregrinações de Ippen pelo Japão, mostrando não só os usos-e-costumes dos homens comuns, como também muitas vistas das províncias.

34. *Riarisuto*, termo também introduzido no Japão do período Meiji, contrapõe-se a *romantikku*, no sentido de individualização, riqueza de detalhes discriminadores, descrição exaustiva; em termos de mundos, sempre se associa ao *zoku*, ao comum. É nesse sentido que a obra de Saikaku é compreendida como *riarisuto*.

seus discípulos. Nos *Rolos do* Narrativas de Genji a natureza é representada metonimicamente, nos quimonos e nas artes mobiliárias (*chôdo*); no *Ippen Hijiri-e*, os locais poéticos se concretizam e envolvem as ações, exteriores.

Entretanto, *Ippen Hijiri Emaki* contém também texto, nos inícios dos rolos: explicações das atividades e ensinamentos de Ippen. Laura Kaufman³⁵, em estudo sobre esses rolos, questiona justamente a importância da riqueza dos detalhes arquitetônicos e lugares famosos, numa obra que objetiva principalmente a transmissão dos ensinamentos da corrente *jishû* (corrente Tempo do budismo da Terra Pura, Jôdo), tendo concluído que uma profunda integração das tópicas artísticas da corte de Heian (locais famosos, estações do ano com suas características e eventos principais e narração dos usos e costumes), acaba por, na narração da vida de Ippen, mostrá-lo como sendo, além de um religioso, um peregrino e um viajante. Assim, podem-se estabelecer relações entre o budismo (através de seus ensinamentos), a poesia (através dos poemas transcritos como sendo de sua autoria), a viagem (sempre da Capital para as províncias), a beleza natural, e portanto sagrada, de locais. Nota-se, em particular, que a tópica “viagem” (*tabi*) adquire outro valor – não o da tristeza de deixar a Capital, por exílio ou degredo –, pois aplicada na consecução de adesões religiosas e como pretexto para mostrar a geografia física e humana; prenuncia-se, aqui, a tópica “viagem” como despojamento e desprendimento do mundo físico e social, que encontra em Kamo-no Chômei seu mais famoso retirado-do-mundo, em Bashô seu mais famoso poeta, em Hokusai e Hiroshige seus mais famosos desenhistas de *souvenirs* de viagem.

*Chôjû Jinbutsu Giga*³⁶ (*Pinturas Satíricas de Figuras de Animais e Pássaros*) é uma obra curiosa, pois singular na história da arte japonesa, imiscuindo-se no mundo dos *setsuwa* (breves narrativas orais)³⁷, onde animais metamorfoseados alegorizam virtudes e vícios humanos. Trata-se de obra enigmática, sem texto, servindo-se somente de pincel e *sumi* para um desenho linear delicadamente manipulado na espessura dos traços, modo chamado de *hakubyô* (“desenho branco” sem cores). Estudiosos de arte japonesa conjecturam tratar-se de obra que, por ter sido feita num período dominado por samurais e daimios em guerra, encontra na alegoria uma forma de se referir aos conflitos. São rolos muito importantes visualmente, por seu tratamento de pincel como desenho e por sua composição ininterrupta.

35. Laura S. Kaufman, *Nature, Courtly Imagery, and Sacred Meaning in the Ippen Hijiri-e*. In *Flowing Traces – Buddhism in the Literary and Visual Arts of Japan*.

36. Composto de quatro rolos pertencentes ao Templo Kôsan-ji. O primeiro rolo mostra macacos, lebres e sapos com atitudes e atividades humanas. O segundo rolo figura seres imaginários, como a fênix, o dragão, o *kirin* e outros. O terceiro rolo tem duas partes: a primeira traz monges e homens comuns em competições de força; a segunda parte, animais (novamente macacos, lebres, sapos) em diversões variadas. O quarto rolo trata da mesma tópica da primeira metade do terceiro rolo. Não há absolutamente nenhum texto. Supõe-se ter sido obra de Toba Kakuyû (1053-1150), embora o estilo dos quatro rolos difira, o que faria inferir a ação de mais artistas.

37. *Setsuwa*, narrativas curtas, são coletadas em compilações extensas. O termo designa narrativas, como as de *Konjaku Monogatari* (*Histórias que Agora são Passadas*), a primeira coletânea do gênero. Em geral são escritos anônimos que não contêm poemas e não obedecem a tópicas unificadas em classes.

O modo de pintura *hakubyô* (“desenho branco”) se torna, a partir das pinturas satíricas, usual, sendo encontrado também em rolos não terminados (como *shita-zu*, desenho de baixo, sem a aplicação de cores). Do século XII, existem dois rolos feitos por mulheres; no XIII, os desenhos ganham mais detalhes e variedade de linhas, como se vê nas versões em “desenho branco” do *Narrativas de Genji*, chamadas *Ukifune* e *Kagerô*³⁸

Outros rolos de pintura podem ser analisados, dadas sua copiosidade e variedade como definidoras de uma tradição pictórica que se mantém viva. Limita-se, aqui, a citar alguns títulos e tópicos. Na categoria dos *engi*, rolos que narram o estabelecimento e a história do templo Kitano³⁹ são notáveis por combinar a “pintura construída”, característica das narrativas, e a pintura religiosa. É, com efeito, grande o número de rolos de biografias de fundadores de religiões, de histórias de templos e seus ensinamentos, notadamente no período Kamakura, quando surgem também rolos de narrativas de vidas de samurais e suas guerras, como os magníficos *Rolos de Pintura da Insurreição de Heiji*⁴⁰, e também de rolos descrevendo as desgraças da guerra, da fome e da doença, como os impressionantes *Rolos de Pintura das Doenças*⁴¹, *Rolos de Pintura do Inferno*⁴², *Rolos de Pintura dos Demônios Famintos*⁴³, que se filiam ao gênero *rokudo-e*, de tradição budista⁴⁴ Embora a tradição do modo da “pintura construída” *tsukuri-e*, ainda se

38. Os rolos pertencem às coleções do Museu Tokugawa Rokumeikai e da Biblioteca Yamato Bunkakan, respectivamente.
39. *Kitano Tenjin Engi Emaki*, rolos de pintura magnificamente executados no século XIII. O primeiro rolo se passa durante a vida de Fujiwara Michizane (patrono do templo); o segundo narra a travessia do monge Nichizô pelos Seis Caminhos (*rokudô*) pela primeira vez, sua vitória sobre os infernos (*jigoku*) e sua volta à vida. Há versões também executadas em *hakubyô*, pintura sem cores. Dentre os rolos de pintura, são os maiores em altura, talvez do pincel de Fujiwara Nobuzane. Há hipóteses de que se trata de obra de monge-pintor (*ebusshi*); uma de suas versões é certamente de Tosa Yukimitsu. Há versões também do período Muromachi.
40. *Heiji Monogatari Emaki*, narram a rebelião de Heiji. Feitos em fins do século XIII, restam três rolos, que fazem parte de coleções do Museu Nacional de Tôkyô, do Museu de Boston e de Seikadô Bunkan. Especialistas supõem a existência de mais rolos. O pintor é desconhecido, mas é, com certeza, pintor *yamato-e* que, agregado à corte, continua a tradição da pintura de narrativas.
41. *Yamai no Sôshi*, fins do século XII, coleção Sr. Kakuzô Kawamoto, Kyôto. Os rolos mostram as doenças, deficiências físicas e métodos de tratamento médico. As doenças têm como pano de fundo os Seis Caminhos (*rokudô*) e a causa-e-efeito dos três mundos (*sanze inga*). Juntamente com *Gaki Zôshi* (ou *Gaki no Sôshi*) e *Jigoku Zôshi*, classifica-se no gênero “pinturas dos Seis Caminhos” (*rokudô-e*). São 21 imagens, sendo um dos rolos existente somente em cópia.
42. *Jigoku Zôshi* (ou *Jigoku no Sôshi*), fins do século XII, coleção do Museu Nacional de Nara. Baseados em escritos búdicos antigos adaptados aos ensinamentos em escrita japonesa (*wabun*), os rolos mostram demônios maléficos e diabos em forma de pássaros estranhos, alguns meio-pássaros meio-humanos. A concepção de inferno (*jigoku*) se visualiza como fogueira, seres devorados e torturados, sofrimentos vários. Existem atualmente quatro rolos, além de mais duas cópias.
43. *Gaki Zôshi* (ou *Gaki no Sôshi*), fins do século XII, coleção Museu Nacional de Kyôto. Trata da fome eterna e seus sofrimentos; para salvar os homens surgem em seu mundo os demônios aterrorizantes (*giga*), numa mistura de seres fantásticos, que são invisíveis aos humanos, e a vida comum assolada pela fome.
44. “Há um contraste impressionante do belo e do repulsivo, quase horroroso demais para suportar. [...] As pinturas *rokudo-e* se colocam no contexto maior de ensinamentos amidistas *Ôjôyôshu* (*Etapas Essen-*

mantenha viva, como bem o demonstram os *Rolos de Pintura do Diário de Murasaki Shikibu*⁴⁵, *Rolos de Pintura do Livro do Travesseiro*⁴⁶, *Rolos de Pintura do Episódios de Ise*⁴⁷ e rolos de poemas japoneses, novas ondas de importações chegam do continente e lhes são incorporadas. Ainda que o rolo de pintura como formato tenha sido utilizado posteriormente nos períodos Muromachi e Edo, depois do século XV, Ienaga considera que o *emaki* perde seu caráter de expressão de valores sociais gerais (da corte, dos religiosos e dos samurais) e se torna mais “individualizado”, quer dizer, mais marcado pelos modos de pintar e/ou pela família artística. Assim, um rolo, por magnificamente executado que tenha sido, seja pelas famílias Tosa ou Kanô ou pelos artistas *ukiyo-e*, se torna mais importante pelo fato de levar a marca de suas famílias. Esta visão tanto mais é justificada quanto mais nos aprofundamos no estudo da história da arte japonesa: os rolos que Sesshû Tôyô (1420-1506) e Tenshō Shubun (século XV) produzem, embora lingüisticamente utilizem os paradigmas visuais dos *emaki* (junção de letra e imagem, manipulação do tempo da narração em relação ao tempo da manipulação do rolo, seqüências irregulares de espaços vazios e cheios, possibilidade de simultaneidade de cenas conforme o desenrolar dos rolos, atenção concentrada em determinadas cenas, visão geral de cenas), são mais importantes por terem sido pintados somente em aguadas de tinta *sumi*, sintetizando o essencial mundo zen-budista.

Relacionado a um grupo de pintura *yamato-e*, tem-se, como se viu, o termo *onna-e*, pintura-mulher, utilizado para se referir a pinturas de forte colorido (*tsukuri-e*), como os *Rolos de Pintura do Narrativas de Genji*, produzidos durante o período Heian e apreciados pelas damas da corte. *Onna-e* se relaciona com *onna-bungaku*, escrito-mulher, o qual compreende narrações, diários e poemas do período Heian produzido principal-

ciais da Salvação) e suas seis regiões; inferno, fome e demônios pertencem ao reino do invisível, bestas pertencem ao mundo visível mas não humano. [...] *Rokudo-e* é certamente algo extraordinário na longa história das artes do Japão, tradicionalmente muito refinadas, e é uma forma de pintura notavelmente bem sucedida para assunto tão raro.” In IENAGA, *op. cit.*, pp. 147-149.

45. *Murasaki Shikibu Nikki Emaki*, meados do século XIII, coleção do Museu de Arte Fujita, em Ôsaka. A obra literária é de 1008, em forma de diário, centralizada no nascimento da princesa Sôshi, filha de Fujiwara Michinaga. Supõe-se que os rolos tenham tido cerca de cem pinturas, mas restam apenas vinte e quatro, divididas em quatro rolos. Utilizam os mesmos procedimentos de *Genji Monogatari Emaki*: olhos-riscos, nariz-gancho (*hikime-kagibana*), cores fortes e superpostas (*tsukuri-e*) e perspectiva acentuando o fundo (*naname no oku-yuki*, “ir para o fundo obliquamente”), contendo mais figuras, mas de menores dimensões. As linhas, diferentemente dos rolos de Genji, são feitas de uma vez, especialmente nas personagens de posição menos elevada.
46. *Makura no Sôshi Emaki*, um rolo do século XIV, coleção da família Asano. Em fins do século XIII há entusiasmo pelas artes de Heian, tendo sido transformados em pinturas seus escritos mais importantes. Utilizando retirada do teto (*fukinuki yatai*) e olhos-riscos, nariz-gancho (*hikime kagibana*), as linhas são feitas com tinta *sumi* aplicadas levemente, em contraste com cabelos, sobrancelhas, chapéus de nobres (*eboshi*) e objetos que são do mais intenso negror de *sumi*, modo chamado *yamato-e hakubyôga* (desenho-branco-de-pintura-yamato). A hipótese mais aceita acerca da autoria é que tenha sido pintado por mulher; os rolos são importantes no registro de usos e costumes da época (período Kamakura).
47. *Ise Monogatari Emaki*, obra do século XIV, feita nos mesmos modos e época que *Makura no Sôshi Emaki*, mostra em especial objetos cujas técnicas de manufatura (*kôgei*, “fazer-artes”) se encontram em estágio avançado e refinado. As técnicas *kingin* (folheados a ouro) e *sunago* (polvilhados de ouro) são especialmente utilizadas.

mente pelas damas da corte, no qual se utiliza o silabário fonético (*hiragana*), conhecido como *onna-moji*, letra-mulher, em caligrafia distintiva *onna-de*, mão-mulher. Opõe-se à conceituação de *otoko-e*, pintura-homem: o termo se refere a modos específicos (primado da linha sobre a cor, desenho a pincel com tinta *sumi* em esboços rápidos, ausência quase total de ambientes fechados, utilização de cores aguadas e aplicadas levemente) de pintores profissionais que trabalham no *edokoro*, gabinete de pintura da corte, tratando, em geral, de assuntos religiosos. Relaciona-se também com sisudas obras de tratados budistas e escritos históricos, grafadas em língua chinesa, *kanbun*⁴⁸, e poemas em língua e imaginário chineses, *kanshi*⁴⁹. Evidencia-se, assim, que as obras *Narrativas de Genji*, *Livro do Travesseiro*, *Episódios de Ise*, *Diário de Sarashina* são classificadas como *onna-bungaku*, escritos-mulher, que utiliza *onna-moji*, letra-mulher (*hiragana*), sempre em oposição aos frutos do continente, *kara-e* (pintura-T'ang, pintura chinesa) e *kara-moji* (letra-T'ang, letra chinesa). O paralelismo de *tsukuri-e*, pintura construída, e *tsukuri-monogatari*, narrativas construídas, não é fortuito. Mão-mulher (*onna-de*), portanto, é mão japonesa; mão-homem (*otoko-de*), chinesa. Assim, a pintura *yamato-e* é “mulher”, em oposição à pintura “homem” chinesa, *kara-e*⁵⁰. Contudo, o nobre Ki-no Tsurayuki (cerca de 872-945)⁵¹, ao compor o *Diário de Tosa* (*Tosa Nikki*), toma a forma (*kata*) de um autor-mulher:

*otoko mo sunaru nikki
to iu mono wo,
onna mo shite mimu tote,
surunari.*

*Diários são escritos por homens,
assim me dizem.
Escrevo um, assim mesmo, para ver
o que uma mulher pode fazer*⁵².

48. Na época da adaptação da escrita chinesa para a japonesa, *kanbun*, escrita-letra da dinastia Han, ou seja, escrito em chinês, é praticado pelos nobres da corte. Escreve-se em chinês mas se lê em japonês, através de sistema de marcações sintagmáticas, visto ser a frase chinesa Sujeito-Verbo-Complementos e a frase japonesa Sujeito-Complementos-Verbo.
49. Note-se que “poesia”, em chinês, é *shi*: *kan-shi*, poesia da dinastia Han. A poesia na tradição de Yamato, entretanto, se compõe de *uta*, que é poema e canção.
50. “Embora muitos rolos de pintura desafiem uma categorização rígida, uma distinção em seus modos de pintar aparece nos exemplos mais antigos ainda existentes, revelando duas fontes diferentes de inspiração. *Onna-e* se aplica a narrativas ficcionais (*tsukuri monogatari*, “narrativas feitas”) e se restringe a representar a vida da corte, sendo caracterizada por uma representação estática. *Otoko-e* é pintura dinâmica e cheia de ação; essas pinturas de rolos, que geralmente ilustram narrativas de aventuras ou lendas, freqüentemente tomam monges e homens comuns, e até animais, como suas tópicas, não sendo confinadas a espaços interiores em palácios” In Hideo Okudaira, *Emaki no Sekai (O Mundo dos Rolos de Pintura)*. Sôgensha, Japão, 1969.
51. Ki-no Tsurayuki é importante poeta e compilador de coletâneas imperiais, tendo sido o autor do maior número de poemas inseridos em *Kokinshû*. Tsurayuki escreve a mais antiga obra em prosa combinada com poema-canção existente no Japão: *Tosa Nikki*. Fazendo-se autor-mulher, Tsurayuki pode escrever em “letra-mulher”, silabário fonogramático (*kanabun*), enfatizando na obra a viagem de Tosa à Capital e a dor pela perda da filha enterrada em Tosa. Com trechos em prosa e repleto de poemas-canções, a obra se torna modelo a ser seguido. Assemelha-se, nesse sentido, à composição *haibun*, prosa e *haiku*, praticada no período Edo. In Earl Miner, Hiroko Odagiri & Robert E. Morrell, *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*. Nova Jérsei, Princeton University Press, 1985. Muitos estudiosos apontam, também, o caráter poético da prosa de Saikaku.
52. Na verdade, diários da forma como Tsurayuki escreve são escritos por mulheres; homens escrevem em chinês.

Na conceituação de *onna bungaku* como escritos-por-mulheres, entretanto, a obra de Ki-no Tsurayuki provoca reflexões, em primeira instância por ter sido um homem o autor. O *Diário de Tosa* compõe-se de 54 registros correspondentes a uma viagem de 55 dias da província de Tosa (ilha de Shikoku) à capital Kyôto, no ano de 934, após Ki-no Tsurayuki ter servido por quatro ou cinco anos como governante provincial. O formato de se registrar os dias, todos os dias, houvesse ou não ocorrido algo especial (alguns dias trazem somente a data e uma frase sobre o clima), segue prática chinesa. A maior parte dos estudiosos relega a utilização de uma voz de mulher como algo secundário, interpretando-a ou como prática de estilo, ou como necessidade social de se ocultar sob uma voz feminina para expressar sentimentos: a dor da perda da filha em terras estrangeiras (fato historicamente não comprovado), a tristeza em ter sido enviado à província, a tristeza em voltar à Capital, para uma mansão abandonada por todos aqueles anos. A voz feminina, assim, mostra sentimentos, e sua esfera é a vida privada⁵³. Mas Tsurayuki também redige, em “mão-mulher”, o prefácio para a coletânea imperial *Kokin Wakashû* (*Coletânea de Poemas do Presente e do Passado*)⁵⁴, que se segue ao prefácio escrito em mão-homem, chinês. Tsurayuki, no primeiro tratado poético japonês, inicia uma reflexão sobre a natureza do poema-canção japonês, *waka*, em prosa japonesa, *wabun*. (É preciso lembrar que a própria divisão entre *wabun* e *kanbun* é já um ponto de vista japonês e que, quando se compõe poesia japonesa, *waka*, a língua é sempre a japonesa, a grafia, sempre os fonogramas⁵⁵.) Evidencia-se o tratamento de uso de fonogramas como sendo já parte integrante do idioma japonês, em oposição à língua chinesa. Neste sentido, uma voz-mulher não é apenas a voz de mulheres, mas a voz de uma terra, Yamato.

53. No século XX há um grande número de mulheres escritoras, conhecido como *joryû bungaku*; desde a Segunda Grande Guerra, tem havido discussões sobre suas especificidades, buscando-se, como não poderia deixar de ser, paralelos com o período Heian. Principalmente centralizado em questões contemporâneas, *The Woman's Hand – Gender and Theory in Japanese Women's Writing*, editada por Paulo Gordon Schalow e Janet A. Walker (Stanford, Stanford University Press, 1996), traz depoimentos dessas escritoras, bem como traduções de suas obras. O estudo sobre *Tosa Nikki* considera artigo de Lynne K. Miyake integrante do livro em questão, intitulado “*The Tosa Diary: In the Interstices of Gender and Criticism*”, pp. 74-118.
54. *Kokin Wakashû* é a primeira das vinte e uma coleções de poemas compiladas a mando imperial (*chokusenshû*). Planejada por Uda (imperador de 887 a 897) e iniciada por Daigo (imperador de 897 a 930), talvez em 905, é completada em 914 ou 920. Além de Ki-no Tsurayuki, são compiladores: Ki-no Tomonori, Ôshikôchi Mitsune e Mibu-no Tadamine. A divisão em vinte partes reflete modelos antigos como os do *Man'yôshû* e de algumas coleções de poesia chinesa, mas a divisão por tópicos é nova, sendo as principais, as estações do ano e o amor. A estrutura de tópicos de estações se divide em: livros 1-2 Primavera (*haru no uta, jô, ge*); 3 Verão (*natsu no uta*); 4-5 Outono (*aki no uta*); 7 Congratulações (*ga no uta*); 8 Separações (*wakare no uta*); 9 Viagens (*tabi no uta*); 10 Sobre os Nomes das Coisas (*mono no na no uta*). A estrutura de tópicos de amor se divide em: 11-15 Amor (*koi no uta, ichi-go*); 16 Lamentos (*aishô no uta*); 17-18 Miscelânea, ou “plantas-e-plantas de poemas” (*kusagusa no uta, jô, ge*); 19 Miscelânea (*zattei no uta*); 20 Poemas do Grande Departamento de Poesia (*ôutadokoro no on'uta*). Para uma tradução do prefácio, leia-se Geny Wakisaka, “A Poética de *Kokin Wakashû*” In *Estudos Japoneses* 17. São Paulo, CEJ-USP, 1997, pp. 55-70.
55. Parte dessa reflexão se discutiu com a Profª Geny Wakisaka, que lembra que a literatura japonesa é basicamente lírica, tendendo ao sentimento e à expressão de emoções, sendo, neste sentido, mais ligada

Não se deve, portanto, associar diretamente gênero e sexo, embora estes termos por vezes se confundam: ao afirmar que seus escritos são “mulher”, as damas de Heian consagram o silabário fonético⁵⁶. Caracteres chineses, escritos *em kaisho* ou *gyôsho*⁵⁷ utilizados como letras fonéticas para transcrever sons da língua japonesa, são *magana*, silabário de homens. Como regra geral, às mulheres da corte não se obriga, ou até se coíbe, o aprendizado de caracteres ou ensinamentos chineses, embora se saiba que Murasaki Shikibu e Sei Shônagon fossem iniciadas nas letras chinesas. Como regra geral também, homens não escrevem diários (*nikki*) ou narrativas (*monogatari*), embora façam poemas, dancem, cantem, toquem e pintem. Assim, tornando mais complexa ainda a questão da relação entre o Japão e o Continente, percebe-se que, no interior mesmo do que se nomeia *yamato-e*, pintura japonesa, em contraposição a *kara-e*, pintura chinesa, encontra-se uma outra alteridade, a de *onna-e* e *otoko-e*.

A questão do gênero é retomada e transformada, mais uma vez, no período Edo: inventa-se, no teatro kabuki, a forma *onna-gata*, “homem-forma-de-mulher” *Onna-gata*, diz o dicionário filológico⁵⁸, deveria ser escrito com o ideograma *kata/hô* utilizado para pronomes pessoais, criando uma imagem mais concreta de uma entidade-mulher; ao se grafar o termo com o ideograma *kata* de forma/modelo, transforma-se em “homem-como-se-fosse-mulher”. No papel de mulher “como-se-fosse-mulher”, os atores inventam uma representação que mais tarde nenhuma mulher pode representar, já que mulheres são. Sabe-se que Okuni⁵⁹, a lendária iniciadora do teatro kabuki, veste, por sua vez, roupas masculinas, *dansô*, quando deveria usar *nyôsô*, roupas femininas. Se diferenças há entre o vestuário feminino e o masculino, também há muitas imprecisões: homens vestem quimonos de cores vivas e ornadas; *yukata*, quimono leve em azul-anil e branco

ao “feminino” Em *Tosa Nikki*, a referida estudiosa vê já uma semente de *onna-gata*, na forma da criação de uma persona feminina, desenvolvimento das “mãos-mulher” Lembra, também, que no período Edo é forte a dominação de samurais e daimios; a formação da cidade de Edo privilegia atividades aos homens, sendo as famílias confinadas em suas mansões. Assim, o jogo dos gêneros encontra seu lugar nos mundos à parte das áreas de prazeres e de teatro.

56. A difusão é atribuída às damas da corte. Entretanto, também os homens, quando compõem *waka*, poema japonês, utilizam o silabário. Como o desenvolvimento (abreviação ou simplificação cursiva) do silabário se origina dos ideogramas, é difícil comprovar tal atribuição. Sabe-se que, com certeza, mulheres utilizam o silabário fonogramático. O resultado é que “mãos-mulher” se afirmam em oposição a um universo estrangeiro e superior, “mãos-homem”
57. São três os modos de escrever, caligrafia: *kaisho*, “escrita-quadrada”, *gyôsho*, “escrita-que-vai”, e *sôsho*, “escrita-erva”. *Kaisho* é aperfeiçoado na dinastia T’ang, sendo o mais variado em modos; torna-se a letra de imprensa chinesa, formal, sem juntar os traços. *Gyôsho*, em chinês *xing-shu*, criada em fins do período Heian, é usada para escrever cartas pessoais, juntando alguns traços, sendo escrito e reconhecido rapidamente, torna-se posteriormente a letra japonesa. *Sôsho*, “escrita-planta”, originado na dinastia Han, é escrita fluida que omite parcialmente traços de ideogramas, sendo comumente traduzido como estilo cursivo.
58. *Dai Nihon Jiten – Encyclopedia Japonica (Grande Dicionário do Japão)*.
59. Estudos mais recentes têm considerado Okuni kabuki como um nome, ou título, empregado para caracterizar danças de *miko* ou *shirabyôshi*, que ocorrem desde o período Muromachi em espaços públicos. Nesse sentido, é como o nome hereditário Danjûrô do teatro kabuki, com a diferença que o nome Okuni não teve continuidade, pois não sistematizado (e proibido pelo xogunato).

para o pós-banho, *iki* por excelência, é vestido por ambos; penteados e acessórios são inventados infinitamente: os *wakashu* utilizam lenços (*tenugui*) para cobrir suas cabeças raspadas – sinal de seu estado-de-homem-jovem –, as mulheres os imitam; *yûjo* adornam suas cabeleiras efusivamente, *onnagata* as imitam vestindo perucas. Nas pinturas e estampas *ukiyo-e*, olhos distraídos dificilmente percebem os signos da determinação sexual, pois, muitas vezes, estes se confundem e se apagam as fronteiras entre os gêneros, sendo difícil discriminar o grau de paródia intencional de seus autores. Em pinturas e estampas de figuras-bonitas, não se diferenciam com clareza os gêneros, tendo *bijinga* sido compreendido como se compondo somente de representações de mulheres-bonitas, ignorando-se a representação de atores jovens do kabuki-de-mocinhos, *wakashu kabuki*. Ou melhor, se não se conhece a circunstância, a imagem não se lê: não há – nem pode haver – signos de masculinidade nessas estampas e pinturas, pois, no mundo do teatro kabuki, os *wakashu* são mulheres. Ou, como acontece nas estampas de Harunobu, as personagens são *mijuku*, ainda não maduras sexualmente, semelhantes em suas figuras esguias e delicadas, a não ser pela área raspada no alto da cabeça, sutilmente percebida. Lêem-se em Saikaku, na obra *Nanshoku Ôkagami (Grande Espelho do Amor de Homens)*, situações em que personagens se debatem em gêneros, os quais não necessariamente seguem a definição imposta por seus corpos.

Compreendido geralmente como escritos-por-mulheres, o conceito de *onna bungaku* é mais amplo, pois são nativas as tópicas de que trata, nativas a poesia e a forma de narrar. Nativa, ainda, é a engenhosa simplificação dos ideogramas em fonogramas, que ainda hoje se utilizam. Se *yamato-e* se liga aos escritos de mulheres e *kara-e* se liga a tratados e poemas chineses escritos por homens, desenha-se um aspecto da oposição *uchi-soto*, dentro-fora: neste sentido, *ukiyo-e* se alia ao “mundo de dentro” ao japonês, que retoma a tradição do período Heian, em oposição ao “mundo de fora” ao chinês e/ou holandês, substituto de *kara-e*. Assim como *yamato-e* absorve *kara-e* e o transforma, também *ukiyo-e* absorve e transforma: as regras de perspectiva ocidental, a necessidade do artista profissional ser amador (poetas-pintores), os embates neoconfucionistas (personificados em *yûjo* e *yakusha*), a representação minuciosa (evidente em Ôkyo e seus pares), a linguagem de meios técnicos novos (grafismo da gravura em metal, modelado e sombra da pintura a óleo).

Uma estampa de Utamaro mostra mulheres (*yûjo* vestidas a caráter) numa oficina de xilogravura, onde estas são vistas cortando com a faca a dura matriz de madeira de cerejeira, afiando goivas e formões, supervisionando e umedecendo folhas de papel, preparando tintas, imprimindo: o incauto se convence, mas com estranhamento, de que mulheres tais trabalham em tais oficinas. Recurso paródico, *mitate*, de deslocamento (as estampas representam *yûjo*, quero mostrar a variedade das funções na feitura de estampas – parte de meu ofício –, uso *yûjo* como trabalhadoras), a estampa suscita a questão de mulheres pintarem e/ou fazerem xilogravuras.

Akiyama Terukazu⁶⁰, em estudo sobre *onna-e* do período Heian, através de referências em diários escritos por homens (em chinês), trechos de *monogatari* e documentos do período, constata que as mulheres da corte de posição *nyôbo*, elite que

60. In “Women Painters at the Heian Court”, traduzido por Maribeth Graybill, in *Flowering in the Shadows*.

ocupa áreas privadas no palácio imperial ou nas mansões da alta aristocracia, entre as quais Tosa-no Tsubone, Kii-no Tsubone e Nagato-no Tsubone⁶¹, participam em comissões públicas de pinturas para poemas (*uta-e*) e narrativas (*monogatari-e*), ligadas a locais de pintura, *edokoro*. Em geral, os gabinetes de pintura são ocupados por homens, que pintam *otoko-e*, pinturas de tópicos chineses (assuntos budistas são, evidentemente, assuntos chineses), reservadas aos espaços públicos dos palácios. Assim, o epíteto *onna-e* não apenas se refere ao universo das narrativas – *emaki-monogatari* são as mais significativas obras assim denominadas – como também se refere à autoria de tais obras. Em geral destinadas a aposentos mais privados, são caracteristicamente *yamato-e*.

Estudos sobre mulheres artistas no período Edo são ainda escassos⁶²; sabe-se de filhas ou discípulas de Moronobu⁶³, Hokusai (duas filhas: Tatsu e Ôi), Utagawa Toyokuni I, Tsunoda Kunisada, Utagawa Kuniyoshi. Entretanto, a questão, em *kasane* (superposição), é: pode-se dizer que *ukiyo-e*, ao retomar *yamato-e*, cuja representatividade pictórica se encontra no *onna-e*, de alguma maneira, por oblíqua que seja, recobre-se de modos “femininos” *onna-teki*? Neste sentido, os estudos confucionistas, *shushigaku*, o mundo dos samurais, *buke no sekai*, são, obliquamente, substitutos do mundo “masculino” dos nobres de Heian. A questão da construção dos gêneros é complexa: sabe-se que homens e mulheres pintam tanto *onna-e* quanto *otoko-e*, e que a composição poética lhes é comum. Pesquisas mais recentes têm se empenhado em trazer à luz obras

– *Women in the History of Chinese and Japanese Painting*, editado por Marsha Weidner. Honolulu, University of Hawaii Press, 1990.

61. *Tsubone* é nome dado a divisão espacial nos aposentos das mulheres; refere-se a quartos separados; é, por extensão, grau hierárquico das damas da corte cuja posição lhes permite habitá-los. Nomes próprios são adotados no Japão somente no período Meiji; entretanto, nobres são conhecidos por suas posições e por nomes adotados. As mulheres, entretanto, são nomeadas em relação a estes: Murasaki Shikibu, Flor-púrpura (personagem de *Genji Monogatari*) da Seção de Cerimonial (o cargo de seu pai); Sei Shônagon, pela posição de terceiro escalão do pai (é de primeiro escalão, Dainagon; de escalão intermediário, Chûnagon); Michitsuna-no Haha, Mãe-de-Michitsuna.
62. São conhecidas também como pintoras: Ono Ozû (ou Otsû, 1559-1568-1631), Tôfukumon'in (1607-1678), Ryônen Gensô (1646-1711), Genyô (ou Rinkuji Miya, ?-1726). Entre as *chônin*, habitantes das cidades, educadas em escolas de templos (*terakoya*), destacam-se as mulheres que, além de pintoras, são poetas. A maior parte das poetas mulheres de *waka* são da nobreza de Kyôto ou de samurais de alta classe. Muitas são *yûjo*, como Yoshino (1606-1643), Ôhashi (ativa em meados do século XVIII), ou proprietárias de casas de chá, como Kaji, Yuri, Ike Gyokuran. Também se destacam entre poetas-pintores. Sobre o assunto, leia-se Patricia Fister, “Women Artists in Traditional Japan”. In *Flowering in the Shadows – Women in the History of Chinese and Japanese Painting*.
63. “Muitos artistas *ukiyo-e* mulheres alcançaram sucesso desde fins do século XVII. As duas mais famosas são Yamazaki Ryû-jo (ativa no início do século XVIII) e Inagaki Tsuru-jo (ativa em fins do século XVIII), celebradas por suas representações elegantes de *yûjo*. Ryû-jo era filha de um samurai servindo o xogunato em Edo. Suas pinturas seguem o estilo de Hishikawa Moronobu, mas não há evidência de que fosse sua discípula direta. [...] Quanto a Tsuru-jo, acredita-se ter estudo com Tsukioka Settei em Ôsaka.” In Patricia Fister, *op. cit.*, p. 230. O artigo aqui citado termina com dados sobre exposições recentes realizadas no Japão e nos Estados Unidos, nos anos 1978, 1982, 1984 e 1988, sobre mulheres artistas do Japão nos séculos XVII a XIX, sob uma nova ótica (*Women's Studies* ou *Gender's Studies*), que tem iluminado áreas antes não abordadas. Entretanto, se é grande a dificuldade em se relacionar um artista com uma pintura de pincel a ele atribuído (ou modo de pintura), quanto mais abordá-la sob ótica “feminista” – embora a questão não seja impertinente.

de mulheres, tanto do período Edo quanto dos períodos Kamakura-Muromachi, pois a história registra a presença masculina, depois do período Heian, como sendo dominante nas artes. Não se deve desconsiderar, também, que as áreas de prazeres e o amor são artes pelas quais os iniciados *tsûjin* transitam, mas as *yûjo* é que são as principais artistas. O fato de as mulheres terem sido expulsas do cenário de teatro kabuki talvez indicie sua posição frágil, pois o neoconfucionismo, afinal, teria reduzido a mulher, se não às áreas de prazeres, pelo menos à piedade filial e ao domínio do privado.

Se a família Tosa é, em um primeiro momento, sinônimo de pintura *yamato-e*, ulteriormente, a família passa a enfrentar novas importações do continente. Contrapõe-se, assim, ao crescimento da família Kanô e à prática de aguadas de tinta *sumi*, ao modo das dinastias chinesas Sung e Yüan, introduzidas durante o período Muromachi (1336-1573), cujas imagens mais representativas se encontram, como se viu, nas aguadas *suiboku-ga*⁶⁴ zen-budistas de Sesshû Tôyô (1420-1506)⁶⁵ e Tenshō Shûbun (século XV)⁶⁶.

As origens da família Kanô⁶⁷ remontam ao período Muromachi (1336-1573), quando Kanô Masanobu (1434-1530)⁶⁸ adota tal nome. Predomina no período Momoyama (1573-1603), caracterizando-se por riqueza material e artística, sob a responsabilidade do mestre da quinta geração, Kanô Eitoku (1543-1590)⁶⁹. Os pintores realizam grandes projetos de pintura de biombos, paredes e portas corrediças⁷⁰ para

64. Embora possa ser encontrado também em formas líquidas de diferentes intensidades, o *sumi*, no Japão, é mais característico em formato retangular sólido: o próprio ato de diluí-lo em água no *suzuri*, prato pesado especial para a tinta, é preparação espiritual e faz parte do cerimonial da caligrafia. Mais que definição técnica e material, quando se utiliza o termo *suiboku-ga* se entende o momento histórico de Muromachi, a arte de colorido zen, um tipo de pintura de aguada em preto e branco com alguns poucos pontos sutilmente coloridos, copiada da China continental (do norte), como a de Sesshû e Shûbun.
65. Sesshû aperfeiçoou o *suiboku* japonês. Estudou zen-budismo no templo Shôkoku-ji, tendo estado na China em 1468-1469. Suas tópicas são o monte Fuji, estações do ano, locais famosos, montanhas e rios, flores e pássaros das estações e retratos de venerandos. Sua pinturas de flores e pássaros são modelos para a família Kanô e para períodos posteriores na ornamentação de biombos e portas e paredes corrediças. In Roberts, *Japanese Artists*.
66. Shûbun, monge do templo Shôkoku-ji, esteve na Coreia em 1423. Serve o governo militar, que inicia na época um gabinete-de-pintura (*edokoro*) seguindo exemplo da corte imperial. Produz muitas imagens de “estudos” (*saikyo-zu* ou *shosai-zu*) mostrando cenas isoladas onde um monge zen devota sua vida lendo os sutras e se ilumina. In Roberts, *op.cit.*
67. Leia-se estudo mais amplo sobre a família Kanô em HASHIMOTO, Madalena. *Kanô-ha: Uma Escola que Atravessou Eras*. In *Estudos Japoneses* 11, pp. 73-91. São Paulo, CEJ-USP, 1989.
68. Kanô Masanobu, samurai, é contemporâneo de Sôami e Sesshû, aprendiz de Oguri Sôtan e Shûbun, tendo sido apreciado entre monges zen e daimios. Seu filho Motonobu (1476-1599) estende a pintura da família, incluindo *yamato-e*, com a introdução da técnica colorística da família Tosa no modo preto-e-branco do *suiboku-ga*.
69. Kanô Eitoku, nascido Kanô Kuninobu, também Mochishige, Shigenobu, Genshirô, é o chefe da quinta geração da linha principal de Kyôto, *Kyô-Kanô*.
70. *Shôheki-ga*, pintura executada sobre *fusuma*, *byôbu* e *shôji*, elementos arquitetônicos típicos da morada japonesa; é denominação de pinturas seqüenciais num espaço arquitetônico, que cria uma ambiência dinâmica e unitária. Tem como tópicas locais famosos, montanhas e rios, flores e pássaros, usos e costumes. É também traduzida por estudiosos ocidentais como pintura mural (não são fixos, nem têm muros...).

castelos e palácios (principalmente para Oda Nobunaga e Toyotomi Hideyoshi), em grupos, sob a liderança do mestre-pintor, o qual concebe e esboça a composição. Suas pinturas servem à riqueza e ao poder dos emergentes samurais: executadas sobre grandes superfícies folheadas de ouro, com magnificência e luxo. O estudioso Ienaga Saburô⁷¹ considera, entretanto, que no período Muromachi, quando do predomínio da família Kanô, esta sim se torna representativa do *yamato-e*, tendo Tosa se restringido a repetir um antigo *yamato-e*. Com efeito, a pintura Kanô difere de seus modelos chineses, modificando-os localmente. O historiador Ienaga desconsidera, também, a ligação exclusiva da família Tosa a *yamato-e*, pois esta lhe seria muito anterior, vinda do resultado de uma reflexão sobre os meios técnicos e as tópicas estrangeiras, quando *kara-e* se torna *yamato-e*, já no período Heian, juntamente com o silabário *kana*, os escritos de mulheres, os rolos ilustrados de narrativas.

