

ESTUDOS JAPONESES

n. 22 – 2002

ISSN 1413-8298



ISSN 1413-8298

ESTUDOS JAPONESES

FFLCH / USP

Estudos Japoneses, São Paulo, n. 22, 2002

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Adolpho José Melfi

Vice-Reitor: Prof. Dr. Hélio Nogueira da Cruz

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. Sedi Hirano

Vice-Diretor: Profa. Dra. Eni de Mesquita Samara

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

2003

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>Conversão e Consumo Religioso nas Novas Religiões Japonesas: a Igreja Messiânica e a Perfect Liberty</i>	7
Andréa Gomes Santiago Tomita	
<i>O Ukiyo-e como Crônica Visual ou a Modernidade do Prosaico</i>	19
Afonso Medeiros	
<i>Aspectos do Romantismo no Japão – Um Estudo sobre o Autor Shimazaki Tôson e sua Obra Wakanashû .</i>	39
Eliane Toshie Korogui Yamamoto	
<i>O Papel Social da Ofensa Verbal no Japão .</i>	59
Koji Yamamoto	
<i>O Velhinho do Calombo</i>	71
Luiza Nana Yoshida	
<i>Madame Chrysanthème, de Pierre Loti – Uma Leitura Francesa do Japão .</i>	85
Monica Setuyo Okamoto	
<i>O Surgimento do Diário como Obra Literária na Literatura Clássica Japonesa .</i>	91
Neide Hissae Nagae	
<i>O Corpo Feminino Descoberto; Análise da Sereia de Takeuchi Keishû no Contexto Editorial da Era Meiji .</i>	103
Yoko Fujino	
<i>O Morfema de Topicalização WA – Um Breve Histórico</i>	113
Yûki Mukai	

CONVERSÃO E CONSUMO RELIGIOSO NAS NOVAS RELIGIÕES JAPONESAS: A IGREJA MESSIÂNICA E A PERFECT LIBERTY

Andréa Gomes Santiago Tomita

RESUMO: A partir da segunda metade do século XX, o cenário religioso brasileiro passa pelo fenômeno do surgimento das Novas Religiões Japonesas, principalmente, nos grandes centros urbanos e em regiões rurais com grande concentração de imigrantes japoneses. Ultrapassando os limites impostos pelas diferenças culturais e lingüísticas, gradativamente, as Novas Religiões Japonesas ganham seu espaço entre os brasileiros, inclusive das grandes cidades. Este artigo aborda alguns aspectos de duas Novas Religiões Japonesas no Brasil: a Igreja Messiânica Mundial (IMM) e a Perfect Liberty (PL), levantando questões sobre conversão e consumo religioso, frequentemente analisadas pela Sociologia da Religião. A primeira parte consta de comentários sobre as novas religiões no Japão, algumas de suas características e o surgimento da Igreja Messiânica e a Perfect Liberty no Brasil. Posteriormente, apresentamos um visão geral das atividades específicas das duas religiões, procurando relacioná-las aos temas conversão e consumo religioso.

ABSTRACT: From the second half of 20th century on, Brazilian religious scenery has undergone a particular phenomenon: the expansion of New Japanese Religions (NJR). In the beginning, it took place, specially, among Japanese immigrants and their descendants in rural areas. By overcoming the hindrances caused by the cultural and linguistic differences, the NJR has gradually spread among the Brazilian population in urban areas. This article provides an account of some aspects of two NJR – Sekai Kyusei Kyô (which is known in Brazil as “Igreja Messiânica”) and Perfect Liberty – and discusses relevant themes to Sociology of Religion. The first part brings some issues about NJR in general in Japan, their characteristics and the appearance of Sekai Kyusei Kyo and Perfect Liberty in Brazil. The later one focuses on the activities of these religions relating them to conversion and religious consumption.

PALAVRAS-CHAVE: Novas Religiões Japonesas, Igreja Messiânica, Perfect Liberty, conversão, consumo religioso.

KEYWORDS: New Japanese Religions, Sekai Kyusei Kyô (The Church of World Messianity), Perfect Liberty, conversion, religious consumption.

1. Introdução

A tendência de se generalizar as coisas, muitas vezes, é motivo de contratempos e confusões. Quanto mais desconhecido o assunto, maior a possibilidade de generalizações infundadas.

Novas Religiões Japonesas (*shin-shûkyô*) são facilmente confundidas entre si ou com o Budismo. O *Johrei*¹ passa a ser uma prática da *Seichô-no-ie* e a *Perfect Liberty* que também cultua os antepassados pode ser confundida como uma ramificação do Budismo. Certamente, ninguém tem obrigação de saber diferenciar atividades e características de “religiões estrangeiras” com pouca visibilidade no cenário religioso brasileiro e repletas de facetas culturais tão particulares.

Esse argumento tipicamente nacionalista poderia até convencer em outros tempos. Entretanto, é fato que a partir da segunda metade do século XX, várias religiões japonesas começaram a surgir no Brasil, principalmente, nos grandes centros urbanos e em regiões rurais com grande concentração de imigrantes japoneses.

Com o decorrer dos anos, algumas das novas religiões japonesas aumentaram o número de fiéis no Brasil e, inclusive ultrapassando os limites impostos pela cultura e comunicação, expandiram seu rebanho por todo o mundo.

Neste trabalho pretendemos apresentar alguns aspectos de duas novas religiões japonesas no Brasil enfocando questões sobre conversão e consumo religioso, frequentemente analisadas em disciplinas como Sociologia da Religião ou Psicologia da Religião. Abordaremos, especificamente, a Igreja Messiânica Mundial² (IMM) e a Perfect Liberty (PL) dividindo a análise em duas partes.

A primeira parte consta de comentários sobre *as novas religiões no Japão, algumas de suas características e o surgimento da Igreja Messiânica e a Perfect Liberty no Brasil*. cremos que a visão geral do surgimento das novas religiões japonesas nos respectivos países, com história e cultura amplamente diferentes, trará informações úteis à compreensão da segunda parte: *conversão e consumo religioso* relacionados às duas religiões aqui estudadas.

1. Rito praticado pelos membros da Igreja Messiânica onde se faz a transmissão de energia cósmica para a purificação do espírito e da matéria.
2. Tendo em vista a existência de textos da bibliografia onde o nome “Igreja Messiânica” não aparece, esclarecemos que, em português, Sekai Kyusei Kyô significa Igreja Messiânica.

2. *Novas Religiões no Japão*

O Japão, apesar de sua pequena extensão, possui tantas religiões que, geralmente, é chamado de “museu das religiões” Conforme o Anuário das Religiões – 1999, o número total de fiéis de todas as instituições religiosas do Japão é de 207.760.000 pessoas, enquanto a população do país é de apenas 126.170.000. Observa-se que o número de fiéis ultrapassa 1,6 vezes o contingente populacional (Imidas, 1999). Diante desta realidade, considerar o japonês um povo extremamente religioso seria até normal.

É neste momento que a frequência ao templo ou a participação em atividades religiosas são questionadas como formas de avaliação do grau de religiosidade de um povo: “Os japoneses frequentam os templos budistas como os cristãos vão à missa aos domingos?” ou “Os japoneses guardam algum dia especial da semana como fazem os judeus?”

Hirochika Nakamaki responde com humor: “os japoneses transformaram o domingo num dia de descanso; dia para dormir e tirar o cansaço excessivo de uma semana de trabalho” Embora, atualmente, devido à ocidentalização, haja atividades religiosas nos fins de semana, o normal é seguir os dias de festividades dos templos xintoístas (*en-nichi*) conforme a tradição do antigo calendário lunar ou realizar festividades mensais (*tsuki-nami-sai*). “Como o Japão se modernizaria se gastasse tanto tempo em reuniões semanais ou nas 5 reverências diárias feitas pelos mulçumanos?” Concluindo, o autor diz que “o japonês é um religioso moderado” (Nakamaki, 1990, pp. 150-151)

No Japão, as religiões xintoísta e budista estão intimamente ligadas entre si e também muito presentes no cotidiano do povo japonês não somente pelo aspecto religioso, mas também pelo cultural. Segundo estatísticas (Imidas, 1999), 102.213.787 japoneses (81% da população) são fiéis xintoístas, ou seja, praticamente a população inteira. Ao mesmo tempo, 91.583.843 japoneses (72% da população) crêem em religiões de origem budista. Porém, quando enfocamos os fiéis ativos do xintoísmo ou do budismo, observamos que a realidade difere dos números das pesquisas. Isto porque os templos xintoístas e budistas contam como fiéis todos aqueles que são registrados nas áreas dos seus respectivos templos. Assim, não é difícil alcançar números tão altos. É evidente, portanto, que o mesmo fiel atende aos anseios de sua alma ora numa ora noutra religião.

E sobre a realidade das novas religiões japonesas³ (NRJ)? Com tantos budistas e xintoístas haveria espaço para a propagação de novas religiões no Japão como a IMM e a PL?

Segundo o prefácio do Dicionário de Novas Religiões, “no Japão da atualidade, mais de 10% da população, de alguma forma, está ligada a uma NRJ. Mais do que se possa imaginar, isso representa uma forte repercussão na política, economia e cultura entre outros aspectos. Além de atividades e conteúdos relativamente comuns entre si, tais como a prática da cura de doenças e o sufrágio aos antepassados, as atividades das NRJ abrangem diversas áreas: educacional, médica, assistência social, voluntariado

3. A partir daqui, passaremos a usar a sigla NRJ para referir-nos às Novas Religiões Japonesas.

etc. Ao mesmo tempo, é crescente o número de organizações religiosas que estão se empenhando na sua expansão no exterior do país.” (Inoue, 1996, p. iii)

No trecho acima o autor não diz que “mais de 10% da população, de alguma forma, se converteu a uma NRJ” Diferentemente do brasileiro, na grande maioria católico de crença monoteísta; o japonês, desde os primórdios, aceita a pluralidade de deuses. Neste sentido, seria possível lançar a hipótese de que a questão do drama da conversão (Prandi, 2000) pode assumir conotações diversas conforme o contexto religioso-cultural. Por exemplo, em japonês, a palavra “conversão” é mais usada no caso de conversão ao cristianismo cujo sistema doutrinário e simbólico difere completamente do das religiões tradicionais nascidas no Oriente. Converter-se ou ligar-se a uma NRJ – caracterizada pelo sincretismo e pela diversificação de serviços oferecidos – representa uma ruptura muito mais social do que religiosa-cultural. Dentre outros aspectos, a forte repulsa e o preconceito da sociedade japonesa com relação às NRJ reforçaria a ruptura social daquele que “ousa” filiar-se a uma NRJ.

3. Algumas Características das Novas Religiões Japonesas

Dentre as várias características das NRJ, podemos citar a presença de um Fundador que transmite Ensinaamentos revelados por alguma divindade. Em maior ou menor grau, a maioria é de caráter sincrético, tendo incorporado livremente ensinamentos e práticas de várias outras religiões ou filosofias (Budismo, Xintoísmo, Cristianismo, Confucionismo etc.). Em geral, sua doutrina e ritual tendem a ser simples e descomplicados. Apresentam forte influência de religiões populares como o xamanismo e, por isso, muitas delas realizam práticas religiosas visando a cura de doenças (Matsue, 2002).