Flores, pássaros, árvores, plantas, animais: tópicas sazonais de *yamato-e*. Em seu sentido mais amplo, como se viu, *yamato-e* designa tópicas e modos de pintura japonesa, em contraposição à cultura estrangeira, nomeada, num primeiro momento, como *kara-e*, centralizada em pinturas e esculturas búdicas e vistas de locais nunca visitados, *sansuiga* (pinturas de montanhas e rios). Quanto à pintura de biombos do século X, ela mostra nobres, viajantes nas montanhas, agricultores e locais poéticos, relacionados com as narrativas poéticas (*uta monogatari*), como *Ise Monogatari* e *Yamato Monogatari*: os biombos são acompanhados por poemas – às vezes, somente poemas finamente caligrafados, arranjados e colados nos biombos.

Das categorias estações-e-festividades e locais famosos se deriva a tópica dos usos e costumes, *fûzoku-ga*. Entretanto, de que sazonalidade se trata? Diferenciam-se *shiki-e*, pinturas sazonais, e *meisho-e*, pinturas de locais famosos; entretanto, o historiador Ienaga Saburô⁷² situa locais famosos em uma das tópicas da englobadora categoria “estações”

Flores, pássaros, árvores, plantas, animais: muitos estudiosos ocidentais se demoram na interpretação dessas tópicas, fixando-as como símbolos ou metáforas. A imagem “vozes de cigarras” como no poema de Bashô, circunstancia, sem a necessidade de fixá-lo, o verão. Entretanto, em Bashô, “vozes de cigarras” não metaforizam somente “verão”; o *yo*, em viagem, no silêncio do templo cercado por montanhas, é atingido subitamente por “vozes de cigarras”: susto, ruptura, clarão sonoro. Ocidente e oriente trabalham suas tópicas em símbolos, metáforas, metonímias, alusões, arbitrariedades, sendo impossível fixar significações. A flor de cerejeira é primavera em seu aspecto exterior; é “transitoriedade” na acepção mais geralmente reconhecida; pode, entretanto, como em *Aru Ahô no Isshō* (*A Vida de um Idiota*) de Akutagawa Ryûnosuke, ser também morte⁷³.

O fato de haver um grande número mais ou menos fixos de tópicas sazonais não implica, assim, em significados fixos. A decantada “economia” de meios da poesia e da pintura japonesa se concentra não somente na grande utilização de vazios e intervalos

71. *Op. cit.*

72. *Op. cit.*, pp. 47-81.

73. Leia-se narrativa de Akutagawa, compilada em *Ryûnosuke Akutagawa – Rashômon e Outras Histórias*, tradução de Madalena Hashimoto e Junko Ota. São Paulo, Editora Paulicéia, 1992.

(*ma*) – que também se encontram presentes na língua japonesa –, mas, principalmente, na assunção de que novos poetas trabalham tópicos, modos de pinturas e poemas sempre em relação a tópicos, modos de pinturas e poemas do passado, por diferentes que sejam, assim como uma folha é sempre a mesma folha e é sempre uma nova folha. O cultivo do juízo e da exercitação do olhar (*mekiki*) se realiza no tempo presente de poema, pintura, oferta de chá, sempre de acordo com associações, não sendo, portanto, necessário “dizer todas as palavras”. ou, às vezes, sequer dizer.

Muitos estudiosos ocidentais se enfastiam, também, com as incontáveis “variações sobre o mesmo tema” relativamente a tópicos sazonais em poemas e pinturas japoneses, mas, sendo as artes caminhos trilhados por muitos, muitos cantam as tópicos e se apropriam de poemas ou partes de poemas já conhecidos, fazendo-os seus: autoria coletiva. Também rouxinóis e rãs cantam, como o registra Ki-no Tsurayuki em seu prefácio ao *Kokinshû*:

O poema japonês faz dos sentimentos humanos a sua semente,
de onde germinam suas inúmeras folhagens (palavras). As pessoas
que vivem neste mundo deparam constantemente com inúmeros acontecimentos
e os manifestam por meio de palavras que são depositárias
das sensações daquilo que elas viram e ouvirem.
O rouxinol que canta junto às flores,
o coaxar das rãs no seu ambiente – água,
sem exceção, diria eu,
como também não haveriam de cantar?⁷⁴

e todos cantam: uns são poetas divinos; alguns, flores, pássaros, árvores, plantas, animais; muitos, pequenas folhas e ervas rasteiras.

Além destes seis poetas divinos, [...] se alastram feito ervas rasteiras em campinas ou incontáveis como as folhagens que grassam nos bosques, a quantidade de poetas⁷⁵.

Para se compreender a importância da categoria das estações, analise-se suas tópicos, arroladas por Ienaga:

PRIMAVERA

Ganjitsu: dia de Ano Novo e seus eventos.

Wakana tsumi: coleta de plantas novas no começo do ano.

Nenohi no komatsu hiki: procura de pinheiros novos no início do ano; entretenimento associado a vida longa e fortuna.

74. Tradução de Geny Wakisaka do prefácio escrito por Ki-no Tsurayuki da coleção de poemas *Kokin Wakashû, Coletânea de Poemas Japoneses do Presente e do Passado*. In *Estudos Japoneses* 17, *op. cit.*, p. 57.

75. *Idem*, p. 65.

Ume: flores de ameixeira japonesa; primeiro sinal de primavera.
Kasumi: neblinas da manhã e da tarde que marcam a mudança do inverno para a primavera.
Uguisu: rouxinol, cujo canto é associado à chegada da primavera.
Yanagi: chorão, salgueiro.
Inari môde: peregrinação a um santuário xintoísta durante o festival Inari.
Haru no no asobi: entretenimento nos campos primaveris.
Kaeru kari: “gansos que voltam”, gansos selvagens migrantes.
Momo: flores de pessegueiro.
Sakura: flores de cerejeira.
Rakka: flores caindo (como neve de primavera).
Koyumi: barcos pequenos usadas nos santuários xintoístas.
Yana: armadilhas para pescar.
Haru no ta: arroz novo nas plantações.
Yamabuki: flores amarelas de um arbusto (*Kerria japonica*).
Kakitsubata: lis, íris violeta.
Fuji: glicínias.
Haru no umi: mares calmos de primavera.
Oborozuki: lua vaga do equinócio primaveril.

VERÃO

Kamo môde: peregrinação ao santuário Kamo em Kyôto (geralmente em conjunção com o festival Kamo que ocorre em abril).
Omiwa matsuri: o grande festival do mais antigo santuário xintoísta (próximo a Nara).
Uzuki no kami matsuri: festivais xintoístas de abril.
Unohana: girassóis japoneses que florescem em maio.
Natsu kusa: várias plantas de verão.
Ayame: íris sangüínea, tipo de relva hoje chamada shobu, associada ao Festival dos Meninos.
Hachisu no ike: lagos com lótus em flor.
Tokonatsu: cravo-da-índia, *Dianthus chinensis*.
Hototogisu: cuco.
Tachibana: tangerineiras fragrantas.
Tomoshi: tochas usadas na iluminação de animais e de montanhas à noite, durante caçadas.
Samidare: estação chuvosa de maio, também chamada *baiu*.
Asagao: “face da manhã”, ipoméia, flor que, diz-se, atrai a vinda do verão.
Kagaribi: fogos para atrair ou espantar animais.
Taki: cachoeiras.
Izumi: fontes.
I: poços.
Minatsuki-barae: ritos de expulsão de demônios do dia 30 de junho, nos festivais de verão.
Natsu kagura: dança e música xintoísta quando da purificação de verão.
Suzumi: apreciação da brisa noturna no verão.

OUTONO

Bon matsuri: festival das lanternas em 15 de julho, dedicada aos antepassados.
Koma hiki: apresentação de cavalos de estirpe à corte.
Koma mukae: busca de cavalos apropriados para os estábulos imperiais na província de *Omi*, que são levados à Capital.
Tsuki: lua de outono e os eventos a ela associados.

Shiga no yamagoe: travessia das montanhas de Omi (do lado do lago Biwa) até Kyôto.
Kinuta: lavagem de roupas nas margens do rio, batendo-as em tábuas para amaciá-las; o som foi associado ao outono.
Tsuyu: orvalho de outono.
Senzai hori: plantio ritual de árvores, arbustos e ervas no outono.
Senzai awase: competição de poemas em plantio ritual no outono.
Shika: veado.
Kotakagari: caçada com falcões pequenos.
Wasuregusa: “não me esqueças” miosótis.
No no hanami: apreciação de campos outonais.
Kiku: crisântemo e festival a ele relacionado de 9 de setembro.
Kari: gansos selvagens.
Kiri: névoas de outono.
Momiji: folhas de bordo bordô e vermelhas.
Ochiba: folhas caídas.
Aki no ta: “arrozais de outono” restos de folhagens de outono.

INVERNO

Shigure: chuvas intermitentes do início do inverno.
Rinji no matsuri: festival especial no templo xintoísta Kamo, em Kyôto.
Kagura: apresentação de música e dança sagrada xintoísta.
No no miyuki: visita imperial a uma cabana de caça.
Ôtakagari: caça com falcões grandes.
Shimogare: plantas secas por causa do frio e da geada.
Yamazato: aldeias nas montanhas.
Yuki: neve.
Butsumyo: orações a buda em 19 de dezembro para anular as faltas cometidas no ano anterior.
Tsuina: rituais de expulsão de demônios de 31 de dezembro; guardas palacianos gritam e atiram flechas ao ar.
O-tsugomori: o último dia do ano.

Dessas tópicas sazonais, com efeito, há locais que se tornam famosos assim como as atividades neles praticadas. As estações, como marcas de transiência, explicitam-se em seres: pássaros e flores da primavera são referidos a amores em gestação; plantas, insetos e chuvas de verão, à sua saciedade; pássaros migrantes e folhas caídas de outono a seu rompimento; chuvas e neves de inverno, a seu lamento. Associadas a festividades anuais, as *shiki-e*, pinturas sazonais, envolvem usos e costumes, não só os da aristocracia, embora no período Heian estes sejam dominantes. “As ‘coisas’ de *shiki-e* dificilmente se restringem a, embora as inclua, natureza e estações; a natureza é tão ligada à vida humana que, de fato, a pintura descreve eventos sazonais recorrentes, alguns religiosos, outros não⁷⁶.” A presença de elementos da natureza na poesia e arte japonesas, assim, é interpretada por Ienaga como refletindo uma ligação da natureza à vida humana, no Japão. Os elementos da natureza e das estações são tópicos na poesia e na arte, e, nesse aspecto, vemos que esses elementos são fundamentais, por sua persistência na história: *kotoba wa*

76. Ienaga, *Yamato-e*, p. 52.

furuki, as palavras (dicção poética, tópicos, modos de pintar) são velhas, admitindo novos elementos de momento, procedimento já previsto no período Heian, *imamekashi*, entusiasmada por seu tempo presente em oposição ao *furumekashi*, do período Nara e das coisas chinesas. O frescor das palavras velhas se encontra num novo coração.

O estudioso Ienaga diferencia, ainda, as tópicos sazonais do gênero flores e pássaros (*kachôga*), de origem chinesa:

[...] *kachôga* pode ser descrito como representação de flores e pássaros retirados de seu ambiente natural, tendo por objetivo sugerir toda a natureza enfatizando apenas uma parte dela. As pinturas de flores e pássaros, em *shiki-e*, por sua vez, não se obrigam a tal metáfora; são apenas pássaros e flores encontrados ao redor. [...] Natureza sem conexão com a vida humana não pode existir sem a conceituação da ciência, ou seja, da abstração. A natureza que representamos tão concretamente é inevitavelmente a natureza como meio do homem. Esta é a razão pela qual *shiki-e* no modo *yamato* tratou a natureza como ela é, como invólucro da vida humana. Tome-se uma pintura de ameixeira, por exemplo. Alguém está sempre lá contemplando-a; ou a representação de um cuco, que haverá sempre alguém ouvindo-o. Há algumas pinturas, entretanto, que sequer mostram o cuco, mas apenas uma pessoa, ou pessoas, ouvindo atentamente o canto⁷⁷

Está Ienaga supondo, então, que a pintura de flores-e-pássaros na China é sempre metáfora, abstrata, da natureza e que, no Japão, são sempre os “pássaros e flores encontrados ao redor” simplesmente? Como se desenvolve, acerca da relação entre *yamato-e* e *kara-e*, a oposição em si mesma já é japonesa. Assim, a tópica de flores, pássaros, animais e plantas só se compreende como diferente da chinesa e diferente em variadas famílias artísticas, em seus modos de apresentação. Os biombos com fundo de ouro e profusão sinfônica de flores e pássaros e plantas e animais de Kanô Sansetsu e Sanraku, são, com certeza, abstrações, metáforas do poder dos samurais. Também montanhas e rios de Kanô Tan'yû, pintados no modo *suiboku-ga* de essencialidade zenbudista, mas, sobre biombos, portas e paredes corrediças folheados de ouro, são metáforas do poder dos samurais. Mais do que como metáforas de seu poder, interessam seu esplendor e sua variedade. Diferem de pinturas em *sumi* de um corvo sobre os galhos de uma árvore desfolhada de outono em uma região desabitada, de Bashô e Buson, pássaro também, mas oculto nas “trilhas estreitas do confim”

Ki-no Tsurayuki aponta a utilidade da poesia:

[...] Sem o uso da força, o poema é capaz
de mobilizar as divindades do céu e da terra,
sensibilizar os espíritos maléficos invisíveis,
harmonizar a relação homem-mulher
e amenizar os sentimentos indomáveis dos guerreiros⁷⁸.

Assim, pássaros e flores são, além de pássaros e flores, figuras e tropos, metáforas em sentido lato e isso desde o período Heian. Ainda citando o prefácio de Tsurayuki, analisemos o primeiro estilo de poema, *soeuta*, ou poema que comporta um segundo significado:

77. Ienaga, *op. cit.*, pp. 81-84.

78. Wakisaka, *op. cit.*, p. 57.

*Naniwazuni
sakuya kono hana
fuyu komori
imawa harubeto
sakuya kono hana*

Na enseada de Naniwa
floresce a ameixeira
O inverno se retrai
estamos na primavera
florescem ameixeiras⁷⁹

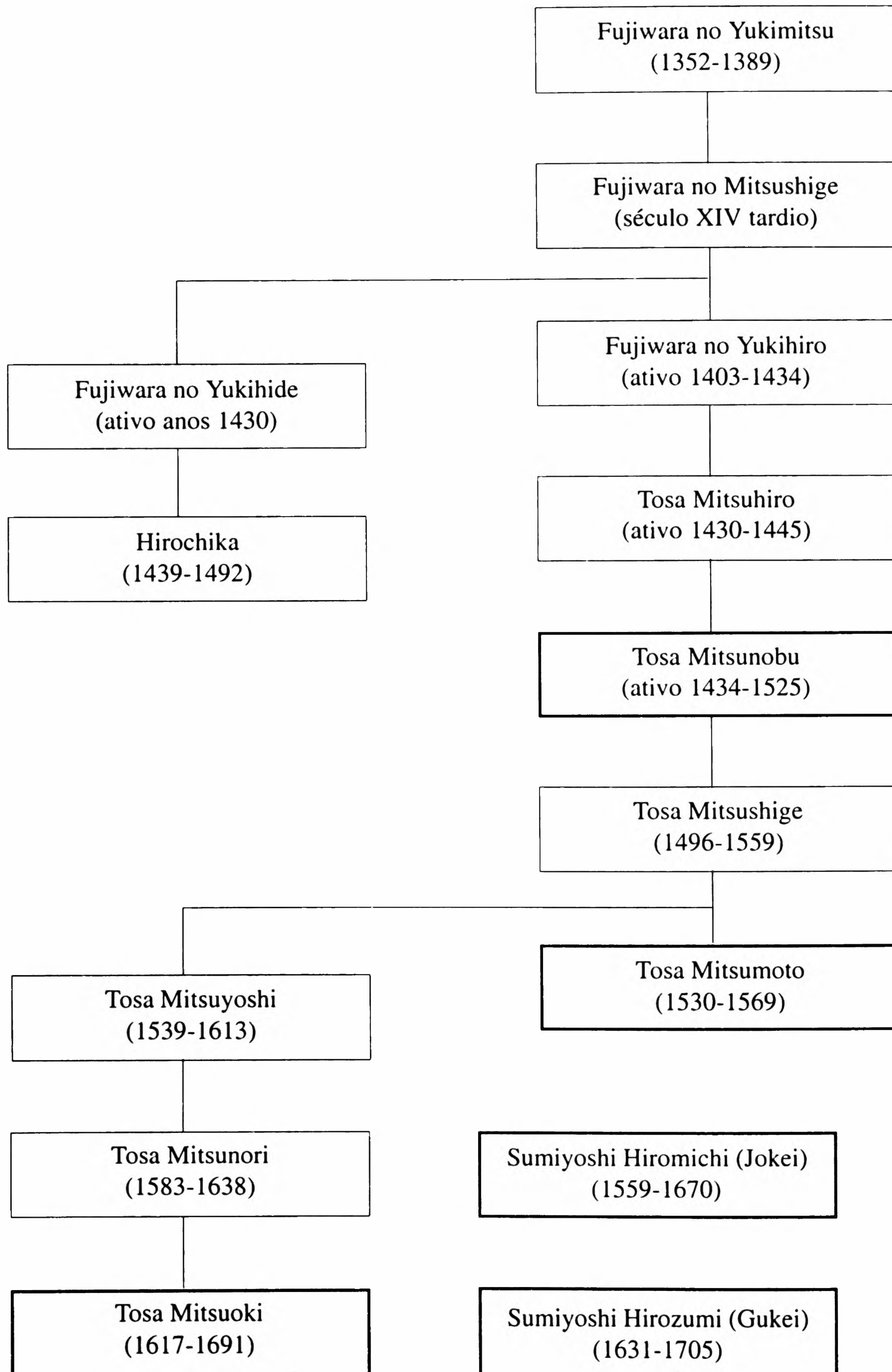
O poema canta a chegada da primavera, simplesmente? Oferecido por Wani ao imperador Nintoku, instando-o a assumir o trono, o poema aconselha: “agora é primavera, ameixeiras florescem”, logo, “o trono deve ser ocupado, o Senhor é a flor”, a metáfora. *Hana*, flor, ainda não é especificada. Flor, botão, fruto: estações da vida humana em seu momento mais belo, momento de arte perfeito, como se vê nos escritos teóricos de Zeami relativamente ao teatro nô.

Assim, tanto compreender flores e pássaros somente em um aspecto exterior, como o “decorativo” de Sôtatsu-Kôrin e de Kanô, quanto traduzi-los em termos de símbolos⁸⁰, que reduzem sua especificidade e ambigüidade enquanto tópicas, não deve esconder seu aspecto de palavra ou *kotoba*; a significação não acontece sem a interpretação de seu sentido ou *kokoro*. A compreensão aliada à apreciação se processam de modo sobreposto (*kasane*), como quando damas da corte de Heian apreciam rolos de pintura de narrativas enquanto as ouvem, ou quando a dança nô é executada enquanto um coro recita a narrativa, ou na cerimônia de chá que compreende poesia-caligrafia, pintura, cerâmica, flor, aroma, sabor, oferta: as artes são apreciadas como simultaneidade. Como simultaneidade, a pintura *yamato-e* se associa à caligrafia e a escritos poéticas e também prosaicos.

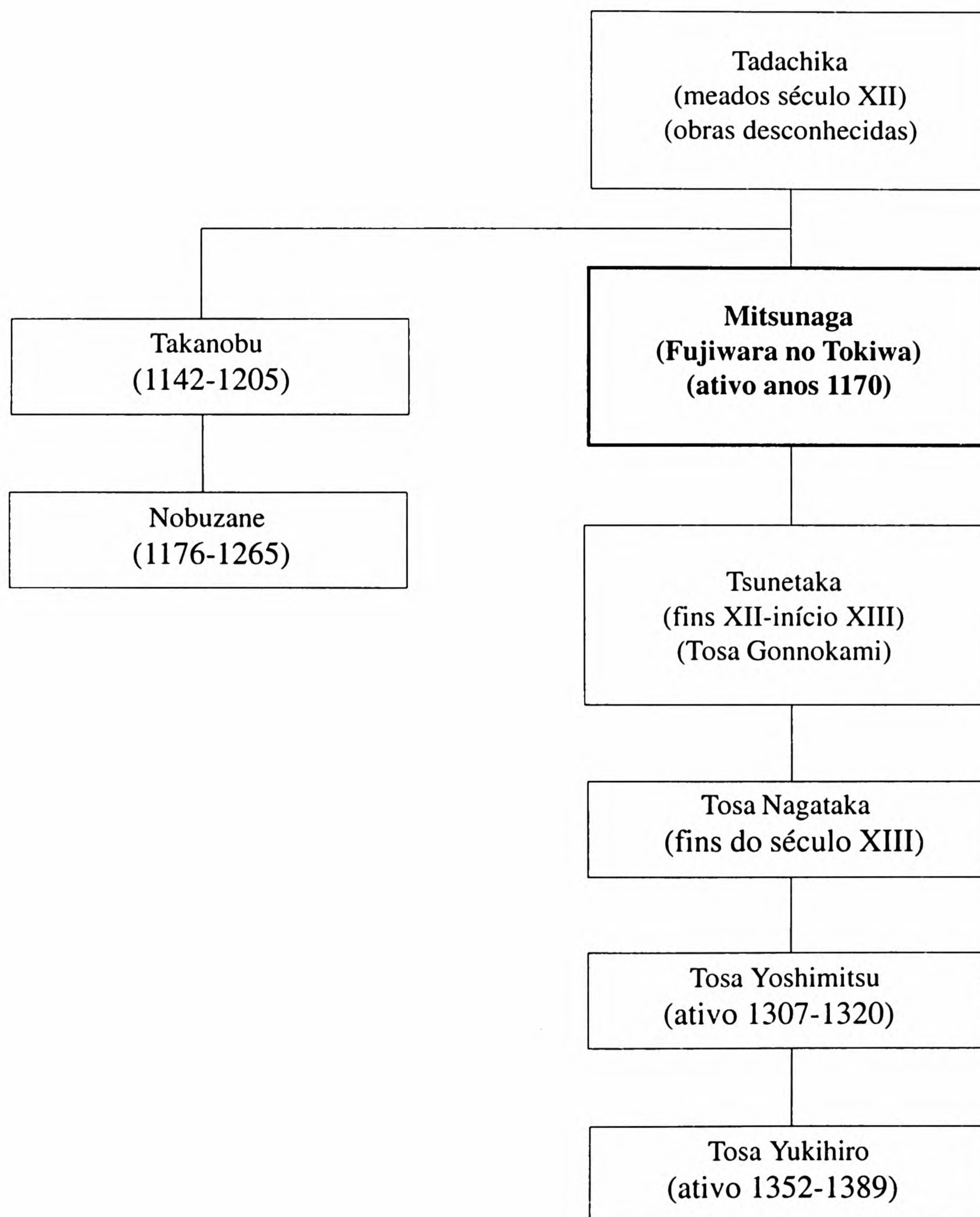
79. *Idem*, p. 59.

80. Cynthia J. Bogel, em introdução a uma bela publicação de reproduções de estampas de pássaros-e-flores de Hiroshige faz considerações sobre a tradição da tópica no período Edo de modo, se não equivocado, um tanto limitado em sua generalização. As tópicas da natureza são construídas por poemas, escritos e pinturas, podendo seu “significado simbólico” ser distinto em diferentes períodos e artistas: “[...] Flores são particularmente admiradas pelas duas culturas [da China e do Japão], e quase todas têm significados antropomórficos ou simbólicos. Muitos elementos naturais nas artes da China e do Japão estão imbuídas de valores espirituais, intelectuais e simbólicos. [...] No Japão, flores particularmente carregam emoções subjetivas em adição às associações sazonais comuns: ameixeira ou cerejeira para a primavera, peônia para o verão, crisântemo ou *asagao* para o outono, e camélia e bambu para o inverno. Flor de cerejeira, por exemplo, simboliza beleza efêmera; flores de ameixeira e narciso representam as purezas gêmeas da emoção; miosótis (*asagao*) é geralmente mencionada na literatura como um símbolo de amor ilícito; a peônia representa saúde perfeita; flor de pessegueiro sugere liberdade espiritual. Pássaros ou animais são associados com estas flores ou têm significados simbólicos similares, por exemplo, faisão é associado a outono e crisântemo; gaivota, a íris; andorinha (*sekirei*), a amor sexual; andorinha, camélia, pavão real e peônia, a opulência; falcão, a realeza ou força militar; grou e pinheiro – representando mil e dez mil anos, respectivamente – a longevidade; corvo, a deuses, como seu mensageiro; cuco (*hototogisu*), a verão; árvore *suki*, a retidão; coelho e lua, a fertilidade; pato, a fidelidade conjugal; ganso e rouxinol (*uguisu*), a outono. A lista continua. Algumas das associações mais antigas de pássaros e animais se relacionam com o antigo zodíaco chinês; o leão, rato e o coelho são favoritos na arte”. In *Hiroshige Birds and Flowers*, p. 13. Nova Iorque, George Braziller & The Rhode Island School of Design, 1988.

Genealogia da Família Tosa



Até Yukimitsu, no entanto, poderíamos também considerar a seguinte genealogia:



Bibliografia

- AKIYAMA, Terukazu *et al.* *Emakimono (Rolos de Pintura)*. In Coleção *Genshoku Nihon no Bijutsu (Artes Fundamentais do Japão)*, vol. 8. Tôkyô, Shôgakkan, 1968.
- AKIYAMA, Terukazu. *La Peinture Japonaise*. Tradução para o francês: M. Jean-Pierre Diény e M. Maurice Pinguet. Tradução para o inglês: James Emmon. Skira/Rizzoli, 1ª ed., 1961.
- BEAUJARD, André (trad., notas). *Notes de Chevet*. Paris, Gallimard, 1966.
- BOGEL, Cynthia J. & GOLDMAN, Israel. *Hiroshige Birds and Flowers*. Nova Iorque, George Braziller & The Rhode Island School of Design, 1988.
- FENELLOSA, Ernest F. *Epochs of Japanese and Chinese Art*, vols. 1 e 2. Nova Iorque, Dover, 1963 (1ª ed., 1912).
- FIELD, Norma. *The Splendor of Longing in the Tale of Genji*. Nova Jérsei, Princeton University Press, 1987.
- HASHIMOTO, Madalena & OTA, Junko (trad.). *Ryûnosuke Akutagawa – Rashômon e Outras Histórias*. São Paulo, Editora Paulicéia, 1992.
- HOSONO, Masanobu. *Edo no Kanô-ha (Família Kanô do Período Edo)*. In *Revista de Arte Japonesa Nihon no Bijutsu*, vol. 262. Tôkyô, Shibundô, 1989.
- ITÔ, Teiji (org.). *Ma to Rei no Enshutsu (Representação do Espaço e da Cerimônia)*. In Coleção *Nihon no Bi to Bunka (A Cultura e o Belo do Japão)*, vol. 11. Tôkyô, Kôdansha, 1983.
- KANEKO, Motoomi. *Makura no Sôshi Hyôshaku (Notas de Livro do Travesseiro)*. Tôkyô, Meiji Shoin, 1925.
- KOBAYASHI, Shigeru. *Edo Kaiga II (Pintura no Período Edo II)*. In *Revista de Arte Japonesa Nihon no Bijutsu*, vol. 210. Tôkyô, Shibundô, 1979.
- KOBAYASHI, Tadashi. *Dentô to Hassei (Tradição e Restauração)*. Tôkyô, Gakushu Kenkyûsha, 1990.
- KUMAKURA, Isao (org.). *Cha to Hana to Nô – Saron no Fûryu to Geinô (Chá, Flor e Nô – Modas e Artes de Saron)*. In Coleção *Nihon no Bi to Bunka (Cultura e o Belo do Japão)*, vol. 10. Tôkyô, Kôdansha, 1982.
- MINER, Earl, ODAGIRI, Hiroko & MORRELL, Robert E. *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*. Nova Jérsei, Princeton University Press, 1985.
- MIZUO, Hiroshi. *Edo Painting: Sôtatsu and Kôrin (Pintura do Período Edo: Sôtatsu e Kôrin)*. In *The Heibonsha Survey of Japanese Art*, vol. 18, tradução de John M. Shields. Nova Iorque & Tôkyô, Weatherhill & Heibonsha, 1978 (1ª ed., 1972).
- MIYAJIMA, Shin'ichi. *Tosa Mitsumoto to Tosa-ha no Kaifû (Tosa Mitsumoto e a Genealogia da Família Tosa)*. In *Revista de Arte Japonesa Nihon no Bijutsu*, vol. 247. Tôkyô, Shibundô, 1980.
- MURASE, Miyeko. *Tales of Japan – Scrolls and Prints from The New York Public Library*. Nova Iorque e Oxford, Oxford University Press, 1986.
- MURASHIGE, Yashushi. *Rinpa no Ishô (O Design da Correnteza Kôrin)*. In Coleção *Nihon no Bi to Bunka (A Cultura e o Belo do Japão)*, vol. 14. Tôkyô, Kôdansha, 1982.
- NAKAMURA, Tanio. *Nihon no Kaiga (Pintura do Japão)*. Tôkyô, Shakai Shisôsha, 1960.
- NAKANO, M. *et al.* *Ôchô Emaki to Sôshoku-kei (Rolos de Pintura da Corte e o Ornamento)*. In Coleção *Nihon Bijutsu Zenshû (Coleção de Arte Japonesa)*, vol. 8. Tôkyô, Kôdansha, 1990.
- NAKATA, Yûjirô. *The Art of Japanese Calligraphy*. In *The Heibonsha Survey of Japanese Art*, vol. 27, tradução de Alan Woodhull. Nova Iorque & Tôkyô, Weatherhill & Heibonsha, 1973.

- NARAZAKI, Muneshige. *Chin Kyûzô Ukiyo-e Hanga no Tokushû ni Yosete (Características da Gravura Ukiyo-e da Coleção Chikochin)*. In *Revista de Estudos Japoneses Kokka*. Tôkyô, 1979, pp. 21-34.
- OKAMOTO, Ryôichi (org.). *Momoyama no Ôgon Bunka (A Cultura do Ouro de Momoyama)*. In *Coleção Nihon no Bi to Bunka (A Cultura e o Belo do Japão)*, vol. 12. Tôkyô, Kôdansha, 1983.
- OKUDAIRA, Hideo. *Emaki no Sekai (O Mundo dos Rolos de Pintura)*. Sôgensha, Japão, 1969.
 _____. *Emaki (Rolos de Pintura)*. Tôkyô, Bijutsu Shuppansha, 1957.
- ROBERTS, Laurance P. *A Dictionary of Japanese Artists – Painting, Sculpture, Ceramics, Prints, Lacquer*. Tôkyô & Nova Iorque, Weatherhill, 1976.
- SASAKI, Shôhei. *Edo Kaiga I – Shoki (Pintura do Período Edo I – Primeiro Período)*. In *Revista de Arte Japonesa Nihon no Bijutsu* vol. 209. Tôkyô, Shibundô, 1982.
- SCHALOW, Paul Gordon & WALKER, Janet A., (eds.). *The Woman's Hand – Gender and Theory in Japanese Women's Writing*. Califórnia, Stanford University Press, 1996.
- SHIRAHATA, Yoshi et al. *Genji Monogatari Emaki Gojû-yon-chô (Cinqüenta e Quatro Cadenos dos Rolos de Pintura do Narrativas de Genji)*. Tôkyô, Heibonsha, 1973.
- SUZUKI, Susumu. *Azuchi-Momoyama, Edo Jidai (Períodos Azuchi-Momoyama e Edo)*. Tôkyô, Bijutsu Shuppansha, sem data.
 _____. *Shôheiga (Pintura de Grandes Dimensões)*. In *Coleção Genshoku Nihon no Bijutsu (Artes Fundamentais do Japão)*, vol. 13. Tôkyô, Shôgakkan, 1967.
- VVAA. *Asobi (Jogo e Lazer)*. In *Revista Nihon no Bigaku (Estética do Japão)*, vol. 15. Artigos de Moriya Takeshi, Amagasaki Akira, Tanaka Hideki et al. Tôkyô, Perikan-sha, 1990.
 _____. *Kazari (Ornamento)*. In *Revista Nihon no Bigaku (Estética do Japão)*, vol. 18. Artigos de Hattori Yukio, Kumakura Isao, Tsuji Nobuo, Takashima Shuji, Hayashiya Seijo et al. Tôkyô, Perikan-sha, 1992.
 _____. *Kata (Forma)*. In *Revista Nihon no Bigaku (Estética do Japão)*, vol. 13. Artigos de Yasumura Toshinobu, Hisashi Gorohmaru et al. Tôkyô, Perikan-sha, 1998.
 _____. *Jikan (Tempo)*. In *Revista Nihon no Bigaku (Estética do Japão)*, vol. 19. Artigos de Takahashi Toru, Chino Kaori et al. Tôkyô, Perikan-sha, 1992.
- YAMANE, Yûzô. *Sôtatsu to Kôrin (Sôtatsu e Kôrin)*. In *Coleção Genshoku Nihon no Bijutsu (Artes Fundamentais do Japão)*, vol. 14. Tôkyô, Shôgakkan, 1969.
 _____. *Momoyama Genre Painting*. In *The Heibonsha Survey of Japanese Art*, vol. 17, tradução de John M. Shields. Nova Iorque & Tôkyô, Weatherhill & Heibonsha, 1973 (1ª ed., 1972).
 _____. et al. *Genshoku Nihon no Bijutsu – 17 – Fûzokuga to Ukiyo-eshi (Arte Essencial Japonesa – 17 – Usos e costumes e Pintores do Mundo Flutuante)*. Artigos de Suzuki Jûzô, Tsuji Nobuo, Kobayashi Tadashi e Ikegami Chûji. Tôkyô, Shôgakkan, 1997 (2ª ed., 1ª ed., 1971).
- YOSHIDA, Luiza Nana. *As Quatro Estações de Sei Shônagon*. In *Estudos Japoneses VI*. São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1986, pp. 31-36.
- WALLEY, Arthur (intr., trad., notas). *The Pillow Book of Sei Shônagon*. Colorado, Unwin Books, 1960 (1ª ed., 1928).
- WAKISAKA, Geny. *Estudos sobre Poemas Japoneses – Século VIII*. In *Estudos Japoneses 11*. São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1991, pp. 5-20.
 _____. *A Poética de Kokin Wakashû*. In *Estudos Japoneses 17*. São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1997, pp. 55-70.

A VIDA DE SHIGA NAOYA¹

Neide Hissae Nagae

RESUMO: Apresentamos a vida de Shiga Naoya (1883-1971) da corrente literária Shirakaba (1910-1923) um dos escritores do gênero Romance do Eu, especialmente na modalidade introspectiva, autor de contos consagrados como *Ôtsu Junkichi* (1912), *Em Kinosaki* (1917) e *Lua Cinzenta* (1945) e do romance *Trajatória em Noite Escura* (1937).

ABSTRACT: In this paper, we presents Shiga Naoya's life, one of the I novel genre writers in Japan, in this introspective modality, who writes famous short storys as *Ôtsu Junkichi* (1912), *In Kinosaki* (1917) and *Grey Moon* (1945) and *A dark night's passing* (1937), his unique romance.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Japonesa Moderna, Corrente Shirakaba, Romance do Eu, Romance Introspectivo, Biografia.

KEYWORDS: Modern Japanese Literature, Shirakaba, I novel, Introspective novel, Biography.

Shiga Naoya nasce em 20 de fevereiro de 1883 como segundo filho do casal Shiga Naoharu e Gin no Bairro de Ishinomaki, cidade portuária à foz do Rio Kitakami², Província de Miyagi.

1. Este artigo é uma remodelação do Capítulo II da Dissertação de Mestrado por mim defendida em fevereiro de 2000 pela Universidade de São Paulo.
2. Atual Bairro Sumiyoshi, Município de Ishinomaki.

Na época, seu pai contava trinta anos e trabalhava na filial do Banco Daiichi em Ishinomaki. Como o inverno era bastante rigoroso e Naoyuki, o filho mais velho do casal, havia falecido com dois anos e oito meses, Naoya foi criado como primogênito e recebeu todo o carinho de sua mãe³

A família muda-se para a casa de Rume e Naomichi, seus avós paternos, em Kôjimachi, Bairro Saiwai, Tóquio, quando Naoya contava dois anos de idade. A partir de então, é criado sob todos os cuidados pelos avós, chegando mesmo a dormir com eles, pois estes atribuíam a perda de Naoyuki à inexperiência da nora e do filho⁴.

Até a Restauração Meiji⁵, seu avô, fora samurai no feudo de Sôma⁶ e discípulo de Ninomiya Sontoku⁷, mas a partir da geração de Naoharu, esse vínculo é desfeito com a abolição da classe dos samurais. A família Shiga, até então, era pobre, pois o avô recebia um pequeno salário como administrador da Família Sôma e a avó complementava a renda vendendo pasta de soja e saquê de segunda qualidade.

Nessa época, em que ainda era possível deparar com raposas circulando pelas ruas de Tóquio, Naoya começa a freqüentar a escola. Ingressa no Jardim de Infância aos três anos de idade, aprende caligrafia a pincel, trabalhos com argila e madeira, músicas escolares e ginástica e permanece até os sete anos de idade brincando como qualquer criança de sua idade.

Naoya foi um menino travesso e intransigente. Certo dia em que todos estavam atarefados com os preparativos do jantar, sobe ao telhado da casa por uma escada, senta-se na cumeeira onde fica cantando, e é repreendido severamente pela avó. Faz, também, a mãe chorar ao pedir com insistência um doce de feijão que nem tinha tanta vontade de comer.

A partir dos quatro anos, fica sob os cuidados dos avós, cuja influência torna-se mais significativa, pois, sendo funcionário do Ministério da Educação e Cultura, o pai vai residir sozinho em Kanazawa, capital da Província de Ishikawa para trabalhar na Escola Daiyon.

Em setembro de 1889, Naoya ingressa no Curso Primário do Instituto Gakushûin situado em Tora no Mon, Tóquio, freqüentado principalmente pela elite. Tóquio ainda possuía águas limpas tanto nos rios quanto nos fossos, e Naoya brincava quase que diariamente ao ar livre e fazia travessuras como encher o balde de pequenos lagartos e depois matá-los com água quente, por não saber mais o que fazer deles. Era uma criança cheia de vida e bastante interessada em leitura de revistas e livros infantis.

3. Shiga escreve sobre a carta de sua mãe enviada à avó que residia em Tóquio, contando o desenvolvimento do filho, com bastante orgulho, em *Carta de Minha Mãe Verdadeira* publicada na revista Bungei Shunjû, jan. 1949.
4. Em *Conversas de Inamura*, Shiga conta que o irmão morrera de cólera, e como sua mãe tinha apenas vinte e um anos e seu pai estava sempre ausente, ele ficou sob os cuidados dos avós.
5. O poder, antes na mão dos xoguns durante quase 300 anos, volta ao Imperador em 1868, e o Japão inicia a sua ocidentalização.
6. Atual cidade da Província de Fukushima e Miyagi que compunham a antiga Iwaki.
7. Ninomiya Sontoku (1787-1856). Administrador agrícola do período final de Edo. Originário de Sagami, orientou a restauração das vilas agrícolas em diversas regiões do Japão.

No ano seguinte, 1890, a família muda-se⁸ para o Distrito de Shiba⁹ no alojamento escolar de Gensô Jôto e três anos depois, no mês de junho, o avô é denunciado por Nishigori Gôsei, antigo vassalo da Família Sôma, como suspeito de assassinato por intoxicação de Sôma Masatane, ex-chefe do feudo. Nessa época, Naoya contava dez anos¹⁰, e o pai trabalhava na Companhia Ferroviária Sôbu. O avô é detido em agosto, com outros ex-samurais do antigo feudo, e por ser uma época sem grandes noticiários, – ano que antecede a guerra com a China, – o fato foi alvo das atenções dos jornais, citado como Caso Sôma. Naoya sente-se constrangido em ir à escola, mas recebe o apoio e a confiança dos amigos que não incriminavam o avô. Em outubro, as suspeitas são desfeitas, e Naoya recebe o avô chorando em voz alta. Apesar do incidente marcante, logo após, o avô é agraciado com uma comenda imperial que lhe confere a posição 6 de *Jû*¹¹ o que comprovava a inocência do avô, motivo de grande orgulho para o jovem Naoya.

Em 30 de agosto de 1895, sua mãe Gin, falece. Naoya participava de uma viagem recreativa da escola, quando recebera uma carta do avô, dizendo que sua mãe estava grávida. Foi uma alegria imensa, pois ele não sabia o sabor de se ter irmãos e responde ao avô e sua mãe demonstrando uma felicidade imensa. Pelo hábito de levar presentes aos familiares e aos empregados da casa sempre que saía em viagem, ele resolve presentear apenas sua mãe com adornos para cabelo feitos de artesanato de conchas. Ao retornar, porém, encontra sua mãe acamada com muito enjôo e a consciência afetada, e ela acaba falecendo. Naoya diz que essa foi a primeira vez que lhe aconteceu algo sem retorno.

O contato de Naoya com os avós maternos era esporádico, e Naoya não apreciava a vida suburbana e sem requintes que levavam próximo ao Pinheiro de Ogyô, em Negishi¹², no fim de uma rua estreita.

Em setembro de 1895, entra para o Curso Ginásial do Gakushûin, e o pai casa-se com Takahashi Kô. Naoya ainda chorava todos os dias a morte da mãe, mas quando toma conhecimento de que o pai vai ganhar uma nova esposa, espera ansiosamente pela chegada da “nova mãe”. Em *A Morte da Mãe e a “Nova Mãe”* (1912), Shiga escreve que sentia muito orgulho com os comentários que ouvia sobre a “nova mãe”, e pelo fato de ela ser admirada por sua beleza. Ela era onze anos mais velha que Naoya, mas, durante toda a sua vida protegeu o enteado que se desentende com o pai em 1901 até a reconciliação que só acontece 17 anos depois.

Em 1896, com apenas treze anos, Naoya cria a Associação Ken’yû, (posteriormente denominada Mutsumiy yûkai Associação de amigos fraternos) com Arishima Mibuma¹³,

8. A mudança se dá em virtude da mudança de posição do avô, de administrador, para ecônomo da Família Sôma.
9. É o local onde reside o avô materno de Kensaku em *Trajectoria em Noite Escura*, que na realidade, foi sua própria residência com o avô paterno e demais familiares.
10. Naoya dormiu com o avô até os 15 anos e por isso deve ter sentido muito a sua ausência.
11. *Jû*: existem dois tipos de comendas. *Sei* e *Jû*: cada qual subdividida em escalas de 1 a 8. *Jû* situa-se abaixo de *Sei*, e, na escala, a posição 1 é a mais elevada.
12. Em *Trajectoria em Noite Escura*, é a casa do avô paterno, onde Kensaku, com apenas 6 anos, vai morar três meses após a morte da mãe.
13. Mais conhecido como Arishima Ikuma.

Tamura Kantei e Matsudaira Shunkô, dando início ao periódico *Kenyûkai*, no qual escreve sob os pseudônimos de Hangetsu (Meia-lua) e Hangetsurôshujin (Senhor Meia-lua).

No ano seguinte, após o nascimento de sua meia-irmã Fusako, a família muda-se para o Distrito de Asafu, Mikawadaichô. Dois anos mais tarde, nasce o meio-irmão Naozô. Naoya era bastante ativo. Apreciava muito os esportes e gastava toda a energia nas brincadeiras e diversões e acaba sendo reprovado na 3ª série do ginásio, aos quinze anos.

Nessa época, o avô deixa os cargos administrativos da Família Sôma, e seu pai entra para o mundo dos negócios, aproveitando-se do crescimento econômico japonês após a guerra com a China.

Em 1900, quando contava dezessete anos, assiste a uma palestra de Uchimura Kanzô¹⁴ a convite de Suenaga Kaoru, um estudante que se hospedava em sua casa, e a partir de então mantém contato com o mestre e suas idéias cristãs durante sete anos.

Falando sobre suas lembranças de Uchimura Kanzô, Naoya aponta-o como uma das pessoas que influenciaram no seu trabalho, no sentido de tomadas de consciência sobre aspectos da vida que talvez demorassem mais a serem descobertos se não tivesse tido contato com ele.

Considera que a sua adoração pelo que é correto e o seu ódio pelas injustiças e falsidades foram sentimentos trazidos à tona graças a Uchimura Kanzô. Atribui a ele ter conseguido ultrapassar sem problemas a fase de grandes tentações que o atormentaram por volta dos vinte anos e não ter se envolvido com o socialismo. Comparando as palestras de Uchimura Kanzô com a de outros palestrantes como Katayama Sen, Abe Isoo e Kinoshita Naoe, que ouvira a respeito do caso de poluição do Rio Watarase, Naoya considera que a de Uchimura era espiritualista enquanto as dos demais era materialista.

Shiga Naoya não comenta diretamente sobre os pensamentos e as idéias do cristianismo, mas mostra-se simpatizante do mestre, enquanto pessoa. Sentia certa revolta contra a noção de pecado do cristianismo, e tenta se libertar dela, mas sempre a tinha na consciência e sofria com isso. Quando foi consultar o mestre sobre as questões familiares presentes em *Ôtsu Junkich*¹⁵, recebeu a resposta de que a relação homem-mulher não aceita pelas pessoas de seu convívio social, constitui um pecado, mas Naoya não compreendeu essa reprovação e entra em conflito com as idéias do mestre, alegando que ele se baseava apenas nos hábitos tradicionais. Após esse incidente, Naoya passa um tempo sem ter contato com o mestre até lhe comunicar o seu afastamento definitivo. No entanto, não se criou uma inimizade entre eles. Foi a partir dessa época que Naoya abandonou os esportes e intensificou a leitura de livros, entre os quais, obras ocidentais traduzidas do inglês de Ibsen, Gorky e Tchekov, entre outros.

14. Uchimura Kanzô é originário de família samurai da Era Edo (1600-1867) e recebe educação confucionista. Aos 14 anos, estuda Inglês e em 1881 forma-se pela Escola Agrícola de Sapporo. Abraça a fé protestante e, em 1884, vai para os Estados Unidos, onde inicia estudos de teologia, mas interrompe-os e retorna ao Japão em 1888. Passa, então, a lecionar no Ginásio Daiichikô, posterior Ichikô do sistema antigo e atual Universidade de Tóquio, mas deixa a escola em 1891 por desrespeito ao Decreto de Ensino e sofre as conseqüências, sendo taxado de antipatriota.

15. Em *Ôtsu Junkichi*, obra autobiográfica escrita em 1912, transparece a influência dos pensamentos e da postura de vida de Uchimura Kanzô sobre Shiga Naoya.

Em maio de 1901, ano do nascimento de sua meia-irmã Yoshiko, vem à tona o caso de poluição das minas de cobre de Ashio que se transforma num grande problema social, poluindo o Rio Watarase. Após assistir à já referida palestra no Bairro de Mitoshiro sobre o problema, fica bastante entusiasmado, planejando visitar Ashio em junho. Seu pai, no entanto, não permite. Historicamente, essas minas tinham sido iniciadas pela idéia de Naomichi, seu avô, que abandona uma quase certa indicação para ser Ministro de Estado para reerguer as finanças do feudo de Sôma e solicita um investimento a Furukawa Ichibê¹⁶. As minas são um sucesso para Furukawa e Sôma, sem proveito para Naomichi que continua como simples empregado da Família Sôma. O avô já não tinha nenhuma ligação com as minas, mas como o relacionamento entre as famílias Shiga e Furukawa continuava, Naoharu ressentia-se de ver o filho opor-se a Furukawa Ichibê, apontado como principal responsável do caso. Outra preocupação era a de que Naoya se envolvesse com movimentos socialistas.

A situação de Naoya com o pai agrava-se por volta dessa época, quando contava dezoito anos, e no ano da formatura do ginásio ele é retido por indisciplina. Essa repetência proporciona-lhe o encontro com Mushanokôji Saneatsu e Kinoshita Rigen, entre outros, aos dezenove anos, e que resultará na futura formação do grupo Shirakaba. No ano seguinte, ingressando no colegial com esses companheiros, torna-se colega de escola de Satomi Ton e os laços de amizade entre eles vai se aprofundando. Mushanokôji, em especial, foi uma pessoa que exerceu grande influência sobre ele, sendo citado como uma das três pessoas de maior significado em sua vida, juntamente com o avô e Uchimura Kanzô. Naoya já nutria uma atração pela literatura desde os treze ou quatorze anos, mas ainda não pensava em ser escritor. Inicialmente quis ser da marinha e depois, empresário, mas só começou a pensar em ser escritor depois que conheceu Uchimura Kanzô, conforme registra em *Assim Eu Penso*. No entanto, foi o contato com Mushanokôji e outros companheiros, aos 21 anos, que o faz escrever sua obra de estréia *A Flor de Canola e a Moça* em 1904 com a intenção de ser escritor.

Agawa relata que é por volta do ginásio e do colegial que Naoya frequenta muito as pequenas casas de apresentação chamadas *shibai-goya* para assistir ao cabúqui e as meninas *gidayû*¹⁷, e que Naoya conta, num debate com Ozaki Kazuo, realizado em maio de 1955 pela emissora japonesa de televisão NHK, que não foram os autores lidos que o fizeram se decidir a ganhar o sustento como escritor e sim, a peça de Shônosuke, uma menina *gidayû*, que chegou a assistir por mais de vinte vezes, mas que nem veio a conhecer pessoalmente.

Em julho de 1906, forma-se no Colégio do Gakushûin. Em setembro, ingressa no curso de Literatura Inglesa da Faculdade de Letras da Universidade Imperial de Tóquio. Nas férias após a formatura, visita, em Yamagata, o tio Naokata, quatro anos mais velho

16. Furukawa Ichibê: (1831-1903) empresário que ficou conhecido como o rei das minas.

17. *Gidayû*: ritmo criado por Takemoto Gidayû no período Genroku (30/09/1688-13/03/1704), a partir do *jôruri*, narrativa acompanhada de melodia e ritmo, que depois evolui para a encenação com a introdução de marionetes e do instrumento musical de três cordas conhecido pelo nome de *shamisen*. Quando cria o *jôruri* de bonecos, juntamente com Chikamatsu Monzaemon, o nome *gidayû* passa a ser usado no lugar de *jôruri*, diferenciando-se deste.

que ele, quando teve a oportunidade de discutir sobre questões ideológicas com Miura Ryûkaku, mestre zen de seu tio, sobre aspectos ideológicos. Desde janeiro, com a morte do avô, devido a um câncer no esôfago, a relação com o pai se esfriara ainda mais, e Naoya vivia insatisfeito e desgostoso com o pai até mesmo nas pequenas coisas do dia-a-dia.

Em contrapartida, na Universidade, estreita seus laços de amizade com Satomi Ton, procura direcionar suas leituras não apenas levado pelo gosto, mas também procurando estudar as técnicas literárias. Seu escritor predileto no Japão era Natsume Sôseki. Naoya diz que nutria um respeito muito grande pela pessoa do escritor, apesar de possuir diferenças de estilo. Nessa época começam a surgir os escritores naturalistas como Shimazaki Tôson, e Naoya leu muitas obras, mas não simpatiza com elas. Suas leituras continuam voltadas também para a literatura estrangeira como as de Ibsen, Tolstói, Turgeinev, Gorky, Tchekov e Maupassant, além de autores japoneses como Chikamatsu, Saikaku e Kyôden¹⁸, mencionado em *Uma Visão dos Meus Livros Prediletos*. Em abril de 1907, forma a Associação Jûyokkakai (Dia 14) com Mushanokôji Saneatsu e Kinoshita Rigen, entre outros.

Em agosto de 1907, decide casar-se com uma empregada da família. O diário¹⁹ de Shiga mostra o seu envolvimento amoroso e sexual com a moça que aparece com o nome de “C”²⁰ a quem promete casamento. Novamente, as antigas desavenças com o pai acabam vindo à tona. Naoya não queria que ninguém, nem mesmo seu pai, interferisse numa questão tão importante como o seu casamento, e tenta fazer passar a sua decisão. No entanto, o pai opõe-se terminantemente e manda a moça de volta para a família. Naoya decide sair de casa e planeja iniciar uma granja, mas acaba não levando o plano avante. Vai, ainda, por duas vezes visitar a moça, mas estando afastados, a sua paixão vai se esfriando e ele acaba desistindo do casamento.

Em 1908, quando estava no terceiro ano da faculdade, Naoya pede transferência do curso de Literatura Inglesa para a Literatura Japonesa. Na ocasião, sem conseguir conciliar seus ideais à vida real, é incapaz de realizar o seu trabalho com confiança, pois este era visto por seus familiares como algo inútil e sem valor. Recorda essa época dizendo que a sua rotina era acordar desgostoso por volta do meio-dia, sair às duas ou três horas com os amigos para ir a restaurantes e outras diversões, voltando apenas por volta da meia-noite. Só então sentava-se para escrever, até o amanhecer, em torno das cinco horas. Foi, porém, a época de seu maior empenho e dedicação à produção literária conforme ele revela em *Cadernos com Cheiro de Imaturidade*.

Em março de 1908, viaja para a região Kansai com Kinoshita Rigen e Satomi Ton. Em julho, inicia o periódico Bôya (Campo de Aspirações) com Mushanokôji Saneatsu, Kinoshita Rigen e Ôgimachi Kinkazu. Seguindo o seu exemplo, Satomi Ton, Kojima Kikuo, Sonoike Kin'yuki e Kusaka Shin, duas séries abaixo da turma de Naoya no Gakushûin, também criam a revista Mugi (Trigo) e o grupo de Yanagi Muneyoshi e Kôri Torahiko cria Momozono (Pessegal) do qual fazem parte, mais tarde, Arishima Takeo e Arishima Mibuma.

18. Santô Kyôden: (1761-1816) autor de mais de 120 narrativas conhecidas por *Kibyôshi*, *sharebon* e *gôkan*.

19. Volume 12 das obras completas da Editora Iwanami, 1955.

20. Agawa Hiroyuki interpreta o “C” como sendo a inicial de Chiyo, personagem da obra *Ôtsu Junkichi*.

A revista Shirakaba Bétula tem início em abril de 1910, reunindo os componentes dos três grupos (Bôya, Mugi e Momozono) que durante um ano inteiro, contribuem com 2 ienes para essa finalidade. O grupo Shirakaba inicia suas atividades com base num pensamento idealista e humanista. Essa posição diferia dos autores naturalistas que estavam no seu período áureo e que, longe dos ideais, expunham abertamente a face obscura da vida tal qual ela se apresentava. Outra diferença significativa era que o grupo Shirakaba tinha berço no Gakushûin, freqüentada pela elite da época, tais como os membros da família imperial, os nobres e os ligados ao poder. O grupo dedicava-se exclusivamente à literatura sem se preocupar com o sustento, pois atuava num ambiente bem diverso da maioria dos autores naturalistas, que desenvolviam seus trabalhos em meio a uma vida difícil. No lançamento da revista, Naoya faz a sua primeira publicação com o conto *Até Abashiri*.

Nesse mesmo ano de 1910, abandona a Universidade Imperial de Tóquio e é convocado para os serviços militares²¹, em dezembro, pelo 16º. Batalhão do Tiro de Guerra de Ichikawa Kônodai, na Província de Chiba, sendo dispensado por problemas no ouvido. Fica apenas nove dias no agrupamento militar, período suficiente para se sentir desgostoso e passar a detestar os militares. Retorna feliz e é bem recebido pela avó, mas o pai acha que Naoya deveria ter ficado no serviço militar. A partir de 1911, passa, então, a dedicar-se à criação literária, mantendo intenso contato com os companheiros da Shirakaba.

Em 1912, ano de nascimento de Rokuko, sua meia-irmã, publica *Ôtsu Junkichi*, na revista literária do mês de setembro da Chuô Kônron, a pedido de Takita Chôin²² que já gozava da fama de promover escritores e recebe sua primeira remuneração de cem ienes pelo texto. Adquire, então, a confiança de que poderia viver das Letras. O pai não deu importância, mas o fato foi muito comemorado pela avó.

No dia 24 de outubro de 1912, Naoya decide viver sozinho²³. Quando vai receber uma quantia já prometida pelo pai para editar uma coletânea de contos, este questiona a conduta de vida de Naoya, e suas pretensões futuras. Naoya responde que vai ser escritor, mas um escritor de verdade, e não medíocre como Takizawa Bakin²⁴, muito apreciado pelo pai. A incompreensão do pai leva ao desentendimento entre os dois. No dia seguinte, Naoya sai de casa indo morar numa hospedaria em Kyôbashi, Tóquio. Ao

21. Na época todos os cidadãos maiores de 20 anos deveriam fazer o alistamento militar, mas enquanto eram estudantes, poderiam adiar a apresentação. Agawa Hiroyuki revela que Naoya pede a um dos médicos do Batalhão para que lhe arranje uma dispensa militar.

22. (1882-1925) Nome verdadeiro Takita Tetsurô. Editor renomado.

23. In *Diário*. Obras Completas 1955. Iwanami shoten.

24. Takizawa Bakin: (1767-1848). Escritor nascido em Edo. Começa a escrever em 1803 e desde então, cria mais de trezentas obras. Uma das mais famosas é *Nansô Satomi Hakken den (Lendas dos Oito Cães Satomi de Nansô, 1814-1842)*, obra composta por 98 tomos, distribuídos em 106 volumes. Conta a história de Satomi Yoshizane, samurai de Nansô, que obtém a vitória de seu castelo já quase vencido, graças a um cão chamado Yatsufusa que mata o general inimigo, mordendo o seu pescoço. Yoshizane dá a mão de sua filha, Fusehime, ao cão. Ela deixa o castelo na companhia do cão, e dá à luz oito cães guerreiros: Jin, Gi, Rei, Chi, Chû, Shin, Kô e Tei que, manipulados pela misteriosa força do destino, no final, reerguem a Família Satomi que estava decadente.

saber que seu pai ficara ressentido com a sua saída, fica comovido mas não retorna à casa paterna. Afastado da família, sente que poderia trabalhar mais.

Levado pela vontade de fazer uma longa viagem e realizar um trabalho de porte, vai a Onomichi em meados de novembro do mesmo ano. Pousa duas noites numa hospedaria próxima da estação de Onomichi e aluga uma casa na montanha onde situa-se o Templo Senkô. Naoya relata em *Conversas de Inamura* que esta era uma entre várias casas conjugadas²⁵, de madeira, bem antiga, com apenas um cômodo de 6 tatamis e outro de 3, e a cozinha de terra batida. Lembra ainda, que ao ficar olhando o expresso que passava em direção a Tóquio, não se agüentava ao pensar que, se nele estivesse, chegaria em Tóquio na manhã seguinte. A solidão e a improdutividade deixaram-no um pouco neurótico, e ele resolve visitar Dôgo, Kotohira, Takamatsu, Yashima e outras paragens de Shikoku²⁶.

Quando volta a Tóquio em dezembro do mesmo ano, faz os preparativos para a sua primeira coletânea de prosas curtas intitulada *Rume* que vem a ser publicada em janeiro de 1913 pela editora Rakuyôdô. No mesmo mês, publica *Seibeei e as cabaças* no Jornal Yomiuri e volta para Onomichi.

Passa um período sem produzir nada, até que em abril, retorna de Onomichi para Tóquio, e em maio, escreve *Okitsu*; em agosto, *Um acontecimento*, que narra o atropelamento de um menino por um trem e que se salva. Coincidentemente na mesma noite em que termina essa obra, ele próprio é atropelado²⁷ na linha férrea Yamate ferindo-se gravemente e, para restabelecer-se, vai às termas de Kinosaki, na Província de Hyôgo, onde permanece por três semanas. Em outubro de 1913, publica *O Crime de Han*, no periódico Shirakaba.

De Kinosaki, retorna a Onomichi, em 8 de novembro de 1913, mas em menos de uma semana, contrai uma infecção no ouvido²⁸ e volta para Tóquio em meados do mesmo mês. A estadia em Onomichi não foi tão produtiva como esperava, mas é nesse local que inicia a obra por ele denominada de *Tokitô Kensaku* que será aproveitado em *Trajétoria em Noite Escura*.

A propósito dessa obra mencionada por Naoya como um “Romance do Eu”, Agawa Hiroyuki revela que, na realidade, deve ter sido um lapso de memória do autor ou uma explicação insuficiente de sua parte, pois entre os textos encontrados com Naokichi, filho de Shiga, logo após a sua morte, não havia nenhum intitulado *Tokitô Kensaku*, ou que constituísse um “romance do eu” acabado, como dizia o autor. Eram apenas, anotações dispersas.

Ao retornar de Onomichi, mora temporariamente em Ômori, Tóquio, mas Naoya logo se cansa da vida em Tóquio e, em 1914 sai em viagem com Satomi Ton, que vivia

25. Eram seus vizinhos, o casal de idosos Kobayashi Matsu (53 anos) e Tabee (74 anos). A idade dos velhos consta, segundo Agawa Hiroyuki, nos textos não concluídos de Naoya.

26. Essa visita da vida real é aproveitada na mesma circunstância da ida a Onomichi em *Trajétoria em Noite Escura*.

27. Agawa acha que foi um “suicídio” porque voltara de Onomichi sem produzir nada do que se propusera a fazer.

28. Em *Trajétoria em Noite Escura*, também o protagonista volta a Tóquio, em função de uma infecção no ouvido.

em Ôsaka, procurando por um lugar para se estabelecer na região San'in. Passam por Tottori e, em junho, alugam casas separadas em Matsue, lugar que tiveram boa impressão. A casa de Naoya era pequena, próxima ao fosso do Castelo de Matsue, e ele passava dias salutaros e divertidos, em meio à natureza. Foi nessa época que viajou para Hôki Daisen²⁹. Na volta, surpreende-se com o início da Primeira Guerra Mundial.

A produção literária, propósito da ida a Matsue, continuava parada. Naoya pretendia concluir aí, a obra por ele intitulada *Tokitô Kensaku* iniciada em Onomichi, para atender o convite de Natsume Sôseki recebido no final do ano anterior, ou seja, em 1913, para publicar um romance de folhetim no Jornal Asahi de Tóquio. Em se tratando de um romance para ser lido em um matutino, era de se esperar um clímax ao final de cada capítulo e isso contrariava o seu modo livre de escrever. No final, Naoya retorna para Tóquio sem concluir o que havia proposto a si mesmo e vai à casa de Sôseki para recusar o trabalho. A obra que deveria se chamar *Tokitô Kensaku* tinha por motivo, a desarmonia com o pai e, Naoya não deu continuidade a ele.

Em setembro de 1914, muda-se para Shukubô, em Quioto, próximo ao Templo Nanzen. Três meses depois, em dezembro, casa-se com Sada (ou Sadako, como o próprio Naoya a chama) filha de Kadenokôji Sukekoto, prima de Mushanokôji Saneatsu. Esse casamento foi incentivado por Fusako, esposa de Saneatsu, mas se realiza pela livre e espontânea vontade de Naoya, que se precaveu para que a sua família não colocasse nenhum empecilho, como da vez anterior. O primeiro encontro com Sada aconteceu quando ela tinha dezenove anos, ou seja, em 1907, exatamente quando Naoya estava empenhado em se casar com C, a empregada da família, e quatro anos depois, houve um reencontro, mas o assunto do casamento com Sada só aparece em 1913. Naokata ajuda como mediador, mas o pai de Naoya faz oposição por se tratar do segundo casamento de Sadako, viúva, com uma filha. Entretanto, no outono de 1914, Naoya e Sadako ficam noivos num restaurante em Quioto, no Templo Nanzen, sem comunicar à família Shiga, e, no ato do registro do casamento, Naoya faz também o pedido de seu desligamento da família Shiga. Iniciava, assim, uma nova família, e abria mão do direito à herança fabulosa do pai, que fora cedido para Naozô.

Morou temporariamente em Quioto mas, a desavença de Naoya e o pai deixa Sadako abalada emocionalmente, e Naoya resolve trocar de ares, mudando-se, para Kamakura, próximo à residência de Naokata em maio de 1915. No entanto, isso prejudica ainda mais a saúde de Sadako e após uma semana, mudam-se, desta vez, para Akagisan, um lugar de magnífica paisagem, vivendo dias tranquilos e maravilhosos, numa pequena cabana, bem distantes da situação dos grandes centros, agitados pelas notícias da Primeira Guerra Mundial.

Em outubro de 1915, muda-se para Abiko, na Província de Chiba, numa casa que resolvera comprar incentivado por Yanagi Muneyoshi. Era um lugar bastante tranquilo, localizado numa pequena colina, cerca de 15 minutos da estação Benten-san, e a casa, de aproximadamente 80 m². logo foi reformada ganhando mais três cômodos. Naoya, no entanto, continua sem conseguir escrever.

29. Daisen localiza-se na Província de Tottori, e serviu de palco para os capítulos finais de *Trajectoria em Noite Escura*.

O nascimento da primeira filha acontece em Abiko, no dia 7 de junho de 1916 trazendo grande alegria ao casal. No entanto, essa criança, que recebeu o nome de Satoko, vem a falecer com 56 dias de vida. Novamente, outra desavença com o pai ocorre em função da vontade de Naoya em sepultá-la no Cemitério de Aoyama, onde havia o sepulcro da família. O pai não aceita e manda sepultá-la no templo em Abiko. O abalo de Naoya continua, e o casal sai em viagem de cerca de dois meses percorrendo Shinshû, as termas de Nakayama em Kaga, Quioto e Nara. Quando retornam, ficam sabendo que Mushanokôji Saneatsu precisava repousar por problemas pulmonares e Naoya constrói uma casa em seu terreno para que venha morar com eles. Saneatsu chega em dezembro. Em contato com Saneatsu e Yanagi Muneyoshi, a vida em Abiko ficou mais movimentada, e a tristeza pela morte da criança foi amenizada. Com a proximidade de seu amigo mais íntimo, a quem Naoya sempre admirou e por quem sempre foi incentivado no trabalho em diversos sentidos, consegue romper a dificuldade de escrever, e a paixão pela criação literária reacende.

Recomeça a escrever em abril de 1917 e, incentivado por Saneatsu, publica *No caso de Sasaki* na revista Kokuchô, em junho. Oferece essa obra à memória de Sôseki, falecido em dezembro do ano anterior, com o sentimento de se desculpar pelo compromisso da publicação folhetinesca não cumprido. A partir de então, publica obras como *Em Kinasaki*, escrita três anos e meio após o acidente já mencionado, que serve de matéria para o conto, hoje considerada uma de suas melhores prosas curtas.

Foi assim, superando pouco a pouco o sofrimento, achando uma luz no final do túnel. É nesse exato momento que acontece o nascimento da segunda filha Rumeiko, – nome este dado em homenagem à avô Rume, – em 23 de julho de 1917. A obra *Um Casal Benevolente* é escrita nessa época, sob a influência de *Inteligência e Destino*³⁰ de Maeterlinck, no que diz respeito à tolice que constitui uma tragédia gerada por mal entendidos e pelo orgulho próprio³¹. Chega então, à conclusão de que o desentendimento com o pai poderia ser uma tragédia com as mesmas causas e vai desfazendo a insatisfação e o rancor que sentia por ele. Seu pai, por sua vez, sofria muito com a separação e, sobre esse terreno propício, a tão esperada reconciliação desejada por todos os demais familiares acontece. No dia 30 de agosto de 1917, Naoya vai visitar a casa do pai em Azabu, Tóquio, e a desavença de quase 17 anos, desde o caso Ashio, se resolve. O pai parecia esperar esse ato de Naoya há muito tempo e o perdoo.

Fukuda e Kuribayashi (1990) interpretam que o conflito com o pai serviu de grande motivação para a atividade literária de Shiga Naoya, mas ao mesmo tempo fez surgir um período de silêncio de três anos, do qual ele consegue sair à medida que os problemas que o atormentavam e, em especial, o problema com o pai, vão se desfazendo e, após *Conciliação* publicada em outubro de 1917, no periódico Kokuchô, ele passa a publicar obras com mais regularidade.

Em agosto de 1918, Mushanokôji parte de Abiko para Atarashiki Mura. Naoya fica novamente solitário e mora temporariamente em Tóquio, entre janeiro e abril de 1919.

30. *La sagesse et la destinée*. (1898)

31. In *Sôsaku yodan (Conversas Adicionais sobre a Criação Literária)*.

Já de volta a Abiko, em junho, nasce o primogênito³² Naoyasu³³. A felicidade foi imensa, e o nome fora escolhido pelo pai de Naoya. No entanto, no quinto dia de vida, ele contrai erisipela e vem a falecer com 37 dias de vida. A morte desse filho deixou marcas profundas que podem ser constatadas pela carta datada de 13 de setembro que ele envia a Saneatsu dois meses após a perda da criança dizendo que quando Naoyasu estava num período mais estável, teve o sentimento de que caso ele se salvasse, não deixaria que ele se transformasse numa pessoa banal. E de fato, esse episódio consta em *Trajétoria em Noite Escura*, com algumas alterações, mas mantendo a doença que o levou à morte e com a mesma combinação utilizada para a escolha do nome, ou seja, os primeiros ideogramas que compõem o nome dos pais.

Em maio de 1920, nasce Suzuko, a terceira filha.

Na visão de Fukuda e Kuribayashi, a obra intitulada *Dia de Neve* (1920), que teve Abiko como palco, mostra o gosto estético cultivado por Naoya ao longo dos anos, levado pela procura de repouso espiritual para a sua vida permeada de conflitos e momentos de angústia. Se no início de sua carreira literária ele estava mais ligado às artes ocidentais assim como os demais membros da Shirakaba, a desavença com o pai tornava sua vida bastante irascível e aos poucos, foi voltando-se para as artes orientais que demonstram um clima de maior serenidade e quietude. Enquanto estava em Onomichi e Matsue, sofrendo pela discórdia com o pai e a incapacidade de escrever, sempre que ia ou voltava de Tóquio, passava em Nara e Quioto. Percorreu seus templos e museus, familiarizando-se cada vez mais com as artes orientais, o que, em 1926, resultou na instituição da Associação de Publicações Zauhô e no lançamento de uma coletânea de fotos das artes plásticas orientais que recebeu o mesmo nome da associação.

Foi nesses sete anos e meio vividos em Abiko, ou seja, de outubro de 1915 a março de 1923, que Shiga Naoya manifestou intensa produção, e estabeleceu a sua posição como escritor publicando grande número de obras, conforme consta no quadro sobre as atividades literárias do autor, entre as quais *Um Homem Digno de Compaixão*, e *Reminiscências de Kensaku*, que mais tarde são utilizados em *Trajétoria em Noite Escura*.

Sua dedicação de se sentar diariamente à escrivaninha, finalmente gera o início da obra que receberá o título de *Trajétoria em Noite Escura*. Em 1921, quando contava 38 anos e quase dez anos depois da idéia de *Tokitô Kensaku*, *Trajétoria em Noite Escura*³⁴ começa a ser publicado no periódico Kaizô³⁵ nos números de janeiro a agosto, com exceção do mês de julho.

32. Primogênito: no Japão, o primeiro filho homem é sempre considerado o sucessor da família. Costuma-se também ordenar a seqüência de nascimentos, separando as crianças pelo sexo. Assim, os meninos são chamados de primeiro filho, segundo filho, e assim por diante, mesmo que antes haja outras meninas, que por sua vez, também são chamadas de primeira filha, segunda filha... mesmo que haja outros meninos mais velhos que elas.
33. Naoyasu: o primeiro ideograma, *nao* vem do primeiro ideograma de Naoya, e *yasu*, o segundo ideograma, de Sada, empregado no nome da esposa, que também aceita a leitura utilizada para o filho.
34. Apenas o Tomo I. O Tomo II levaria ainda cerca de 16 anos para ser concluído.
35. Agawa diz que Takii Kôsaku trabalhava na editora Kaizô e é por seu intermédio que *Trajétoria em Noite Escura* começa a ser publicada.

Em agosto, época em que conclui o primeiro tomo, falece a avó, Rume, aos 86 anos. Na fase inicial da vida de Naoya, a avó representou a figura de amor que o envolvia em todos os momentos de sua vida, de modo que quando ela atingiu a idade avançada, foi a vez de Naoya retribuir ao seu amor. Era ele quem mais se preocupava e sofria quando a avó ficava acamada ou se adoentava pela idade avançada.

Em janeiro de 1922 nasce a quarta filha, Makiko. Nessa mesma época o Tomo II de *Trajatória em Noite Escura* começa a ser publicada pela Kaizô³⁶, e o autor vai às termas de Kusatsu para se restabelecer de uma nevralgia entre agosto e setembro.

Os oito anos vividos em Abiko foram de muitas alegrias e também tristezas e, sobretudo, uma época de intensa produção artística, mas a cidadezinha era monótona demais para o jovem casal, que, após a permanência de seis dias na casa do pai de Naoya em Azabu, Tóquio, muda-se para Quioto, em Sanjôbô, Awataguchi, Distrito de Kami Kyô em março de 1923. A vida do autor fica mais agitada, com passeios pela cidade com a família, recepção de amigos, passeio pelos templos, museus e casas de chá. Em contrapartida, não consegue ter disposição para o trabalho e, em outubro, seis meses depois, acaba mudando-se para o subúrbio de Tóquio, na Vila Yamashina. Foi nessa época que teve um caso extraconjugal com uma moça de cerca de vinte anos, que trabalhava numa casa de chá de Gion, Quioto. Esse episódio serviu de material para quatro contos produzidos entre os anos de 1925 e 1926: *Paixão Tola*, *Fato Insignificante*, *Final de Outono* e *Lembranças de Yamashina* e gerou conflitos familiares. No entanto, Naoya recupera o ânimo pela criação literária, e o caso não deixa seqüelas graves para a sua vida conjugal.

No dia 1º de setembro, acontecia o grande terremoto da Região Kantô. Naoya vai a Tóquio para ter notícias e tranquiliza-se ao ver que os parentes e amigos estão bem, mas, de fato, como ficara sabendo por meio dos jornais, a devastação é total. O periódico do grupo Shirakaba, que exercia forte influência junto aos jovens, transmitindo elevados ideais e auto-determinação, é encerrado com a catástrofe, com o número publicado no mês de agosto de 1923. A partir dessa época, começam a surgir a Literatura Neo Sensorialista e a Literatura Proletária, e alguns escritores da Shirakaba passam a ser criticados. Outros continuaram a ser respeitados, como é o caso de Naoya. Pela simplicidade e precisão de seu estilo, começa a ser idolatrado como “deus do romance” e passa a servir de modelo para muitos escritores.

Em abril de 1924, muda-se para o Bairro Saiwai, na Cidade de Nara. Em maio, nasce o segundo filho, Naokichi. Em junho, institui a Associação de Publicações Zauhô e publica o livro de belas-artes Zauhô. Na época inicial da Shirakaba, Naoya e os companheiros contribuíram bastante para a divulgação das artes plásticas ocidentais no Japão. E então, ele apresenta as maravilhas das artes orientais, desta vez utilizando o conhecimento e o gosto adquiridos quando viveu em Onomichi e Matsue, nas visitas às cidades de Quioto e Nara. No verão de 1927, viaja pelos arredores de Kutsukake em Shinshû, a fim de escrever a obra *Kuniko* e durante essa viagem, na manhã do dia 25 de

36. O Tomo II de *Trajatória* é publicado de janeiro a março, e de agosto a outubro de 1922, em janeiro de 1923, de novembro de 1926 a março de 1927, de setembro a janeiro de 1928, junho de 1928 e abril de 1937.

julho, fica sabendo da morte de Akutagawa Ryûnosuke que se suicidara em Tóquio tomando sedativos e, comovido, escreve *Em Kutsukake – sobre o Sr. Akutagawa*, falando a respeito do suicídio desse escritor que foi um grande choque não só para o mundo literário como para a população em geral.

Em junho de 1928 publica mais quatorze páginas de *Trajectoria em Noite Escura* na revista *Kaizô*, e desde então a obra ficará interrompida por mais de oito anos. Após *Inseto de Ano Farto* e *Caminhada na Neve*, publicados em 1929, tem início, um período de silêncio que vai até 1933 e o Tomo II de *Trajectoria em Noite Escura* ficou interrompido, quando já estava próximo da conclusão.

No dia 16 de fevereiro de 1929, seu pai falece aos 77 anos. Em abril, constrói uma nova casa em Kamitakahata, cidade de Nara para onde se muda, e em outubro, nasce a quinta filha, Tazuko. Em dezembro, a convite da Ferrovia da Manchúria, viaja pela Manchúria e norte da China, por aproximadamente um mês, na companhia de Satomi Ton. Apesar de ser a sua primeira viagem ao exterior, além dos registros em seu diário, nada escreveu sobre essa viagem que diz ter sido leve, interessante e bastante divertida.