Crêem na realização do paraíso na terra, apresentando, portanto, traços milenaristas. A este respeito, Peter B. Clarke, classifica a Igreja Messiânica como um movimento milenarista em expansão no Brasil. “Na história da Igreja Messiânica pode-se detectar uma transição, de uma resposta radicalmente milenarista do mundo [...] para uma resposta que se pode caracterizar como mais gradual e reformista. [...] o compromisso com a construção do paraíso na Terra [...] permanece como meta prioritária do movimento.” (Clarke, 2000, p. 107)

O culto aos antepassados também é uma característica comum à maioria das NRJ. Tanto a IMM como a PL incluem-se neste caso, cada qual com ritos e argumentos próprios. Segundo Yumi Fujikura, “na PL, os adeptos aprendem a orar para os antepassados diretamente, pedindo a eles proteção para a família e perdão pelas faltas cometidas enquanto os mesmos tinham vida. Aprendem a respeitar seus antepassados, pois a eles devem não só sua vida, mas tudo que possuem de bom ou de mau.” (Fujikura, 1992, p. 99)

4. A Igreja Messiânica e a Perfect Liberty no Brasil

As NRJ chegam ao Brasil por intermédio dos imigrantes japoneses e posteriormente através de missionários enviados especialmente para divulgá-las. Entretanto, não se pode dizer que os japoneses tinham vida religiosa verdadeiramente ativa no

período inicial da imigração até a eclosão da II Guerra Mundial (Mori, 1988). Grosso modo, este período caracteriza-se pelo respeito e comedimento diante da igreja católica e do nacionalismo brasileiro.

De meados dos anos 30 à década de 50, mudanças importantes ocorreram na sociedade brasileira e também nas colônias japonesas com seus descendentes. A migração de grandes contingentes de japoneses para São Paulo e a participação na crescente classe média podem ser consideradas condições ideais para a expansão das NRJ⁴ no Brasil. A ascensão econômica e social, a urbanização do país e o surgimento do pensamento de permanência definitiva no Brasil, entre outros, constituem o pano de fundo social deste fenômeno.

A IMM e a PL são instituições religiosas de origem japonesa que representam uma nova modalidade de fervor religioso nas camadas médias urbanas brasileiras (Gonçalves, 1998). Ambas, inicialmente, expandiram-se entre os imigrantes, porém, atualmente, a grande maioria de seus adeptos são brasileiros natos sem qualquer ascendência japonesa ou oriental.

A Igreja Messiânica começou suas atividades no Brasil em 1955. Nos primeiros 15 anos seu crescimento foi pequeno e ela permaneceu uma religião pequena e étnica [...]. Então, pelos fins dos anos 60, começou a experimentar uma expansão fenomenal e se transformou numa religião multiétnica. À época em que escrevo, junho de 2000, o número de membros é estimado em 350.000 (Clarke, 2000, p. 111).

A PL é uma instituição religiosa de origem japonesa que possui atualmente no Brasil cerca de 70.000 adeptos ativos e 216 locais de culto. Ao lado da Seichô-no-iê, Igreja Messiânica, Sôka Gakkai e Arte Mahikari, é uma das religiões japonesas com maior número de membros no país. [...] A PL foi fundada no Japão e começou a ser introduzida no Brasil em 1957 através da colônia japonesa. Não demorou muito para que a PL começasse a se expandir também entre os brasileiros, passando, em poucos anos, de religião restrita ao grupo étnico para religião de caráter universal. [...] Na sua estratégia de expansão, procura se adaptar à cultura do país aonde chega, através do uso intenso do idioma local, formação de clero nativo e incorporação de hábitos locais (Gonçalves, 1998, p. 3).

5. *Conversão e Consumo Religioso*

Consumo religioso, entretanto, não implica necessariamente conversão.

PRANDI, 1996

Inspirados num conceito originariamente pedagógico, arriscamo-nos a afirmar que a interdisciplinaridade peculiar às NRJ legitima a afirmativa acima. No caso das NRJ, certamente, conversão e consumo religioso são coisas distintas.

4. Chamo de “surgimento das NRJ” aquilo que Koichi Mori (Mori, 1988, p. 575) chamou de “ressureição das religiões de origem japonesa”, visto que o autor trata não somente das NRJ, mas também de religiões tradicionais como o xintoísmo e budismo.

Como já foi dito anteriormente, embora sejam instituições religiosas, as NRJ, na realidade, atuam em várias áreas que não só a religiosa⁵. Em geral, o caráter abrangente das doutrinas ou filosofias das NRJ permite uma grande variedade de serviços e produtos, além de possuir um público-alvo cujo interesse é bastante heterogêneo. A seguir, passamos a uma breve descrição de algumas atividades da IMM e da PL, no Brasil.

A Igreja Messiânica Mundial do Brasil (IMMB)⁶ possui até mesmo entidades coligadas. Em 1971, instituiu a Fundação Mokiti Okada (FMO) com o objetivo de desenvolver atividades ultra-religiosas⁷ que contribuam para o desenvolvimento global do ser humano e para a formação de um mundo melhor. Em 1994, estabeleceu a KORIN Agropecuária com o objetivo de produzir e comercializar produtos hortifrutigrangeiros, isentos de agrotóxicos e de promotores de crescimento, visando tornar mais sadia a alimentação humana.

Em 1995, a IMMB inaugurou o *Solo Sagrado* em Guarapiranga, São Paulo (Foto 1, página seguinte). Trata-se de um vasto complexo que combina edificações e paisagens naturais e se destina não somente aos adeptos messiânicos, mas também a pessoas de diferentes credos. “A Sede (do Movimento Mokiti Okada)⁸ também abriga um centro cultural, alojamento para 300 pessoas, postos de saúde e praças de alimentação e já é considerada um ponto turístico na região, recebendo cerca de 50 mil pessoas por mês, independente de estarem ou não ligadas ao Movimento. O local é aberto para todos os que estiverem interessados em obter um pouco de paz e harmonia em meio ao caos da cidade de São Paulo.” (Revista Johrei, 2000, p. 38)

Dentre as atividades da FMO destacam-se: na área artístico-cultural, a apreciação do belo através do *Ikebana (estilo Sanguetsu)*, da *Cerâmica e do Canto Coral*; na área educacional, o *Projeto Planeta Azul* que busca encaminhar as crianças para o altruísmo e na área ecológica, a prática da *Agricultura Natural* objetivando a preservação do meio ambiente. Estes serviços ou produtos podem estar disponíveis tanto nos *Johrei Center*⁹ quanto em espaços considerados “neutros” como o *Solo Sagrado* onde existe uma tentativa de abordagem ultra-religiosa¹⁰ e a grande maioria dos visitantes não é filiada à IMMB.

5. Pierucci trata da “diversificação de serviços oferecidos” (Pierucci, 1996).

6. Uma vez que no Brasil há dissidências da religião messiânica (Comunidade Messiânica Universal e Templo Luz do Oriente), é importante destacar que neste trabalho serão citadas apenas as atividades da Igreja Messiânica Mundial do Brasil (IMMB).

7. Mokiti Okada, fundador da Igreja Messiânica, escreve o artigo “Ultra-Religião” onde lança a idéia de uma religião de caráter abrangente que, além da religião, contenha outros aspectos da cultura como arte, ciência, filosofia etc.

8. Movimento baseado nos ideais de Mokiti Okada. Busca a união de conceitos de espiritualidade e teorias científicas, especialmente por meio de pesquisas científicas sobre o Johrei e a Agricultura Natural, além da realização de projetos na área artística, educacional etc. Caracteriza-se por atividades que transcendem o limite da religião e abrangem todas as demais expressões da cultura humana como Filosofia, Arte, Ciência etc. (Tomita, 2002).

9. Johrei Center é o nome dado às unidades religiosas da IMMB. Johrei é a principal atividade religiosa da IMM.

10. Vide nota 7.



Foto1 – Solo Sagrado da Igreja Messiânica: local de paz e harmonia em meio ao caos de São Paulo.

Os cursos de *Ikebana Sanguetsu* e *Cerâmica* são ministrados, respectivamente, tanto no Espaço Cultural do Edifício Mokiti Okada e no IACE (Instituto de Arte em Cerâmica) como em empresas, escolas e órgãos públicos. Escolas públicas fazem parcerias com a FMO e incluem os produtos do *Projeto Planeta Azul* em suas atividades extra-curriculares. Os produtos naturais da KORIN podem ser adquiridos em supermercados da rede Pão de Açúcar, entre outros locais.

Os professores da *Academia Sanguetsu*, obrigatoriamente, são adeptos da IMMB, realmente convertidos. Porém, a maior parte de seus alunos, embora pratique um estilo de Ikebana preconizado por um fundador religioso, individualmente, professa religiões diferentes da religião messiânica. Há alunos que, posteriormente, identificados com as idéias de Mokiti Okada¹¹ até se filiam à IMMB.

Enquanto os messiânicos convertidos chamam o Fundador da IMM de “Meishu-Sama”, os professores do ensino fundamental que adotam as revistas em quadrinhos do *Projeto Planeta Azul* em suas salas de aula, referem-se à mesma pessoa por “Mokiti Okada” Isto é, os professores e seus alunos usufruem de um produto cujo conteúdo é ético-religioso, sem necessariamente se converterem à religião messiânica.

Os aspectos morais e éticos presentes na obra escrita de Mokiti Okada norteiam o *Projeto Planeta Azul*; suas impressões sobre o contato com as flores e o respeito à

11. Mokiti Okada, entre outras realizações, fundou a Igreja Messiânica Mundial em 01.01.1935, no Japão.

natureza são os princípios do *Ikebana Sanguetsu* e sua teoria da energia do solo, comprovada por suas experiências no cultivo livre de adubos químicos são a base da *Agricultura Natural* e dos projetos ambientais desenvolvidos pela FMO. É, certamente, a abrangência da doutrina messiânica que possibilita a criação de opções de consumo religioso transcendentais à religião.



Foto 2 – Aula de Ikebana Sanguetsu: um dos projetos artístico-culturais da Igreja Messiânica.

Um dos atrativos da PL é o atendimento personalizado, que pode ser considerado um serviço. O adepto tem acesso, como dizem muitos, “a qualquer hora do dia ou da noite” a uma pessoa que o aconselhe e, além disso, tem competência para dizer-lhe o porquê de sua angústia e o meio de sair dela (Abreu, 1990, p. 190).

A justificativa para tal procedimento pode ser considerada a partir da própria doutrina. Os peelistas crêem no *Mioshiê*. “O *Mioshiê* significa uma orientação, inspirada por Deus, que aponta as causas espirituais dos sofrimentos dos fiéis. [...] O *Mioshiê* é oferecido a cada adepto individualmente. Para isso o adepto vai à sua Igreja e faz a solicitação ao Mestre, o qual em seguida encaminha a ficha de pedido de *Mioshiê* para a Igreja Central, em São Paulo, onde tudo é traduzido para o japonês, e posteriormente enviado ao Japão, para ser apreciado pelo Patriarca ou algum *Yussô*”¹² (Gonçalves, 1998 p. 92).

A PL, além de suas filiais nas diversas regiões do país, possui locais diferenciados onde os fiéis podem recorrer a serviços realizados em conformidade com as orientações

12. “Yussô” significa mestre habilitado para orientar.

religiosas do Patriarca¹³. Entre elas, é possível destacar a *Clínica de Assistência Médica PL* (situada no bairro Vila Mariana-São Paulo), o *Cemitério Parque Pousada da Paz* e o *Instituto PL de Pesquisas Botânicas*, situados na *Terra Sagrada da América do Sul* em Arujá-SP.