Fukuda e Kuribayashi, analisando os períodos de silêncio do autor, o primeiro entre 1914 e 1917, e o segundo, de 1929 a 1933, chegam à conclusão de que a criação literária de Naoya é estimulada pelas crises que ocorreram em sua vida. A primeira, gerada principalmente pelas desavenças com o pai, e a segunda, pela crise conjugal do caso amoroso com a moça jovem, e dizem que, ultrapassadas essas fases críticas ele acaba decaindo na produção. Agawa concorda com os estudiosos dizendo que o autor foi considerado um escritor da Era Taishô e que, na Era Shôwa, apenas *Trajectoria em Noite Escura* é obra hoje conceituada.

Em novembro de 1931³⁷ recebe a visita de Kobayashi Takiji, em Nara, com quem se encontra pessoalmente pela primeira vez, mas já trocava correspondências há cerca de dez anos. Este, apesar das diferenças ideológicas, respeitava Naoya como escritor e queria sua opinião sobre a sua obra *Ritmo* publicada no *Jornal Yomiuri*, seis meses atrás. Naoya expõe claramente sua opinião dizendo que “não acha bom defender idéias dentro das obras, a não ser que elas transpareçam na obra de modo natural, como algo que se pareça a própria carne e sangue do autor”³⁸. Nesse ponto, Naoya mostra a sua postura de não se envolver com os “ismos” o que foi também um dos motivos pelos quais afastou-se dos movimentos da *Shirakaba*, indo para Onomichi, quando ela assumiu tendências fortemente humanistas.

Em outubro de 1932, aos 49 anos, nasce a sexta filha, Kimiko. No ano anterior, a madrasta Kô, havia se mudado para Nara, perto de Naoya, e ele vive dias felizes, cercado pela família, sentindo as maravilhas da cidade, que passara a apreciar ainda mais após a viagem à Manchúria. Nessa época, escreve cartas para a mãe de Takiji que foi preso e, posteriormente, veio a falecer.

37. A visita é muitas vezes veiculada como ocorrida em março de 1931, mas Agawa diz que a carta de agradecimento de Takiji, constante nas *Cartas Endereçadas a Shiga Naoya*, anexo das obras completas, diz ser novembro de 1931, a data correta.

38. Cartas: 7 de agosto de 1931.

Em setembro de 1933, após cerca de cinco longos anos de silêncio literário, escreve algumas obras como *Cerâmica manreki*, e em janeiro de 1934 outras poucas como *Tornado*, e novamente deixa de escrever por cerca de dois anos e meio. Nesse ínterim, morre Kô, a madrasta, em março de 1935, e em abril, ele próprio é acometido de pedras nos rins e recupera-se mas, em dezembro, tem uma recaída, padecendo até o ano seguinte.

Quando retoma a criação literária, reinicia, no final de novembro de 1936³⁹ *Trajétoria em Noite Escura*, com o intuito de concluí-la. Como já mencionamos, fazia mais de oito anos que a interrompera desde a última publicação em junho de 1928 na revista Kaizô. Em 1922, após a publicação dos capítulos da Primeira e Segunda Parte que compõem o Tomo I de *Trajétoria*, na revista Kaizô, o Tomo I é publicado em livro pela editora Shinchô, que fica com os direitos de publicação. No entanto, apesar dos longos períodos de interrupção, como a Kaizô viera publicando *Trajétoria em Noite Escura* pacientemente, durante 15 anos, desde 1921, a Shinchô cede o direito de publicação à Kaizô no dia 28 de julho de 1936. Enquanto isso, em maio de 1936, *Akanishi Kakita* é transformado em cinema pelo Diretor Itami Mansaku e as *Cartas de Shiga Naoya*, Coletânea de Correspondências, é publicada em março pela Yamamoto shoten.

Finalmente, a última parte de *Trajétoria em Noite Escura* é concluída no dia 4 de março de 1937 e, em abril de 1937, o restante do Tomo II vem à publicação pela Kaizô, e a editora torna possível a publicação de *Shiga Naoya Obras Completas*, em 9 Volumes, sonho acalentado há muito tempo, o que se dá de setembro de 1937 a março de 1938. Quando o final vem a ser publicado pela Kaizô, Naoya já contava 55 anos de idade e totalizavam mais de dezesseis anos desde a publicação do início de *Trajétoria em Noite Escura* em janeiro de 1921. Fukuda e Kuribayashi acreditam que o autor só vem a concluir a obra após passar por diversas experiências, as quais foram necessárias, para que ele conseguisse adquirir o estado de espírito do protagonista Tokitô Kensaku.

Em abril de 1938, o autor muda-se de Nara para o Bairro Suwa, Distrito de Yodobashi, em Tóquio, quando as duas filhas Suzuko e Makiko, formam-se. A esposa e as demais filhas, Rumeko, Tazuko, Kimiko e o filho Naokichi, já estavam em Tóquio, na casa de uma tia, para que Naokichi pudesse receber uma educação mais adequada no centro cultural do país. Naoya passa a morar em Tóquio depois de 26 anos, e não sente como se tivesse voltado a Tóquio e sim a um lugar desconhecido que estava de passagem. Além disso, em julho de 1936, havia começado o conflito entre o Japão e a China, e já pairava o clima de guerra que aconteceria três anos depois com os Estados Unidos e a Inglaterra. Em função desse clima com a China, não havia liberdade de expressão e o autor chegou a pensar em abandonar a carreira literária e praticar pintura a óleo⁴⁰.

Até o final da guerra, produz poucas obras e a partir de junho de 1939, sofre durante meio ano acometido pela reincidência de pedras nos rins, e enquanto interrompe temporariamente a carreira literária, dedica-se à pintura a óleo. A partir de 1939, Kikuko, a filha do primeiro casamento de Sadako passa a morar com a família Shiga depois de

39. Agawa dá como prova a carta a Fusako, irmã de Naoya, datada de 02 de dezembro de 1936, na qual recusa o convite para um concerto, desculpando-se por estar atarefado.

40. *Conversas de Inamura*.

dois casamentos desfeitos e é incluída no registro da família no dia 5 de julho do ano seguinte.

Em maio de 1940, quando contava 57 anos, muda-se para o Bairro Shin, Distrito de Setagaya, Tóquio, lugar bem mais calmo que o anterior, pois não se habituava à agitação da metrópole.

Por outro lado, com a situação do país piorando e a declaração de guerra aos Estados Unidos e Inglaterra em dezembro de 1941, dando início às batalhas do Oceano Pacífico, na Segunda Guerra Mundial, perde-se a liberdade de expressão. Mesmo assim, consegue escrever obras como *Sonhos durante a Doença* e, após publicar uma pequena obra em estilo de ensaio intitulada *Cabeça de Dragão e Rabo de Cobra* em 1942, mas escrito dois anos antes, não anunciou nenhuma obra até o final da guerra. Esse período corresponde à sua terceira fase de silêncio de três anos e meio de duração.

No entanto, esse período de silêncio não significou uma inatividade completa. Intercala viagens para fugir da crueldade da guerra e períodos de repouso por causa dos cálculos renais e reedita coletâneas e livros. As viagens eram feitas com amigos como Satomi Ton pelos arredores de Izu e Itô em 1939; com o filho em 1940, pelas cidades de Quioto, Nara, Ôsaka, Unazuki e Akakura, esta última descrita em *Viagem de Início de Primavera*. No ano seguinte, viaja com as filhas, Rumeko, Suzuko e Makiko para lugares como Matsushima e Ishinomaki.

Em agosto de 1942, torna-se membro da comissão editorial do periódico trimestral Yakumo, publicado pela Koyama Shoten, juntamente com Shimazaki Tôson e Satomi Ton. No final de dezembro de 1943, viaja pela região Kansai e Kyûshu, com o amigo Wakayama Tamezô. Quando os ataques aéreos a Tóquio se intensificam, ele também se refugia em viagens a Shinshû, Fukui e Nara. Essas viagens, muito mais que um deleite, foram uma tentativa de viver com um pouco mais de sossego distante dos barulhos das bombas que caíam e da vida infernal da Tóquio em chamas, sem alimentos, ficando cara a cara com a morte. Uma publicação digna de lembrança é a encadernação de luxo de *Trajectoria em Noite Escura*, em volume único pela Zauhô em 1943, quando contava 60 anos. Em junho de 1945, vai à residência de Takii Kôsaku, e dela para Takatô, Shinshû, terra natal de Shimamura Toshimasa, na companhia deste.

Quando termina a Segunda Guerra com a rendição do Japão em 1945, Naoya vivia em Setagaya, Tóquio, pois, felizmente, sua casa fora poupada dos bombardeios e incêndios que assolaram a capital. O Japão entrava na etapa de ocupação das tropas estrangeiras e reinava um clima de insegurança diante das mudanças que estavam por vir. Pela dificuldade de se obter alimentos, Naoya ficou desnutrido, mas conseguiu se libertar das pressões que sentia até então. As condições materiais continuavam rigorosas mas recuperara a liberdade de expressão. Naoya passa a pronunciar-se em relação aos problemas políticos, e como primeira medida, defende a construção de uma estátua de bronze⁴¹ do General Tôjô Hideki⁴² sobre uma base que retrate os bombardeios, a devastação do fogo, os

41. *Estátua de Bronze*.

42. Tôjô Hideki (1884-1948): militar e político. Iniciou a guerra no sudeste asiático em 1941 e acumulou diversos cargos, entre os quais de Ministro do Exército e exonera-se diante da situação desfavorável na guerra, em 1944. É condenado à forca pelo Tribunal militar internacional do extremo oriente.

mortos pela fome, os assaltos, os roubos e as tropas de ocupação para que o povo japonês grave para sempre a sua verdadeira face. Defendeu ainda que o governo deveria reeducar os jovens combatentes que foram ensinados a pensar que “morrer não é problema”, e agora estavam jogados ao léu, numa sociedade devastada pela guerra⁴³.

Reconquistada a liberdade de expressão, Naoya começa a escrever várias obras, entre as quais, expressa toda a sua tristeza e ira em relação a essa guerra em *Lua Cinzenta* publicada aos 63 anos. Em junho de 1946, hospeda-se por um mês na residência de Kamitsukasa Kaiun, a convite deste, no Kan'on'in do Templo Tōdai de Nara, o que lhe possibilitou recuperar a tranqüilidade não encontrada em Tóquio e restabelecer-se da desnutrição e fraqueza.

Em fevereiro de 1947, assume a Presidência do Pen Club, cargo que ocupa até junho de 1948.

Tóquio continuava um lugar bastante difícil para ele, obrigado a viver com os parentes que haviam perdido suas moradias. Houve época em que Naoya abrigou dezessete pessoas em sua casa. Sem ressentimentos em deixar a capital, muda-se para Ōhoradai, Inamura, Cidade de Atami, Província de Shizuoka em janeiro de 1948, somente com a esposa e a sexta filha, Kimiko, pois, Tazuko, a quinta filha, e Naokichi, o segundo filho, já estavam casados desde o ano anterior.

A vida em Atami atenuou o seu sentimento desgostoso e triste pelo clima de Tóquio, e foi nesse local de aprazível beleza que Naoya passou um novo momento produtivo na criação literária. A casa ficava no alto da montanha e, nos dias de sol, dela se via o mar com as Ilhas O, To e Nii. À noite, a paisagem também era bela, e podia-se desfrutar das mudanças das estações, e, sobretudo, das iguarias do mar.

Em outubro de 1949, aos 66 anos é contemplado com a Medalha Cultural do governo japonês.

Em *Lorotas de um Desocupado*, um ensaio de agosto de 1950, ele mostra sua visão de mundo e de vida e diz que o trabalho de criação literária é um trabalho com grandes possibilidades de transmitir o espírito do autor para a posteridade, já que acredita que o seu espírito do momento da criação fica gravado na obra. Fukuda e Kuribayashi dizem que o autor nunca forçou a situação para escrever, por pensar que a obra, depois de concluída, fica em relação direta com o leitor, atuando de diversas maneiras. Comentam também que essa obra contém a opinião de Naoya sobre o mundo em que vivia e sobre a intranqüilidade da era atômica. Uma intranqüilidade que vinha das contradições desse mundo onde podia ler nas mesmas páginas de um jornal, casos de suicídio de uma família inteira devido à situação sofrida do povo com os altos impostos e anúncios da grande ajuda financeira que o país forneceria à preservação do patrimônio cultural. Deparava-se ainda, com um mundo onde se fabricam bombas atômicas e de hidrogênio. Embora embevecido com o avanço e o progresso da cultura desenvolvida pelo ser humano, ao nível das idéias e pensamentos e das ciências, Naoya sentia medo ao pensar na “cegueira humana”, sem limites. E esse receio já vinha de longa data. A postura que Naoya adotou durante mais de trinta anos para eliminar esse medo foi deleitar-se com as artes antigas orientais e com a natureza, aproximando-se das plantas e dos animais.

43. *Reeducação dos Combatentes*.

Aos 69 anos viaja à Europa na companhia de Umehara Ryûzaburô, Hamada Shôji, Yanagi Muneyoshi entre outros, em maio de 1952, com o objetivo de apreciar as artes plásticas, baseadas no desejo de adquirir o maior número de conhecimento possível. Percorreu a Itália, França, Espanha e Portugal, mas ao chegar em Londres adoece e retorna ao Japão, em agosto, dedicando-se, a partir de então, ao restabelecimento de sua saúde.

A comemoração de seus 70 anos, em fevereiro de 1953, é realizada nas Termas de Izu, Kitsuna, com Hirotsu Kazuo, Takii Kôsaku, Amino Kiku entre outros.

Após sete anos e meio vivendo tranqüilamente em Atami, rodeado pela paisagem maravilhosa que ele apreciava, em maio de 1955, muda-se para a nova casa construída em Tokiwamatsu, Distrito de Shibuya, Tóquio. O autor sentiu grande pesar em abandonar Atami, mas as ladeiras íngremes da cidade já não permitiam a sua permanência no local. Por outro lado, a vida em Tóquio era bastante prática. Estava perto de grandes lojas e de um teatro e podia ir aos cinemas caminhando. Saía muito para assistir filmes, cabúqui, dança e exposições.

Após publicar *A Flor de Yatsude* em janeiro e *Sala de espera* em fevereiro de 1957, praticamente não escreveu mais.

Em abril de 1958 a Iwanami Produções Cinematográficas conclui o documentário *Shiga Naoya* dirigido por Hani Susumu e no outono do ano seguinte, *Trajectoria em Noite Escura* é adaptada ao cinema pelo Diretor Toyoda Shiro, e Takii Kôsaku edita uma coleção de ensaios, conversas e debates intitulada *Yûhi (Sol Poente)* em setembro de 1960, pela Sakurai Shoten.

Aos 88 anos, no dia 21 de outubro de 1971, falece no Hospital Kantô Chûô. O funeral não religioso é realizado no dia 26 no velório de Aoyama, e em 1973, o enterro, no jazigo da Família Shiga, no Cemitério de Aoyama com uma lápide que recebeu a inscrição “Jazigo de Shiga Naoya” escrita por Kamitsukasa Kaiun.

Atividades Artísticas e Literárias de Shiga Naoya

Data		Atividades Artísticas e Literárias	Editora
1896		Formação da Associação Ken'yû (posterior Mutsumi yûkai)	
1904		<i>Na no hana to komusume</i>	
(1910)		<i>(A Flor de Canola e a Moça)</i>	
1906	Junho	<i>Rôsugi (Cedro Velho)</i>	Hojinkai
1907	Junho	<i>Kinoshita Rigen “Ôkyô” o yomu (Kinoshita Rigen lê “Ôkyô”)</i>	
1908	Janeiro	<i>Aru Asa (Uma Manhã)</i>	
	Julho	Inicia Bôya	
	Agosto	<i>Abashiri made (Até Abashiri)</i>	N. inaugural de Shirakaba (abr. 1910)

Data		Atividades Artísticas e Literárias	Editora
	Set.	<i>Hayao no imôto</i> (<i>A Irmã mais Nova de Hayao</i>)	
	Dez.	<i>Araginu (Seda Grossa)</i>	
	Dez.	<i>Koji (Órfão)</i>	Shirakaba (jul. 1910)
1909	Jan.	<i>Kodomo yondai</i> (<i>Crianças Quatro Temas</i>)	
	Fev.	<i>Shimao no byôki</i> (<i>A Enfermidade de Shimao</i>)	Shirakaba (1911)
	Fev.	<i>Mujakina wakai hōgakushi</i> (<i>O Jovem Advogado Inocente</i>)	Shirakaba (1911)
	Set.	<i>Aru Ikkō (Um Item)</i>	
1910	Abr.	Início do grupo Shirakaba e do periódico Shirakaba	
	Abr.	<i>Kamisori (Navalha)</i>	Shirakaba (jun. 1910)
	Ago.	<i>Kare to muttsu ueno onna (Ele e a Mulher Seis Anos mais Velha)</i>	
		<i>Nigotta atama (Uma Mente Embotada)</i> <i>Shin'yū (Meu Melhor Amigo)</i>	Shirakaba (1911)
1911	Fev.	<i>Rōjin (O Velho)</i>	
1911	Ago.	<i>Fusuma (Porta Interior Corrediça)</i>	
	Ago.	<i>Fukōnaru koino hanashi (Sobre um Amor Infeliz)</i>	
	Dez.	<i>Sobono tameni (Para Minha Avó)</i>	
1912	Jan.	<i>Hahano shito atarashii haha</i> (<i>A Morte de Minha mãe e a Nova Mãe</i>)	
	Jan.	<i>Omoidashita koto (Fatos Memoráveis)</i>	
	Ago.	<i>Ôtsu Junkichi (Ôtsu Junkichi)</i>	Chûô Kōron (set. 1912)
		<i>Seigi ha (Partidários da Justiça)</i>	
		<i>Kurōdiasu no Nikki</i> (<i>O Diário de Claudius</i>)	
	Nov.	<i>Kuginuma yuki</i> (<i>Ida para Kuginuma</i>)	
	Dez.	<i>Seibeei to hyōtan</i> (<i>Seibeei e as Cabaças</i>)	Jornal Yomiuri (jan. 1913)
	Dez.	<i>Tokitō Kensaku</i>	
1913	Jan.	Coletânea de contos <i>Rume</i>	
	Mai.	<i>Kōzu (Kōzu)</i>	
	Ago.	<i>Dekigoto (Um Acontecimento)</i>	
	Set.	<i>Han no hanzai (O Crime de Han)</i>	Shirakaba (out. 1913)

Data		Atividades Artísticas e Literárias	Editora
1914	Jan.	<i>Ko o nusumu hanashi</i> (Assunto sobre o Roubo de Crianças)	
	Out.	<i>Gûkyo (Morada Provisória)</i>	
1917	Abr.	<i>Sasaki no baai (No caso de Sasaki)</i>	Kuroshio (jun. 1917)
	Abr.	<i>Kinosakinite (Em Kinosaki)</i>	Shirakaba (maio 1917)
	Jun.	Livro <i>Ôtsu Junkichi</i> – V. 4 do <i>Shinchô sha Shinshin sakka sôsho</i>	Shinchô
	Jul.	<i>Kôjinbutsuno fûfu</i> (Um Casal Benevolente)	Shinchô (ago. 1917)
	Ago.	<i>Akanishi Kakita (Akanishi Kakita)</i> antes <i>Akanishi Kakita no koi</i> (A Paixão de A K)	Shin shô setsu (set. 1917)
	Set.	<i>Wakai (Reconciliação)</i>	Kokuchô (out. 1917)
1918	Jan.	<i>Coletânea de Contos Yoru no hikari (Luz da Noite)</i>	Shinchô
	Abr.	<i>Shinkô bungei sôsho Aru asa</i> (Uma Manhã)	Shunyôdô
	Out.	<i>Danpen (Fragmentos)</i>	
	Nov.	<i>Jûichigatsu mikka gogono dekgoto</i> (Um Acontecimento da Tarde do Dia 3 de Novembro)	
1919	Fev.	<i>Awarena otoko (Um Homem Digno de Compaixão)</i> parte final do Tomo I de <i>Trajetória</i>	Chûkôron (abr. 1919)
1919	Mar.	<i>Ryûkôkanbô (to ishi) Gripe Epidêmica (e a pedra)</i>	Shirakaba (abr)10 anos
		Coletânea de obras famosas <i>Wakai</i>	Shinchô (abr. 1919)
	Nov.	<i>Yume (Sonhos)</i>	
	Dez.	<i>Kozô no kamisama</i> (O Deus do Menino)	Shirakaba (jan. 1920)
1920	Jan.	<i>Kensakuno tsuioku</i> (Reminiscências de Kensaku) Prefácio de <i>Trajetória</i>	Shinchô (jan. 1920)
1920		<i>Aru otoko sono aneno shi</i> (Um Homem e a Morte de sua Irmã mais Velha)	Vespertino do Jornal Osaka Mainichi jan. a mar. 1920)
	Fev.	<i>Yuki no hi (Dia de Neve)</i>	Jornal Yomiuri (fev. 1920)
	Mar.	<i>Takibi (Lenha)</i> posteriormente <i>Yamano seikatsu nite (Vida no Campo)</i>	Kaizô (abr. 1920)

Data		Atividades Artísticas e Literárias	Editora
	Mai.	<i>Akagine aru hi (Um Dia em Akagi)</i>	
1921	Ago.	<i>Manazuru (Manazuru)</i> <i>Trajatória Tomo I</i>	Chûôkôron (set. 1920) Kaizô (jan. a ago. com exceção de jul.)
		Coletânea de Contos <i>Araginu</i>	Shunyôdô (fev. 1921)
1922		<i>Trajatória Tomo II (Capítulos)</i>	Kaizô (início)
		Coletânea de Obras Escolhidas de Shiga Naoya <i>Suzu</i>	Kaizô (abr. 1922)
		Livro: <i>Trajatória em Noite Escura</i> Tomo I	Shinchô
1923	Set.	<i>Shinsai mimai</i> <i>(Visita às Vítimas do Terremoto)</i>	
	Out.	<i>Gukan (Sensação de Tolice)</i>	
	Dez.	<i>Amagaeru (Perereca)</i>	Chûôkôron (jan. 1924)
1924	Mar.	<i>Tensei (Renascimento)</i>	
	Out.	<i>Horibatano sumai</i> <i>(Moradia Perto do Fosso)</i>	Fuji (jan. 1925)
	Dez.	<i>Kuroinu (Cachorro Negro)</i>	
1925		Coletânea de contos <i>Amagaeru</i>	Kaizô (abr. 1925)
	Mai.	<i>Saji (Fato Insignificante)</i>	
	Dez.	<i>Yamashinano Kioku</i> <i>(Recordações de Yamashina)</i>	Kaizô (jan. 1926)
	Dez.	4 contos= <i>Shirafuji</i> <i>(Glicínias Brancas)</i> , <i>Akai obi</i> <i>(Faixa vermelha)</i> , <i>Ban e Mozu</i>	Yashima Ryûdô
1926		Coletânea Gendai shôsetsu zenshû – Volume Shiga Naoya	Shinchô (fev. 1926)
1926	Mar.	<i>Chijô (Paixão Tola)</i>	Kaizô (abr. 1926)
	Mar.	<i>Platonic love (Amor Platônico)</i>	
	Jun.	Instituição da Associação de Publicações Zauhô e lançamento do livro de belas-artes Zauhô	
	Jul.	<i>Banshû (Fim de Outono)</i>	Kaizô (abr. 1927)
	Set.	<i>Kako (Passado)</i>	
	Dez.	<i>Yamagata (Yamagata)</i>	
1927	Mar.	<i>Yumekara omoidasu</i> <i>(Lembranças a Partir de um Sonho)</i>	
		Coletânea de contos <i>Yamashinano kioku</i>	Kaizô (mai)

Data		Atividades Artísticas e Literárias	Editora
	Jul.	Ensaio: <i>Kutsukakenite – Akutagawa kunno koto (Em Kutsukake – Sobre Akutagawa)</i>	Chûôkôron (set)
	Ago.	<i>Kuniko (Kuniko)</i>	Bungei Shunjû (out./nov.)
	Set.	<i>Inu (Cão)</i>	
1928	Jun.	Ensaio: <i>Sôzaku yodan (Conversas Adicionais sobre a Criação Literária)</i>	Kaizô (jul)
		Coleção Literatura Japonesa Moderna – Volume Shiga Naoya	Kaizô (jul)
	Dez.	<i>Hônen mushi (Inseto de ano farto)</i>	<i>Shûkan asahi (jan. 1929)</i>
	Dez.	<i>Yukino ensoku (Caminhada da Neve)</i>	<i>Fujokai (jan. 1929)</i>
1931		Shiga Naoya Zenshû (Obras Completas de Shiga Naoya) Volume único	Kaizô (jun)
1933		<i>Ikeno fuchi (À Borda do Lago)</i>	
		<i>Nichiyôbi (Domingo)</i>	
		<i>Manreki akae (Cerâmica Manreki)</i>	Chûôkôron (set.)
1934	Jan.	<i>Taifû (Tufão)</i>	
	Jan.	<i>Asa, hiru, ban (Manhã, Tarde e Noite)</i>	
	Jan.	<i>Komono antes, Nikki chô (Diário)</i>	Kaizô (abr.)
1936		Filme <i>Akanishi Kakita</i> (dir. de Itami Mansaku)	
		Coletânea de correspondência <i>Shiga Naoyano tegami (Cartas de Shiga Naoya)</i>	Yamamoto shoten (mar.)
		Coletânea de contos <i>Manreki Akae</i>	Chûôkôron (nov.)
1937	Mar.	<i>Trajetória Cap 16 a 20 Tomo II</i>	Kaizô (abr.)
		<i>Shiga Naoya Zenshû (Obras Completas de Shiga Naoya) 9 volumes</i>	Kaizô (set. 1937 a jun. 1938)
	Abr.	<i>Zoku sôzaku yodan (Conversas Adicionais sobre a Criação Literária – continuação)</i>	
1939	Ago.	<i>Byôchûmu (Delírios de um Enfermo)</i>	
	Ago.	<i>Mudai (Sem Título)</i>	
	Ago.	<i>Kuma (Urso) Antes Inuto oni (Cão e Demônio)</i>	Kaizô (mai.)
	Ago.	<i>Oni (Demônio)</i>	Kaizô (mai.)

Data		Atividades Artísticas e Literárias	Editora
1940		<i>Mushito tori (Insetos e Pássaros)</i>	
		Coletânea de contos <i>Eizankô</i>	Kusakiya shuppanbu (dez.)
		<i>Shiga Naoya shû – Shirakaba sôsho (Coleção Shiga Naoya – Coleção Shirakaba)</i>	Kawade shobô (dez.)
1941		<i>Seishunno tabi (Viagem de Início de Primavera)</i>	
		<i>Uchimura Kanzô sensei no omoide (Lembranças do Prof. Uchimura Kanzô)</i>	
		<i>Umato tokusa (O Cavalo e o Capim)</i>	
		<i>Sabishiki shôgai (Vida Triste)</i>	
	Jul.	Membro da Associação de Artes do Japão	
1942		Coletânea de Contos <i>Sôshun</i>	Koyama shoten (jul.)
		Ensaio: <i>Ryûtôdabi (Cabeça de Dragão e Rabo de Cobra)</i>	
	Ago.	Membro da Comissão editorial da revista sazonal <i>Yakumo</i> publicada pela Koyama shoten	
1943		Volume de luxo em volume único de <i>Trajectoria</i>	Zauhô (nov.)
1945	Nov.	<i>Hai irono tsuki (Lua cinzenta)</i>	Sekai (dez. ou jan. 1946)
		<i>Kokugo mondai (Problemas da Língua Pátria)</i>	
		<i>Ten 'nôsei (Sistema Imperial)</i>	
		<i>Wakaki sedai ni uttau (Apelo à Nova Geração)</i>	
1946	Abr.	<i>Usagi (Coelho)</i>	
	Nov.	<i>Gen 'nin shirôto (O Amador Gen 'nin)</i>	
1947	Jan.-Abr.	<i>Mushibamareta yûjô (Uma Amizade Carcomida)</i>	
	Fev.	Assume a Presidência do Pen Club	
	Set.	<i>Neko (Gato)</i>	
1948		Coletânea de contos e ensaios <i>Yokutoshi (Ano Seguinte)</i>	Koyama shoten (mar.)
	Jun.	Deixa a presidência do Pen Club	
	Ago.	<i>Dazai Osamuno shi (A Morte de Dazai Osamu)</i>	
	Set.	<i>Rôfûfu (Casal de Velhos)</i>	

Data		Atividades Artísticas e Literárias	Editora
	Nov.	<i>Jitsubono tegami (Carta de Minha Mãe)</i>	
1949	Mar.	<i>Yugawarano meijinsen (A Batalha de Gente Famosa em Yugawara)</i>	
	Mar.	<i>Dôbutsu shôhin (Pequenas Obras sobre Animais)</i>	
	Jun.	<i>Akikaze (Vento Outonal)</i>	
	Jun.	<i>Kijin datsuya (Pessoa Extremamente Estranha)</i>	
		<i>Shiga Naoya senshû (Obras Escolhidas de Shiga Naoya) 8 volumes</i>	Kaizô (out. 1949 a set. 1952)
	Nov.	<i>Yamabato (Pomba Selvagem)</i>	Kokoro (jan. 1950)
	3/nov.	Agraciado com a Medalha Cultural do Governo Japonês	
1950		<i>Suekko (Caçula)</i>	Gunzô (jan.)
		Coletânea de contos <i>Akikaze</i>	Sôgei (jan.)
	Fev.	<i>Mejiroto hiwa to kômorî (Pássaro Mejiro, seu Filhote e o Morcego)</i>	
		Coletânea de Contos <i>Nara</i>	Mikasa shobô (mar.)
	Ago.	Ensaio: <i>Kanjin môgo (Lorotas de um Desocupado)</i>	
		<i>Sakuyano yume (O Sonho da Noite Passada)</i>	
	Ago.	<i>Myôna yume (Sonho Estranho)</i>	
		Ensaio: <i>Bijutsuno kanshô ni tsuite (Sobre a Apreciação das Obras de Artes Plásticas)</i>	
1951		Coletânea de contos <i>Yamabato</i>	Chûôkôron (fev.)
		<i>Asano shishakai (Avant Première da manhã)</i>	Chûôkôron bungei tokushûgô (mar.)
		<i>Shiga Naoya sakuhinshû (Coleção de Obras de Shiga Naoya) 5 volumes</i>	Shinchô (nov.) Sôgen (abr. a jul.)
	Set.	<i>Jitensha (Bicicleta)</i>	
1952	Mai.	<i>Watashito tôyôbijutsu (Eu e as Belas-artes Orientais)</i>	
		<i>Shiga Naoya Senshû (Shiga Naoya, obras escolhidas) 8 volumes</i>	
1953		<i>Shiga Naoya shû Shôwa bungaku zenshû (Shiga Naoya – Coleção Literatura Shôwa) vol. 7</i>	Kadokawa (fev.)

Data		Atividades Artísticas e Literárias	Editora
	Nov.	<i>Asagao (Campânula)</i>	Kokoro (jan. 1954)
1954		<i>Shiga Naoya bunko (Livro de Shiga Naoya) 5 vol.</i>	Chûôkôron (mar. a jan. 1955)
		<i>Gendai nihon bungaku zenshû Shiga Naoya shû (Shiga Naoya – Coleção Literatura Japonesa Moderna)</i>	Chikuma shobô (jun.)
		Coletânea de contos <i>Asagao</i>	Chûôkôron (ago.)
	Set.	<i>Karasu no ko (Filhote de Corvo)</i>	
1955	Abr.	<i>Kusatsu onsen (Termas de Kusatsu)</i> <i>Zoku zoku sôzaku yodan (Conversas Adicionais sobre a Criação Literária – Continuação da Continuação)</i>	
	Jul.	<i>Fûfu (Casal)</i>	
		<i>Shiga Naoya zenshû (Obras Completas de Shiga Naoya) 17 volumes</i>	Iwanami shoten (jun. 1955 a fev. 1956)
1956		<i>Sofu (Meu Avô)</i>	Bungei shunjû (jan.-mar.)
		<i>Shiroi sen (Linhas brancas)</i>	Sekai (mar.)
1957		<i>Yatsudeno hana</i>	Shinchô (jan.)
		<i>Machiai shitsu (Sala de Espera)</i>	Kokoro (fev.)
1958		<i>Watashino kû sô bijutsukan (Meu Museu Imaginário)</i>	Bungei shunjû (abr.-mai.)
	Abr.	Documentário: <i>Shiga Naoya</i> direção de Hani Susumu Iwanami Prod. Cinemat.	
		Coletânea de contos <i>Yatsudeno hana</i>	Shinju (jun.)
1959		<i>Suzume no hanashi (Estórias Sobre Tico-Tico)</i>	Jornal Sankei (jan.)
		<i>Opera gurasu (Copo de Ópera)</i>	Jornal Asahi
		Livro de figuras: <i>Juka bijin (A Bela sob a Árvore)</i>	Kawade shobô (jun.)
	outono	Filme <i>Trajetória em Noite Escura</i> direção de Toyoda Shirô. Iwanami Prod. Cinemat.	
1962		<i>Tôgô gosho no yamana (A Erva Yamana do Palácio Imperial Tôgô)</i>	Fujin kôron (ago.)
		<i>Môki fuboku (A Tábua de Salvação da Tartaruga Cega)</i>	Shinchô (ago.)
1965		<i>Shiga Naoya jisenshû (Obras Escolhidas por Shiga Naoya) edição limitada</i>	Shûei (nov.)

Data		Atividades Artísticas e Literárias	Editora
1966		Coletânea de contos <i>Shiroi sen</i>	Yamato shobô (fev.)
1966		Coletânea de contos <i>Dôbutsu shôhin</i> Edição limitada	Taigadô (mai.)
1969		<i>Shiga Naoya taiwashû (Coletânea de Debates de Shiga Naoya)</i>	Yamato shobô (fev.)
		<i>Jisen shû Biwa no hana (Obras Escolhidas do Autor Flores de Nêspira)</i>	Shinchô (mar.)
1971	21/out.	Falece aos 87 anos	

Bibliografia

- AGAWA, H. *Shiga Naoya*. Tóquio, Iwanami shoten, vols.1 e 2, 1994.
- ASAI, K & HAYAMI, H. *Nihon bungakushi no matome. (Resumo da História da Literatura Japonesa)*. Tóquio, Meiji shoin, 1980.
- FUKUDA, K & KURIBAYASHI, H. *Shiga Naoya*, 15ª ed. Tóquio, Shimizu shoin, 1990.
- HIRAOKA, T & T G, K. *Nihon bungaku shi gaisetsu (História da Literatura Japonesa, Considerações Gerais)*. Volume Era Moderna. Tóquio, Yûseidô, 1979. Taishôzenki org. Nishigaki Tsutomu.
- SHIGA, N. *An`ya Kôro, (Trajetória em Noite Escura)*. In *Coletânea Shiga Naoya. Gendai nihon bungaku zenshû.(Obras Completas da Literatura Moderna Japonesa)*, vol. 25. Tóquio, Kaizô sha, 1928.
- _____. *Shiga Naoya zenshû. (Obras Completas de Shiga Naoya)* 15 volumes, Tóquio, Iwanami shoten. 1955.
- _____. *An`ya Kôro, (Trajetória em Noite Escura)*. Tóquio, Shinchô sha. 1992, 8ª ed.
- YASUOKA, Shôtârô. *Shiga Naoya shiron (Teoria Particular sobre Shiga Naoya)*, Tóquio, Bungei Shunj, 1968.

ABISMO ENTRE O TUDO E O NADA – A ETNOLOGIA DE OKAMOTO TARO

*Ryuta Imafuku**

É simplesmente avassaladora a presença de Okamoto Tarô no filme de 14 minutos, em 16 mm, intitulado *Homenagem a Marcel Mauss: Okamoto Taro*, dirigido por Jean Rouch, conhecido por seus trabalhos de vanguarda na França, no campo da antropologia visual. Foi muito forte o impacto que me causou a fala de Okamoto – e aqui vou designar por *fala*, um termo do linguajar cotidiano, todo o conjunto de sua impressionante forma de expressão – que se manteve inalterável do princípio ao fim. Okamoto respondia pronta e vivamente às perguntas formuladas pelo entrevistador Rouch com a câmera em punho, e suas palavras, acompanhadas de passos, gestos, olhares e expressões que mudavam em detalhes surpreendentes, transcendiam o mundo do significado de superfície da língua francesa, conquistando uma instância suprema na qualidade da voz que revela a força e a profundidade próprias do ser que é Okamoto Taro. Na cadeia pura e agressiva dessa voz, ressoava continuamente em meus ouvidos o eco de *tous* (“tudo”).

O filme começa com os dois caminhando pelas ruas de Aoyama em direção ao ateliê de Okamoto. Nessa parte inicial, Rouch indaga, como numa introdução apropriada para um documentário, como Okamoto, que é pintor, foi assistir em Paris às preleções do eminente etnólogo Mauss. Radical é a resposta prontamente dada por Okamoto a essa pergunta ortodoxa. “Não há sentido na própria distinção em pintura ou etnologia. Assim como Mauss, eu sou filósofo, sociólogo, etnólogo, tudo...” Neste momento, o forte desígnio de Okamoto de nos impor a palavra *tous* contra a convenção de quaisquer

* Professor Visitante da Universidade Sapporo, junto ao Programa de Pós-Graduação de Língua, Literatura e Cultura Japonesa da FFLCH. O presente artigo baseia-se numa palestra proferida no Centro de Estudos Japoneses da USP, em 23 de agosto de 2000.

idéias preestabelecidas e conceituações, inflama em seu olhar vivo. Em seguida, as palavras de Okamoto fluem caudalosas. O quanto as preleções de Mauss foram frutíferas para ele quando jovem. Em particular, o quanto foram decididamente reveladoras para redescobrir a relação entre ele e o passado da humanidade... Depois, já conduzido ao jardim do ateliê, Rouch formula a Okamoto uma outra pergunta, em certa medida, de praxe: “O senhor está falando apaixonadamente de Mauss mas agora não se dedica à etnologia mas à pintura e à escultura, não é verdade?” Prontamente, o mesmo “*tous, tous, tous, tous, tous, tous!!!*” – Okamoto responde balançando a cabeça, como se estivesse apenas esperando a deixa.

O *tous* seis vezes emitido, suave mas firmemente, como que para dissuadir um amigo que demora em compreendê-lo. Como o próprio Okamoto se reporta posteriormente em *Memórias* (publicado em *Nascimento da Magia*), provavelmente quis embutir nessa surpreendente cadeia de seis *tous* sua decisão de viver como um artista “humanamente completo” Não se deve viver como um profissional dividido em compartimentos menores como pintor, escultor ou etnólogo, não há sentido em viver “se não se vive como um todo cósmico” Portanto, a semântica do *tous* de Okamoto não se refere somente a “tudo” em seu sentido literal que remove as divisões institucionais, mas significa também o projeto extraordinário de interiorizar em seu cérebro e corpo o “todo cósmico” que gira como um gigantesco espírito a vibrar.

O filme vai sendo marcado pela *performance* de Okamoto que frauda o desígnio de Rouch em tentar orientá-lo a falar de suas reminiscências de Mauss. Okamoto vai explicando cada uma das estranhas peças expostas no jardim de seu ateliê. Peças intituladas *Homem Árvore*, *Sol da Tarde*, *Cadeira que Recusa o Sentar-se*, o quadro inacabado intitulado *Voar pelo Céu* tomam todo o espaço. E caminhando pelos intervalos entre essas obras, Okamoto defende e reafirma vigorosamente sua própria existência. As perguntas sóbrias de Rouch como etnólogo, historiador de artes que indagam sobre as relações de Okamoto com os discípulos de Mauss como Marcel Griaule, Michel Leiris, acabam sendo claramente anuladas por uma fria não-reação. Neste momento é preciso pensar sobre a realidade de sua própria existência mais do que exaltar outrem. A cena é iluminada apenas pela marcante presença de Okamoto que, de modo categórico, afirma “Eu tenho que existir”, como que a se desvencilhar das perguntas enfadonhas de Rouch que só buscam fazê-lo falar de Mauss.

Passando ao interior do ateliê, diante da foto *A Torre de Sol*, Okamoto começa a tecer críticas sobre os valores do modernismo ocidental e do gosto japonês formal que dominam de forma latente o senso estético japonês. A tradição esvaziada não existe em parte alguma. É o momento em que se passa a ser livremente discorrida a tese original de Okamoto sobre a criação, segundo a qual é a tradição que deve ser criada. Comentando, com sarcasmo, que rótulos já não têm mais nenhuma importância, em resposta à cortês intervenção de Rouch que dizia não ser “à japonesa” mas “à Okamoto”...

Passa-se à última cena, ao lado do sino, e novamente aquele *tous* irrompe da boca de Okamoto. Ele bate com toda a força o estranho sino de mais de 30 arestas, com mandarins de toque pessoal gravadas e, certificando-se de suas ressonâncias com uma expressão marota, Okamoto que falava de “sua criação” volta os olhos repentinamente e começa a repetir outra vez “*tous, tous, tous tous...*” Esse “tudo” é etnologia. Isso é

criação, é ressonância, consonância. E sobrepondo-se aos ecos metálicos do sino, tive a impressão de ouvir Okamoto dizer: “Este é o som da etnologia”

Deixando Okamoto que, com uma expressão feliz, continua batendo “o som da etnologia” num canto do jardim, a câmera deixa o local. Esta se vira à saída do ateliê e grita com a voz de Rouch “Até logo, até uma outra vez!” A voz grossa de Okamoto, já fora das lentes, responde: “Até uma outra vez, em Paris!”... O filme *Homenagem a Marcel Mauss: Okamoto Taro* termina nesta cena.

O projeto deste documentário *Homenagem a Marcel Mauss*, de autoria de Rouch, começou com a idéia de extrair a figura humana e a herança dos trabalhos de Mauss a partir de reminiscências de alunos e discípulos que receberam seus ensinamentos. Entre 1969 e início da década de 70, quando foi organizada e publicada a coletânea de artigos de Mauss, teve lugar na França um movimento de revalorização do autor, contexto em que nasceu a idéia do filme de Rouch. Dentro desse projeto, estavam ainda previstas entrevistas com Lévi-Strauss, com Michel Leiris, que acabaram não se concretizando, e, além deste trabalho com Okamoto concluído, apenas ficaram prontas, em 1977, as entrevistas com o sociólogo e teólogo Marcel Lévi e com a antropóloga e colaboradora de Rouch na pesquisa com o povo dogon, Germaine Dieterlen. Assim, eu diria que a entrevista com Okamoto, que atuava como artista no Japão, constitui um fato singular dentro desse quadro.

De qualquer forma, do ponto de vista do objetivo do projeto que era buscar a pessoa e o pensamento de Mauss através de depoimentos de terceiros, temos que admitir que o quadro de Okamoto Taro foi um fracasso. Como foi dito anteriormente, as respostas às perguntas dirigidas por Rouch foram freqüentemente desviadas com leveza para uma problemática do próprio Okamoto, tornando-se em vão o esforço de Rouch em retomar o rumo da conversa e ganhando espaço a pretensão de Okamoto em fazer sugestões mais e mais livres de idéias... Tem lugar neste filme apenas o roteiro de Okamoto, que teria começado a falar da etnologia de Mauss mas de repente começa a discorrer apaixonadamente sobre sua própria poesia e verdade.

No entanto, analisando-se de um ponto de vista distanciado do indivíduo Mauss, tratam-se de imagens da *performance* e da narrativa de um indivíduo fascinante. A presença marcante de Okamoto, repetindo “*tous, tous, tous...*” que mais parece um signo, acaba magistralmente transformando a “cena” em algo dele próprio, através de uma extraordinária autoconfiança, uma enigmática intuição e uma encantadora perícia. Isso, sim, poderia ser a única e maior essência estética do filme *Homenagem a Marcel Mauss: Okamoto Taro*. E quando nos deparamos com a encenação de Okamoto, que eu diria misteriosa e até mesmo espirituosa, em que ele, batendo o sino por ele mesmo construído, procura o “som da etnologia” em sua complexa ressonância, pressentimos o desmoronar da imagem cristalizada que se tem da “etnologia” enquanto ciência. Isso nos mostra que a “etnologia” de Okamoto, apesar de beber na fonte de Mauss, transcende de longe o nível de uma cabal compreensão na perspectiva usual de um historiador cultural.

Esse trabalho de Rouch de tentar descobrir Mauss através de Okamoto e que resultou em “fracasso” no que diz respeito à imagem, pode facilmente encontrar uma perspectiva desde que se analise a obra de Okamoto rastreando seus textos.

Fica claro, antes de mais nada, que os termos conceituais e estéticos encontrados nas obras de Okamoto são basicamente de Mauss. Termos bataillanos como “explosão, fervura, tremor” originaram-se da etnologia de Mauss e se tornaram conceitos largamente usados pelos membros do Collège de Sociologie, a começar por Bataille. E o termo básico “magia”, o ponto de partida conceitual do pensamento de Okamoto, é o que melhor comprova ser ele um discípulo direto de Mauss.

Em sua obra *O Nascimento da Magia*, Okamoto afirma de forma mais contundente que “a arte é magia”. É importante notar que o conceito de magia (e outros adjacentes como reza mágica, feitiçaria, maldição), que ele mais intuitivamente utilizou, foi também o conceito central da etnologia que Mauss discute e teoriza em sua *Esboços de uma Teoria Geral da Magia* (1903) e que mais tarde, em sua obra mais significativa *Ensaio sobre o Dom* (1924), analisa tendo como exemplos concretos a cultura das ilhas melanésias e de tribos indígenas do noroeste americano. Mauss contestava a tese antropológica oitocentista, representada por Frazer, que definia a magia como uma forma da simpatia do homem em virtude de sua formalidade ritual e foi um dos que primeiro defendeu a postura de estimular pesquisas sobre a magia sob a perspectiva de um “estudo de uma força coletiva” que age universalmente nas sociedades humanas, tratando a posição social do mágico, as várias facetas do rito da magia, as diversas manifestações mágicas e a simbologia da magia.

Nesse sentido, xamãs e mágicos são seres privilegiados, donos da chave do segredo que conduz a uma totalidade universal da visão de mundo dos homens. De fato, em seu influente artigo *As Técnicas do Corpo*, Mauss desenvolve uma tese fascinante sobre o corporal mágico do homem e a geração social de suas técnicas do corpo, considerando as técnicas mágicas do corpo tais como o transe e a possessão um mecanismo que domina, que conduz a realidade coletiva da sociedade. Em outras palavras, o mágico é um tipo de personalidade singular que é gerada pela sociedade e é necessária à sociedade, apesar de exibir um poder individual especial.

Quando Okamoto Taro brada e escreve a palavra “magia” atrás do uso que ele faz deste conceito, sempre sinto uma espécie de determinação inexorável de Okamoto artista em tentar incorporar a personalidade social que é o mágico. Assim ele escreve na introdução de *Nascimento da Magia*.

A arte é magia.

Apresenta de forma mais clara o caos primário da vida humana. Assim como existe o espelho para refletir a figura do homem, é a arte que enfeitiça tomando o espírito pelo reverso.

No entanto, negar até o fim a compreensão é a essência da arte. Realmente, o artista impõe a outrem o seu mundo, tem um intenso dinamismo de conquista, uma vontade de poder. É o romantismo do artista.

Entretanto, esconde-se uma grande contradição nesse imperialismo. Porque, na realidade, tem também o desígnio de não permitir que ninguém o compreenda. [...]

O entusiasmo em se fazer compreendido e, ainda mais forte, o desígnio de romper a comunicação.

Se eu enfatizo que o artista não deve ser amado, que tem que ser detestado, não é nenhum paradoxo, apenas designei tal perigo em uma linguagem cotidiana clara e simples.

A surpreendente *As Técnicas do Corpo* do mágico que se manifesta enfeitando-se a si mesmo, primeiro, para se lançar dentro de um profundo mistério supranatural. Okamoto assim intuía profundamente que tal mecanismo comportava, como resultado, a via da incompreensão e da ruptura da comunicação social. Assim como as sociedades primitivas absorvem o contexto em que se gera a magia, Okamoto buscou a relação entre a sociedade contemporânea e a arte na dinâmica de contraposição entre compreensão e isolamento.

Tal postura de Okamoto me evoca de imediato a seguinte passagem de *Esboço de uma Teoria Geral da Magia*, de Mauss.

Os gestos do mágico ocorrem às ocultas, suas palavras são difíceis de serem apreendidas. Os curandeiros, os algebristas que procedem às curas diante dos familiares do doente, murmuram silenciosamente as rezas, seus atos são realizados às ocultas e são encobertos por um êxtase real ou falso. Assim, os mágicos se mantêm isolados mesmo nos meios sociais, quanto mais em meio a selvas profundas. Eles dificilmente se freqüentam, mesmo entre pares. O isolamento, assim como o segredo, é um perfeito marco da essência do rito mágico. O rito mágico é sempre um ato individual ou o ato de vários indivíduos que agem individualmente, e ato e atuante são envoltos pelo mistério.

Como fica claro nessas comparações, se quisermos focar a assimilação feita por Okamoto do conceito maussiano de “magia”, temos que valorizar, não a coincidência superficial do uso que ambos fazem do termo, mas a leitura e interpretação dada por Okamoto ao *status* da capacidade individual do mágico, definida como um ser social por Mauss, transpondo-o ao nível de sua própria posição social como artista. Dessa forma, certamente Okamoto se asseverava que a “etnologia” de Mauss revivia dentro deste seu ato de criação artística e ideológica. Como vou me referir posteriormente, o pensamento etnológico de Mauss apresentava o maior e mais rico leque de possibilidades nas atividades de transposição do saber, quando era adaptado para outras áreas tais como a poesia, as artes plásticas, a filosofia corporal, a teologia.

No entanto, o cerne ideológico que o texto de Okamoto compartilha com a etnologia de Mauss não se restringe ao uso do termo maussiano, mas em sua reflexão profunda sobre o conceito de “totalidade”. É do conhecimento de todos que o conceito de “fato social total” se encontra na base do pensamento de Mauss. Para ele, a essência total de uma sociedade se encontra na expressão simbólica de sua instituição social, de seus costumes, aí consideradas desde as atividades coletivas de sociedades não desenvolvidas tais como a magia, ritos religiosos, formas de troca, até os domínios culturais tidos como mais individuais como males psíquicos, representações emotivas.

Esse conceito de “fato social total” apresentado em seu *Ensaio sobre o Dom*, publicado de 1923 a 1924 no *Année Sociologique* e que exerceu forte influência em Paris nos anos 30, época da formação intelectual de Okamoto, é um conceito que toma como “social” e “coletivo” o espaço em que se cria e adquire significado a experiência de vida de cada indivíduo, e que foi usado para apresentar a tese de que o social se torna de fato “realidade” quando é integrado ao sistema total. Enfocando a prática do dar e os ritos especiais de dissipação dos índios do noroeste americano e melanésios, Mauss

descobriu que isso perpassava todos os aspectos do princípio social que integra, enquanto “fato social total”, toda a instituição social seccionada em partes como religião, economia, direito.

A idéia maussiana de “fato social total” salientou a todos a importância de se observar os comportamentos do ser total, não seccionados em diferentes capacidades. Ao mesmo tempo, incitou cientistas e artistas a buscarem a totalidade das capacidades de vida do homem, impossível de ser desvendada pelo enfoque de um de seus vieses. Para mim, Okamoto apreendeu essa mensagem mais nuclear e universal de Mauss da forma mais contundente e também mais criativa do que ninguém, nisso investindo seu cérebro e corpo. Assim, por exemplo, na introdução de sua obra *A Força Mágica do Belo* (1971), fala do impacto avassalador e ao mesmo tempo fundamental causado pela forma do *inugsuk* dos esquimós canadenses, resultado de uma fantástica sobreposição de pedras – Mauss também já manifestara sua admiração incontida pela cultura esquimó em seu *As Variações Sazonais das Sociedades Esquimós*, publicado em 1906 – e critica a triste condição dos “objetos de arte” que se vêem asfixiadas em espaços limitados. A vida humana existe sempre como uma totalidade, “deveria se inflar, transbordar em toda sua extensão” mas os homens acabam dela extraíndo uma parte e a definindo, formalizando, embriagados, como “arte”. Para fugir de tal segmentação, Okamoto considera essencial “uma visão humana total” e assim se pronuncia.

A sensação do absoluto que hoje vivemos. Quando isso e o simbólico que aflui do âmago da história, o conceito principal de vida aí latente, se tocam, há algo que aflora com uma viva reação. É isso que eu busco.

Na cultura humana havia, desde as épocas primitivas, ritos, festas. Havia canto, havia dança. Havia comida, vida, trabalho, guerra e inúmeras outras atividades. Impossível definir qual o mais importante, qual o menos importante. Tudo se entrecruza e constitui um sistema de vida, um organismo. O que restou como objeto – a cor, a forma – eram partes desse todo vivo.

A parte final desse trecho é a própria visão de mundo que Mauss desvendou e propôs. Em seu *Ensaio sobre o Dom*, ele denomina “totalidade orgânica (*tous*) a realidade total vivida pela sociedade” *Tous* acaba se tornando a palavra mágica para se reavivar Mauss, através da voz e do corpo de Okamoto. O fato de Okamoto ser criativo reside em, além de proceder a uma exposição racional da tese cristalizada de Mauss como se vê no começo do trecho citado, não se apoderar e reutilizar simplesmente a herança maussiana mas em defrontá-la diretamente com sua própria problemática atual como artista e pensador, daí extraíndo com energia o princípio de seu pensamento, de seus atos conscientes. Um artista cuja forma de expressão é, em princípio, criar coisas, ultrapassa a segmentação das coisas deixadas como marcas da cultura antropológica e procura refletir com acuidade sobre como se aproximar da visão do homem total... É essa a sua luta consciente que faz de Okamoto um exemplo particular de discípulo intelectual e espiritual de Mauss. Se me permitem uma consideração, eu diria que os leitores de Okamoto costumavam interpretar a parte inicial do texto citado como uma expressão muito idiossincrática sua. Faz-se necessária uma análise mais atenta sobre o sentido que um texto assim tão intuitivo seja escrito junto a outro tão racionalmente claro. Sobre a luta e o ritmo do diálogo no texto...

As considerações sobre o *inugsuk* ainda se desenvolvem até o limite. *Inugsuk* é uma das poucas provas deixada na terra pela cultura étnica que não se prende ao estético ou ao representativo das coisas extraídas da totalidade da vida. Apesar de ser apenas um vestígio, é suficiente para evocar uma imagem de sonhos perdidos no passado infinito. O sentido real das coisas não seria o que brilha quando mostram algo do tamanho do mundo, maior do que a própria coisa? O valor da coisa em si não é nada mais nem menos do que ela existir como vestígio de alguma outra coisa. Assim escreve Okamoto.

O absoluto que existe enquanto objeto vive no momento em que sua vida se abre junto com o espírito humano. E basta. Assim testemunha a própria “reliquia”.

Quão grandes e nobres não foram as culturas inexoravelmente desaparecidas!

Mas quero avançar mais um passo. Não que as coisas tenham sido criadas e depois perdidas mas, sim, há o clima espiritual que aposta a vida no “vazio” onde nada existe, há essa extensão.

Eu particularmente sinto uma reação quando, como japonês, me defronto com essa sensação de vazio. Um domínio cultural como este certamente existe nesse mundo.

Não posso deixar de ver nesse texto, que aparentemente foi escrito de forma ingênua, a problemática mais essencial ou até mesmo uma espécie de princípio de criação em que Okamoto investiu sua mente e seu corpo. Não se trata de buscar o reflexo real da totalidade da vida na cultura material tais como utensílios cotidianos, máscara ou produtos arquitetônicos, nem buscar o fenômeno social total através de monumentos da cultura espiritual tais como ritos, festas, mitos, mas trata-se de intuir a fonte da força que agita a própria existência no vazio do “nada” do assim dito vestígio cultural... Criar um espaço transparente e cheio de tensão onde o “tudo” é intermediado pelo “nada”, a “totalidade” é despertada por via do “vazio”...

Okamoto se impressiona fortemente ao encontrar o mote para essa força em Okinawa. Ele descreve fluente e magistralmente o impacto causado pelo “vazio” chamado Okinawa em sua obra *Ensaio Cultural sobre Okinawa – o Japão Esquecido*. No capítulo intitulado “A Vertigem do ‘Nada Existir’”, descreve o profundo impacto que teve, ao visitar o recinto sagrado *utaki* na ilha Kudaka, com o “nada existir” excessivamente forte do espaço em um canto do bosque onde descem seus deuses. Para Okamoto, a vertigem deste “nada existir” se acercava de sua essência inexorável de japonês de forma solene e, antes de mais nada, aguda. A indescritível emoção por ele sentida ao saber que a pedra colocada displicentemente num canto vazio do *utaki* era o incensário para dirigir a prece aos deuses traz-lhe à mente a seguinte reflexão.

O começo é imaculadamente simples. O bosque esplendidamente tranquilo. O recinto sagrado, assim definido por mensagem divina, é o centro da vida tribal. Neste local recôndito, baixa furtivamente uma energia sobrenatural. Não é possível pensar numa força motriz da vida deles sem o elo com esta energia, sem o amparo dela.

Uma árvore imponente. É o caminho escolhido por deus, seu médium. O homem colocou uma pedra nesta ponte divina. Ela é a chave, o centro da vontade do homem que apela para um ser invisível.

Uma árvore e uma pedra da natureza, são elas a via principal entre deuses e o homem.

E aqui gostaria de deixar enfatizadas duas palavras. Uma é “desígnio” Essa via para o misterioso colocada pelo homem, que é pedra e também desígnio, era o gesto mais pujante da criação concebida por Okamoto. A teoria e a visão de mundo podem dar sentido a um comportamento somente quando têm esse enérgico “desígnio” como médium. A outra é a idéia de “princípial”. Seu sentido não tem uma conotação temporal voltada para o passado como as palavras “primitivo” ou “originário” Trata-se de uma palavra que expressa um arquétipo existente no princípio das coisas e que dá forma a todas as criações, assim como o mito apresenta aos homens uma visão sincrônica de mundo, voltando eternamente ao “agora” Assim sendo, a descoberta em Okinawa também mostra o “princípio” da atividade criadora de Okamoto. É impulsionar o desígnio que ele investe em sua criação artística, criando coisas assim como se coloca displicentemente uma pedra, enfrentando a alegria e a dor do “nada existir” sem se aprisionar com a materialidade ou a formalidade de sua obra.

Existe uma chave essencial para se pensar a criatividade de Okamoto nesse seu projeto de se estabelecer uma ponte entre o “tudo” herdado de Mauss e sua simpatia pelo “nada” arquetípico que encontrou nos ermos do arquipélago japonês. Considera-se habitualmente que um fundo e intransponível abismo se interpõe entre o tudo e o nada. No entanto, a presença de Okamoto manteve um forte brilho por seu inquebrantável e pujante desígnio de dirigir seu corpo e mente à majestosa cadeia da experiência das sociedades humanas que liga o tudo e o nada. E se admitirmos a existência de uma “etnologia” princípial com matizes de “desígnio”, ela é uma das grandes possibilidades da etnologia herdada de Mauss por Okamoto.

Como já me referi anteriormente, dentre os discípulos de Mauss existiram alguns pensadores singulares que nem sempre seguiram a linha ortodoxa da “antropologia” ou da “etnologia” e, dentro de um apelo de sua “realidade” inexorável, reformularam intencionalmente os ensinamentos de Mauss, elevando-os a uma reflexão criativa que perpassa toda sua expressão. Não poderia deixar de fazer referência ao grupo de discípulos heterodoxos de Mauss, diferentes dos cientistas que representam a linhagem intelectualista da antropologia, da arqueologia tais como Lévi-Strauss, Louis Dumont ou André Leroi-Gourhan. Um deles é o escritor Michel Leiris que foi aluno de Mauss e um dos membros centrais do “Grupo de Estudos Sociais” do qual fizeram parte Bataille, Caillois e, mais tarde, o próprio Okamoto. Ou então, Maurice Leenhardt que, depois de aprender etnologia com Mauss, tornou-se missionário e foi para a tribo dos kanaca na Nova Caledônia, onde não se dedicou à catequização dos nativos mas, sendo catequisado pela visão dos kanaca, prevê a ruína ideológica da catequese européia e brilha ao publicar *Do Kamo*, uma obra singular sobre a integração cósmica da “personalidade” humana. Foi também discípulo de Mauss o antropólogo Roger Bastide que, tendo mergulhado no mundo do candomblé, a religião possessória dos negros brasileiros, experienciou ele próprio o transe e, confrontando a visão cósmica relacionada ao êxtase e à embriaguez aí encontrados com a criatividade poética afro-brasileira, foi entrando no domínio da literatura.

Desnecessário se torna reafirmar que Okamoto Taro faz parte dessa linhagem como mais um de seus marcos singulares. Talvez possamos afirmar que a “etnologia” de Mauss continua, em um certo sentido, apresentando suas mais ricas possibilidades

pelo fato de viver integralmente como esse espírito criativo, de ser renovado por uma atitude de desígnio.

Nesse sentido, o filme *Homenagem a Marcel Mauss – Okamoto Taro*, de Jean Rouch, não foi necessariamente um fracasso. Ao contrário, está transmitindo da forma mais eloqüente o ensinamento de Mauss que vive magistralmente transposto na personalidade que é Okamoto Taro, isto é, como uma radical fala do desígnio de Okamoto que permeia todo o filme. Se voluntário ou não, o documentário que procurou reconstituir Mauss através de depoimentos de seus discípulos acabou evocando a cena do princípio de que se origina a etnologia maussiana, nas palavras e no corpo de Okamoto.

De repente me vem à memória uma cena impressionante do filme *O Mestre Louco* (1954), obra-prima do antropólogo visual Jean Rouch. Tendo transportado a câmera até o rito possessório chamado hauca, nos arredores de Acra, capital de Gana, Rouch se depara com a impressionante cena de emigrados da Nigéria que, tomados em transe pela deidade do hauca, reproduz o processo de dominação inglesa. E as imagens de Rouch, apesar de ele ser claramente um intruso de câmera em punho, apreende o olhar dos negros possuídos, desviando assim o olhar que os etnólogos europeus buscavam. Pelas imagens de Rouch, somos levados a assistir ao desmoronar da relação até então existente entre Europa e África, com apoio na câmera que invadiu o rito de hauca.

Não teria ocorrido o mesmo com este documentário *Homenagem a Marcel Mauss*? Não se trata de ver como uma disciplina européia denominada etnologia de Mauss foi herdada por Okamoto, que mora nos ermos do Oriente, mas sim de ver como Mauss foi renovado como pensamento e ato totais de Okamoto, um artista japonês. É isso que as imagens de Rouch nos transmitem. A partir dessas imagens, a relação entre Europa e Japão também nos parece inesperadamente revertida.

Nesse efeito inesperado, começa a se vislumbrar a verdade de Okamoto como artista. Ela nos mostra que nesse filme, uma obra de rara felicidade, jaz em estado latente o ponto de partida epistemológico para se pensar a paixão pela idéia e pela criação artística de Okamoto que, acercando-se da tradição “japonesa” que veio se esvaziando, procurou recriá-la com suas próprias mãos.

(Tradução de Tae Suzuki)

UM COMERCIANTE JAPONÊS: HISTÓRIA DE VIDA NO BAIRRO ORIENTAL DE SÃO PAULO¹

Sachio Negawa

RESUMO: O método da história de vida traz resultados para pesquisar a migração. Mas, no caso da história de vida de imigrantes, a sua grande maioria se refere à “história de sucesso” ou à “história de insucesso”. Veremos, aqui, a formação e a transformação do Bairro Oriental por meio da análise da história de vida de um comerciante japonês, aqui chamado *K*. Podemos apresentá-lo como a imagem de um imigrante que é diferente não só quanto ao modelo de “adaptação e assimilação” mas também ao de “sucesso” e “insucesso”.

ABSTRACT: The life history method has effects in migration researches. But in the case of the life history of immigrants, most of them deals with the theme of “successful history” or “unsuccessful history”. This study shows the formation and the transformation of the Oriental Town by means of the analysis of a Japanese merchant’s life history, here named *K*. This study presents an immigrant image that is different not only of the “adaptation and assimilation” model but also of “success” and “unsuccess” models.

PALAVRAS-CHAVE: migração; história de vida; bairro étnico; “sucesso” e “insucesso”; diversidade de padrão de vida.

KEYWORDS: migration; life history; ethnic town; “success” and “unsuccess”; diversity of grade of life.

1. O presente artigo baseia-se numa parte do terceiro capítulo da dissertação de mestrado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, com o título *Formação e Transformação do Bairro Oriental: Um Aspecto da História da Imigração Asiática da Cidade de São Paulo*.

1. Introdução

Até hoje, no campo da história social, da sociologia e da antropologia, as pesquisas urbanas e de migração têm aplicado o método da história de vida. Especialmente na Escola sociológica de Chicago, esse método é uma das bases das pesquisas urbanas.

Por exemplo, no *The Polish Peasant in Europe and America* (1918-1920) de William I. Tomas e Florian W. Znaniecki, que fez época na pesquisa, a história de vida das 50 famílias polonesas foi reconstruída com base nas cartas destas, trocadas entre a Europa e os Estados Unidos e também com a autobiografia escrita pelo polonês *Uradeck*. Há pesquisas, dentro da série de monografias de Chicago, que apontam uma relação entre a pesquisa de migração e a história de vida, como *Jack Roler* (1930) de Clifford R. Shaw e *Street Corner Society* (1943) de W. F. White, que são as obras representativas das pesquisas que baseiam-se no método da observação participante, indicando essa mesma relação.

Essa relação entre a pesquisa de migração e a história de vida não é coincidência fortuita. Podemos considerar que existe uma relação necessária entre elas. Esta é sustentada não só pela quantidade de documentos que oferece para a pesquisa mas também pela qualidade. Podemos aplicar as experiências dos imigrantes como primeira fonte. Porque, no Brasil, ainda é possível entrevistar alguns dos imigrantes japoneses da primeira geração, ou seja, podemos coletar os dados originais. Aliás, foram indicados vários problemas na relação entre a pesquisa de migração e a história de vida. Arisue (1996) pôs em ordem esses problemas. Especialmente dentre os problemas metodológicos, reexamina o enfatismo no “caráter dramático” dos entrevistados.

No caso de “história de vida de imigrantes”, a grande maioria traz um tema de “história de sucesso” ou de “história de insucesso”. Isso, segundo minha consideração, coincide com a concepção do processo de “adaptação/assimilação” como vimos no parágrafo anterior. Isto é, mesmo que seja no caso dos imigrantes japoneses, a história de vida é descrita conforme processo da unificação de “estados nacionais” no continente norte americano. A grande maioria dos imigrantes japoneses experimentou um sofrimento indescritível: o trabalho duro em fazendas; a emigração para as cidades após o término do contrato; e a fixação e a exclusão dos imigrantes; além disso, o rompimento das relações entre o Japão e os EUA; a vida no campo de concentração [...] Mas, hoje, os imigrantes *dekassegui*, como no caso dos nipo-brasileiros, nipo-peruanos e nipo-bolivianos não são casos nem de “sucesso” e nem de “insucesso” (Arisue, 1993, p. 241)

Ou seja, no método tradicional da “história de vida dos imigrantes”, o autor critica a importância que se dá a aspectos duais como “sucesso” ou “insucesso” e, no qual se deu a “adaptação” e “assimilação”. Mas, além disso, na elaboração da história de vida, há vários problemas.

Negawa (1996) escreveu anteriormente sobre a história de vida da seguinte forma:

A memória da vida é muito intensa em sentimentos, ao mesmo tempo é delicada e sutil. É muito difícil cortar e extrair seus pedaços, e reorganizá-los como história de vida [...]. (Negawa, 1996, p. 78)

Não é fácil descrever a imagem de toda a história de vida, isto é, às vezes isso acaba dificultando desnecessariamente. Finalmente, não há importância em escrever

meramente “sucesso” ou “insucesso” e processo contínuo de “adaptação” e “assimilação”, é mais importante focalizar-se nas histórias de vida.

A entrevista em que esse estudo se baseia foi realizada para descrever a etno-historiografia do Bairro Oriental de São Paulo. Por isso, limitou-se a mencionar as partes da história do entrevistado que se relacionam com o Bairro Oriental, exceto os eventos importantes da vida como nascimento; emigração; casamento; separação da família por morte.

Como diremos no próximo tópico, o Bairro Oriental é mais uma área comercial do que residencial. O fator turístico dessa área também reforça as atividades comerciais. Então, como os comerciantes entraram na área, como viveram e como participaram da formação do bairro? Baseada nos dados da entrevista neste estudo, em especial, foi reconstruída a história de vida de um comerciante japonês chamado *K*, morador do bairro.

Acreditamos que há os seguintes significados na apresentação desse tipo da história de vida:

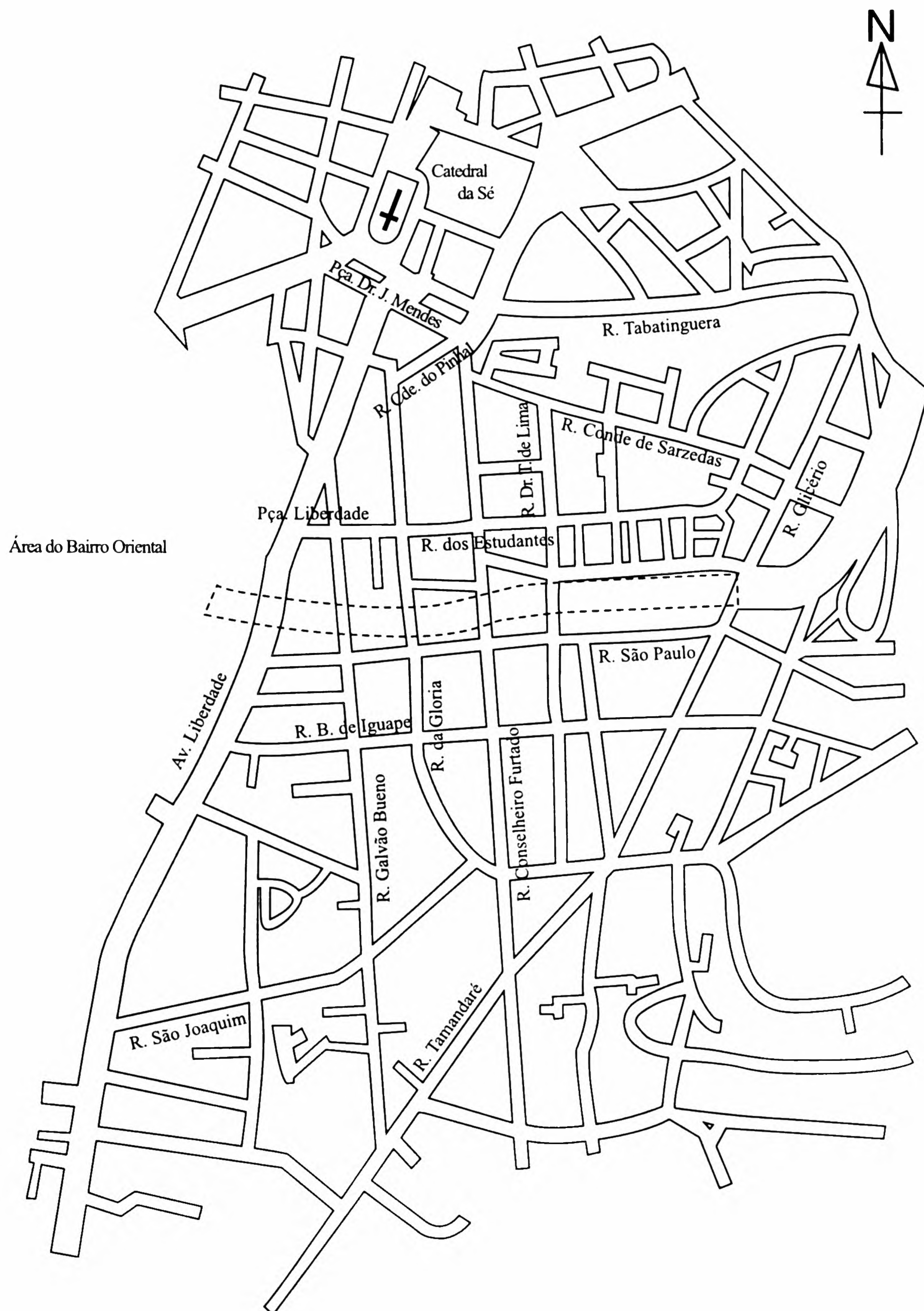
- 1) Não tínhamos nenhuma etnografia sistemática do Bairro Oriental de São Paulo, embora fosse conhecido como o maior bairro japonês fora do Japão. Podemos conhecer parte da formação e transformação do bairro por meio da história descrita aqui;
- 2) O entrevistado *K* possui experiência na administração de pensão e restaurante japonês. Ambos eram os serviços típicos exercidos por japoneses. Portanto, podemos assumir que o entrevistado *K* ocupa o lugar de um estereótipo de comerciante japonês em área urbana;
- 3) Além disso, podemos apresentar um retrato do imigrante que não só é igual ao modelo de “adaptação e assimilação” mas também de “sucesso” e “insucesso” ou seja, esperamos analisar a diversidade de padrão de vida entre estas duas últimas categorias.

2. Breve Descrição da Formação do Bairro Oriental

O Bairro Oriental situa-se praticamente no centro da cidade de São Paulo. É o lugar mais movimentado dentro do distrito da Liberdade que conta com 76.245 habitantes (Sposati, 1995, p. 5). O bairro é uma área delimitada, a grosso modo, pelos seguintes logradouros: a Praça da Liberdade como núcleo, a esquina da Rua da Glória com a Rua Conde do Pinhal ao norte, a Av. Liberdade a oeste, a Rua São Joaquim ao sul e a Rua Conselheiro Furtado a leste (V. Mapa I). É uma área comercial, turística e cultural que parcialmente inclui uma área residencial. O comércio desta área é composto por restaurantes, bares, lanchonetes, hotéis, agências de turismo, mercearias, lojas de miudezas, docerias, lojas de lembranças, farmácias, cabeleireiros, centros de jogos, *karaokê*, bingos, *shopping centers* etc.

Sobre a história do Bairro Oriental, concorda-se, geralmente, que teve origem com a inauguração do Prédio Niterói em 1953. Porém, antes da Segunda Guerra Mundial já existia uma concentração de japoneses ao redor da Rua Conde de Sarzedas. Apesar da decadência do bairro devido à dispersão em 1942, os japoneses, logo após a guerra, restauraram de imediato seus jornais, hotéis, restaurantes, pensões, mercearias etc.,

MAPA I



fazendo surgir outra concentração de japoneses na Rua Cantareira, próxima ao Mercado Municipal no lado norte do Largo da Sé. Essas foram as principais condições históricas que originaram o Bairro Oriental na área ocupada atualmente.

2.1. Aparecimento do Prédio Niterói

Podemos enumerar três eventos como oportunidades para a formação do Bairro Oriental, a partir da década de 50 até a década de 70: a inauguração do Prédio Niterói em julho de 1953, a fundação do Centro da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa em abril de 1964 e a abertura da estação do metrô Liberdade em fevereiro de 1975. Pretendemos considerar a formação dessa área por meio do exame desses três eventos.

Como todos sabem, a primeira oportunidade para o nascimento do Bairro Oriental foi a inauguração do Prédio Niterói no dia 23 de julho de 1953. O prédio foi fundado e administrado pelo comerciante japonês de cereais Yoshikazu Tanaka (1906-1979). Era uma grande instalação de lazer com cinco andares e um subsolo, num terreno de 1.500 metros quadrados de área. O subsolo era o Cine Niterói, um cinema japonês permanente com 1.500 assentos. Acima do primeiro andar havia o restaurante, a sala de convenções e o hotel.

Os japoneses, sedentos por espetáculos após a guerra e a disputa entre *Kachigumi* (o grupo dos vitoriosos) e *Makegumi* (o grupo dos esclarecidos)² lotaram, rodearam o Niterói com alegria desvairada. “A fila sem fim” aparecia no jornal. A partir do ano seguinte, lojas como a Doceria Niterói, Suguio, o Restaurante Asahi, Chá Flora, Naniwa, Nishitani, Bar Kimura, Ikeda, Miyagawa, Arikawa, Uchida e Eguchi eram inauguradas na Rua Galvão Bueno. A nova rua comercial formou-se por etapas, sendo o modelo do Bairro Oriental mais tardio.

Após essas primeiras, as lojas aumentaram por etapas, e a agência do banco Bradesco estabeleceu-se na Praça da Liberdade em 1957. No fim da década de 50, quatro cinemas apareceram no bairro, e ele recebeu o papel de centro de lazer. A Associação de Confraternização dos Lojistas do Bairro da Liberdade, atual Associação Cultural e Assistencial da Liberdade (ACAL), foi fundada quando Yoshikazu Tanaka assumiu a presidência em 1965. Essa associação incumbiu-se de planejar e realizar vários eventos para a promoção do bairro. Desse modo, desenvolveu-se como núcleo de atividade comercial e de lazer da comunidade nikkei.

2.2. Fundação do Centro da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa

Na década de 60, um outro núcleo da comunidade nikkei nasceu: a Comissão Colaboradora da Colônia Japonesa Pró-IV Centenário da Cidade de São Paulo.