Assim como os messiânicos, os peelistas também possuem um local sagrado de grandes dimensões com diversas edificações para a realização de suas atividades religiosas. Situado em Arujá, São Paulo, a *Terra Sagrada* abriga, entre outras edificações, um auditório com “capacidade para acomodar 1000 pessoas em poltronas confortáveis” (PL 40 anos, 1998, p. 11). (Ver Foto 3) “O *Cemitério Parque Pousada da Paz*, ocupado por famílias de adeptos da PL, consiste em um amplo terreno gramado para jazigos e columbários (local onde se guardam cinzas resultantes da cremação)” (Gonçalves, 1998, p. 125).



Foto 3 – Auditório situado na Terra Sagrada da PL: capacidade para 1000 pessoas.

Através da bibliografia pesquisada, pudemos observar uma constante preocupação da PL em facilitar a aproximação entre as culturas japonesa e brasileira em meio ao seu trabalho missionário. Várias foram as ações nesse sentido. O mesmo, certamente, ocorreu na IMMB ao longo dos seus 47 anos de expansão no Brasil. Entretanto, parece-nos que, comparada à IMMB, a PL oferece serviços, principalmente, aos adeptos peelistas. Por exemplo, o cemitério é destinado basicamente à comunidade peelista e a visitação

13. Na PL, o Patriarca é chamado de “Oshieoyá-Samá”, isto é, Pai dos Ensinamentos. Diferentemente da IMMB, na PL, em cada época surge um fundador que orienta os peelistas o caminho da verdadeira liberdade. O atual Oshieoyá-Samá”, Takahito Miki, é o III Fundador.

à Terra Sagrada não é aberta ao público em geral, não atendendo a fins turísticos conforme acontece no Solo Sagrado da IMMB. (Ver Foto 4)



Foto 4 – Terra Sagrada da Perfect Liberty, por ocasião da cerimônia do 40º aniversário da PL no Brasil.

Futuramente, seria interessante avaliar o grau de acessibilidade de conversos e não-conversos aos diferentes serviços oferecidos pela IMMB e PL, bem como o papel de entidades coligadas na ampliação da visibilidade da religião no mercado religioso. Além disso, a questão do pagamento pelos serviços e o próprio sistema de doações praticado nas respectivas instituições, certamente, possuem aspectos distintos e relevantes se observados do ponto de vista da oferta, do mercado e do consumo religioso.

6. Conclusão

No passado, a conversão religiosa era um drama pessoal e familiar, entretanto, atualmente a realidade é diferente. Isto porque o converso transformou-se numa espécie de consumidor religioso. Portanto, para atender e garantir o seu mercado religioso, a religião, por sua vez, precisa mudar e adaptar-se às transformações sociais e culturais de cada época.

As NRJ, surgidas em meio à ocidentalização do Japão ou à urbanização brasileira, já nasceram e cresceram sabendo que mudanças e adaptações seriam o seu meio e fim. Certamente, foi através da adaptação em maior ou menor grau que a IMM e a PL se expandiram no Brasil.

Independentemente da conversão, parte das NRJ apostam na diversificação de seus serviços, através de atividades extra-religiosas, como forma de se tornarem visíveis no cenário religioso brasileiro. A abrangência da doutrina permite a oferta de serviços e produtos acessíveis aos não-convertidos que, muitas vezes, partilham os mesmos princípios e “consomem a religião” sem necessariamente serem conversos.

Bibliografia

- Jyoho Chishiki IMIDAS* – [IMIDAS Almanaque de Informações e Conhecimentos]. Japan, Shueisha, 1999.
- NAKAMAKI, Hirochika, *Shukyô ni naniga Okiteiruka* [O que Está Acontecendo nas Religiões?]. Tóquio, Heibonsha, 1990.
- INOUE, Nobutaka (ed.). *Shin Shukyô Kyodan Jinbutsu Jiten* [Dicionário das Novas Religiões e Personagens]. Tokyo, Kobundo, 1996.
- MATSUE, Regina Yoshie, “Overseas Japanese New Religion: The Expansion of Sekai Kyuseikyô in Brazil and Australia” Dissertação de mestrado em Area Studies, South Asia Course, apresentada à University of Tsukuba, Japan, 2002.
- CLARKE, Peter B. “Movimentos Milenaristas Japoneses e o Papel do Brasil na Construção do Paraíso na Terra: a Igreja Messiânica Mundial (Sekai Kyusei Kyo)”. *ILHA – Revista de Antropologia*, vol. 2, n.1. Trad. Maria Amélia Schmidt Dickie. Florianópolis, UFSC, 2000, pp. 107-111.
- FUJIKURA, Yumi. “Alguns Aspectos de Inculturação no Trabalho Missionário da PL no Brasil”. Dissertação de mestrado em Ciências da Religião apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1992.
- MORI, Koichi. “Vida Religiosa dos Japoneses e seus Descendentes Residentes no Brasil e Religiões de Origem Japonesa”. *Uma Epopéia Moderna – 80 Anos da Imigração Japonesa no Brasil*. São Paulo, Hucitec, Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, 1988.
- GONÇALVES, Hiranclair Rosa. “Perfect Liberty: O Fascínio de uma Religião Japonesa no Brasil” Dissertação de mestrado em Ciências Sociais apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998.
- PRANDI, Reginaldo. “Religião Pagã, Conversão e Serviço”. In PRANDI, Reginaldo & PIERUCCI, Antonio Flavio. *A Realidade Social das Religiões no Brasil*. São Paulo, Hucitec, 1996.
- _____. “Religião, Biografia e Conversão: Escolhas Religiosas e Mudanças na Religião”. *Tempo e Presença*. São Paulo, ano 22, março-abril de 2000.
- PIERUCCI, Antonio Flavio. “Liberdade de Cultos na Sociedade de Serviços”. In PRANDI, Reginaldo & PIERUCCI, Antonio Flavio. *A Realidade Social das Religiões no Brasil*. São Paulo, Hucitec, 1996.
- ABREU, Ana Cristina de. “Diversidade Religiosa”. In LANDIN, Leilah (org.). *Revista Sinais dos Tempos*, n. 23, ISER. Rio de Janeiro, 1990.
- Alicerce do Paraíso – Ensinos de Meishu-Sama*. São Paulo, Editora Fundação Mokiti Okada, julho 1987.
- Revista Johrei – A Energia do Novo Milênio*. São Paulo, Mythos Editora, dezembro 2000.
- OKADA, Mokiti. *A Outra Face da Doença – A Saúde Revelada por Deus*. São Paulo, Editora Fundação Mokiti Okada, 1988.

Orientação para a Vida Prática das Instruções para a Vida Religiosa PL. São Paulo, Editora Vida Artística, 2000.

PL 40 Anos – Oshieoya-Sama no Brasil. São Paulo, Editora Vida Artística, 1998.

TOMITA, Andréa Gomes Santiago. “Elaboração de Glossário de Termos Relacionados a uma Nova Religião Japonesa” (Monografia de conclusão do curso “Lexicografia e Terminologia em Língua Portuguesa”) (USP/FLC5722), 2001.

O UKIYO-E COMO CRÔNICA VISUAL OU A MODERNIDADE DO PROSAICO*

*Afonso Medeiros***

RESUMO: Este ensaio tem como objeto de estudos a gravura japonesa dos séculos XVIII e XIX a partir da análise das gravuras do acervo do Instituto Moreira Salles. Em linhas gerais, essa análise está baseada no desenvolvimento do conceito de crônica visual aplicado ao universo histórico e estético das gravuras desse período e, de permeio, utiliza-se da noção de modernidade e da teoria sígnica do filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce.

ABSTRACT: The object of this essay is the research of the 18th and 19th centuries Japanese woodblock prints by the analysis of the Moreira Salles Institute Collection. In general lines, this analysis is based on the development of the concept of visual chronicle applied to the historical and aesthetic universe of the woodblock prints in this period. In between, it employs the notion of modernity and the American philosopher Charles Sanders Peirce's theory of signs.

PALAVRAS-CHAVE: xilogravura japonesa, crônica visual, estética, modernidade, Peirce.

KEYWORDS: Japanese woodblock prints, visual chonicle, aesthetics, modernity, Peirce.

* Tema de tese de doutoramento em Comunicação e Semiótica defendida no dia 22 de outubro de 2001 na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

** José Afonso Medeiros Souza, mestre em Arte-Educação pela Universidade de Shizuoka, doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, é professor de Estética e História da Arte da Universidade Federal do Pará, em Belém.

*kakitsubata
nitari ya nitari
mizu no kage*

A íris
parece se parece
reflexo n'água

Nesse haikai de Matsuo Bashô (1644-1694), que denota o verão, há uma chamada de atenção para a fugacidade da beleza. Numa tradução livre o poema poderia ter a seguinte leitura: *Como se parece / ao seu reflexo na água / a íris*. O ideograma *kage* tem o amplo sentido de “reflexo, sombra, silhueta, ilusão”. O efeito onomatopaico de *nitari ya nitari* reforça a sensação de reflexo tremeluzente na água. Assim, esse haikai estabelece uma inversão. Reflexo é efeito e, portanto, é este que se assemelha ao objeto refletido. Reflexo na água, silhueta, algo impermanente, impreciso. Aí está! Bashô conduz nossa atenção para a beleza flor – a paixão pelo reflexo no espelho não resume o mito de Narciso? Invertendo a lógica de causa e efeito, Bashô sublinha o jogo de espelhos, das aparências e estabelece uma inversão de valores, de percepção... Em última instância, nos conduz tortuosamente para a contemplação da beleza fugidia da íris, comparada à sua imagem refletida na água. Ou, em outras palavras, chamar a atenção para a beleza contida na ilusão equivale a enfatizar a beleza do fugidio, do transitório.

Pela impermanência, pela imprecisão, pela impressão em linhas gerais, a crônica pode ser comparada ao reflexo na água – a íris equivaleria, então, ao cotidiano refletido. Segundo Antonio Candido (*apud* Andrade, 1992, p. 492) a crônica é uma “composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo dia. Principalmente porque fala de perto ao nosso ser mais natural... e recupera com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição”

A crônica visual é assim: reflete o passageiro e a “insignificância” do dia-a-dia e é, por assim dizer, um esboço impreciso e híbrido de temas menos “nobres”. E mais: considerando-se o ukiyo-e como narrativa visual, pode-se apreendê-lo como uma imagem refletida da beleza fugidia do cotidiano – presente inclusive no grotesco –, tal como a crônica literária. Mas, nesse jogo de aparências, o que é a flor, o que é narciso e o que é reflexo?

Sabemos que alguns intelectuais consideram ilícito o uso de um conceito oriundo de uma área de conhecimento em outra esfera científica. É notória a celeuma que a aplicação de palavras como “linguagem” e “gramática” no universo das artes visuais causa nos lingüistas, por exemplo. O que dizer, então sobre o uso de expressões como “imagem verbal” e “figuras de linguagem” pelos teóricos da lingüística e da literatura? Sem entrar no mérito dessa questão, começo a defender aqui o conceito de *crônica visual* para esboçar as linhas gerais da estética ukiyo-e. Mesmo considerando o conselho de Peirce para que procuremos novas palavras para designar novas idéias – o que, me parece, não é o caso –, comecemos pelo conceito literário de crônica e veremos em que medida sua tradução para a esfera do ukiyo-e pode ser sustentada.