2. Um conflito que ocorreu logo depois da Segunda Guerra Mundial entre os nikkei nas cidades de São Paulo e do Paraná. A Segunda Guerra Mundial acabou com a derrota do Japão, porém, corriam boatos de que o Japão vencera. O *kachigumi* (o grupo dos vitoriosos), pessoas que acreditavam na vitória do Japão e o *makegumi* (o grupo dos esclarecidos), as que detinham a informação correta acabam entrando em confronto. A *Shindô-renmei*, uma organização central do *kachigumi*, por diversas vezes praticou atos de terrorismo e, em resposta, o *makegumi* fez represálias. O número total de incidentes com feridos e mortos chegou a 109 casos até janeiro de 1947 (CEHIJB, 1992, p. 171). As autoridades brasileiras inquietaram-se com essa situação grave, até que finalmente o DOPS interviu nesse acontecimento, e o número de detidos atingiu 387 entre outubro e novembro de 1946 (*idem*, p. 154). Ao mesmo tempo, o movimento de esclarecimento pelo *makegumi* foi intenso e a situação se estabilizou. Entretanto, esse acontecimento deixou marcas profundas na comunidade nikkei.

A cidade de São Paulo, fundada pelos 13 jesuítas no dia 25 de janeiro de 1554, desenvolveu-se de repente graças ao *boom* do café. Ela se tornou a maior cidade comercial e industrial da América do Sul por meio da industrialização e da urbanização. Os movimentos para comemorar condignamente o quarto centenário dessa cidade surgem não só na cidade e no Estado como também na esfera federal. O governo brasileiro tinha a vontade de realizar esse evento para retirar a imagem do Brasil de país subdesenvolvido e mostrar o seu desenvolvimento em nível internacional. Assim, às associações étnicas e às representações diplomáticas no Brasil o governo lançou um apelo de participação e apoio para a comemoração.

Todavia, na comunidade nikkei ainda não inteiramente livre das agitações do pós-guerra, não existia nenhuma instituição central, e o Consulado Geral do Japão, recentemente reinstalado, ainda não funcionava plenamente. Entretanto, a comunidade nikkei representada por Kiyoshi Yamamoto, o gerente-geral da Casa Tozan, e o cônsul-geral Shirô Ishiguro, por exemplo, reuniram-se muitas vezes para debater a decisão de participar ou não da festa. Como resultado, estabeleceu-se a Comissão Colaboradora da Colônia Japonesa Pró-IV Centenário da Cidade de São Paulo no dia 8 de dezembro de 1952. *Uma Epopéia Moderna: História dos 80 Anos da Imigração Japonesa no Brasil* avaliou esse acontecimento do seguinte modo: “É a primeira entidade que engloba toda a comunidade nipônica do Brasil, em toda a sua história, abrangendo o período anterior e posterior à guerra” (COMISSÃO DE ELABORAÇÃO DA HISTÓRIA DOS 80 ANOS DA IMIGRAÇÃO JAPONESA NO BRASIL = CEHIJB, 1992, p. 397).

É preciso esclarecer que na Rua São Joaquim, justamente no limite do Bairro Oriental ao Sul, havia alguns moradores japoneses desde antes da guerra. O Grupo *Taishô Shôgaku* mudou-se da Rua Conde de Sarzedas para lá em 1929. Além disso, em julho de 1954, o Cine Tóquio, um cinema japonês permanente, foi fundado próximo à Av. Liberdade.

Em abril de 1964, fundou-se o edifício do Centro da Sociedade Paulista de Cultura Japonesa, futuro Centro da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa. Suas principais realizações da década de 60 foram a visita de Suas Altezas Imperiais, os Príncipes Herdeiros Akihito e Michiko (atuais Imperador e Imperatriz) em maio de 1967, a cerimônia do 60º aniversário da imigração japonesa em junho de 1968 e a construção do auditório comemorativo da visita dos príncipes herdeiros. Assim, o espaço entre a Praça da Liberdade e a Rua São Joaquim desenvolve-se como um espaço organizado. Na mesa redonda “História dos 50 anos do Bairro da Liberdade” realizada em 1996 sob orientação da ACAL, concordou-se que os participantes nikkeis começaram a se organizar nessa época, tendo como núcleo a ACAL e o Centro da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa:

Toyama: Em 1964 foi criada aquela associação. Em 1968 foi mudada a designação para Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa

Tanaka: Naquela época, a Associação de Confraternização dos Lojistas do Bairro da Liberdade e a Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa tinham muita força.

Em torno destas duas associações, os nikkeis passaram a se reunir. (ACAL, 1996, p. 99)

Este período corresponde ao novo desenvolvimento da cidade de São Paulo, e a área, que se desenvolveria como Bairro Oriental no futuro, foi influenciada por essa

política. Ou seja, devemos compreender que naquela época, pessoas da associação tentaram acompanhar a onda do desenvolvimento da capital com todo o empenho.

Em 1968, o Prédio Niterói foi transferido para construção da Linha Radial Leste-Oeste, e abriu-se o atual Viaduto Osaka.

2.3. *Abertura da Estação do Metrô Liberdade*

O metrô foi instalado entre Liberdade e Jabaquara em fevereiro de 1975. Na estação Liberdade, a inauguração foi realizada na Praça da Liberdade.

A Praça da Liberdade, antigamente, era um parque silencioso cheio de árvores. As inúmeras fotos e depoimentos atestam esse fato. “Na Praça da Liberdade, antigamente, havia um morro onde costumava subir e descer descalço” (ACAL, 1996, p. 51). Além dessa pequena colina, existia um lago com barquinhas, a estátua de bronze de Diogo Feijó e uma lanterna de pedra típica japonesa instalada após o 50º Aniversário da Imigração Japonesa. Era um lugar muito tranquilo onde os namorados sussurravam sem fim.

Nessa época, só existiam algumas pensões e restaurantes na praça, e o cinema nikkei Cine Jóia na Praça Carlos Gomes, incapazes de atrair muitos clientes.

A ACAL, receando o perigo, propõe as idéias de revitalização citadas abaixo.

Desde o final da década de 60, a associação estava iniciando a construção de infraestrutura e os capitais turísticos do bairro. Em 1969, é realizada na Praça da Liberdade a Dança de *bom-odori* da 1ª Festa Oriental; em 1970, Tsuyoshi Mizumoto, então Vice Presidente da associação, traz 1000 galhos de pés de salgueiro do Japão e enfeita uma parte da Rua Galvão Bueno; em 1972, a associação convida as principais autoridades da Secretaria de Segurança Pública e pede que sejam tomadas providências contra a onda de crimes na Rua Galvão Bueno; em janeiro de 1973, foi iniciada a construção do jardim japonês ao lado do Viaduto Osaka; no mesmo ano, deu-se a instalação permanente das lanternas *suzurantô* na Rua Galvão Bueno e adjacências; o bairro ganha o concurso de decoração de ruas das festas natalinas e de final de ano e tem início o concurso de Miss Colônia, entre outros. A construção do arco de *Torii* deu-se em janeiro de 1974 (ACAL, 1996, pp. 18-20). A data de nascimento oficial do Bairro Oriental é o dia 9 de novembro de 1974. Um esplêndido desfile foi celebrado para a sua comemoração.

Liberdade (1986) descreve o desenvolvimento turístico da área da seguinte maneira:

Em 1974, quando foi inaugurado o Metrô e reaberta a Avenida Liberdade, completamente remodelada, atendendo aos pedidos da Associação dos Lojistas, a Secretaria Municipal de Turismo, com o auxílio destes, comprometeu-se a incentivar a implantação de um plano paisagístico, dando ao bairro uma caracterização oriental. (DPDH, 1986, pp. 29-30)

Além disso, o mesmo livro descreve que as condições do bairro como área residencial adquiriram possibilidades de outra utilização:

[...] A presença do Metrô, aliada às boas possibilidades de mudança de uso que as dimensões desses imóveis oferecem, favorece esta transformação. (*idem*, p. 42)

Até a segunda metade da década de 80, continuou essa tendência. Iniciaram-se os eventos turísticos na Praça da Liberdade como *Hana-matsuri*, *Tanabata-matsuri*, *Tôyô-*

matsuri e *Mochitsuki-taikai* entre outros. Assim, o bairro será caracterizado como área de lazer.

3. História de Vida de um Comerciante Japonês

K nasceu na Província de Yamanashi³ em 1919. Antes da emigração, sua família era de agricultores. Chegou ao Brasil como imigrante com sua família em 1936, quando ele tinha 18 anos. Depois de trabalhar como colono, tentou plantar algodão com sua família. Em 1943 casou-se e teve 7 filhos, 2 homens e 5 mulheres. Em 1952 veio para São Paulo. Administrou uma pensão, depois de tentar, por um ano, o comércio atacadista de instrumentos de lavanderia. Em 1956, abriu o restaurante *H* na Praça da Liberdade, ali residindo durante quase 42 anos. O primeiro filho foi ao Japão como *dekassegui* e ainda não voltou. Agora reside com uma das filhas e sua família. É um típico comerciante japonês do Bairro Oriental.

A história de vida de *K* apresenta a seguinte cronologia:

História Cronológica da Vida de *K*

Ano	Idade	Tópico
1919	(0)	Nasce na Província de Yamanashi.
1933	(14)	Morte de sua mãe; forma-se no curso superior da escola primária e vai para Kôfu como aprendiz.
1936	(18)	Chega ao Brasil com a família; entra na colônia de Duartina – SP.
1943	(24)	Casa-se; a sua esposa é natural de Asahikawa, Hokkaidô.
1944	(25)	Nascimento da primeira filha.
1946	(27)	Nascimento do primeiro filho.
1948	(29)	Nascimento da segunda filha.
1950	(31)	Nascimento da terceira filha e do segundo filho.
1952	(33)	Vai para São Paulo, abre um comércio atacadista em Guarulhos.
1953	(34)	Adquire a pensão <i>M</i> .
1956	(37)	Vai para Liberdade; inicia a pensão <i>K</i> .
1965	(46)	Inicia o Restaurante <i>H</i> .
1968	(49)	Início da construção da Linha Radial Leste-Oeste.
1975	(56)	Abertura da Estação de Metrô Liberdade; nascimento oficial do Bairro Oriental.
1978	(59)	Primogênito casa-se e vai para o Japão.
1982	(63)	Morte de sua esposa.
1998	(79)	Fecha o restaurante <i>H</i> .

3. Yamanashi é o nome de uma província que fica no interior do Japão.

3.1. Emigração para o Brasil e Vida no Campo

“Minha terra natal é a Vila de Ubaguchi do Município Higashiyatsushiro de Yamanashi. Sou o quarto filho de sete irmãos.

“Na época em que me formei pelo curso superior da escola primária, minha mãe morreu e fui para Kôfu, Capital da província, para trabalhar como aprendiz. Por coincidência, o local de aprendizagem era um restaurante tradicional que servia *Kabayaki* de enguia como prato especial. Eu fui treinado como cozinheiro, e me especializei na culinária *Kabayaki* de enguia.

“Quando tinha 18, emigrei para o Brasil com minha família, menos o segundo irmão, que estava prestando serviço militar.”

Aqui mencionamos o *background* da época em que *K* emigrou para o Brasil.

Quando *K* emigrou para o Brasil, na época do governo de Getúlio Vargas, que teve início na década de 1930, o país estava profundamente afetado pelo Colapso na Bolsa de Nova York. O governo de Vargas promulgou a nova constituição em 1934. Em novembro de 1937, no ano posterior à emigração de *K* para o Brasil, Vargas estabelece sua ditadura por meio de um golpe de estado e estava implantando o Estado Novo (1937-1945). Este restringiu a aceitação de estrangeiros devido ao temor de que os imigrantes ocupassem os postos de trabalho dos brasileiros.

Observemos os movimentos que ocorreram após 1938 no Brasil:

- em agosto de 1938, nova lei de restrição aos imigrantes estrangeiros, confirmando na prática a lei dos dois por cento;
- em setembro de 1939, começo da censura especial à imprensa de língua estrangeira publicada no país;
- em 1940, começa o registro de estrangeiros;
- em agosto de 1941, proibição de publicação de jornais em língua estrangeira.

“Nós entramos para um cafezal em Duartina no interior de São Paulo, fomos colonos durante dois anos. E aí, por mais dois anos, tentamos plantar algodão. E depois, mudamos para Mesquita, perto de Marília, compramos um terreno de 30 alqueires e produzimos algodão.

“Me casei com minha mulher por *miai*⁴ por intermédio de um conhecido. Naquele tempo, *miai* era muito comum na comunidade japonesa. No nosso casamento, não pudemos convidar muita gente e nem cantar. Sabe por quê? Na época, era proibido reunir japoneses por causa da Segunda Guerra⁵.”

Sobre o motivo pelo qual foi para São Paulo, *K* diz o seguinte:

“Sabe? Nós plantávamos algodão. Ficamos com urticária por causa dos agrotóxicos. Além disso, para dar educação para as crianças. Nem tinha médico decente...”

4. *Miai* significa casamento tradicional arranjado.

5. No dia 19 de janeiro de 1942, a Superintendência da Segurança Pública de São Paulo baixou o edital “para regulamentar a atividade dos estrangeiros naturais dos países do Eixo”. Dentro desse edital havia o seguinte: I – Em face da ruptura das relações diplomáticas do Brasil com a Alemanha, Itália e Japão, faço público que ficam os súditos destes últimos países, residentes neste Estado, proibidos: 1º – da

3.2. *Ida para São Paulo*

De qualquer modo, em 1952, *K* foi com sua mulher e 5 filhos para São Paulo. Foi o primeiro dos irmãos a sair. Entretanto residiu em Guarulhos, que era subúrbio. É um modelo da forma de urbanização das famílias nikkeis da comunidade rural onde o segundo e/ou o terceiro filho saem para a cidade grande.

“Em Guarulhos já moravam os meus sogros. Primeiro, tentei como atacadista de artigos de lavanderia, mas deu certo só um ano. A sogra, que ensinava o artesanato aqui e ali, me aconselhou a tentar ensinar a culinária. Por isso passei a andar e ensinar culinária pra lá e pra cá. Um dia soube que a pensão *M* estava à venda, e a comprei.”

Antes da Segunda Guerra Mundial, a grande maioria dos japoneses morava na área rural. Em 1939, ano em que começou a guerra na Europa, residiam no Brasil 202.211 japoneses, 4.875 na cidade de São Paulo, ou seja, apenas 2,4 % do total (CEHIJB, 1992, p. 226). Na década de 20, uma concentração de japoneses já apareceu ao redor da Rua Conde de Sarzedas, bairro da Liberdade, e aumentou nos bairros quase dormitórios, como Pinheiros e Tucuruvi, e também em torno do mercado de verduras para despacho de carga dos produtos. Em Pinheiros especialmente, o depósito que depois se tornou a sede da Cooperativa Agrícola de Cotia (1927) provocou uma maior concentração de moradores nikkeis.

Tanto na Rua Conde de Sarzedas quanto em Pinheiros, nas concentrações dos japoneses, havia pensões com refeição. Handa escreve minuciosamente sobre o papel dessas pensões:

Gostaria de falar, aqui, sobre as pensões, que tiveram um papel relevante na história dos imigrantes japoneses. Os armazéns, que foram o ponto de partida do aparecimento das cidades, não eram exclusivos dos japoneses, sequer nos núcleos de colonização japonesa. Mas, em qualquer cidade haveria de existir uma pensão ou hospedaria japonesa.

Era quase que obrigatória uma parada na pensão antes de entrar para os núcleos de colonização. E, para aqueles que nestes já estivessem instalados, a pensão servia como um ponto de apoio quando tinham que ir até a cidade cuidar de assuntos diversos. Quando alguém adoecia, era ao dono da pensão que se pedia um médico. Também era comum pedir a ele que, usando de seu relacionamento, persuadissem o médico a conseguir um leito na Santa Casa da cidade.

Isso não acontecia só nas cidades do interior. Era a mesma coisa também em São Paulo. [...]

Talvez pudéssemos chamá-la de “hospedaria dos imigrantes” Alguns poderão imaginar um lugar sujo, barulhento. Mas, para os imigrantes que tinham conseguido chegar lá, era um espaço onde se sentiam aliviados, como se tivessem tirado um peso das costas, fazendo-os esquecer do fato de estar num país estrangeiro. (Handa, 1987, p. 500)

disseminação de quaisquer escritos nos idiomas de suas respectivas nações; 2º – de cantarem ou tocarem hinos das potências referidas; 4º – do uso do idioma das mesmas potências, em concentrações, em lugares públicos (café etc.); 7º – de se reunirem, ainda que em casas particulares, a título de comemoração de caráter privado; entre outros. (CEHIJB, 1992, p. 257)

Estas pensões alugavam quartos de contrato semanal ou mensal para os japoneses que saíram do interior para São Paulo, serviam comida e às vezes arranjavam empregos. As pensões eram locais de convívio dos japoneses que podiam conversar no próprio idioma, um lugar de troca de informações e uma agência pública de emprego.

3.3. *Negócio do Bairro Oriental*

O negócio de *K*, a pensão de Pinheiros, parecia estar dando certo. Porém, *K* mudou-se para Liberdade em 1956, de acordo com o seu desejo de “ter um negócio perto do centro, se for possível” Ele alugou um canto da Praça da Liberdade e abriu a pensão e o restaurante *H*.

“Após a Segunda Guerra Mundial, em 1956, mudamos para a Liberdade, porque o lugar na frente da Praça da Liberdade estava sendo alugado por 10 contos. Pinheiros não era ruim, mas nós tínhamos o desejo de ficar perto do centro da cidade. Quando nós mudamos para a Praça da Liberdade tinha apenas algumas lojas nikkeis, não era movimentada como hoje.”

Naquela época, logo após o aparecimento do Prédio Niterói, abriram-se lojas japonesas uma após a outra e deu-se início à formação do bairro japonês “da Galvão Bueno”. No restaurante, *K* servia o *Kabayaki* de enguia, que aprendera a cozinhar quando estava no Japão, como prato especial. Diz ele que havia encomendas até para os eventos das associações de província e organizações culturais nikkei, inclusive do Consulado Geral do Japão. Neste ponto, podemos afirmar que *K* tinha visão de futuro.

Entretanto, em 1968 iniciou-se a construção da Radial Leste-Oeste, e em seguida a obra do Metrô da Linha Norte-Sul. Há uma foto da vista da construção da Radial Leste-Oeste (DPDH, 1986, p. 47). Ela mostra os caminhões com guindaste revolvendo toda Praça da Liberdade, amontoando os materiais da obra. Na época, seguia-se direto à modernização e industrialização, representando o *Milagre do Brasil* de acordo com as diretrizes do governo. A construção da Radial Leste-Oeste e do Metrô também fazem parte do projeto de um novo desenvolvimento de São Paulo. Porém, eram uma grande desgraça para os moradores e comerciantes da Liberdade.

A abertura da Avenida Radial Leste-Oeste teve conseqüências mais perniciosas para o bairro: mutilou uma faixa considerável do tecido urbano, demolindo um grande número de edificações, além da antiga Praça São Paulo e de seu Teatro. Além disso, originou um corte intransponível em toda a extensão do bairro, seccionando de forma estanque duas grandes áreas e quebrando sua continuidade de integração. (*idem*, p. 47)

“Quando tinha a construção do Metrô, era terrível. Durava o dia inteiro. Falei para minha esposa parar nosso negócio várias vezes” diz *K*. Havia perigo em cuidar das crianças.

“Sabe? Pois a Praça da Liberdade foi cercada por arames, tinha apenas um metro entre a cerca e as construções. [...] Uma noite (*por causa do impacto da construção*), o telhado acabou caindo.” *K* fez a família mudar-se para a Rua Tamandaré, e continuou a pensão sozinho. Ele diz que, bem ou mal, conseguiu pagar o aluguel com os aluguéis

dos locatários. Às vezes ele abria os cursos de culinária japonesa na região. Enquanto isso, sua esposa administrava a pensão.

A abertura da estação da Liberdade deu-se em fevereiro de 1975, como foi dito no capítulo anterior.

“Com a estação do Metrô, começaram a aumentar os clientes. Especialmente na *Tôyô-Ichi* (Feira Oriental) dos domingos, ganhei muito. Meu restaurante servia *Kabayaki* de enguia como prato especial. Fiquei contente quando um cliente falou: ‘comi enguia no outro restaurante, mas não deu certo. Enguia tem que ser do restaurante *H*, por isso vim para comê-la de novo!’ ”

Ele diz sobre a época: “Às vezes os times de beisebol ocupavam a pensão, e nós dormíamos na cozinha”. Foi a época áurea do Bairro Oriental como bairro japonês. Cinco filhas residiam em São Paulo e sua periferia, porém, ambos os filhos afastaram-se dele.

“O filho herdeiro se casou com uma mulher de Yamanashi, foi para o Japão e não volta pra cá. Já faz 20 anos. Agora está trabalhando como chefe de cozinha de um hotel turístico de Iizawa em Yamanashi. E outro filho está trabalhando como gerente de hotel em Poços de Caldas. As filhas se casaram e deixaram a casa uma após outra. A esposa morreu em 1982.”

Finalmente, *K* acabou fechando o seu restaurante em maio de 1998. As causas foram:

- 1) O falecimento da sua esposa;
- 2) Não havia um sucessor para o negócio;
- 3) Acabou o fornecimento de enguias;
- 4) O desgaste do imóvel onde se localizava o restaurante.

Essas causas, especialmente a 2) e a 4) são típicas da retirada dos comerciantes japoneses do bairro.

Enquanto os comerciantes japoneses começaram a se afastar do Bairro Oriental, desde a década de 70 a 80, a urbanização rápida dos recém-chegados asiáticos, chineses e coreanos, avançou. O bairro como concentração das informações em língua japonesa atraía os chineses e os coreanos, falantes do japonês, que ocuparam o espaço após a saída dos japoneses.

“Quando tentei vender o ponto, só chineses e coreanos vieram ver, mas nenhum japonês” diz *K*. Podemos imaginar que a grande maioria dos comerciantes japoneses tinha desistido de ampliar o comércio no Bairro Oriental. O aluguel na época em que ele tentou vender seu restaurante era de apenas R\$700. Nas páginas dos jornais *nikkei* da década de 80, vez por outra havia anúncios da transferência da loja de japoneses para chineses ou coreanos⁶

6. A força principal da formação deste bairro foi basicamente a dos japoneses, mas temos que levar em conta a influência dos imigrantes chineses e coreanos para o desenvolvimento e a transformação do bairro. Não foi feito, ainda, nenhum estudo sobre a expansão dos chineses e dos coreanos no Bairro Oriental de hoje, embora essa influência seja inegável para a transformação do bairro, como afirma um japonês, dono de uma loja desse bairro, queixando-se de que o Bairro Oriental tornar-se á uma *chinatown* num futuro próximo.

“Não tinha nada que fosse chato” diz *K*, recordando sua vida, apesar de imaginarmos que havia bastante sofrimento. Hoje, ele mora num apartamento com a família da sua segunda filha na Rua Tamandaré, perto do Bairro Oriental.

Conclusão

Através deste pequeno artigo pretendemos mostrar a história de vida de um dos últimos comerciantes da primeira geração de imigrantes do Bairro Oriental de São Paulo. E esperamos ter apresentado um dos aspectos da formação e transformação deste bairro como um bairro étnico asiático. A história de vida de *K*, especialmente a sua segunda parte, acompanhou o bairro e simbolizou sua formação e transformação.

Qualquer pessoa possui eventos em sua vida que lhe são centrais e gratificantes. Neste ponto, o mais importante é que *K* diz que “não tinha nada de chato” A sua emigração para o Brasil foi confirmada como um sucesso em sua experiência subjetiva. Sem dúvida que foi um sucesso, pois *K* não conseguiu ser profissional no Japão. Foi *sensei* de cozinha e elogiado como mestre pelos clientes por ter emigrado para o Brasil. Ao contrário, não podemos afirmar que sua vida foi um sucesso se levarmos em conta que *K* não conseguiu transmitir seus conhecimentos de culinária para um de seus filhos. No entanto, *K* conseguiu durante sua vida abrir o restaurante *H* e alcançar a aposentadoria.

Temos que prestar muita atenção ao que *K* justifica e relata como “sucesso” em sua vida. Por isso não podemos reduzir a história de vida a um esquema simplificado de “sucesso” ou “insucesso”, é necessário avaliá-lo como uma estratégia em terra estrangeira. Nesse sentido, a cognição do entrevistado oscilou entre “sucesso” e “insucesso”. Portanto, na pesquisa da história de vida, necessitaríamos ainda analisar a diversidade do padrão de vida entre as categorias “sucesso” e “insucesso”

Dados do Entrevistado

Assunto	Dados
Nome Completo	<i>M. K.</i>
Ano de Nascimento	1919
Local de Loja	Praça da Liberdade
Profissão	Ex-dono de pensão e restaurante (1956-1998)
Relação com o Entrevistador	Conhecido de primeira vez
Ambiente de Entrevista	1) Na casa do entrevistador (29/05/1999) 2) Na casa do entrevistado (17/11/1999) 3) Na casa do entrevistado (06/06/2000)
Outras Pessoas Presentes na Entrevista	1) Não 2) Família do entrevistado 3) Família do entrevistado
Data de Entrevista	1) 29/05/1999 2) 17/11/1999 3) 06/06/2000
Impressão	Meio surdo; não tem boa audição do ouvido esquerdo e a memória está um pouco imprecisa.

Bibliografia

- ASSOCIAÇÃO CULTURAL E ASSISTENCIAL DA LIBERDADE (ACAL). *Liberdade*. São Paulo, Associação Cultural e Assistencial da Liberdade, 1996.
- ARISUE, Ken. *Imin kenkyû to seikatsu-shi (A Pesquisa da Migração e a História de Vida)*. In *America no Nihon Imin (Imigrantes Japoneses na America – Cidade, Sociedade e Vida)*. Tóquio, Dôbunkan, 1995.
- COMISSÃO DE ELABORAÇÃO DA HISTÓRIA DOS 80 ANOS DA IMIGRAÇÃO JAPONESA NO BRASIL (CEHIJB). *Uma Epopéia Moderna: 80 Anos Imigração Japonesa no Brasil*. São Paulo, Hucitec, Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, 1992.
- DIVISÃO DE PRESERVAÇÃO DO DEPARTAMENTO HISTÓRICO (DPDH). *Caderno do Igepacsp 2: Liberdade*. São Paulo, DPDH, 1986.
- HANDA, Tomoo. *Imin no seikatsu no rekishi. (A História do Imigrante Japonês – O Caminho Percorrido pelo Nikkei)*. São Paulo, Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 1970.
- NEGAWA, Sachio. *Shidan no machi no seikatsu-shi (História de Vida no Bairro Militar)*. In *Kyôiku to kenkyû (Educação e Pesquisa)*, n. 12. Osaka, Momoyama-gakuin Kiyô-iinkai, 1996.
- SUPOSATI, Aldaíza (ed.). *Que Cidade É Esta?* São Paulo, Núcleo de Estudos e Pesquisas de Seguridade e Assistência Social, PUC/SP, 1995.
- TOMAS, William I. & ZNANIECKI, Florian W. *The Polish Peasant in Europe and America*, Illinois, University of Illinois Manufactured, 1984 (1918-1920).

ZEN-GA – UM BREVE ESTUDO SEMIÓTICO

Yoko Fujino
(bolsista Fapesp)

RESUMO: A pintura zen japonesa, mais conhecida por *sumi-e*, é largamente difundida em países não-asiáticos, inclusive no Brasil. Porém são poucos os que conhecem a sua versão não-figurativa. Este estudo procura mostrar os princípios da pintura zen abstrata, a sua abstração e os valores que este põe em jogo. Para tanto foi feita uma análise semiótica de uma pintura de Bankei, comparando-a com as pinturas de Hakuin e Ungô.

ABSTRACT: The Japanese zen painting, better known as *sumi-e*, is largely diffused in non-Asiatic countries, including Brazil. But few people know its non-figurative version. Semiotical analysis of Bankei's painting was made, comparing to Hakuin's and Ungô's, in order to show the principles of abstract zen painting, its abstraction and the values that are on stake.

PALAVRAS-CHAVE: pintura, zen, círculo, oposição, meditação.

KEYWORDS: painting, zen, circle, opposition, meditation.

1. Introdução

Numa rápida revisão pela história da arte japonesa, nota-se que por muitos séculos a preocupação de artistas não foi exatamente o realismo: de fato, para o olhar ocidental a arte japonesa como um todo parece ignorar a natureza do que se retrata. A reprodução do mundo na superfície plana parece ser guiada pelo conhecimento que se tem dele: assim explica-se a perspectiva isométrica de pinturas e gravuras japonesas de até o

século XVII. Só no século seguinte, com a aliança comercial com a Holanda, os japoneses passam a reproduzir paisagens em perspectiva de ponto de fuga:

When the policy of seclusion was relaxed a little in the eighteenth century, Dutch scientific books were imported, many of them with illustrations done in copper engraving. The realism of these pictures made a deep impression upon the Japanese, and the naturalism of men such as Maruyama Okyo was certainly due in part to them, as was the more realistic rendering of space in the prints of Hokusai and Hiroshige. (Munsterberg, 1981, p. 159)

De maneira genérica, quando se fala que a arte japonesa é pouco realista, trata-se de opor o realismo não à abstração, mas ao conceitual. Retrata-se não uma determinada pessoa, mas o ideal de beleza daquela época; e como a pintura japonesa geralmente trabalha com traços, acaba por concentrar a figura em alguns elementos mais visíveis. É o caso do *hikime-kagibana*, ou um traço para o olho e uma “chave para o nariz”, denominação que descreve a maneira como os artistas retratavam as figuras na Média antiguidade japonesa¹

A abstração pode ser encontrada em diferentes fases da história japonesa, desde os primeiros *haniwa* (escultura cilíndrica de argila, reproduzindo formas humanas e animais) até o *ukiyo-e* (xilogravura) do período Edo (século XVI a XVIII). O *sumi-e* talvez seja um bom exemplo de abstração: em poucas pinceladas o artista retrata elementos da natureza como bambus, flores e pequenos animais. Tomando como exemplo o bambu, há determinados pincéis para cada parte do bambu, e determinados gestos (como vetores) para cada pincelada; dentro destas restrições, o artista imprime a sua individualidade no seu bambu²

2. O Zen-ga, ou a Pintura Zen

O *sumi-e* como se conhece hoje é resultado de alguns séculos de aprimoramento estético. A técnica surgiu no Japão no século VII ou VIII, mas o seu desenvolvimento se deu no século XIV, quando passa a integrar a cultura Zen. O Zen-budismo, também conhecido como Budismo meditativo ou contemplativo, caracteriza-se por “valorizar a contemplação intuitiva (em oposição à meditação racional abstrata) suscitada pelo amor à natureza e à vida, o qual se exercita pela prática de toda espécie de trabalhos manuais e leva ao desenvolvimento da personalidade mediante o conhecimento próprio” (Aurélio, 1804). Segundo *Japanese-English Buddhist dictionary*,

The word “zen” comes from the Sanskrit dhyana (meditation). The word “dhyana” was transcribed as ch’an in Chinese, and the latter was transcribed as zen in Japanese. However zen does not exactly coincide with the Indian dhyana. Dhyana is generally translated as meditation,

1. A tradição do *hikime-kagibana* sobreviveu por muitos séculos. Pode-se notar que ele é a base dos rostos estilizados do *ukiyo-e* e a sua essência pode ser encontrada no *manga*, as histórias em quadrinhos japonesas.
2. Sobre as regras do *sumi-e*, cf. Bowie, *On the laws of Japanese painting*.

but is really the practice of mental concentration in which the reasoning process of the intellect is cut short and consciousness is heightened by the exclusion of extraneous thoughts, except for the one which is taken as the subject of meditation. Thus one approaches the plane of pure thought and attains enlightenment. (*Japanese-English Dictionary*, p. 335)

O *sumi-e* passou a ser utilizado pelos budistas como uma das formas de meditação e guia para o *satori* (iluminação). Os principais temas do *zen-ga* (pintura Zen) eram paisagens chinesas e os grandes monges budistas, ou elementos da natureza como árvores, rochas e animais. A limitação temática do *zen-ga* se deve ao fato de expressão, e não o conteúdo, ter mais peso:

À la différence de presque toutes les autres formes d'art religieux, le coup de pinceau est ici d'une audace dramatique et d'une apparente impétuosité qui produisent un effet brusque et immédiat. Le passage de l'esprit au papier s'effectue spontanément. L'essence de l'expérience zen est ainsi distillée dans les mouvements du pinceau: l'intensité de la méditation se fait palpable dans les quelques traits qui servent à rendre la visage refrogné et farouche d'un patriarche du Zen; le potentiel antilogique d'une énigme zen (*kôan*) devient visible dans le mouvement dansant d'une calligraphie tracée à larges coups. Le zenga est ainsi l'expression extérieure de la vie intérieure des moines zen. (Addis, p. 6)

“A essência da experiência zen é assim destilada nos movimentos do pincel”: entende-se que no *zen-ga* o plano de expressão (a mancha de tinta no papel) é definido pelo plano do conteúdo (a experiência zen do autor). Mas a leitura é mais guiada pelo plano de expressão, e menos pelo conteúdo (o objeto retratado): o tema (árvore, rocha, paisagem) modaliza a leitura a ser feita, como se fosse uma primeira triagem, mas o leitor faz a sua leitura guiada nos efeitos provocados no aspecto visual.

3. A Abstração no Zen-ga

Embora o realismo não seja comum nas artes orientais, monges zen criaram a primeira escola de retratos realistas na história da arte japonesa: o *chinzô*. Na doutrina zen não se adoravam ídolos; em seu lugar discípulos retratavam seus mestres. O realismo destes retratos é diferente do realismo ocidental; o *chinzô* é realista à medida que se compara com outros retratos japoneses. Isto se deve à natureza do retratado: aristocratas, governantes e figuras sagradas. Os artistas, devido à diferença de classe, não tinham permissão de observá-los atentamente nem se permitiam mostrar algum traço não-belo. Assim, as figuras não só eram embelezadas (como no retrato de Minamoto no Yoritomo, governante militar do final século XII) como expressavam um ideal de beleza (como no *e-makimono*, “livro ilustrado”, *Genji monogatari*, que narra a vida do fictício príncipe Genji).

No caso dos retratos de monges zen não apenas não se idealizavam os retratados como se incentivava a mostrá-los assim como os artistas apreendiam, mesmo que os detalhes não se adequassem aos padrões de beleza ou nobreza. Aparentemente a idéia do retrato realista é incoerente com a proposta zen, um processo em que pensamentos

externos são descartados, mas à medida que a imagem é simplificada, descartando os excessos, resta a essência do retratado.

A mesma simplificação do *chinzô* guia as formas mais convencionais do *zen-ga*: eliminando os excessos, o artista chega à forma básica do objeto, aos elementos mínimos que fazem que o objeto retratado seja reconhecido como tal. Mas no caso dos *sumi-e* mais convencionais, ou seja, aqueles que reproduzem paisagens e plantas, não só se põe no papel o que o artista apreende, mas procura exteriorizar a sua experiência zen: não é um mero bambu que se encontra no papel, é o bambu daquele artista, o seu sentir bambu. Não é a essência do objeto, como no *chinzô*, mas o espírito do artista que se revela nas paisagens e objetos (Munsterberg, p. 114).

J. M. Floch, em *L'opposition abstrait/figuratif*, distingue três tipos de abstração, segundo a sua prática semiótica:

- un découpage culturel ou une grille de lecture, pour l'abstraction figurative;
- un être-au-monde ou une mise en présence, pour l'abstraction iconique;
- et une mise en intensité du monde et de soi, pour l'abstraction plastique. (Floch, p. 11)

Os dois tipos de *zen-ga* descritos anteriormente podem ser enquadrados nesta classificação de Floch. Mesmo que a tradição japonesa considere realista, o *chinzô* ou retrato zen classifica-se no que Floch chama de abstração figurativa, devido à simplificação de elementos em traços que reforçam a expressão do retratado. As paisagens e objetos do *sumi-e* mais convencional enquadram-se no segundo tipo, a abstração icônica, como se pode notar numa breve análise que Hugo Munsterberg faz de uma paisagem de Sesshû:

[...] In contrast to the Moni scroll which is rather detailed in line and form, the work is extremely abstract, recalling the style of the late Sung painter Ying-Yü-Chien. The artist uses a very wet brush, splashing the ink on the paper quickly and freely. This technique is closely connected with Zen, which taught the enlightenment came not as a result of a long, throughout study but in a momentary flash, and it was this feeling which the artists working in the splash-ink manner wished to convey. The subject of Sesshû painting is so abstractly rendered that at first it looks like nothing but blots of ink splashed near the bottom of some blank paper. A closer study reveals a rocky mountain with bushes and trees, a small building, and the line of a boat with two miniature figures. Most of the surface is left bare, for it is the relationship between the empty paper and the greys and sharp blacks of the ink which gives the work its expressive power. (Munsterberg, pp. 113-114)

Nota-se que tanto o *chinzô* como o *sumi-e* tradicional baseiam-se no *mundo real*, por se tratar de *retratos e paisagens*. Mesmo que o desenho *não seja de observação*, o leitor lê e reconhece a obra como referência do real, de elementos que podem ser reconhecidos como tal. Mas há um terceiro tipo de *zen-ga* que se enquadra na abstração plástica: são as pinturas de formas geométricas como o círculo, o triângulo e o quadrado³,

3. Fora estas três categorias do *zen-ga* pode-se distinguir mais um: as escrituras, embora sejam textos verbais, têm ênfase na visualidade, e muitas vezes diferentes autores reproduzem a mesma escritura. Alguns textos *zen-ga* estão no meio do caminho entre as escrituras e as abstrações, por serem ou

ou seja, são elementos que não são encontrados no mundo real na forma pura. A pintura do círculo particularmente recebe um nome: *ensô*.

4. O Ensô

O *ensô* é um círculo desenhado para simbolizar o *satori*, iluminação ou o despertar. O círculo pode ser acompanhado com um texto, como no caso do *ensô* de Bankei ou de Hakuin (figura 1); ou trazer apenas o nome do autor, como no caso de Ungô (figura 2).