“Do Grego *chronikós*, relativo a tempo (*chrónos*), pelo Latim *chronica* (*m*), o vocábulo “crônica” designava, no início da era cristã, uma lista ou relação de acontecimentos ordenados segundo a marcha do tempo, isto é, em seqüência cronológica. Situada entre os anais e a História, limitava-se a registrar os eventos sem aprofundar-lhes as causas ou tentar interpretá-los. Em tal acepção, a crônica atingiu o ápice depois do século XII [...], quando se aproximou estreitamente da História, não sem ostentar acentuados traços de ficção literária. A partir da Renascença, o termo “crônica” cedeu vez a “História”, finalizando, por conseguinte, o seu milenar sincretismo. Não obstante, o vocábulo ainda continuou a ser utilizado, no sentido histórico, ao longo do século XVI, como, por exemplo, [...] nas *chronicle plays*, peças de teatro calcadas em assunto verídico, como não poucas de Shakespeare” (Moisés, 1987, p. 245).

A crônica de costumes na literatura japonesa atinge seu primeiro ápice nos 54 volumes do *Genji Monogatari* de Murasaki Shikibu no século XI – obra que narra, de forma romanceada, os costumes da aristocracia do período Heian (714-1185) através das peripécias amorosas do personagem Hikaru Genji. Embora o termo *monogatari* seja normalmente traduzido como “conto”, seu significado literal nos remete ao conceito moderno de crônica. O termo é formado pela junção do substantivo concreto-abstrato *mono* – “algo, coisa (material, física ou abstrata)” – e o verbo *kataru* – “narrar, contar, falar, dizer” –, ou seja, *monogatari* significa literalmente “contar coisas, falar sobre coisas”. Mesmo que o ideograma *ki* denote “descrição, crônica, registro” – muito próximo, portanto, do sentido original de crônica como relato de acontecimentos ordenados segundo a passagem do tempo –, a própria definição do termo *monogatari* já explicita seu caráter narrativo, de comentário coloquial. Se lançarmos um olhar mais atento às maiores obras desse gênero literário (*Taketori Monogatari*, *Ise Monogatari*, *Genji Monogatari*, *Heike Monogatari*), verificaremos um acentuado sincretismo entre o comentário de episódios verídicos (mesmo que de forma indireta) e pronunciados traços de ficção literária. É *monogatari*, portanto, o termo que melhor expressa o moderno conceito de crônica. Não é à toa que a escrita na gravura ukiyo-e é feita com os silabários *kana* (tal como na obra de Murasaki), de modo a facilitar a leitura e atingir um número expressivo de leitores. Pois bem. *Genji Monogatari* transformou-se rapidamente em tema das artes visuais japonesas (denominado *genji-e* “desenhos de Genji”): ilustrações em rolos, pinturas em biombos, portas corrediças, em seda ou papel, em laca, jogos de cartas e, finalmente, gravuras tornaram-se os equivalentes visuais dessa famosa obra. Tal como na narrativa original, essas pinturas têm um caráter de crônica – de crônica visual – onde se misturam o comentário histórico, a genealogia, fatos da atualidade, biografias... mixando características do conto, da reportagem e da novela num comentário – às vezes com matizes folhetinescas – sobre o cotidiano de uma determinada época.

Aliás, a cultura japonesa, grosso modo, pode ser considerada como uma cultura da visualidade. Os *emakimono*s (narrativas em rolos ilustrados), os jogos de cartas e a arte da caligrafia são apenas alguns exemplos ilustrativos.

Dito isto, vamos à definição do termo *crônica* constante do Novo Dicionário da Língua Portuguesa de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1986, pp. 502-503), onde encontramos as seguintes acepções:

1. Narração histórica ou registro de fatos comuns, feitos por ordem cronológica. 2. Genealogia de família nobre. 3. Pequeno conto de enredo indeterminado. 4. Texto jornalístico redigido de forma livre e pessoal, e que tem como temas fatos ou idéias da atualidade, de teor artístico, político, esportivo, etc., ou simplesmente relativos à vida cotidiana. 5. Seção ou coluna de revista ou de jornal consagrada a um assunto especializado: crônica política; crônica teatral. 6. O conjunto das notícias ou rumores relativos a determinados assuntos [...]. 7. Biografia, em geral escandalosa, de uma pessoa [...].

Narração histórica” “genealogia” “conto de enredo indeterminado” “texto redigido de forma livre e pessoal” “notícias ou rumores relativos a determinados assuntos”... Todas essas acepções podem ser aplicadas à gravura japonesa dos séculos XVIII e XIX, conforme veremos nas próximas páginas.

No capítulo 17 (“Modern plebeian art in Yedo”) de seu *Epochs of Chinese and Japanese art*, Ernest Fenollosa (1853-1908) introduz seus comentários sobre a gravura ukiyo-e da seguinte maneira:

“Ali ainda permanece uma grande escola de arte popular que se estendeu por boa parte dos três últimos séculos como uma espécie de estudo sobre a vida das massas, muito importante tanto para a história quanto para a estética” (2000, p. 179).

Interessa-me aqui, chamar a atenção para “arte popular” “espécie de estudo sobre a vida das massas” e “importante tanto para a história quanto para a estética” “Arte popular” porque o consumo de gravuras estava disseminado sobretudo entre a população de Edo e Osaka – não nos esqueçamos que a “pesquisa” feita pelos editores sobre os temas mais populares entre os consumidores determinava, em larga medida, o sucesso de uma publicação. “Espécie de estudo sobre a vida das massas” porque o ukiyo-e abordava vários aspectos da cultura popular – diversas profissões, os festivais, os mercados, as feiras, o folclore, a literatura popular, o teatro, a vida em família, as relações sociais, os prazeres. “Importante tanto para a história quanto para a estética” porque como “composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo dia. [...] e recupera com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição” segundo a citação anterior de Antonio Candido.

Logo veremos que o ukiyo-e (como a crônica) tanto reza no terreiro da realidade quanto na catedral da ficção... Sendo essa transição contínua entre expressão mais ou menos colada ao cotidiano e exercício ficcional, a gravura do período Edo é basicamente um meio propício à provocação de similaridades entre esses dois mundos. Contraste-se essas afirmações com a definição corrente de crônica encontrada nos dicionários e teremos esboçado, em linhas gerais, o conceito de crônica visual.

Em suma, o conceito de crônica é aplicável à estética ukiyo-e: uma narrativa sobre o passageiro, sobre o momentâneo, sobre o diário, sobre o prosaico (mesmo que eivado de tragédias). A posição da crônica num jornal (ou sua veiculação através desse meio) reforça essas características e a gravura ukiyo-e, também destinada ao consumo popular através da serialização, tinha, em certa medida, uma função de “reportagem” de informação. Aliás, essa serialização (inimiga da aura) através dos meios de reprodução, é uma das marcas distintivas da modernidade, conforme nos ensina Walter Benjamin.

1. Imagem e Texto na Gravura Ukiyo-e

O impacto que os tipos móveis de Gutenberg tiveram para a difusão do conhecimento escrito – um dos pilares daquela primeira modernidade – pode ser considerado como uma força equivalente à disseminação das imagens através da gravura. Aliás, relacionar texto e imagem numa mesma publicação logo se tornou um poderoso instrumento de divulgação do conhecimento – uma década depois do advento dos tipos móveis no século XV, começou-se a impressão de livros ilustrados com gravuras. Na cultura japonesa, a simbiose entre texto e imagem (como nos *emakimono*) é uma tradição que precede em vários séculos a sua utilização no ukiyo-e.

Os *emakimono* são narrativas em rolo onde imagem e texto são conjugados e vão aparecendo gradativamente no ato da leitura. Esse tipo de narrativa ilustrada é considerada por muitos historiadores como o mais antigo protótipo das histórias em quadri-nhos japonesas (Luyten, 1991, p. 110). O mais importante conjunto de *emakimono* – *Chôju Jinbutsu Giga*, “Caricatura (paródia) de aves, bichos e personagens (humanos)” – é atribuída ao monge budista Kakuyû (1053-1140), também conhecido como Toba Sôjô. Nessa famosa obra, o traço refinado de Kakuyû antropomorfizou animais e, através das peculiares características destes (sapos, macacos, coelhos, raposas etc.), criou uma sátira contundente dos costumes sociais do final do período Heian. Além de constituir-se num ancestral exemplo da relação entre imagem e texto na cultura japonesa, *Chôju* também é um paradigma daquele viés satírico e parodístico que posteriormente será explorado no kabuki, no kyôgen, na poesia e no ukiyo-e.

Devedora dessa tradição, as relações entre linguagem visual e linguagem verbal no ukiyo-e é de tal importância que torna-se necessário esclarecer os diversos níveis de interação existente entre elas. Em linhas gerais, encontramos seis tipos diferentes de relações entre palavra e figura na gravura ukiyo-e:

1. o texto é um complemento da imagem, ou seja, é o esclarecimento da imagem em forma de comentário escrito – o texto reitera e complementa a significação da imagem. Como exemplo, podemos citar a série “Álbum ilustrado: produção do Império Japonês” (*dai nippon bussan zue*, ca. 1867) de Hiroshige III (Andô Tokubê).

2. a imagem acompanha o texto e, num certo sentido, torna-se a visualização da ficção literária (às vezes com diálogos). Com textos e imagens normalmente seqüenciadas, essa relação pode ser considerada como prototípica da fotonovela e da história em quadri-nhos. Um exemplo possível é a série “O bisbilhoteiro de pêlo castanho pela Tôkaidô” (*tôkaidô chû kurige yajiuma*, 1860) de Ochiai Yoshiiku.

3. as palavras nomeiam indiretamente os atores e as peças, nos casos em que aparecem somente o nome dos personagens representados. Nesses casos, as palavras são algumas pistas (dentre outras oferecidas pela imagem) para a designação do ator e da obra teatral representada. A estampa “Hanaregoma no Chôkichi, Nuregami Chôgorô” (1854) em que Utagawa Kunisada mostra os dois principais personagens da peça kabuki “Crônica de duas borboletas na zona do meretrício” (*futatsu chôchô kuruwa nikki*) é um paradigma desse tipo de relação.

4. as palavras nomeiam diretamente as imagens nos casos em que referem-se a um lugar, evento, personagem (mitológica, histórica ou teatral) ou performance

específica – são legendas. A série “53 estações da Tôkaidô” (*tôkaidô go-jû-san tsugi*, ca. 1806) de Katsushika Hokusai é um exemplo.

5. as imagens são acompanhadas de um poema; nesse caso, há realmente uma interação, visto que o poema explicita algumas informações e a imagem outras – a significação se estabelece nessa interação. “Ogura, cem poesias de cem poetas: comparação” (*ogura nazorae hyaku-nin isshu*, 1845-1847), série de Utagawa Hiroshige, Utagawa Kunisada e Utagawa Kuniyoshi é um bom exemplo.

6. a palavra nomeia unicamente o artista e/ou os demais profissionais envolvidos na produção da gravura. Estampas onde não aparecem referências escritas sobre o tema abordado são exemplares.

Em muitas gravuras, observa-se mais de uma das relações acima descritas. Entretanto, no que tange ao plano do conteúdo, podemos resumi-las em dois tipos gerais:

Relação de redundância ou paralelismo: caso em que tanto o texto quanto a imagem, analisados separadamente, contém o mesmo tipo de informação (cf. Santaella e Nöth, 1998, p. 54) e cuja relação não acrescenta novos e importantes elementos à significação, ou seja, texto e imagem são paralelos e não interagem explicitamente.

Relação de complementaridade ou interferência recíproca: “caso em que conteúdos de imagem e de palavra utilizam os variados potenciais de expressão semióticos de ambas as mídias” (*idem*, 1998, p. 55), numa relação de equivalência e interpenetração.

No plano da expressão, verifica-se um só tipo de relação entre imagem e escrita nesse tipo de gravura, qual seja, a *coexistência* (Kibédi-Varga apud Santaella e Nöth, 1998, p. 56), visto que “a palavra está inscrita na imagem”

Desnecessário dizer que essa breve incursão pelas relações entre figura e escrita na gravura ukiyo-e configurariam o protótipo de um outro ensaio.

Defender o conceito de crônica visual através do estabelecimento de possíveis paralelos entre o ukiyo-e e a crônica literária pode parecer uma capitulação àquela tendência semiológica / estruturalista de impor uma moldura lingüística aos fenômenos plásticos. Sem menosprezar os méritos dessa vertente, quero deixar claro que a tentativa de verificar similaridades entre essas duas narrativas calcadas no prosaico, tem, antes de mais nada, a intenção de desvelar categorias gerais, não necessariamente exclusivas dos fenômenos plásticos e/ou literários. Precisamente por esse motivo, recorrerei à teoria sígnica de Charles Sanders Peirce.

“A afirmação de que a imagem é sempre e meramente ícone já é relativamente enganadora; a de que a palavra é pura e simplesmente símbolo é decididamente equivocada” (Santaella e Nöth, 1998, p. 63). Essa afirmação permite-nos vislumbrar sutis nuances impregnadas na teoria sígnica de Peirce – afirmação essa que vai na contramão do reducionismo verificado em vários compêndios sobre a semiótica do filósofo norte-americano encontrados no Brasil.

Para corroborar a visão dos *sensei* Santaella e Nöth e pedindo desculpas pela auto-citação, recorro a um *insight* que tenta dar conta de algumas dessas sutilezas:

“Consideremos um cartão postal do monte Fuji com o cume nevado. Sendo uma fotografia analógica, *semelhante* às formas do objeto representado (a montanha), podemos classificá-lo como um ícone. A neve no cume do monte pode ser interpretada

como *indício* de frio e/ou inverno; ou então, tendo o monte Fuji a forma de um vulcão, sua imagem, funcionando por *contiguidade/proximidade*, pode ser considerada como um índice de um solo vulcânico e montanhoso como o da geografia japonesa. Finalmente, se este cartão postal é associado à cultura japonesa, temos aqui uma relação *convencional* entre signo e objeto, pois a representação do Japão através da imagem do Fuji assumiu o caráter de norma geral tanto quanto o Grande Buda de Nara, o palácio imperial de Kyoto, o cogumelo atômico sobre Hiroshima, uma gravura de Hokusai, um lutador de sumô etc. O cartão postal revela, ao mesmo tempo, as características plásticas de uma dada montanha, um indício ou rastro de uma estação ou de uma geografia e a imagem convencionalizada de um país e sua cultura. Temos, portanto, uma imagem que permite, pelo menos, três interpretações e se refere a três objetos (que não necessariamente devem ser apreendidos nessa mesma seqüência). Mudando as funções, mudam as interpretações e os objetos ou, para concordar com Peirce, a interpretação é um supersigno que reelaborando-se constantemente refaz a relação entre o signo e o objeto” (Souza, 2000, p. 160).

Resumindo, diria que a interpretação do signo visual (tanto quanto dos signos de outras linguagens), depende da dominante que a mente interpretadora desvela, ou seja, uma mesma imagem pode ser percebida sob o ponto de vista icônico, indicial ou simbólico. Dito de outra maneira – e embora respeitando o fato de que essa tricotomia é aquela baseada na relação entre signo e objeto –, podemos conjecturar que quando consideramos o signo em si sublinhamos a dominante icônica; quando estabelecemos conexões interativas com a(s) referência(s) desvelamos seus pressupostos indiciais; e quando reiteramos sua capacidade de determinar seu(s) interpretante(s) revelamos seu caráter simbólico. Conforme a clássica definição de Peirce (1990, pp. 46-47), um signo só pode ser considerado como tal se for a representação de alguma coisa (seu objeto) de modo a estabelecer um nexos com um terceiro (seu interpretante). Ou seja, o signo puro só se estabelece numa relação de três e, também por isso, está no nível da terceiridade.

Já vimos, superficialmente, as interações entre texto e imagem na gravura japonesa. Portanto, é necessário considerá-la enquanto signo com a totalidade dos elementos que a compõem. Nela verificamos, no plano do conteúdo, referências geográficas, literárias, históricas e mitológicas. Mesmo quando a gravura é um retrato (de um ator, de uma cortesã, de um guerreiro), ela traz embutida convenções pictóricas que, por si só, já nos autorizam a classificá-la como símbolo. Ainda que uma determinada gravura revele similaridades (mesmo que hipotéticas) com o objeto – característica do ícone –, ou então mantenha uma relação de contigüidade com o objeto e seja “realista” ou “fotográfica” – característica do índice –, ainda assim verificaremos elementos simbólicos como as metáforas visuais, por exemplo. É nessa tessitura tricotômica da semiótica que pretendo continuar abordando o ukiyo-e em paralelo com a crônica.

2. Paralelos Icônicos, Indiciais e Simbólicos entre o Ukiyo-e e a Crônica

Dizia que tanto a crônica quanto o ukiyo-e são narrativas calcadas no prosaico. Pois bem.

Talvez possamos dizer que o primeiro dos papéis universais da narrativa que devemos considerar, portanto, é o papel da narrativa como a raiz da transmissão da cultura, a raiz, como o diz Brooke Williams no seu ensaio sobre “História e Semiótica” (1985), da semiose distintamente humana pela qual a herança biológica é ultrapassada na transmissão cumulativa de conhecimento que apenas a narrativa pode assimilar (Deely, 1990, p. 19).

A narração, então, é uma característica eminentemente humana exercitada através da fala, da escrita, da imagem e do gesto desde que o mundo é mundo enredado pelos signos. A narrativa, através das palavras, das imagens, dos gestos, dos sons – e seja qual for a quantidade de ingredientes icônicos, indiciais e simbólicos –, configura-se como um traço universal, pois não existe cultura que não se utilize dela. O termo “narrar” (do latim *narrare*) significa 1. “expor, contar, relatar; referir, dizer” e 2. “pôr em memória; registrar; historiar” Essa definição encontrada nos dicionários pode muito bem servir de alicerce para a percepção da crônica como narrativa do prosaico, isto é, um modo de expor, de contar, de relatar, de registrar a volatilidade do passageiro.

“O estilo em que se vaza o monodílogo repercute todo o hibridismo da crônica: direto, espontâneo, jornalístico, de imediata apreensão, nem por isso deixa de manusear todo o arsenal metafórico que identifica as obras literárias” (Moisés, 1987, p. 256). Esse hibridismo que Moisés vislumbra na crônica é também uma marca distintiva da gravura ukiyo-e, inclusive no uso de metáforas. Mas vamos discuti-lo através de possíveis paralelos.

Crônica-poesia: Há um tipo de crônica que faz fronteira com a poesia. Para exemplificá-la, valho-me de Rubem Braga:

Foi em sonho que revi a longamente amada. Havia praia, uma lembrança de chuva na praia, outras lembranças: água em gotas redondas correndo sobre a folha da taioba ou inhame, pingos d’água na sua pele de um moreno suave, o gosto de sua pele beijada devagar... Ou não será gosto, talvez a sensação que dá em nossa boca tão diferente uma pele de outra, esta mais seca e mais quente, aquela mais unida e mansa. Mas de repente é apenas essa ginásiana de pernas ágeis que vem nos trazer o retrato com sua dedicatória de sincero afeto; essa que ficou para sempre impossível sem, entretanto, nos magoar, sombra suave entre morros e praia longe (*apud* Moisés, 1987, p. 254).

Nessa crônica de Rubem Braga percebemos imediatamente a referência ao ser amado. No entanto, a qualidade da narrativa é de tal monta que somos irremediavelmente seduzidos por seu ritmo. Para além do lirismo contido no texto – ou até por causa dele –, nessa crônica há uma vibração emotiva, uma reiteração de qualidades sensitivas que provocam no leitor não somente a configuração da amada, mas também – e sobretudo – dirigem nossa atenção para a beleza do texto, para a construção do modo narrativo, para suas qualidades intrínsecas, diria. Paralelamente, quando a gravura ukiyo-e – antes de conectar-nos com qualquer referência – nos faz absorver suas qualidades enquanto poética visual, quando nos torna admiradores de suas qualidades plásticas, está proporcionando similaridades entre sua sensualidade implícita e as difusas sensações que em nós são por ela provocadas. Esse é um primeiro momento da percepção, quando

nossa atenção se volta única e exclusivamente para os aspectos intrínsecos de uma obra: a qualidade da cor, a tessitura das linhas, das texturas e das formas... Enfim, quando a obra não nos remete de imediato a uma referência exterior a ela mas, ao contrário, torna-se auto-referente, estamos no campo da primeiridade, da ênfase no signo em si, ou seja, nas malhas da iconicidade (Peirce, 1990, p. 52). Uma outra característica amplamente divulgada do ícone é o seu caráter de semelhança com o objeto representado. Na crônica de características poéticas-icônicas, essa semelhança se dá *a posteriori*, visto que um ícone pode ser um signo em estado de potência e, num certo sentido, é auto-suficiente e auto-reflexivo (Merrel, 1998, p. 67).

Crônica-conto: Há um outro tipo de crônica que se mimetiza com o conto.

A crônica voltada para o horizonte do conto prima pela ênfase posta no “não-eu” no acontecimento que provocou a atenção do escritor. Na verdade, a ocorrência detonadora do processo de criação não só possui força intrínseca para se impor ao “eu” do cronista como não lhe desperta qualquer lembrança oculta ou sensação difusa. Não significa que o escritor se alheia do acontecimento, pois que a própria crônica testemunha uma adesão interessada – mas que o acontecimento tão-somente requer o seu *cronista*, inclusive no sentido etimológico do termo, ou seja, o seu historiador (Moisés, 1987, p. 254).

Para corroborar essa visão de Moisés – e antes que apontem qualquer possível tendência etnocêntrica neste que vos escreve – recorrerei à Charles Baudelaire.

Diante das trinta e cinco telas de Delacroix, a primeira idéia que se apodera do espectador é a de uma vida bem vivida, de um amor obstinado e incessante pela arte. Qual é o melhor quadro? Não saberíamos apontá-lo. O mais interessante? Hesitamos. Pensamos descobrir aqui e ali exemplos de progresso, mas, se alguns quadros mais recentes revelam que certas qualidades importantes foram levadas além dos limites, o espírito imparcial percebe embaraçado que desde suas primeiras produções, desde sua juventude (*Dante et Virgile aux Enfers – Dante e Virgílio no Inferno*, é de 1822), Delacroix foi grande. Algumas vezes foi mais delicado, outras vezes mais singular, algumas vezes mais autenticamente pintor, porém sempre foi grande (1988, p. 49).