Figura 1: Stephen Addis, *L'art zen*, p. 122

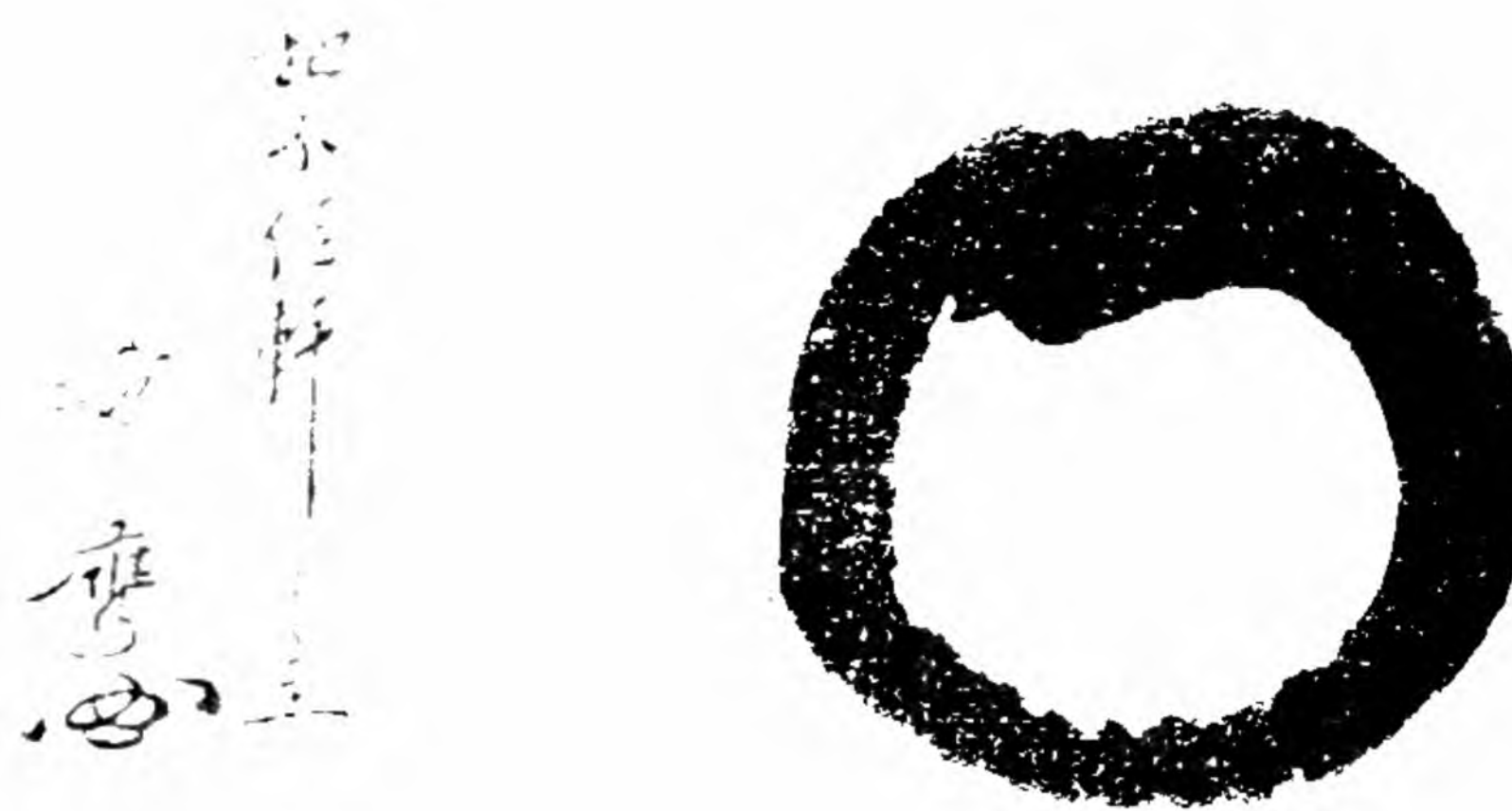


Figura 2: Stephen Addis, *L'art zen*, p. 60

O círculo é talvez uma das formas geométricas mais representadas na história da humanidade. Sinônimo de perfeição e homogeneidade, da manifestação do Ser único, é também usado para representar o tempo e o cosmo (Chevalier & Gheerbrant, pp. 250-254). No próprio zen-budismo “encontram-se muitas vezes desenhos de círculos concêntricos. Esses círculos simbolizam as etapas do aperfeiçoamento interior, a harmonia progressiva do espírito”(idem, p. 251). Ainda segundo o mesmo autor, “a passagem do quadrado do círculo – na mandala, por exemplo – é a da cristalização espacial ao nirvana, à indeterminação original; passagem da Terra ao Céu, segundo a terminologia chinesa” (idem, p. 251).

O *ensô* não tem apenas função estética; ele é, muitas vezes, um *kôan* visual: um enigma formulado pelo mestre para a meditação do discípulo, ou seja, é um suporte para passagem a uma forma de consciência mais elevada:

Cette forme (*enso*) a bien des sens dans l'art zen. Allant au-delà des mots, elle se fait auxiliaire de la méditation, par laquelle l'esprit atteint la plénitude et la vacuité symbolisée par sa circularité. L'*ensô* est parfois accompagnée d'une ou deux ligne de poésie, ou d'un aphorisme bouddhiste. (Addis, p. 63)

Embora se pintem apenas círculos, um *ensô* difere de outro: cada autor imprime no círculo a sua experiência zen; não há uma regra de onde se começar o círculo nem do seu sentido. A pincelada pode ser rápida ou mais lenta; o traço pode ser mais grosso ou mais fino; o pincel pode estar encharcado ou quase seco, deixando aparente a textura do papel.

ideogramas ou simplesmente uma curta seqüência de sílabas. Aparentemente destituídas de sentido, seqüências como 1, 2, 3 (em ideograma) ou *i-ro-ha* (primeiras letras do alfabeto, sílabas usadas para afinar o pincel) são desenhadas no papel.

Dos quatro *ensô* reproduzidos no livro *L'art zen*, o *ensô* de Bankei chama a atenção. Bankei, monge zen-budista do século XVII, na infância era conhecido por sua aversão às aulas de caligrafia, e quando se torna um mestre, passa a trabalhar de forma não-ortodoxa, tanto na pintura como no método de ensinamento. Não fazia uso de textos consagrados do passado, preferindo falar diretamente com o interlocutário.

5. O *Ensô de Bankei*

Enquanto os outros *ensô* trazem o círculo traçado numa só pincelada, o *ensô* de Bankei é formado por dois traços (figura 3). Dois arcos partem do alto, à esquerda, para baixo, à direita, encontrando-se ao seu final. Observa-se que o arco da esquerda começa sobrepondo-se à primeira sexta parte do arco da direita, e termina encostado ao arco direito, na sua parte interior. O arco da direita é maior que o da esquerda; se o seu traço fosse continuado, o arco da esquerda encaixaria perfeitamente em seu interior.



Figura 3: Stephen Addis, *L'art zen*, p. 73

Quando um círculo é formado por duas partes, logo se lembram dois símbolos: o Ying-Yang e as duas cobras que se devoram. Porém as partes que formam estes símbolos têm o mesmo vetor; o início de um é o término do outro. Assim, estes símbolos passam a noção de seqüencialidade ininterrupta, de infinito e eternidade. Mas no caso do círculo de Bankei os arcos são traçados em direções opostas, afastando-se um do outro, voltando a se encontrar ao final e traçando linhas paralelas, porém em diferentes sentidos. O caminho percorrido por um será acompanhado pelo outro; não se pode afirmar que um traçará o caminho de outro, já que as linhas não se sobrepõem.

Qual o sentido de dois arcos de vetores opostos? Toma-se como base de comparação o Ying-Yang, que segundo o *Novo Dicionário Aurélio* é:

No pensamento oriental, as duas forças ou princípios complementares que abrangem todos os aspectos e fenômenos da vida, e que são representados por um círculo dividido ao meio por uma linha contínua constituída de curva e contracurva.

A noção de completude (abrangência de todos os aspectos e fenômenos da vida) está ligada ao fato do espaço delimitado (o círculo) estar preenchido pelas partes que o formam. No caso do círculo de Bankei a própria delimitação não é

homogênea, e ainda os arcos deixam um espaço vazio na sua delimitação interna. Assim, não se pode afirmar que este círculo passa a idéia de completo; ao contrário, deixa-se mostrar a ausência, a falta de algo. O arco da esquerda dirige-se para o interior do círculo definido pelo arco da direita, deixando um vasto espaço a ser preenchido. Por outro lado, o arco da direita acompanha, no lado externo, o arco delimitado pelo traço da esquerda: não havendo delimitação, o arco direito poderia ser traçado infinitamente.

A velocidade impressa na pincelada dada por Bankei mostra que não existe um limite exato para o fim do traço; o traço vai se desfazendo aos poucos, à medida que o papel vai absorvendo a tinta e Bankei afasta o pincel da superfície, e o seu fim se dá no ar, no plano que não mais pertence à obra, mas ao emissor, ao lado de cá da obra. Ou seja, o traço, não terminando na superfície do papel, é ininterrupto, pelo menos no nível topológico (superfície do papel). Fato semelhante acontece com o arco da esquerda, mas o trecho que se encontra no limite da superfície e do lado de cá da pintura (onde o autor deixa claro a sua intenção de afastar o pincel do papel, para terminar o gesto de traçar) é um pouco mais curto.

A não-finitude dos dois traços que formam os arcos deixa entrever uma possibilidade, a esperança da complementação. Assim, o círculo de Bankei, por si só, não passa a idéia de completude, mas a de construção, um vir-a-tornar-ser completo. Não representa a plenitude, nem o nirvana, mas o caminho: é a experiência zen de cada um que tornará o círculo completo.

6. *As Palavras de Mumon*

Mas este círculo vem acompanhado de uma frase tirada de *Mumon-kan*, um conjunto de *kôan* ou enigmas formulados pelo mestre zen Mumon. A frase, ao lado esquerdo do círculo, em sentido vertical, diz: “Sakyamuni e Maitreya são servidores” O original de Mumon diz: “Mesmo Sakyamuni e Maitreya são servidores de qualquer outra pessoa. Eu lhes pergunto: de quem?” Segundo Stephen Addis, a frase anterior vem acompanhada do comentário do próprio Mumon: “Si l’on voit clairement le ‘quelqu’un d’autre’ c’est comme rencontrer son propre père à un carrefour. Qu’y a-t-il alors besoin de demander si on le reconnaît ou non?” (Addis, p. 71).

Sakyamuni é a denominação sânscrita do Buda histórico, o fundador do budismo. Maitreya vive no paraíso de Tusita, esperando o momento de suceder Sakyamuni, cinco bilhões, seiscentos e setenta milhões de anos após o *parinirvana* de Sakyamuni (Japanese-English Dictionary, pp. 198, 267). Ou seja, eles são as principais divindades do budismo, uma do passado, em cujo reinado ainda vivemos, e uma do futuro, que aguarda o seu momento de entrar em atividade. As duas divindades, segundo a frase de Mumon, estão a serviço de qualquer pessoa; não são as pessoas que existem em função das divindades. Aparentemente ele valoriza o humano, mas por outro lado torna-o responsável pelo seu destino, cabendo a ele direcionar a sua vida. As práticas zen seriam a forma que os dois budas, o do passado e do futuro, podem ajudar o homem.

Em conjunto com os dois arcos que formam o círculo, pode-se interpretar a frase como a possibilidade do homem atingir o nirvana. Para tanto os dois budas estão a serviço, e cabe ao homem buscar a iluminação. Guiando-se pelo caminho traçado pelo predecessor, o Buda do passado, o discípulo medita em busca do nirvana. O arco da direita, maior, guia o traço menor, da esquerda, e o arco da esquerda guia a continuidade do arco da direita. Os dois traços podem levar à eternidade: a infinitude do traço na superfície do papel, o gesto em suspenso no lado de cá da superfície; ou à iluminação na vida cotidiana e seu renascimento junto a *Sakyamuni*.

7. As Diferentes Formas de Oposição

No caso do Yin-Yang a idéia de plenitude, de abrangência, é dada pela união de duas partes que se encaixam e sucedem um ao outro, ou seja, um começa onde o outro termina, sucessivamente. No caso do círculo de Bankei os traços têm sentidos opostos e os arcos não se cruzam nem se encaixam perfeitamente, deixando espaço. Mesmo assim apreende-se idéias próximas ao Yin-Yang, como a complementação e o infinito. Como duas figuras de formas semelhantes, mas cujos vetores são diferentes, podem chegar a idéias tão próximas?

Observa-se que complementação é o ato de tornar completo, enquanto que plenitude é a qualidade de algo que está pleno, inteiro. Sendo um ato, a complementação mostra algo que está sendo feito, ou seja, não estando finalizado, algo ainda está para ser feito. Já na plenitude o ato está completo, finalizado, nada mais restando a fazer. A ação na plenitude está no passado, enquanto que a ação da complementação está no presente. Esta diferença temporal manifesta-se no tratamento espacial dos dois círculos: inexistente no Yin-Yang, o vazio “preenche” o círculo no *ensô* de Bankei, e observando a obra inteira, nota-se que muito espaço é deixado “em branco”. Segundo João Spinelli, o vazio é o elemento mais importante de um *sumi-e*, pois ele é a “respiração”: para entender a forma, é necessário a não-forma⁴. A complementação do ato é feita ao se ler a obra, no espaço vazio.

O vetor dos dois arcos também está relacionado com o vazio da obra. Partindo de pontos próximos, os dois traços partem da esquerda para a direita. Ao fazer a curva, os dois traços se encontram; se no princípio pareciam estar voltados para o mesmo sentido (da esquerda para a direita), revelam-se opostos no encontro, uma voltada para cima e outra para baixo. A oposição no vetor dos arcos na obra de Bankei pode ser entendida como análoga aos princípios opostos como o masculino e feminino, obscuridade e luminosidade do Yin-Yang, ou seja, em ambos os símbolos os opostos se complementam. No símbolo chinês, os opostos se completam e abrangem o espaço delimitado; enquanto que em Bankei os opostos estão a se completar; o espaço deixado em vazio pode ou não ser preenchido. O tempo do emissor (Bankei) está suspenso, cabendo ao leitor sucedê-lo.

4. João Spinelli, palestra proferida na Fundação Japão em 27.10.98.

O ensinamento de Bankei pode ser entendido como a possibilidade que qualquer pessoa tem de atingir o nível de consciência de Buda, cabendo a cada um buscar o caminho para iluminação.

Bibliografia

- ADDIS, Stephen. *L'art zen; peinture et calligraphie des moines japonais 1600-1925*. S/l, Bordas, 1992.
- SILVA, Ignácio Assis. *Para uma Leitura de "Vieja friendo huevos" de Velazquez*. Paris, 1980, versão em fotocópia.
- _____. *O Projeto da Semiótica Planar; Semiótica da Imagem Fixa*. Araraquara, 1985, versão em fotocópia.
- BORGES, Jorge Luis & GUERRERO, Margarita. *O Livro dos Seres Imaginários*. São Paulo, Globo, 1989.
- BOWIE, Henry P. *On the laws of Japanese painting*. New York, Dover Publications, 1952.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1988.
- FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit; pour une sémiotique plastique*. Paris, Éditions Hades-Benjamins, 1985.
- GREIMAS, A. G. & COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo, Cultrix, s/d.
- IENAGA, Saburo. *Japanese art; a cultural appreciation*. NY/Tokyo, Weatherhill/Heibonsha, 1979.
- MUNSTERBERG, Hugo. *The arts of Japan; an illustrated history*. Tokyo, Charles E. Tuttle, 1981.
- NOMA, Seiroku. *The arts of Japan*. Tokyo, Kodansha International, 1975.
- PAINE, Robert Treat & SOPER, Alexander. *The art and architecture of Japan*. New Haven/ London, Yale University Press, 1981.
- THURLEMANN, Felix. *Percorrendo o Quadro; Análise de um Fragmento de uma Auto-interpretação de Kandinsky*. Tradução de Ignácio Assis Silva. Araraquara, versão em fotocópia, s/d.
- _____. *Paul Klee; analyse sémiotique de trois peintures*. Lausanne, L'âge d'Homme, 1982.

Fonte da Imagem

- ADDIS, Stephen. *L'art zen; peinture et calligraphie des moines japonais 1600-1925*. S/l, Bordas, 1992.

OS MORFEMAS FINAIS *NE* E *YO* DA LÍNGUA JAPONESA, À LUZ DAS FUNÇÕES DO *KYÛJÔHÔ* (INFORMAÇÕES DADAS) E *SHINJÔHÔ* (INFORMAÇÕES NOVAS) – UM ESTUDO DA SUBJETIVIDADE E EMOÇÃO

Yûki Mukai

RESUMO: Os morfemas finais (*shûjoshi*) da língua japonesa situam-se na dimensão do *modus* (modalidade) do enunciado, o qual exprime a atitude subjetiva do locutor em relação ao *dictum* (proposição), tais como julgamento, suposição, volição, emoção e ordem. O locutor usa o morfema *yo* como atitude assertiva, sobretudo quando quer que o destinatário preste atenção ao seu enunciado, razão pela qual ele introduz, na maior parte das vezes, informações novas, as quais constituem o foco dos enunciados. Por outro lado, o locutor usa o morfema *ne* com a expectativa de que o destinatário concorde com ele ou com a intenção de atenuar seu enunciado, introduzindo informações dadas. No entanto, a escolha do morfema *ne* ou *yo* pelo locutor depende não apenas da estrutura informacional do discurso, mas também das suas relações sociais com o interlocutor ou da estratégia usada por ele no momento da enunciação.

ABSTRACT: Japanese final particles (*shûjoshi*) are situated at a *modus* (modality) layer, which expresses the speaker's subjective attitude regarding the *dictum* (proposition) such as his judgement, supposition, volition, emotion and order. The speaker uses the final particle *yo* to express an assertive attitude generally when he introduces new information to which he wants the addressee to pay attention. On the other hand, the speaker uses a final particle *ne*, expecting the addressee to agree with him or in order to make his utterance roundabout, introducing given/old information. However, the speaker's choice of *yo* or *ne* depends not only on the informational structure of discourse, but also on the human relationship or on the strategy used by that speaker in the moment of his utterance.

PALAVRAS-CHAVE: morfemas finais (*shûjoshi*); *dictum* (proposição)/*modus* (modalidade); mútuo acordo; interação humana; *kyûjôhō* (informações dadas)/*shinjôhō* (informações novas).

KEYWORDS: final particles (*shûjoshi*); *dictum* (proposition)/*modus* (modality); mutual agreement; human interaction; *kyûjôhō* (given/old information)/*shinjôhō* (new information).

1. Introdução

A estrutura dos enunciados da língua japonesa, no que se refere à composição da frase – o *dictum* (proposição) e o *modus* (modalidade), os quais exprimem, respectivamente, o conteúdo objetivo da frase e a atitude subjetiva do locutor – tem sido bastante estudada por lingüistas japoneses como Watanabe, Minami, Haga, Hayashi, Nitta e Masuoka.

O presente estudo enfoca os morfemas finais *ne* e *yo* da língua japonesa que se situam na camada externa ao *dictum*, ou seja, na camada pertencente ao *modus*, uma vez que exprimem a subjetividade, a emoção e a volição do locutor. Pretende-se, então, analisá-los à luz das funções do *kyûjôhō* (informações dadas) e *shinjôhō* (informações novas), pois os morfemas finais da língua japonesa estão ligados à qualidade e à quantidade informacional, como se pode observar também com relação aos morfemas *wa* e *ga*. Pode-se, então, considerar que o presente estudo encontra-se baseado no artigo sobre os morfemas *wa* e *ga* que apresentei anteriormente¹, constituindo uma complementação das reflexões apresentadas naquele artigo.

É preciso acrescentar que, comparado a outros morfemas finais, o uso dos morfemas *ne* e *yo* tem sido foco de atenção de vários estudiosos². Segundo a classificação de Watanabe (1971), eles pertencem a grupos diferentes de morfemas. Tal posição despertou-nos o interesse em analisar mais detalhadamente as diferenças da função modalizadora desses dois morfemas.

Deve-se registrar que o presente estudo será analisado em princípio, do ponto de vista pragmático, da análise do discurso, com base na constatação de que os morfemas finais da língua japonesa aparecem comumente no diálogo informal. Deve-se notar, porém, que o trabalho aqui apresentado está relacionado não apenas à análise do discurso, mas também à sociolingüística, pois a escolha dos morfemas *ne* e *yo* realiza-se na interação pessoal, com base na hierarquia social, razão pela qual Tokieda (1955) denominou-os de “*kandô joshi* (morfemas emotivos)” e Maynard (1993) de “morfemas interacionais”³.

1. Yûki Mukai, “A Coesão e a Coerência na Língua Japonesa, à Luz das Funções do *Kyûjôhō* (Informações Dadas) e *Shinjôhō* (Informações Novas), em Contraste com a Língua Portuguesa”. In *Anais do XI Encontro de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa*, 2000. Brasília, Universidade de Brasília, 2001, pp. 135-144.

2. Cf. Senko K. Maynard, 1993, pp. 184-185.

3. Neste estudo, não se tratará dos morfemas de interjeição, dos morfemas compostos, tais como – *yone*,

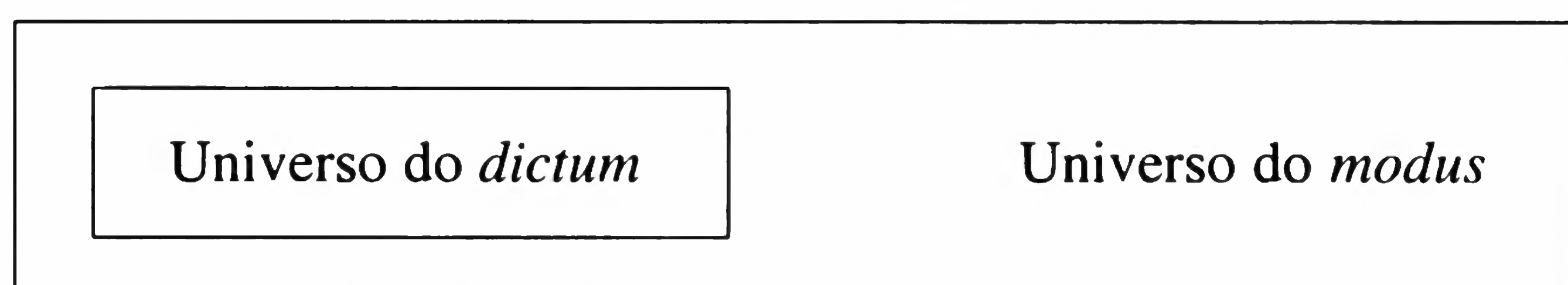
2. Dictum e Modus

Como se mencionou na introdução, os morfemas finais *ne* e *yo* situam-se na dimensão designada *modus*. Retomando-se as concepções de *dictum* e *modus*, pretende-se constatar as razões pelas quais esses morfemas são classificados como componentes modalizadores que operam na dimensão do *modus*.

2.1. Os Conceitos de Dictum e Modus

De forma geral, entende-se como *dictum* (D) o universo do conteúdo proposicional objetivo/informativo, e o *modus* (M) uma atitude subjetiva de julgamento, interpretação ou volição do locutor em relação a esse universo do conteúdo proposicional, ou ainda, a atitude subjetiva do locutor contida na ordem, proibição etc.

Figura 1: Estruturação dos Enunciados da Língua Japonesa



(NITTA, Yoshio & MASUOKA, Takashi (orgs.). *Nihongo no Modality [Japanese Modality]*. Tokyo, Kuroshio Shuppan, 1989, p. 1.)

Observemos o seguinte exemplo:

Ex.:1. Kare wa konai darô.
/Ele (morfema) não vem acho que/
 (D) (M)
(Acho que ele não vem.)

O sintagma *Kare wa konai* pertence ao *dictum* do enunciado e o componente *darô* ao *modus*, porque a parte do *dictum* constitui o conteúdo proposicional e a do *modus* constitui a atitude subjetiva do locutor.

Vejam os outros exemplos:

Ex.:2. Tabun kare wa konai darô.
/Talvez ele (morfema) não vem acho que/
 (M) (D) (M)
(Acho que talvez ele não venha.)

– *nayo* etc. e dos aspectos relacionados à entonação dos morfemas *ne* e *yo*, nem se aprofundará nas orações interrogativas e imperativas acompanhadas dos morfemas *ne* e *yo*, bem como na análise desses morfemas à luz da sociolinguística. Esses assuntos serão tratados como tema de estudos futuros.

Uma vez que o *modus* representa a atitude subjetiva do locutor, o termo *tabun* (talvez) que exprime o julgamento do locutor faz parte do *modus*. Via de regra, como mostra a figura 1 na página anterior, na estruturação frasal da língua japonesa, o *dictum* ocupa a parte mais central da cadeia sintagmática das frases, encontrando-se envolvido pelos elementos que constituem o *modus*.

3. Os Morfemas Finais

3.1. Os Conceitos de Morfemas Finais

Pertencem à categoria dos morfemas finais da língua japonesa moderna, dentre outros, os morfemas *na* (proibição), *na* (emoção), *ka*, *tomo*, *yo*, *ne*, *sa*, *ze* e *zo*⁴.

O *Kokugogaku Dai Jiten* (*Grande Dicionário dos Estudos da Língua Japonesa*, 1980, p. 482) define-os como “morfemas que exprimem semanticamente as atividades emocionais, tais como o questionamento, a ordem e a emoção”. Já, o *Nihon Bunpô Dai Jiten* (*Grande Dicionário da Gramática da Língua Japonesa*, 1971, p. 316) determina-os como “morfemas colocados no final das frases, cuja função é a de concluí-las, exprimindo, por exemplo, os sentidos de emoção, proibição, dúvida, pergunta retórica, desejo e ênfase”

Percebe-se que tanto o primeiro como o segundo dicionário enfatizam que os morfemas finais representam diretamente uma expressão emocional do locutor.

3.2. Breve Histórico das Concepções de Morfemas Finais

Abaixo serão resgatadas algumas das concepções de morfemas finais, consideradas relevantes, apresentadas por alguns gramáticos japoneses.

Yamada (1950, p. 73) afirma: “os morfemas finais estão relacionados ao *chinjutsu* (concatenação final) dos enunciados (*bun*) e das frases (*ku*), possuindo a característica de serem colocados somente no final dos *bun* e *ku* [...] expressando sentidos como desejo e emoção” O autor não chega a classificar os morfemas de acordo com suas várias funções modalizadoras como o fazem Watanabe (1971) e Saji (1991), mas é digno de nota que foi Yamada quem introduziu o termo *shûjoshi* (morfemas finais).

Tokieda (1955, p. 184) chamou os morfemas finais de “*kandô joshi* (morfemas emotivos)” ressaltando que “eles são colocados no final dos enunciados, possuindo *taijin kankei wo kôsei suru kinô* (a função de construir uma relação interpessoal)” O estudioso acrescenta que os morfemas emotivos representam não só a expressão emocional do locutor com relação ao *dictum*, mas também a expressão subjetiva do locutor direcionada ao destinatário, cuja intenção é a de fazer com que este concorde com o seu enunciado. Em resumo, as concepções de Tokieda remetem às noções de ilocução e de perlocução⁵.

4. Akira Matsumura, org., 1971, p. 316.

5. Os termos “ilocução” e “perlocução”, aqui utilizados, se referem às noções introduzidas por Austin. Cf.

Saji (1991, p. 24) analisa os morfemas finais mais detalhadamente, do ponto de vista funcional, subdividindo-os em subcategorias: *kikite meate* (morfemas direcionados ao destinatário, com função perlocutória) e *handan meate* (morfemas direcionados ao conteúdo proposicional, com função ilocutória). Assim, “os morfemas finais mostram a maneira segundo a qual o locutor assume a responsabilidade em relação ao seu julgamento na transmissão de seus enunciados para o destinatário, e como transmitirá o seu sentimento para ele”

Na verdade, como cada gramático subdivide os morfemas finais conforme a sua teoria ao analisá-los, fica difícil estabelecer uma subcategorização definitiva. Pode-se dizer, no entanto, que os morfemas finais subdividem-se em dois grupos: os que exprimem ilocução e os que exprimem perlocução. No próximo item, trataremos, então, dessa subcategorização dos morfemas finais.

3. 3. A Subcategorização dos Morfemas Finais

Aqui, adotar-se-á a subcategorização dos morfemas finais de Watanabe (1971, p. 147), subdivididos em três classes, como mostra a figura 2. As classes I, II e III representam, respectivamente, a relação de julgamento do locutor com o conteúdo narrado (modalidade assertiva), a chamada de atenção do destinatário para o referente enfocado (modalidade apelativa) e o pedido de uma resposta accional do destinatário (modalidade perlocucional), sendo que a língua japonesa obedece à seguinte ordem de surgimento desses morfemas na cadeia sintagmática: I → II → III.

Figura 2: Subcategorização dos Morfemas Finais segundo Watanabe (1971)*

Tipo	Classe I	Classe II	Classe III
A	<i>ka</i> <i>sa</i>		
B	<i>wa, zo, (ze), na</i> (proibição)	<i>yo (i)</i>	<i>ne (na)</i>

* O esquema original é vertical.

A: morfemas finais que se ligam a *taigen* (nomes) e *yôgen* (vocábulos flexíveis).

B: morfemas finais que se ligam somente a *yôgen*.

(WATANABE, Minoru. *Kokugo Kôbunron [Teoria Sintática da Língua Japonesa]*. Tokyo, Hanawa Shobô, 1971, p. 147.)

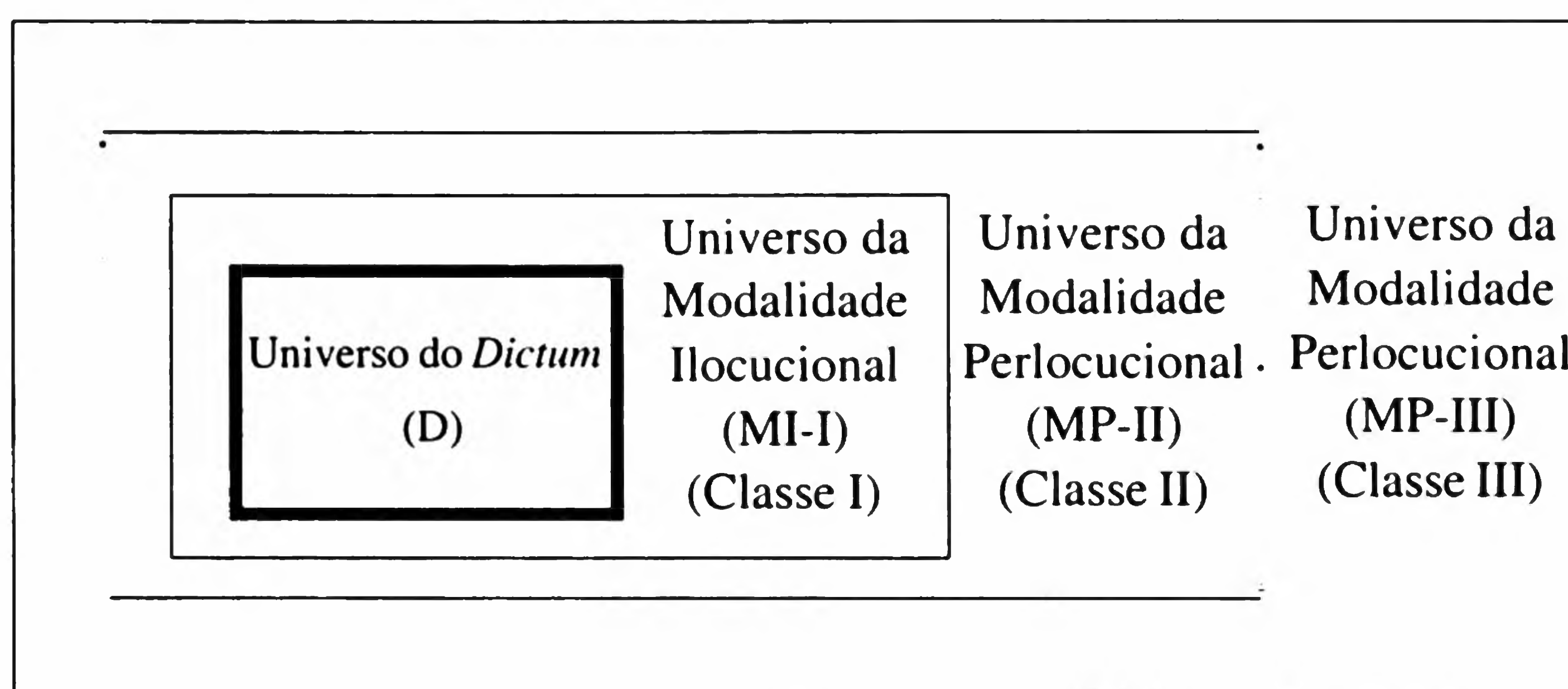
Levando-se em conta as concepções de *modus* e de morfemas finais vistas nos itens anteriores, percebe-se que a classe I corresponde à ilocução e as classes II e III à

John Langshaw Austin, 1976, pp. 94-120. A ilocução (*jutteï no modus*, isto é, modalidade assertiva) constitui uma relação entre o locutor e o conteúdo referencial, e a perlocução (*dentatsu no modus*, isto é, modalidade comunicativa), por sua vez, uma relação entre o locutor e o destinatário. Cf. Yasushi Haga, 1978, pp. 36-37. Cf. Lídia Masumi Fukasawa, 1991 (tese de doutorado).

perlocução. Nota-se que Watanabe subdivide ainda mais a camada perlocucional em subcategorias como as classes II e III, as quais têm, respectivamente, a função de chamar a atenção do destinatário e de pedir uma reação accional do destinatário. Saji (1991), por sua vez, não chega a subdividir a perlocução como fez Watanabe.

Para Watanabe, a substância material das frases da língua japonesa encontra-se no universo do *dictum*, sendo este envolvido, primeiramente, por morfemas modalizadores da classe I (MI-I), seguidos da II (MP-II), e por último por morfemas da classe III (MP-III) (Cf. figura 3).

Figura 3: Estruturação do Enunciado da Língua Japonesa: Ordem de Surgimento dos Morfemas Finais na Cadeia Sintagmática



Exemplo:

Ex.: 3. *Kare wa konai rashii yo ne.*
 /Ele (morfema) não vem parece (afirmação) não é?
 (D) (MI-I) (MP-II) (MP-III)
 (Parece que ele não vem, não é?)

Segundo a teoria de Watanabe, não é possível trocar a ordem de surgimento dos elementos MI-I, MP-II e MP-III. Mesmo trocando a ordem apenas das partes MP-II e MP-III, a frase tornar-se-á incorreta e agramatical (Cf. exemplo 4).

Ex.: 4. *⁶*Kare wa konai rashii ne yo.*
 (MP-III) (MP-II)

Isso indica que, ao se comparar a função do morfema *ne* com o *yo*, o morfema *yo* da classe II representa mais a asserção do locutor, não deixando a opção de concordância do destinatário, enquanto o morfema *ne* da classe III pede concordância/reação do destinatário. Em outras palavras, *yo* é mais unilateral e autoritário (locutor → destinatário) e *ne* é mais harmonioso/menos autoritário (locutor ↔ destinatário), porque pede a adesão do destinatário. Assim sendo, os morfemas finais da classe III apresentam caráter interativo mais intenso que os da classe II.

6. O * significa que a frase é agramatical.

Tendo como base as reflexões feitas acima, pode-se afirmar que os morfemas finais têm como característica exprimir a subjetividade do locutor, sendo, como tal, elementos constitutivos do *modus*.

3. 4. *As Relações entre o Modus e os Morfemas Finais*

Nos itens anteriores, viu-se que os morfemas finais da língua japonesa situam-se na camada do *modus*, a qual exprime a atitude subjetiva do locutor com relação ao *dictum* (conteúdo proposicional), tais como julgamento, suposição, volição, emoção e ordem. Observou-se também que, dentro da camada do *modus*, ainda há mais duas subcategorias: o universo da ilocução e o universo da perlocução. É evidente, no entanto, que, para os objetivos do presente estudo, interessa mais a dimensão da perlocução, já que os morfemas finais têm como função primordial estabelecer as relações entre o locutor e o destinatário. Pode-se lembrar, então, que Tokieda (1955) afirmou que os morfemas finais possuem a função de compor uma relação interpessoal.

4. *Kyûjôhō e Shinjôhō (Informações Dadas⁷ e Novas)*

Ao comunicar-se com alguém, o locutor tenta, de um lado, introduzir a seu destinatário um assunto novo, assumindo que essa informação será nova ao destinatário, ou, de outro, transmitir um assunto compartilhado pelo destinatário, considerando que esta informação já é de seu conhecimento. Em resumo, os interlocutores trocam informações durante a conversação.

4.1. *Os Conceitos de Kyûjôhō e Shinjôhō (Informações Dadas e Novas) – Visão Histórica*

De maneira geral, entende-se por *kyûjôhō* a informação que o locutor julga que o destinatário já possui como dado de seu conhecimento, e *shinjôhō* a informação que o locutor considera que ainda não exista no conhecimento do destinatário.

Vejamos essas duas noções segundo os diversos pontos de vista de alguns lingüistas/estudiosos.

Weil (1844) afirma: “num enunciado, há duas partes: uma contém os conhecimentos dos interlocutores, ou seja, o ponto inicial da conversação, e a outra, o discurso composto pelas enunciações que o locutor quer transmitir. A ordem sintática relaciona-se com o fenômeno do mundo, ao passo que a ordem das idéias no momento da enunciação relaciona-se com a mente do ser humano”⁸.

7. Quanto ao termo *kyûjôhō*, existem duas traduções em português: informações dadas (*given information*) e informações velhas (*old information*). Neste estudo, adota-se, em princípio, o termo “informações dadas”, mas também, utiliza-se do termo “informações velhas” dependendo da tradução dos livros consultados.

8. *Apud* Senko K. Maynard, 1997, pp. 16-17.

A parte que “contém os conhecimentos dos interlocutores” constitui o *kyûjôh* e a outra parte, das “enunciações que o locutor quer transmitir” constitui o *shinjôh*. Este conceito de Weil influenciou Vilém Mathesius, da Escola Funcionalista de Praga, que desenvolveu, posteriormente, o conceito de tema e rema. Seguindo sua linha, alguns lingüistas da mesma escola, tais como Firbas e Daneš, introduziram a função da FSP – *functional sentence perspective* (perspectiva da frase funcional) a fim de explicar o sistema da comunicação. Na FSP, “não se considera a frase como algo abstrato, mas como enunciação, podendo-se separá-la em dois elementos: tema (o ponto inicial da informação) e rema (o centro da informação), sendo que ambos desenvolvem-se em linha reta, do tema para o rema, conforme a função da FSP”⁹.

Tanto Weil como os lingüistas da Escola Funcionalista de Praga referem-se ao ponto inicial da conversação/informação, isto é, fala-se com base no conhecimento comum entre os interlocutores ou no que o locutor considera existir na mente do destinatário. Nota-se que o tema está relacionado com a informação dada e o rema com a informação nova.

Halliday (1970, p. 155) também é um dos lingüistas que acatou os conceitos de tema e rema da Escola Funcionalista de Praga. Assim define o tema: “o tema é outro componente da complexa noção do sujeito, a saber, ‘sujeito psicológico’; é como se ele fosse o cabide ao qual se pendura a mensagem, sendo o tema o corpo da mensagem”¹⁰.

Quanto à informação nova, Halliday (1985, p. 38) afirma: “a informação nova é aquilo que o locutor apresenta para o destinatário prestar atenção pensando: ‘isto é novidade’. Essa novidade deve ser previamente desconhecida, contrária à expectativa do destinatário ou escolhida para criar um interesse especial nele. O locutor enuncia essa parte nova por meio da utilização do acento tonal”

É notável que ele se refira à utilização do acento tonal do locutor. Percebe-se que a estrutura informacional está relacionada também com a da entonação.