Se percebermos que a crônica é um primeiro (um signo) e nela reconhecemos o episódio que lhe afetou (um segundo, um objeto), teremos a possibilidade de estabelecer conexões entre esses dois elementos. Trata-se de um segundo momento, quando a obra presentifica um objeto – e, em certa medida, é afetado por este –, quando há o choque do reconhecimento de uma referência que está fora da representação, quando “prima pela ênfase posta no ‘não-eu’ no acontecimento que provocou a atenção do escritor” (segundo a definição de Moisés)... Estamos no campo da secundidade, da ênfase no objeto, nas teias do indicial (Peirce, 1990, p. 52). Assim também no ukiyo-e, quando observamos que ele estabelece através de algum viés foto-jornalístico um liame com um episódio, quando atualiza um ente, quando se nos provoca a presentificação de um fato ou de um personagem – como Baudelaire fez com um pintor, sua obra e sua estética –, reitera-se suas características indiciais.

Crônica-ensaio: Há, ainda, um terceiro tipo de crônica que tende para o ensaio. Vamos saborear um bocadinho de Machado de Assis:

Talvez o leitor lastime não ver em toda essa enfiada de recreios públicos alguma coisa que entenda com a mentalidade humana. Não a havemos de ir procurar no Teatro Lírico, aonde, em geral, só vão os dois primeiros sentidos. Nos teatros dramáticos encontraríamos essa coisa, se na maior parte não se compusessem de mágicas aparatosas, operetas medíocres, e o melodrama intenso, inofensivo e plural. Danças, vistas, tramóias, tudo o que pode nutrir a porção sensual do homem, nada que lhe fale a essa outra porção mais pura; nenhum ou raro desses produtos do engenho, frutos da arte que deu à humanidade o mais profundo dos seus indivíduos (1994, p. 27).

A crônica teatral ou cinematográfica, por exemplo, para além de seu caráter jornalístico, comumente resvala no debate de idéias, no exercício da crítica. Além desse exemplo em Machado de Assis, Paulo Emilio Salles Gomes (no cinema) e Sábato Magaldi (no teatro) são modelos, entre nós, de cronistas diários que não se furtavam ao embate no campo das idéias e – por que não? – dos conceitos. Do mesmo modo, quando o ukiyo-e estabelece através da paródia ou da ironia uma crítica sobre os hábitos de uma época, está configurando uma opinião, uma tomada de posição em relação ao acontecimento que registra. Ora, a consciência crítica que pode ser expressa na crônica de coloração ensaística é, antes de mais nada, uma *interpretação* calcada em conceitos, valores e hábitos pré-existentes. Encontramo-nos num terceiro momento onde a obra é capaz de gerir seu interpretante ou – dito de outro modo – quando verificamos na obra certos hábitos, certas leis como, por exemplo, algumas convenções que nos permitem reconhecer o estilo de um determinado artista (ou de uma fase de sua produção), quando reconhecemos um dado movimento artístico através das convenções pictóricas presentes na obra... Estamos, portanto, no campo da terceiridade, na ênfase no interpretante, ou seja, seduzidos pelas características simbólicas da obra (Peirce, 1990, pp. 52-53).

Além dos elementos já apontados nas crônicas citadas para estabelecer paralelos com o conceito de ícone, índice e símbolo, poderemos observar na crônica de Rubem Braga também a presentificação de uma saudade; na de Baudelaire, também a manifestação de uma crítica; e na de Machado de Assis, também um viés poético... Pronto! Embaralhei as configurações tão cirurgicamente traçadas. Mas como o leitor não se deixa enganar, claro está que essa capacidade de metamorfoseamento da crônica literária e da crônica visual é, na verdade, o resultado de um amálgama, de um hibridismo com camadas icônicas, indiciais e simbólicas. Visto que um símbolo, sendo um terceiro, embute um segundo (o índice) e um primeiro (o ícone), diria que a crônica visual é simbólica na medida em que configura-se como um signo portador da generalização (ou convenção) da lei, da regra, do hábito. Isto é, quando além da relação de semelhança estabelecida *a posteriori* com o objeto – caso em que é um ícone – e de funcionar como uma conexão entre o signo e uma experiência particular – caso em que é um índice –, a crônica visual funcionará simbolicamente se essa lei, regra ou hábito que o signo veicula determinar o seu interpretante.

Resumindo, diria que a própria apreciação de uma gravura ukiyo-e é uma prova cabal da possibilidade de desvelamento de camadas icônicas, indiciais e simbólicas num determinado signo. Vejamos:

As primeiras sensações advindas da percepção das qualidades intrínsecas do ukiyo-e, a impossibilidade de conectá-las imediatamente a um objeto qualquer (sua

capacidade auto-referencial) são características da dominante icônica, ou seja, daquele primeiro momento em que o signo se nos configura como mera possibilidade. Num segundo momento, detectando-se sutis diferenças entre as personagens desenhadas, percebe-se que são retratos. Essas diferenças foram provocadas pelo objeto retratado – atores e cortesãs, por exemplo – e indicam uma conexão necessária entre o signo e o objeto ao qual se refere... É o que se pode denominar de dominante indicial. Por fim, apreende-se certas invariantes, certos esquemas compositivos que nos permitem reconhecer o estilo de um artista ou escola. Isso se dá naquele terceiro momento em que percebemos hábitos ou convenções presentes numa dada obra e que são capazes de estabelecer sua autoria... Eis a dominante simbólica.

Uso aqui o termo *dominante* para deixar claro que num signo genuíno (sempre no nível da terceiridade), onde esses níveis estão obrigatoriamente imbricados, podemos destacar uma hierarquia de funções sem, contudo, estabelecer um rígido monopólio de qualquer uma delas.

Isto posto, sigo adiante enfatizando um e/ou outro desses níveis (ou funções).

3. *O Ukiyo-e como Crônica Visual*

Populares (porque atingem um público mais diversificado), de certo modo provisórias (porque moldadas no calor do dia-a-dia), reproduzidas em série, acessíveis, às vezes graves, em outras melodramáticas, eróticas, maliciosas, divertidas... Com essas características, tanto a crônica quanto o ukiyo-e contemplam o efêmero. O efêmero – diria – é a própria razão de ser do ukiyo-e enquanto crônica visual. Em suma, a gravura ukiyo-e, retratando o teatro e suas estrelas, a vida e a beleza de cortesãs, gueixas e mulheres do povo, os campeonatos de sumô, a mutação das paisagens urbanas e interioranas (através da variação das estações do ano), a flora e a fauna, a moda e os costumes do período Edo, é uma crônica visual – às vezes com características de folhetim ou de fotonovela – que amiúde resvala na caricatura.

“Ambigüidade, brevidade, subjetividade, diálogo, estilo entre oral e literário, temas do cotidiano, ausência de transcendente, – eis os requisitos essenciais da crônica, a que falta adicionar tão-somente um outro, anteriormente mencionado: a efemeridade” (Moisés, 1978, p. 257).

Efemeridade... Chegou o momento de considerar mais amplamente o que é *ukiyo-e*.

Inicialmente, o termo *ukiyo-e* não definia uma técnica ou uma arte, mas um eixo temático. As primeiras obras ukiyo-e (era Kaei, 1624-1644) são pinturas cujo foco é o entretenimento na zona da boemia ao longo do rio Kamogawa em Kyoto. Essas cenas retratam reuniões, festivais, performances etc., refletindo a busca pelo prazer na sociedade da época, recém apaziguada após um longo período de guerras internas. O termo define esse tipo de tema abordado em pinturas, ilustrações e gravuras. *Ukiyo-e* significa literalmente “pinturas (ou cenas) do mundo flutuante” e é derivado do termo *ukiyo*.

Originalmente, *ukiyo* era uma expressão de origem budista que denotava a transitoriedade, a fugacidade, as vicissitudes e, conseqüentemente, o sofrimento e as

penas da vida terrena – em síntese, a aflição advinda do caráter ilusório da permanência. Em meados do século XVII, trocando-se o primeiro ideograma, *ukiyo* passa a significar “mundo flutuante” para designar também as características da nova cultura citadina, calcada no culto ao prazer, às sensações da carne – em uma expressão, ao “aqui-e-agora” Em mais um caso de trocadilho parodístico, o termo conota o que está na moda, o chique, o erótico, o hedonístico, o picante e o malicioso. O escritor Asai Ryoï (?-1691), em sua obra *Contos do Mundo Flutuante (ukiyo monogatari)*, descreve as nuances do termo:

Viver só para este momento, concentrar toda a atenção na beleza da lua, da neve, das flores de cerejeira e das folhas do bordo; cantar canções, beber vinho, simplesmente abandonar-se ao prazer, flutuando, flutuando; não preocupar-se minimamente com a pobreza próxima, afugentar todas as tribulações, comportar-se como a cabaça na corrente do rio: isto é o que chamamos de mundo flutuante (*ukiyo*) (trad. de Richard Lane *apud* Stanley-Baker, 2000, p. 188).

O “mundo flutuante” que esse gênero de gravura retrata é, portanto, o mundo da sociedade secular, dos prazeres, do divertimento e da sensualidade – idéia muito próxima do conceito de “carnavalização” de Mikhail Bakhtin (1996). O *ukiyo-e*, ao expressar o “mundo flutuante” transmuta a realidade dura, rígida, da censura, da hierarquia, numa “outra realidade”, numa realidade paralela através da metáfora, da paródia, do pastiche e, assim, veicula uma inversão de valores. Dessa maneira, *ukiyo*, “o mundo da flutuação” é um lenitivo para o *ukiyo*, “o mundo da aflição”

Para estabelecer mais um paralelo entre o *ukiyo-e* e a crônica, confronte-se a definição que Asai Ryoï nos legou sobre o conceito de *ukiyo* com as seguintes citações de Arrigucci Jr.:

Plenitude passageira do que foi ou está indo e agora vira imagem, aos olhos atentos do cronista, habituados ao efêmero dos fatos do dia. [...] Em conseqüência, a necessidade de gozar o presente antes que a vida fuja parece adquirir [...] a dimensão materialista do velho tema pagão do *carpe diem*, pois se liga diretamente ao prazer material dos sentidos, numa espécie de negaceio erótico que torna o instante presente inadiável. [...] A fulguração do instante é breve e fugidia: um mostrar-se repentino e rápido daquilo que logo se esvai no esquecimento. Por isso, há sempre realmente alguma coisa de vão no gesto que busca fixá-la, como o do cronista, movido pela iluminação de um momento, mas imobilizado na atitude de coletor de sombras passageiras (1987, pp. 32, 33, 43).

Para estabelecer apenas um paralelo visual com a “atitude de coletor de sombras passageiras” da qual nos fala Arrigucci Jr., basta lembrarmos-nos da série de pinturas de Claude Monet sobre a catedral de Rouen (1894).

Por fim, a relação que venho estabelecendo entre o conceito de *ukiyo* (o mundo do efêmero e dos prazeres terrenos) e o conceito de crônica visual pode parecer incoerente, visto que o *ukiyo-e* retratou várias peças kabuki cujos enredos eivados de vinganças, delações, assassinatos, extorsões, roubos etc. parecem denotar a tragédia da condição humana. Em primeiro lugar, é necessário considerar que a crônica não é uma

narrativa do trivial no sentido único e exclusivo de uma “prosa sobre amenidades”, isto é, a crônica se debruça sobre a totalidade da condição humana, seja ela comédia ou tragédia. Em segundo lugar, as estampas sobre o kabuki são, antes de mais nada, um registro da atividade teatral e, num segundo plano, um comentário que sublinha a catarse provocada pelas tramóias do enredo encenado. Em terceiro lugar, a morte na cultura japonesa não pode ser apreendida nos moldes judaicos-cristãos (cf. o excelente ensaio de Pinguet, 1987). Nesse sentido, a consciência da inevitabilidade da morte (ou da “passagem”) é o que corrobora o sentido de impermanência da vida, da “necessidade de gozar o presente antes que a vida fuja” conforme a citação anterior de Arrigucci Jr.

As estampas teatrais (denominadas *yakusha-e*) podem ser consideradas como crônica visual em mais de um sentido.

Em primeiro lugar, eram uma espécie de revista onde os fãs da época podiam reconhecer seus atores prediletos, bem como conhecer detalhes de determinada montagem. Em segundo lugar, as cenas retratadas veiculam valores culturais ao abordarem aspectos históricos ou da sociedade contemporânea, mesmo contendo diversos elementos ficcionais. Nesse sentido, por exemplo, pode-se apreender a proeminência da elite guerreira ou a fama das cortesãs em gravuras que retratam as cenas tanto das peças *jidaimono* (“drama histórico”) quanto das *sewamono* (“drama mundano”). Em terceiro lugar, as gravuras *yakusha-e* constituem um manancial para o estudo da história do kabuki, pois através delas tomamos conhecimento dos figurinos, das maquiagens, dos adereços, das posturas cênicas etc. – enfim, uma riquíssima iconografia da arte teatral do período Edo. Talvez não seja demasiado redundante reiterar que a crônica é, dentre outras definições,

[...] compilação de fatos históricos. [...] Texto literário breve, em geral narrativo, de trama quase sempre pouco definida e motivos, na maior parte, extraídos do cotidiano imediato. Prosa ficcional, relato com personagens e circunstâncias alentadas, evoluindo com o tempo; romance. História ou conjunto de boatos, rumores, notícias a respeito de algo ou alguém em determinada região ou lugar. Espécie de biografia falada e, em regra, escandalosa (Houaiss, 2001, p. 877).

A crônica é, conforme a definição de Houaiss, um gênero híbrido. Sendo um gênero que, não raro, explora as fronteiras entre a ficção e a não-ficção, é uma espécie de narrativa onde comparecem os discursos da história, da biografia, do romance, do conto, do ensaio e da reportagem. Por extensão, a crônica visual não pode prescindir dessa miscigenação. Seja nas séries sobre a Tôkaidô de Hiroshige ou nas estampas com temas fantasmagóricos de Kuniyoshi, nas paisagens de Hokusai ou nas gravuras *yakusha-e* de Kunisada, também percebemos o leque de discursos acima citados e, por isso, podemos considerar o *ukiyo-e* como crônica visual.

Para sintetizar este capítulo, concluo com Charles Baudelaire:

Felizmente, de vez em quando aparecem justiceiros, críticos, amadores e curiosos que afirmam nem tudo estar em Rafael nem em Racine, que os *poetae minores* possuem algo de bom, de sólido e de delicioso, e, finalmente, que mesmo amando tanto a beleza geral, expressa pelos poetas e artistas clássicos, nem por isso deixa de ser um erro negligenciar a beleza particular, a beleza de circunstância e a pintura de costumes (1988, p. 160).

4. A Modernidade do Prosaico no Ukiyo-e

Já no título deste estudo – O Ukiyo-e como Crônica Visual ou a Modernidade do Prosaico –, tive a pretensão de exprimir um corte preciso e uma visada particular sobre o objeto da pesquisa. Agora que me desvencilhei (!?) da tarefa de dissertar sobre crônica visual, resta-me esclarecer o que a expressão *modernidade do prosaico* significa no âmbito deste ensaio.

Modernidade, aqui, deve ser entendida como um tipo de sensibilidade que perpassa a história das idéias no ocidente desde, pelo menos, a Renascença e que se torna aguçada nas duas primeiras décadas do século XX – tal como foi meticulosamente abordado em *A Crise do Passado* (1994) de Philadelpho Menezes. Em linhas gerais, a modernidade é, de um lado, a consciência do presente como fratura radical ou acentuado desenvolvimento em relação ao passado imediato (às vezes redesenhando valores de um passado remoto) e, por outro lado, uma crença na melhoria do ser humano através das rédeas da razão e do avanço científico – sendo esta última concepção, oriunda da filosofia iluminista, uma das definições da modernidade no século XX. Dentro dessa moldura, Menezes sublinha algumas características que vários autores consideram presentes nas diversas facetas do moderno: a ciência, a moral e a arte se desvencilham da religião (Max Weber); a crise da linguagem e a emergência das línguas vulgares (Le Goff); a emergência de uma consciência crítica e autocrítica (Tomas Maldonado); a vida urbana delineando uma nova moral oposta aos valores da vida rural; “uma noção de tempo como fenômeno linear e contínuo” – características estas discutidas por Menezes (através de exemplos extraídos da literatura) no primeiro capítulo de sua obra.

Alicerçado em Menezes – e correndo o risco de oferecer uma visão superficial de seu ensaio –, diria que a modernidade foi a tentativa de demolir a idéia de transcendência construída pela tradição judaico-cristã e de erigir em seu lugar a confiança na condição humana, estabelecendo, por sua vez, um outro tipo de transcendência (ou, mais especificamente, um novo idealismo). Por isso a emergência do riso, da paródia, do prazer, do presente, do cotidiano, da consciência da temporalidade, da finitude, da importância do sensório e da sede do novo são alguns dos incensos queimados nos altares da modernidade.

O humor traz impressa uma nova consciência do presente e traça uma linha parodística entre a forma da nova escritura e a realidade do mundo. O humor e a paródia são mais alguns dos traços de curiosa proximidade entre aquele período de primeira modernidade e a última, contemporânea. Tanto nas vanguardas clássicas quanto nas modernistas o elemento do humor é um dos dados marcantes da época, enquanto a paródia é vista por críticos como a característica central não só da modernidade, mas também o traço distintivo central entre esta e a pós-modernidade (Menezes, 1994, p. 21).

Paródia como “característica central da modernidade”? Vejamos – agora mais detidamente – o que é o *mitate*.

Mitate significa “comparação ou imitação entre coisas que se assemelham pela forma ou por outra característica” ou seja, o *mitate* se dá através da simulação, da

representação, da imitação – não confundir com o conceito de mimese. Conseqüentemente, a gravura ukiyo-e que se utiliza desse artifício (*mitate-e*) configura-se como uma paródia ou mímica de temas clássicos da cultura japonesa, traduzindo-os em equivalentes contemporâneos. Nesse sentido, o *mitate* é uma espécie de *aggiornamento* – expressão italiana que significa “colocar em dia”, “ser informado” “saber do corrente” “estar a par” Ou seja, essa analogia que a gravura ukiyo-e estabelece através do *mitate* é, por si só, uma espécie de crônica visual – comumente paródica, metafórica – da história, da mitologia, da vida social, da arte, enfim, de amplos aspectos da cultura japonesa. Quando Utamaro substituiu os atores por belas mulheres em sua série sobre a peça *Chûshingura*, está criando, através do *mitate*, um mundo paralelo, autônomo, que auto-referencia-se. Retornando ao conceito peirceano de ícone, diria que o *mitate* é um dos viéses icônicos da gravura ukiyo-e.

Finalmente, resta-me dissertar brevemente sobre outra importante chave – não só da estética ukiyo-e, mas também do haikai e de tantas outras formas de arte japonesas –, qual seja, a alusão à passagem do tempo (e da vida) através das estações do ano. Hiroshige certamente baseou sua famosa série sobre a Tôkaidô nos esboços que ele fez durante uma viagem por essa estrada. Entretanto, sua série retrata o dia-a-dia dessa rota tendo como pano de fundo as diversas estações do ano, evitando assim a função meramente jornalística que sua criação poderia reforçar. Essa passagem do tempo expressa na alternância das estações, corrobora a idéia de *ukiyo*: passageiro, transitório, flutuante, impermanente. O próprio haikai, com sua forma concisa, revela a “vã atitude do coletor de sombras passageiras” da qual nos falava Arrigucci Jr. anteriormente.

Um outro aspecto faz com que a gravura ukiyo-e seja inserida no conceito de modernidade se levarmos em consideração um traço que se distinguiu a partir das vanguardas históricas, qual seja, o de tentar amalgamar diferentes códigos no corpo da obra – particularmente no Cubismo e no Futurismo, mas também no Dadaísmo e no Construtivismo. Ainda segundo Menezes, “a arte moderna fixou seu padrão estético no definitivo e radical cruzamento das linguagens” (apostila, s.d.).

A inserção da palavra nas artes visuais desses movimentos, embora atenda a um outro tipo de impulso estético, aproxima-as daquela simbiose entre imagem e texto verificável na gravura ukiyo-e. Aliás, essa característica moderna *avant la lettre* da xilogravura japonesa está por ser devidamente considerada – sobretudo se considerarmos as relações entre imagem e escrita como uma constante na cultura japonesa desde, pelo menos, o desenvolvimento dos *emakimono*.

O Impressionismo deglutindo o ukiyo-e e o Cubismo nutrindo-se da arte africana, nos fazem lembrar que o modernismo foi beber na fonte das culturas ditas “primitivas” – para não cairmos em armadilhas etnocêntricas, melhor reconhecê-las como culturas não contaminadas pelos cânones naturalistas. A crônica literária também, ao assumir seu débito com a tradição oral, com os contadores de *causos*, faz reverberar a tradição ancestral da narrativa mito-poética. Nesse sentido, tal como a crônica literária, a crônica visual configurada pelo ukiyo-e serve-se também de “um material heterogêneo e variado, que se diria primitivo, arcaico ou tradicional, mas que serviu à constituição de obras cujo modo de ser prefigura a modernidade ou é essencialmente moderno” (Arrigucci Jr., 1987, p. 31).

Tracei até aqui, em linhas gerais, alguns aspectos distintivos da modernidade na estética ukiyo-e através de uma “visada ocidental” retrospectiva, já depurada pelo distanciamento. Mas não foi só em relação à arte ocidental que o ukiyo-e significou um sopro de modernidade. A diferenciação das camadas sociais conforme seus modos produtivos e, conseqüentemente, a setorização do espaço da produção e do espaço da diversão, inclusive em termos urbanísticos – o que no ocidente pôde ser configurado pelo processo de industrialização – são também, em certa medida, características do período Edo. Nesse arcabouço sociocultural, o ukiyo-e estabeleceu uma fratura (tanto temática quanto formal) nos cânones estéticos vigentes, principalmente com os da Escola Kanô.

Tornando-se crônica, o ukiyo-e refutou as artes tradicionais e aproximou-se da pulsação da rua para dar um novo estatuto ao vulgar, ao trivial, ao comum e ao grotesco. Apesar de sua condição de crônica visual, algo dessa percepção de mundo por ela engendrada sobreviveu ao tempo e nisso reside, provavelmente, o seu maior paradoxo – talvez porque tenha se assumido como “o reflexo da íris na água”

5. Epílogo

*No caminho, a febre:
e por meus sonhos, planura seca,
vou errante.*

Trad. de Savary, 1987, p. 29.

Esse haikai de Bashô foi escrito alguns dias antes de sua morte. Mestre em lapidar as palavras, conta-se que o poeta itinerante pretendia corrigi-lo, mas desistiu dizendo: “Não o modificarei. Isto seria ainda vaidade e apego ao mundo, apesar do muito que amei a vida e a arte” (trad. de Savary, 1987, p. 29). Essa citação poderia servir para justificar os defeitos deste ensaio... Mas não é essa a intenção consciente.