Chafe (1970, pp. 218-219) explica o conceito das informações novas e velhas da seguinte forma: quanto à informação nova, “o falante considera ser nova alguma parte da informação que ele está comunicando; é informação que ele está introduzindo na mente do ouvinte pela primeira vez” e a informação velha, por sua vez, é a “informação que o falante e o ouvinte já possuem em comum no momento em que a oração é enunciada. [...] A informação velha pode ser compartilhada pelo ambiente comum no qual tanto o falante como o ouvinte estão interagindo”

Ele também se refere ao acento e ao tom, ressaltando que o acento ou o tom mais alto recai sobre a oração, cuja parte é da informação nova.

Agora, ver-se-á dois exemplos dados por Chafe (1970, pp. 219-221).

Ex.: 5. *The box is empty.* (A caixa está vazia.)

(I-V) (I-N) (I-V) (I-N)

Ex.: 6. **A box is empty.* (*Uma caixa está vazia.)

9. Senko K. Maynard, 1997, p. 17.

10. Para Halliday (1967), o conceito de informação dada é diferente do de tema, sendo o primeiro tratado pelo falante como informação recuperável.

No exemplo 5, pode-se imaginar que os interlocutores estavam procurando uma caixa e queriam saber sobre o estado da caixa. O exemplo 5 poderia ser enunciado quando o locutor encontrou essa caixa. Tanto o locutor como o destinatário já possuíam em suas mentes o conceito da caixa como informação velha (I-V) e quando o locutor a achou, deu ao destinatário a informação nova (I-N) de que estava vazia.

Vejamos, agora, somente o termo *the box* (a caixa) do exemplo 5. O uso do artigo definido, ou seja, a informação velha, mostra que o conceito já é familiar para o destinatário. Se o locutor enunciar o exemplo 6, o destinatário não entenderá a que ele está se referindo, razão pela qual o exemplo 6 é, nesse caso, agramatical. Chafe (1970, p. 222) afirma: “a falta de familiaridade com o conceito genérico implicaria uma lacuna patológica na competência lingüística do ouvinte”

Takubo (1989, p. 212), estudioso da teoria do *mental spaces* (espaços mentais), refere-se às informações dadas e novas na administração do discurso da seguinte forma: “é preciso que o locutor suponha previamente os conhecimentos do destinatário para, com ele, trocar as informações. Se o locutor enunciar algo, supondo que ele não exista no conhecimento do destinatário, isso será transmitido como informação nova para ele e se o locutor enunciar algo, supondo que ele já exista na mente do destinatário, ele será transmitido como uma pressuposição”

É interessante a sua visão de diálogo/discurso como troca de informações, pois é verdade que, ao se dirigir a alguém, o locutor tem, entre outros propósitos, o de transmitir algo ao destinatário, saber algo dele ou mandar-lhe fazer algo.

5. *Análise dos Morfemas Finais Ne e Yo*

5.1. *Análise Preliminar*

Antes da análise dos morfemas finais *ne* e *yo* do ponto de vista das funções das informações dadas e novas, vejamos a parte inicial do romance *Yukiguni (O País das Neves)* de Kawabata (1980, p. 6) (Texto 1-A), trocando o *ne* pelo *yo* e vice-versa (Texto 1-B) a fim de elucidar as diferenças de funções que os morfemas *ne* e *yo* desempenham.

(Texto 1-A)

Y: *Ekichô-san, watashi desu. Gokigen yoroshû gozai masu.*

C: *Aa, Yôko-san ja nai ka. Okaeri kai. Mata samuku natta yo.*

Y: *Otôto ga kondo kochira ni tsutome sasete itadaite orimasu no desutte ne. [...]*

C: [...] *Genkide hataraitte iru yo. [...] Kyonen wa ôyuki datta yo.*

Y: “Senhor chefe! Sou eu. Como o senhor tem passado?”

C: “Ah, puxa, não é mesmo a Yôko?! Está de volta? Começou a esfriar de novo, viu?”

Y: “Disseram-me que o meu irmão está tendo a oportunidade de trabalhar aqui, não é mesmo? [...]”

C: “[...] Está trabalhando bem. [...] No ano passado houve uma nevasca aqui, sabe?”

Y: Yôko (a mulher)

C: chefe de estação

Yôko tinha recebido uma carta do seu irmão mais novo. Por isso, sabe que ele está trabalhando na estação com o chefe.

Pelo desenrolar do romance, deve-se imaginar que fazia algum tempo que Yôko não voltava para a sua terra (por exemplo, o chefe de estação está contando-lhe que *no ano passado* nevou muito na terra deles.)

Agora, trocar-se-á o *ne* pelo *yo* e vice-versa.

(Texto 1-B)

Y: *Ekichô-san, watashi desu. Gokigen yoroshû gozai masu.*

C: *Aa, Yôko-san ja nai ka. Okaeri kai. *Mata samuku natta ne (1).*

Y: **Otôto ga kondo kochira ni tsutome sasete itadaite orimasu no desutte yo (2). [...]*

C: [...]**Genkide hataraitte iru ne (3). [...]* **Kyonen wa ôyuki datta ne (4). [...]*

Trocando os morfemas *ne* e *yo*, o diálogo entre Yôko e o chefe ficará totalmente incoerente como mostra o texto 1-B. Por exemplo, Yôko não deve saber sobre o clima de onde estão o seu irmão mais novo e o chefe, se o seu irmão está bem ou não e se nevou muito ou pouco no ano passado, já que estava fora do lugar onde os dois estão conversando.

Segundo Cook (1988), “o morfema *ne* é o indicador direto de mútuo acordo da atitude geral do locutor e do destinatário, mas não é necessário concordar particularmente com o conteúdo do enunciado. [...] O *yo* tem como função expressar a atitude assertiva, vários atos de enunciação – aviso, conselho, instrução, anúncio, explicação, relato, pedido/ordem, insistência e contradição”¹¹

Os enunciados (1), (3) e (4) do texto 1-B nos dão a impressão de que o chefe está incitando Yôko a concordar com o que ele fala, como Cook explica acima. Se Yôko estivesse convivendo com ele na mesma cidade, o texto 1-B seria natural, mostrando-nos que eles estão conversando sobre o tempo, o irmão dela etc., todos assuntos em comum, do cotidiano compartilhado pelos dois. Essa impressão fornecida pelo texto 1-B difere totalmente do texto 1-A.

O uso do morfema final *yo* do enunciado (2) sugere que o assunto não está diretamente relacionado a ela, e também que o irmão não pertence à sua família. Essa incoerência surge em função da diferença funcional das duas partes: *desutte* (citação) e *yo* (atitude assertiva), ou seja, quando se tem certeza de algo, não se utilizam frases de citação. Por exemplo, se se omitir *desutte*, essa frase de Yôko ficará natural. Nesse caso, a frase (*Otôto ga kondo kochira ni tsutome sasete itadaite orimasu no yo*) dá

11. *Apud* Senko K. Maynard, 1993, p. 188.

impressão de que o chefe não tinha conhecimento de que o irmão dela estava trabalhando com ele, sendo ela quem domina a informação sobre seu irmão.

Assim sendo, só de trocar o morfema final *ne* por *yo*, muda-se completamente a situação do contexto (nesse caso, a situação de Yôko e do chefe), como se viu nos textos 1-A e 1-B.

Agora, enfoquemos somente uma frase extraída do mesmo romance, para continuar a análise de *ne* e *yo*.

Ex.: 7. *Ii geisha desu ne.* (É uma boa *geisha*, não é?)

Se o locutor usar o enunciado 7, parecerá que a *geisha* está diante dos interlocutores ou que eles estão vendo uma foto da *geisha*. Em outras palavras, a *geisha* é a informação em comum ou preexistente entre eles. Mas se o locutor usar o enunciado 8, não se pode considerar essas possibilidades.

Ex.: 8. *Ii geisha desu yo.* ([Acho que] É boa *geisha*.)

Desta vez, parece que somente o locutor possui a informação do conteúdo proposicional e ele está transmitindo-a para o destinatário como informação nova. Aprofundar-se-á, então, no próximo item, reflexões sobre a escolha dos morfemas finais *ne* e *yo*, valendo-nos de alguns conceitos que Kamio (1990) e Maynard (1993) introduziram em seus trabalhos.

5.2. Análise dos Morfemas Finais Ne e Yo, à Luz da Informação Proximal e Distal

Kamio (1990, p. 4) apresenta a teoria dos territórios de domínio da informação (*jôhō no nawabari riron*), segundo a qual, “a informação que indica o território de domínio é aquela que o locutor ou o destinatário considera, cada qual, como sendo pertencente a ele, ou seja, como sua própria informação”

Voltando ao texto 1-A, analisemos as falas do chefe. Deve-se notar que o *yo* está sendo colocado ao final de cada frase (o *ne* não apareceu nenhuma vez) e que o chefe está transmitindo a Yôko as informações que a ele pertencem. Mas por que é que elas não pertencem à Yôko nesse caso? É porque fazia muito tempo que ela não estava na região, a qual é o tópico da conversa dos interlocutores e, portanto, o chefe é o possuidor dessas informações.

Kamio (1990, p. 21) afirma: “estabelece-se uma distância psicológica (*shinriteki kyori*) de primeira instância entre as informações contidas no discurso e o locutor/destinatário e essa distância será mensurada por duas escalas: proximal e distal”

Conforme essa teoria de Kamio, pode-se dizer que as informações que o chefe possui são proximais para ele (o locutor) e são distais para Yôko (o destinatário).

Agora, analisar-se-á a frase em que Yôko utilizou o morfema *ne* (*Otôto ga...*) do mesmo texto. Deve-se recordar que a informação da sua frase é indireta para ela, pois ainda não viu, na realidade, que o seu irmão está trabalhando na estação (ela acabou de retornar para sua terra) e ficou sabendo sobre essa informação somente pela carta dele.

A informação do fato de que o irmão dela está trabalhando é, então, mais proximal para o chefe (destinatário) do que para Yôko (locutor), isto é, o locutor usa o *ne* quando considera que a informação é mais proximal do destinatário (Cf. figura 4).

Figura 4: Distâncias Psicológica de Acordo com o Uso de *Ne* e *Yo*

	Informações p/ o Locutor	Informações p/ o Destinatário
Uso do <i>Ne</i> pelo Locutor	Distal	Proximal
Uso do <i>Yo</i> pelo Locutor	Proximal	Distal

5.3. Os Morfemas Finais *Ne* e *Yo* segundo o Critério da Informação Relativa da Accessibility (*Acessibilidade*)/Possessorship (*Propriedade*)

Agora, ver-se-á o conceito apresentado por Maynard (1993) semelhante ao de Kamio (1990), mas diferente quanto à maneira de abordagem. Kamio tenta explicar o uso do morfema *ne* pela distância psicológica que existe entre a informação contida no discurso e os interlocutores, enquanto Maynard analisa os morfemas *ne* e *yo* com base na qualidade e quantidade informacional, introduzindo os dois termos: *accessibility* (acessibilidade) e *possessorship* (propriedade) (Cf. figura 5).

Aplicando esse conceito a este trabalho, analisar-se-á novamente o texto 1-A. Viu-se que o chefe usou o morfema *yo* no final de cada frase, ou seja, conforme o conceito de Maynard (1993, p. 193), “a informação baseada na proposição [X] deve ser exclusivamente acessível e/ou possuída pelo locutor, isto é, [Loc.-E]” Por outro lado, Yôko não usou o morfema *yo* na sua frase. Nesse caso, “a informação deve ser parcialmente acessível e/ou compartilhada por ambos, o locutor e o destinatário” mas, até certo ponto, a acessibilidade e/ou propriedade da informação pelo destinatário deve ser maior, isto é, [Dest.-Ma]. Nota-se que o conceito de *accessibility* de Maynard é semelhante ao de proximal/distal de Kamio.

Figura 5: Escolha de *Yo* e *Ne* baseada na Informação Relativa *Accessibility* e/ou *Possessorship**

Situação:	Informação Relativa <i>Accessibility/Possessorship</i>		Escolha do Morfema pelo Locutor
	Locutor	Destinatário	
Loc.-E	Exclusivo	Nenhum	X <i>yo</i>
Dest.-E	Nenhum	Exclusivo	X <i>ne</i>
Loc.-Ma	Parcial-Mais	Não/Parcial-Menos	X <i>yo</i> / X <i>ne</i>
Dest.-Ma	Não/Parcial-Menos	Parcial-Mais	X <i>ne</i>
Loc./Dest.-Me	Mesmo	Mesmo	X <i>ne</i>

Loc.-E → Locutor-Exclusivo, Dest.-E → Destinatário Exclusivo, Loc.-Ma → Locutor-Mais, Dest.-Ma → Destinatário-Mais, Loc./Dest.-Me → Locutor/Destinatário-Mesmo, e X → Proposição

* O esquema original está em inglês.

(Senko K. Maynard. *Discourse Modality: Subjectivity, Emotion and Voice in the Japanese Language*. Amsterdam, John Benjamins, 1993 [Pragmatics & Beyond, New Series, 24], p. 194.)

É verdade que, no texto 1-A, Yôko não tinha acesso à informação dada pelo chefe, por estar ausente por algum tempo de sua terra. Em outras palavras, o direito à acessibilidade e à propriedade com relação ao conteúdo objetivo passa no diálogo do locutor para o destinatário e vice-versa, conforme o assunto tratado pelos interlocutores. Por exemplo, se Yôko começar a comentar sobre o lugar onde ela morava temporariamente, pode-se imaginar que aumentará a frequência do uso do morfema *yo* nas suas frases.

5.4. *Análise dos Morfemas Finais Ne e Yo, do Ponto de Vista das Funções das Informações Dadas e Novas*

Por fim, utilizando o mesmo texto de Kawabata, analisaremos os morfemas finais *ne* e *yo*, segundo as funções das informações dadas e novas, com o objetivo de comparar a função apresentada aqui com as que se viu nos itens 5.2 e 5.3.

Na verdade, as funções estudadas nesses itens estão bastante relacionadas e semelhantes às das informações dadas e novas. Portanto, é importante analisar essas funções quando se consideram as relações entre o fluxo da informação, sua qualidade e quantidade.

Mais uma vez, é preciso retomar aqui os conceitos de informações novas e dadas (velhas) propostos por Chafe (1970) (Cf. item 4.2). A informação nova diz respeito ao que o locutor considera novo na informação passada ao destinatário, e a informação dada constitui aquela que os interlocutores já possuem em comum no momento da enunciação do locutor.

Comparando-se as funções de informações dadas e novas com as propostas por Kamio e Maynard, pode-se considerar o seguinte esquema (Cf. figura 6, na página seguinte).

Analisemos, então, as quatro frases seguintes, extraídas do texto 1-A.

C: [...] *Mata samuku natta yo.*

Y: *Otôto ga kondo kochira ni tsutome sasete itadaite orimasu no desutte ne.*

C: [...] *Genkide hataraitte iru yo. [...] Kyonen wa ôyuki datta yo.*

Já mencionamos que os três enunciados do chefe contêm informações mais proximais e acessíveis a ele, pois os assuntos enfocados lhe pertencem, adquiridos por meio de sua própria experiência. Assim sendo, essas informações são velhas para o chefe (locutor), mas poderão ser novas para Yôko (destinatário) (Cf. figura 6 – grupo [A]).

Figura 6: Escolha de *Ne* e *Yo* Baseada na *Information Status*

Quantidade da Informação do Discurso		Informação p/ o Locutor	Informação p/ o Destinatário	Escolha do Locutor entre o Morfema <i>Ne</i> ou <i>Yo</i>
A	[Só Locutor]	Informação dada Proximal Acessível	Informação nova Distal Não Acessível	<i>Yo</i>
B	[Só Destinatário]	Informação nova Distal Não Acessível	Informação dada Proximal Acessível	<i>Ne</i>
C	[Ambos]	Informação dada Proximal Acessível	Informação dada Proximal Acessível	<i>Ne</i>
D	[Locutor/Mais]	Informação dada Proximal Acessível	Informação nova (Dada) Distal (Proximal) Não Acessível (Acessível)	<i>Yo (Ne)</i>
E	[Destinatário/Mais]	Informação dada Distal Não Acessível	Informação dada Proximal Acessível	<i>Ne</i>

[Só Locutor] → somente o locutor tem a informação do discurso, [Ambos] → ambos têm a informação do discurso, [Locutor/Mais] → o locutor tem mais informação sobre o discurso.

Enfoquemos, agora, somente a última frase do chefe. Se se supusesse que no ano passado, nessa região, nevou a ponto de se tornar uma notícia grande, haveria possibilidade de Yôko também saber dessa nevasca. Se o locutor (chefe) considerasse que o destinatário já possuía essa informação no momento da sua enunciação, a situação da informação do discurso seria [D].

Em resumo, dependendo da quantidade de informação contida no discurso do destinatário, essa informação será dada (velha) ou nova para ele. Por exemplo, mesmo que o locutor considere que o destinatário já compartilha do conhecimento da mesma informação, às vezes, há casos em que o destinatário ainda não a possui. Nesse caso, a informação será nova para o destinatário.

A frase de Yôko inclui-se na categoria [E], porque tanto o locutor como o destinatário possuem a informação em comum. Entretanto quanto à quantidade dessa informação, o destinatário está em vantagem por ser ele quem está trabalhando com o irmão de Yôko. A escolha do morfema pelo locutor, então, recai sobre o *ne*.

Vejamos os outros casos: [B] e [C] da figura 6. Para considerar o grupo [B], apresentaremos uma outra seqüência do mesmo romance de Kawabata (1980, p. 48) (Cf. texto 2-A).

(Texto 2-A)

S: *Anma-san, monde moraenai ka ne* (1).

A: [...] *Ima nanji desu kashira.*

[...]

A: *Ni ji sanjûgo fun sugi de gozaimasu ne* (2). [...]

S: *Yoku tokei * no jikan ga wakaru ne* (3).

A: *Hai, garasu ga totte gozaimasu kara.*

S: *Sawaru to ji ga wakaru ka ne* (4).

A: *Ji wa wakarimasen keredomo.*

S: “Senhora massagista! Será que não daria para me massagear, não?”

A: “[...] Que horas seriam agora?”

[...]

A: “São duas horas e trinta e cinco minutos, não? [...]”

S: “Incrível como você sabe as horas, não?”

A: “Sim, é porque retirei a tampa de vidro.”

S: “Tocando, dá para se saber os números, é?”

A: “Os números não sei, mas...”

S: Shimamura (o homem) A: Anma-san (a massagista)

* A massagista tem um relógio de bolso.

Há quatro morfemas *ne* no texto acima. Dentre eles, somente o (1) e o (4) correspondem ao grupo [B], pois a informação do discurso é mais proximal e acessível para o destinatário, ou seja, somente ele pode dar a resposta, na qual conste uma informação nova para o locutor. Pode-se considerar, então, que as orações interrogativas pertencem ao grupo [B]. Às vezes, no entanto, o locutor pode perguntar sobre coisas que já sabe só para confirmar, usando o morfema *ne*. Nesse caso, o *ne* pertence ao grupo [E]. Em resumo, as orações interrogativas acompanhadas do morfema *ne* podem entrar no grupo [B] ou [E], dependendo da quantidade da informação contida na proposição do locutor.

Agora, trocar-se-á os *ne* de (1) e (4) pelo *yo*.

S: **Anma-san, monde moraenai ka yo* (1).

S: **Sawaru to ji ga wakaruru ka yo* (4).

Como perguntas, essas frases são agramaticais, o que significa que o morfema *yo* não deverá surgir em orações interrogativas.

Consideremos, agora, o grupo [C] da figura 6, usando o exemplo 7 que se viu no item 5.1.

Ex.: 7. *Ii geisha desu ne.* (É uma boa *geisha*, não é?)

Mencionamos a possibilidade de que a *geisha* esteja diante dos interlocutores ou que estes estejam vendo uma foto ou revista onde aparece a *geisha*. Nesse caso, o exemplo 7 corresponde ao grupo [C], pois tanto o locutor como o destinatário possuem a informação compartilhada, como uma informação dada, a qual será proximal e acessível para ambos.

Analisamos acima cada grupo da figura 6, inclusive as orações assertivas e interrogativas. Considerar-se-ão, agora, as orações imperativas, extraindo duas frases do romance *O País das Neves* de Kawabata.

Ex.: 9. *Hayaku kaere* | *yo.* | (Volte logo, tá?)
 |**ne.* |

Ex.: 10. *Asu kaerinasai* | *ne*. | (Volte amanhã, viu?)
| *yo*. |

Há dois tipos de imperativo na língua japonesa como mostram os exemplos 9 e 10. O exemplo 9 contém o estilo informal e o 10, o mais formal. É difícil analisar as orações imperativas acompanhadas dos morfemas finais *ne* e *yo*, do ponto de vista das informações dadas e novas, porque essas orações mostram nitidamente a subjetividade do locutor, cuja estrutura informacional é menos importante do que a emoção do sujeito no contexto. Pode-se entender, então, que a natureza da oração imperativa é bem diferente da oração assertiva.

No caso do exemplo 9, a oração entraria no grupo [A], porque a autoria da oração assertiva é do próprio locutor e a informação é mais proximal e acessível a ele. Além disso, o termo *hayaku* utilizado pelo locutor poderia ser a informação nova para o destinatário. Por exemplo, pode-se imaginar que os interlocutores estão discutindo quando é que o destinatário vai embora. O exemplo 9 pode ser, então, enunciado nesse momento. Mas, isso não explica o motivo pelo qual não é possível usar o morfema final *ne* nesse exemplo. Para se abordar essa questão, deve-se ver a função de cada morfema final. No item 3.3, viu-se que o morfema *yo* constitui o universo da perlocução – classe II, e o *ne* constitui o universo da perlocução – classe III (Cf. figuras 2 e 3). Os da classe II representam mais a asserção do locutor, não deixando a opção de concordância por parte do destinatário, enquanto os da classe III pedem maior concordância/reação do destinatário. Em outras palavras, o morfema final *yo* tem caráter de exclusividade, isto é, o locutor está dando uma ordem exclusiva para o(s) destinatário(s), enquanto o *ne* valoriza a interação entre os interlocutores. Vale lembrar que foi Cook quem introduziu o termo “mútuo acordo”, com relação ao morfema final *ne*. É por essa razão que não é possível usar o morfema *ne* no exemplo 9.

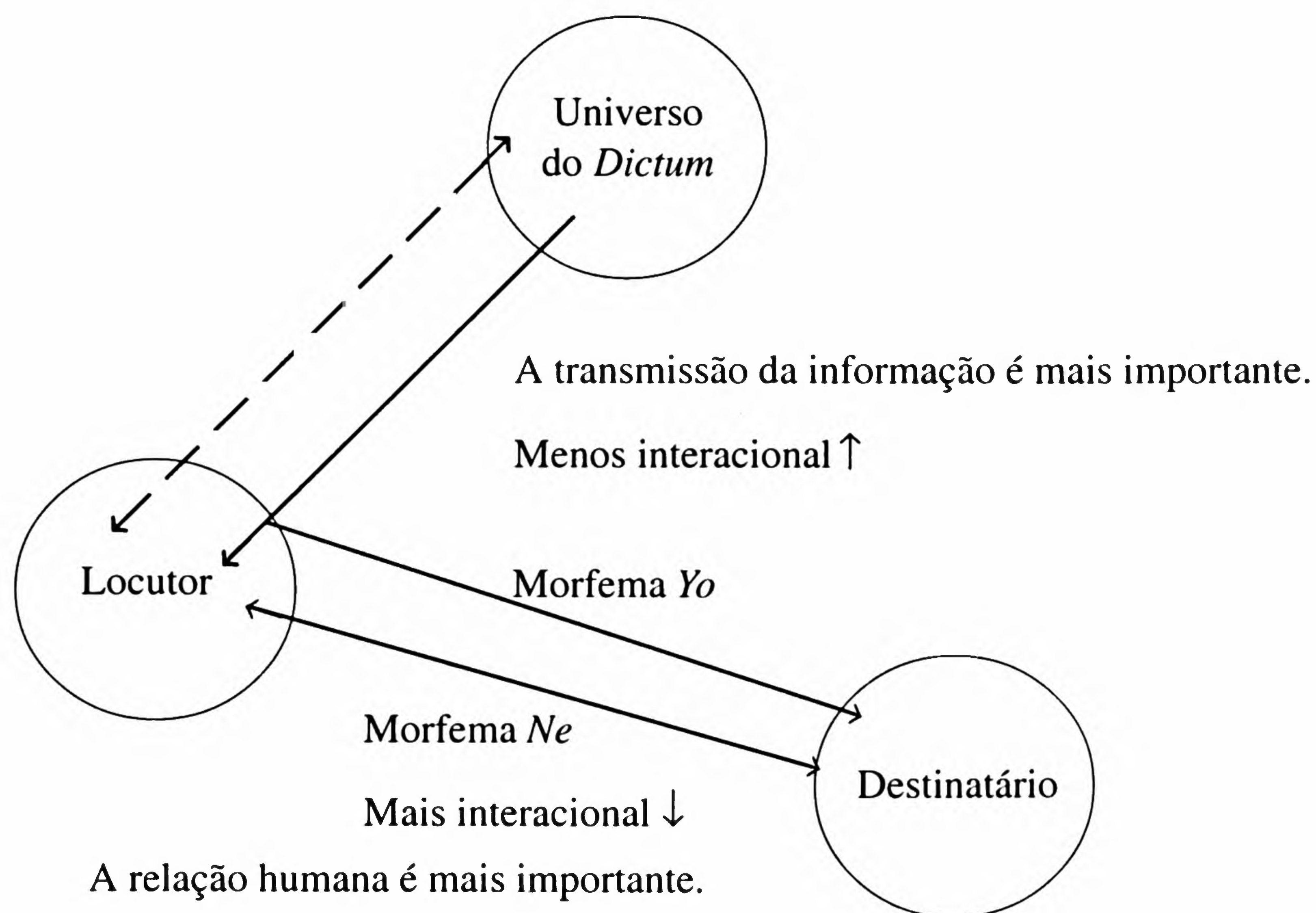
O exemplo 10, por sua vez, entraria no grupo [D], porque o morfema *ne* exprime a expectativa do mútuo acordo, direcionada, pelo locutor, para o destinatário, cuja informação contida no discurso será também acessível e proximal para o destinatário. Mesmo que o locutor use o morfema *yo* no exemplo 10, a oração não ficará agramatical, pois, como o morfema *yo* expressa a atitude assertiva do locutor, a natureza do *yo* corresponde à da oração imperativa. Por isso, é possível colocar o morfema final *yo* ao final das orações imperativas tanto do exemplo 9 (no estilo informal) quanto do 10 (no estilo formal).

Conclusões

Com a finalidade de elucidar as relações entre o *modus*, os morfemas finais *ne/yo* e as informações dadas/novas, procedeu-se, inicialmente, à realização de algumas reflexões acerca das três concepções consideradas imprescindíveis para o desenvolvimento do presente estudo. Para analisar o uso de *ne* e *yo* do locutor, foram utilizados três textos, extraídos da obra de Kawabata *O País das Neves*. Verificou-se que a escolha desses morfemas pelo locutor depende do contexto e da relação entre os interlocutores.

Como se viu no item 3.3, a localização do morfema *yo*, na cadeia sintagmática, encontra-se mais perto do ponto central do enunciado, isto é, do universo do *dictum*, enquanto o *ne* encontra-se inserido no ponto mais externo do enunciado. Em outras palavras, quando o locutor usar o morfema *yo*, ele transmitirá para o destinatário uma informação do universo do *dictum*, com caráter modal mais assertivo do que quando utiliza o *ne*, o que vale dizer que o locutor emprega *yo*, sobretudo, quando quer que o destinatário preste atenção às orações enunciadas por ele. Por isso, é natural que as orações acompanhadas desse morfema introduzam, na maior parte das vezes, informações novas, as quais constituem o foco dos enunciados. Por outro lado, quando o locutor usar o morfema *ne*, a relação entre ele e o destinatário, isto é, a interação será mais importante que a informação contida no universo do *dictum*, já que o locutor o utiliza com a expectativa de que o destinatário concorde com a oração enunciada por ele ou de que possa demonstrar a intenção de atenuar a enunciação. Nota-se, então, que, se o locutor usar o morfema *ne*, o foco do discurso se desloca, pois o morfema *yo* transmite uma modalização mais unilateral (locutor → destinatário) e o *ne*, uma modalidade de reciprocidade (locutor ↔ destinatário) (Cf. item 3.3 e figura 7).

Figura 7: Relações entre o Universo do *Dictum*, o Locutor e o Destinatário na Utilização de *Ne* e *Yo*



Conforme a nossa análise, pode-se dizer que, de um modo geral, o morfema *ne* é o marcador de informações dadas e o *yo* é o marcador de informações novas (Cf. “Informação para o Destinatário” na figura 6). Vale registrar que Kamio (1990) designou as informações dadas de *Already Learned Information* (Informação Adquirida Anteriormente).

Levando em consideração essas premissas, pode-se afirmar que a qualidade informacional da oração acompanhada do morfema final *yo* é maior que aquela que contém *ne*, pois aquela oração apresenta as informações novas para o destinatário. Deve-se recordar que Chafe (1970) mencionou que, na oração, o acento ou o tom mais alto recai sobre a parte da informação nova. Ao contrário, a quantidade informacional da oração acompanhada de *ne* é maior que a que *yo* indica, já que *yo* introduz as informações dadas (velhas) para o destinatário, em que tanto o locutor como o destinatário já possuem o conhecimento em comum (Cf. figura 8).

Figura 8: Qualidade e Quantidade da Informação do Discurso segundo o Uso dos Morfemas *Ne* e *Yo*

	Qualidade da Informação do Discurso	Quantidade da Informação do Discurso
Oração com o Morfema <i>Ne</i>	-	+
Oração com o Morfema <i>Yo</i>	+	-

No item 5, mencionou-se que a escolha dos morfemas *ne* e *yo* pelo locutor depende não apenas da estrutura informacional do discurso, mas também da relação humana e da hierarquia social dos interlocutores. Em princípio, o locutor escolhe o morfema *ne* ou *yo* considerando o grau de conhecimento do destinatário, mas deve-se notar que a relação humana/interação conta mais que a quantidade de informação. Por exemplo, se o destinatário pertence a uma hierarquia superior ao locutor, este escolheria o morfema *ne*, mesmo introduzindo informações novas no discurso (viu-se que o morfema *ne* introduz informações dadas). Em outras palavras, no nosso discurso, a interação humana ou social é crucial, podendo-se observar o grau da relação humana entre os interlocutores por meio do uso dos morfemas *ne* e *yo*. Pode-se, então, dizer que essa interação funciona, no nosso discurso, como mediador da escolha dos morfemas *ne* e *yo* (Cf. figura 9, na página seguinte).

Ao escolher o morfema *ne* ou *yo*, além da estrutura informacional e da interação humana, o locutor estará exprimindo a sua subjetividade e a sua emoção, razão pela qual se valerá desses morfemas como estratégia de construção de sua enunciação, adequando-a a cada contexto situacional.

Viu-se, por exemplo, no exemplo 8 (*li geisha desu yo*), que por meio do uso de *yo* o locutor introduz uma informação nova para o destinatário, mas, ao mesmo tempo, mostra a autoridade que possui sobre a informação no discurso. É por essa razão que ele utilizará o morfema *yo*, formando seu próprio território no discurso. Por outro lado, pelo uso do *ne*, o locutor não invadirá o território do destinatário, mostrando a sua empatia com relação ao *dictum*, ou ainda, aos enunciados do interlocutor, bem como o

mútuo acordo com o destinatário. Além desses recursos, Miller (1991, p. 121) aponta que o locutor pode usar o morfema *ne* como “solicitação enfática” e “apelação adicional”, pedindo o *aizuchi* (os fáticos retroalimentadores) do destinatário.

Figura 9: Escolha de *Ne* e *Yo* do Locutor na Interação Social



Por fim, pode-se afirmar que os interlocutores empregam os morfemas *ne* e *yo*, não apenas em função de fatores lingüísticos do âmbito do conteúdo proposicional, tais como as funções das informações dadas/novas e a qualidade/quantidade das orações acompanhadas desses morfemas, como também de fatores sócio-culturais como a interação social, a “polidez pragmática”¹² e a subjetividade do locutor (Cf. figura 10).

Figura 10: Análise de *Yo* e *Ne* à Luz dos Vários Fatores Lingüísticos e Interacionais

Fatores Baseados em Informações e Interações Sociais	No Enunciado com o Morfema <i>Yo</i>	No Enunciado com o Morfema <i>Ne</i>
Informação do discurso	+	
Fluxo da Informação	locutor → destinatário	locutor ← destinatário
Qualidade da Informação	+ (Nova)	(Dada/Velha)
Quantidade da Informação	-	+
Área da Informação pertence ao Locutor	+	-
Subjetividade do Locutor	+	
Interação Social no Discurso		+
Hierarquia Social no Discurso		+
Estratégia da Ênfase do Eu	+	
Estratégia da Polidez		+

“+” → mais forte ou importante “-” → menos forte ou importante.

12. Cf. Mutsumi Suzuki, 1989, p. 58.

Bibliografia

- AUSTIN, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Oxford, Oxford University Press, 2ª ed., 1976.
- CHAFE, Wallace L. *Significado e Estrutura Lingüística (Meaning and the Structure of Language)*. Trad. de Maria Helena de Moura Neves, Odette Gertrudes Luiza Altmann de Souza Campos e Sonia Veasey Rodrigues. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos Editora S. A., 1979 (ed. original, 1970).
- FUKASAWA, Lídia Masumi. *O Sistema de Estruturação das Modalidades na Língua Japonesa – Os Auxiliares Verbais e os Morfemas Finais*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1991, (tese de doutorado).
- HAGA, Yasushi. *Gendai Nihongo no Bunpô (Gramática da Língua Japonesa Contemporânea)*. Tokyo, Kyôiku Shuppan, 1978.
- HALLIDAY, M. A. K. “Notes on Transitivity and Theme in English: Part 2”. *Journal of Linguistics*, 3, 1967, pp. 199-244.
- _____. “Estrutura e Função da Linguagem” in LYONS, John (org.). *Novos Horizontes em Lingüística*. São Paulo, Editora Cultrix, 1976 (ed. original, 1970), pp. 134-160.
- _____. “Dimensions of Discourse Analysis: Grammar” in VAN DIJK, Teun Adrianus (org.). *Handbook of Discourse Analysis: Vol. 2 Dimensions of Discourse*. Orlando, Florida, Academic Press Inc., 1985, pp. 29-56.
- KAMIO, Akio. *Jôhô no Nawabari Riron (Teoria dos Territórios de Domínio da Informação)*. Tokyo, Taishûkan Shoten, 1990.
- KOKUGO GAKKAI (org.). *Kokugogaku Dai Jiten (Grande Dicionário dos Estudos da Língua Japonesa)*. Tokyo, Tokyodô Shuppan, 1980.
- MATSUMURA, Akira (org.). *Nihon Bunpô Dai Jiten (Grande Dicionário da Gramática da Língua Japonesa)*. Tokyo, Meiji Shoin, 1971.
- MAYNARD, Senko K. *Discourse Modality: Subjectivity, Emotion and Voice in the Japanese Language*. Amsterdam, John Benjamins, 1993 (Pragmatics & Beyond: New Series, 24).
- _____. *Danwa Bunseki no Kanôsei (Possibilidades da Análise do Discurso)*. Tokyo, Kuroshio Shuppan, 1997.
- MILLER, Laura. “Verbal Listening Behavior in Conversations between Japanese and Americans” in BLOMMAERT, Jan & VERSCHUEREN, Jef (orgs.). *The Pragmatics of Intercultural and International Communication*. Amsterdam, John Benjamins, 1991 (Pragmatics & Beyond, New Series, 6:3), pp. 111-130.
- MUKAI, Yûki. “A Coesão e a Coerência na Língua Japonesa, à Luz das Funções do *Kyûjôhô* (Informações Dadas) e *Shinjôhô* (Informações Novas), em Contraste com a Língua Portuguesa.” In: *Anais do XI Encontro de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa*, 2000. Brasília, Universidade de Brasília, 2001, pp. 135-144.
- NITTA, Yoshio. “Gendai Nihongobun no Modality no Taikei to Kôzô (O Sistema e a Estrutura das Modalidades nas Frases da Língua Japonesa Moderna)” in NITTA, Yoshio & MASUOKA, Takashi (orgs.). *Nihongo no Modality (Japanese Modality)*. Tokyo, Kuroshio Shuppan, 1989, pp. 1-56.
- SAJI, Keizô. *Nihongo no Bunpô no Kenkyû (Estudos sobre a Gramática da Língua Japonesa)*. Tokyo, Hitsuji Shobô, 1991.
- SUZUKI, Mutsumi. “Kikite no Shiteki Ryôiki to Teinei Hyôgen – Nihongo no Teineisa wa Ikanishite Naritatsu ka” (O Território Pessoal do Destinatário e a Expressão Polida – Como se Forma

- a Polidez na Língua Japonesa). *Nihongogaku (Estudos sobre a Língua Japonesa)*, vol. 8. Tokyo, Meiji Shoin, fev. 1989, pp. 58-67.
- TAKUBO, Yukinori. “Meishiku no Modality” (“As Modalidades da Frase Nominal”) in NITTA, Yoshio & MASUOKA, Takashi (orgs.). *Nihongo no Modality (Japanese Modality)*. Tokyo, Kuroshio Shuppan, 1989, pp. 211-233.
- TOKIEDA, Motoki. *Kokugogaku Genron – Zokuhen (Princípios Teóricos sobre a Língua Japonesa – Continuação)*. Tokyo, Iwanami Shoten, 1955.
- WATANABE, Minoru. *Kokugo Kôbunron (Teoria Sintática da Língua Japonesa)*. Tokyo, Hanawa Shobô, 1971.
- WEIL, Henri. *The Order of Words in the Ancient Languages Compared with That of the Modern Languages*. Trad. de Charles W. de Super. Boston, Ginn and Company, 1887 (ed. original, *De l'ordre des mots dans les langues anciennes comparées aux langues modernes*. Paris, 1844).
- YAMADA, Yoshio. *Nihon Bunpôgaku Yôron (Teoria Fundamental sobre os Estudos da Gramática Japonesa)*. Tokyo, Kadokawa Shoten, 1950.

Bibliografia de Exemplos Citados:

- KAWABATA, Yasunari. *Yukiguni (O País das Neves)*. Tokyo, Kadokawa Shoten, 34^a ed., 1980.



Este livro foi impresso na
LIS GRÁFICA E EDITORA LTDA
Rua Felício Antonio Alves, 370 - Jd Trunfo - Bonsucesso
CEP 07175-450 - Guarulhos - SP - Fone (0xx11) 6436-1000
Fax: (0xx11) 6436-1538 - E-Mail: lisgraf@uninet.com.br

日
取
上
川
上
六
三
二

虹
の
断
片
残
れ
る
は

斎藤茂吉

*rio Mogami
no alto do céu
ainda hoje permanece
em segmentos
o belo arco-íris*

O poema foi composto por Saitô Mokichi (1882-1953) em 1946, fazendo sutil referência aos danos causados pela guerra.