Numa primeira e turística visada, vários aspectos da cultura japonesa se nos afiguram impregnados de um ritualismo estéril, reforçado pelos longos e pacientes anos de aprendizagem que a ikebana, o bonsai, a arte da caligrafia, a cerimônia do chá e as artes marciais, por exemplo, exigem. Contudo, se tivermos a chance de observar mais detidamente os produtos desse fazer, verificaremos uma certa sensação de imperfeição e de incompletude que o dizer de Bashô tão bem expressa. As tigelas “tortas” para a cerimônia do chá, os vasos com formas inusitadas para a ikebana, a assimetria e o uso de vegetação ordinária no próprio arranjo floral, o traço impetuoso e manchado da caligrafia, a não uniformidade do papel artesanal... tudo isso reforça uma estesia que, até o advento do modernismo, nos causaria estranhamento.

De fato, a imperfeição (no sentido de incompletude) é uma constante na estética japonesa e pode ser vislumbrada num dos mais caros de seus conceitos.

Mono no aware é um ideal estético e literário expresso no *Genji Monogatari* – sempre nele – e que contaminou, desde então, diversas camadas da cultura japonesa. Seu conceito enfatiza a contemplação (acompanhada de uma certa dose de melancolia)

da efêmera beleza manifesta na natureza e na vida humana – note-se que essa contemplação não é necessariamente limitada por preceitos morais ou religiosos. Grosso modo, o conceito pode ser resumido como “a beleza do efêmero”, “a comovente fugacidade da beleza” “o que comove a alma” ou “o sentimento patético das coisas” e, num certo sentido, abarca a idéia de admirável ou de reverência. Sob o ponto de vista do médico e crítico literário Motoori Norinaga (1730-1801), contemporâneo da efervescência do kabuki, do haikai e do ukiyo-e, *mono no aware* “é um purificado e sublime sentimento, próximo do secreto coração do homem e da natureza” (*apud* Aoki, 1995, p. 307).

Em síntese, *mono no aware* é a consciência da impermanência da beleza e a intuição do espírito sensível que é capaz de contemplar essa beleza.

“Impermanência” “incompletude” “fugacidade” e “imperfeição” foram expressões utilizadas amiúde neste estudo – e isso não se deu por acaso! Além de reiterarem certas idéias presentes na cultura japonesa, oferecem uma moldura para a defesa do ukiyo-e como crônica visual. Enquanto tal, são uma tentativa de acercar-se do prosaico – tanto no sentido de “relativo a prosa” como no de “trivial, comum, vulgar” – enquanto matéria-prima da crônica.

Levando-se em consideração que a crônica é fugaz e transitória, que traz sempre consigo o risco da senilidade precoce, que seus melhores exemplos coligidos em livros são apenas uma “mumificação” (Moisés, 1987, pp. 257-258), resta perguntarmo-nos o que faz com que muitas obras ukiyo-e – apesar de serem uma espécie de crônica visual – resistam ao tempo, mantenham o seu frescor, o encanto, vivifiquem, reverberem... É porque criaram um mundo paralelo, limítrofe ao cotidiano – que com ele se confunde, mas não se mistura. É, em outras palavras, o reflexo ilusório da realidade ou, para corroborar a máxima peirceana, é um exemplo do processo incessante de auto-geração sígnica. Em uma expressão, tornaram-se *póiesis* – que, como bem definiu Benedito Nunes, “significa um produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser” (1989, p. 20).

Ora, se é assim com o ukiyo-e, deveríamos desconfiar – contradizendo Masaud Moisés e o lugar-comum – que o mesmo pode acontecer com a crônica literária...

“Não raro ela adquire assim, entre nós, a espessura de texto literário, tornando-se pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história. Então, a uma só vez, ela parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos esfarelándose na direção do passado” (Arrigucci Jr., 1987, p. 53).

Concordando com Arrigucci Jr., e fazendo coro com aquela percepção poética de Bashô, diria – pretensamente – que a gravura ukiyo-e é como a íris e esta crônica, como o seu reflexo na água... A fugacidade está presente tanto na flor quanto no seu reflexo.

Finalmente, não posso deixar de recorrer mais uma vez a Baudelaire para dar o arremate a essa colcha de retalhos e tentar cerzir entre o conceito de crônica, o de ukiyo-e e o de modernidade uma possível unidade compositiva:

[...] o gênio do pintor de costumes é um gênio de uma natureza mista, isto é, no qual entra uma boa dose de espírito literário. Observador, *flâneur*, filósofo, chamem-no como quiserem, mas, para caracterizar esse artista, certamente seremos levados a agraciá-lo com um epíteto que não poderíamos aplicar ao pintor das coisas eternas, ou pelo menos mais duradouras, coisas heróicas ou religiosas. À vezes ele é um poeta; mais freqüentemente aproxima-se do romancista ou do moralista; é o pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno (1988, p. 164).

Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a idéia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório (*idem*, p. 173).

A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável (*idem*, p. 174).

Esse *insight* de Baudelaire sobre a modernidade da pintura de costumes – expressa em seu “O Pintor da Vida Moderna” publicado pela primeira vez no jornal *Le Figaro* em 1863 e postumamente na coletânea *L'Art Romantique* em 1869 – resume aquilo que venho chamando de “O Ukiyo-e como Crônica Visual ou a Modernidade do Prosaico” Moderno porque não é somente uma qualidade contida *no* presente, mas significa uma postura diante *do* presente. Prosaico porque se trata de uma atitude para com o trivial e o vulgar, porque não teme em sublinhar o efêmero em oposição às “coisas eternas” E crônica visual, porque essa é a narrativa que tenta dar forma à instantaneidade do presente “como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica impresso na massa passageira dos fatos” conforme tão bem expressou Arrigucci Jr. – e ecoando, de certa maneira, aquelas afirmativas de Baudelaire.

A nossa tendência em extrair da produção poética um sentido de perenização que transcenda a precariedade da vida – *ars longa, vita brevis*, segundo o primeiro aforismo de Hipócrates – é algo que os ocidentais, em certa medida, transmitiram inclusive aos japoneses. Isso se explica pelo fato de que, paradoxalmente, a valorização ou desvalorização de uma estética comumente se dá através de um “olhar estrangeiro” As gravuras ukiyo-e, tão banais e comuns, imersas na paisagem cultural japonesa, não despertaram a atenção de historiadores e críticos japoneses após o auge de sua produção. Assim, os olhares de Fenollosa, de Chiossone, de Goncourt, dos impressionistas e de tantos outros ocidentais foram, em relação ao ukiyo-e, sensíveis o suficiente para perceberem *póiesis* na banalidade das “cenas do mundo flutuante”. Nesse sentido, inadvertidamente, expressaram aquele tipo de estesia que Bashô, Issa e Buson (dentre outros) plasmaram em suas poesias – mais um caso de reflexo tremeluzente da beleza da íris.

No fundo, no fundo, para concluir sublinhando o conceito de *mono no aware*, tanto a crônica literária quanto a crônica visual são contaminadas pelo fluxo contínuo e célere da impermanência... A única invariável que podemos reiterar é a nossa crônica tentativa de apreender a beleza das coisas, de vislumbrar o admirável – inclusive no caráter transitório das crônicas.

Bibliografia

- ANDRADE, Ana Maria. "Crônica Fotográfica do Rio de Janeiro na Primeira Metade do Século XX". *A Crônica*. Campinas, Unicamp, 1992, 553 pp.
- AOKI, Eiichi (adviser) et al. *Japan: Profile of a Nation*. Tokyo / New York / London, Kodansha Internat, 1995.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e Comentário, Ensaios sobre Literatura e Experiência*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- ASSIS, Machado de. (Fernando Paixão, ed.). *Crônicas Escolhidas*. São Paulo, Ática, 1994.
- BAKHITIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo / Brasília, Hucitec / Edunb, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles (Teixeira Coelho, org.). *A Modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- BERQUE, Augustin (org.). *Dictionnaire de la Civilisation Japonaise*. Paris, Éditions Hazan, 1994.
- CALZA, Gian Carlo. *Hokusai, il Vecchio Pazzo per la Pittura*. Milano, Electa, 1999.
- DEELY, John. *Semiótica Básica*. São Paulo, Ática, 1990.
- FENOLLOSA, Ernest. *Epochs of Chinese and Japanese Art*. New York, ICG Muse, (1912) 2000.
- HENDERSON, Harold & LEDOUX, Louis. *Sharaku's Japanese Theater Prints; an Illustrated Guide to his Complete Work*. New York, Dover Publ., 1984.
- HOUAISS, Antônio et al. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.
- ISHII, Kendô. *Pesquisa sobre o Carimbo do Censor na Gravura Policrômica (nishikie no aratame in no kôshô)*. Tokyo, Geisôdô. 1995.
- KUSANO, Darcí. *Os Teatros Bunraku e Kabuki: Uma Visada Barroca*. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- LANE, Richard. *Images from the Floating World*. New Jersey, Chartwell Books, 1978.
- LUYTEN, Sonia Bibe. *Mangá, o Poder dos Quadrinhos Japoneses*. São Paulo, Estação Liberdade / Fundação Japão, 1991.
- MATSUO, Bashô (trad. Francisco Villalba). *Haiku de las Cuatro Estaciones*. Madrid, Miraguano Ediciones, 1994.
- MERRELL, Floyd. *Introducción a la Semiótica de C. S. Peirce*. Maracaibo, Universidad del Zulia / Asociación Venezolana de Semiótica, 1998.
- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária: Prosa*. São Paulo, Cultrix, 1987.
- NISHIYAMA, Matsunosuke. *Edo Culture: Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600-1868*. Honolulu, University of Hawai Press, 1997.
- NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo, Ática, 1989.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- PINGUET, Maurice. *A Morte Voluntária no Japão*. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.
- RICHARD, Naomi Noble (ed.); CLARK, Timothy T.; UEDA, Osamu & JENKINS, Donald. *The actor's Image; Printmakers of the Katsukawa School*. Chicago, The Art Institute of Chicago / Princeton University Press, 1994.
- SANTAELLA, Lucia & NÖTH, Winfried. *Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia*. São Paulo, Iluminuras, 1998.
- SAVARY, Olga (trad.) & PAZ, Octavio (introd.). *O Livro dos Hai-kais*. São Paulo, Aliança Cultural Brasil-Japão / Massao Ohno, 1987.

- SHINDÔ, Shigeru. *Kunisada: the Kabuki Actor Portraits (Kunisada yakushae no sekai)*. Tokyo, Graphic-sha, 1993.
- SOUZA, José Afonso Medeiros. *Escrita Ideográfica Sino-japonesa*. *Cultura Vozes*, n. 4, 2000, 216 pp.
- STANLEY-BAKER, Joan. *Japanese Art*. London, Thames & Hudson Ltd., (1984) 2000.

ASPECTOS DO ROMANTISMO NO JAPÃO – UM ESTUDO SOBRE O AUTOR SHIMAZAKI TÔSON E SUA OBRA *WAKANASHÛ*

*Eliane Toshie Korogui Yamamoto**

La liberté dans l'art, la liberté dans la société, voilà le double but auquel doivent tendre d'un même pas tous les esprits conséquents et logiques; voilà la double bannière qui rallie, à bien peu d'intelligences près (lesquelles s'éclaireront), toute la jeunesse si forte et si patiente d'aujourd'hui; puis, avec la jeunesse et à sa tête, l'élite de la génération qui nous a précédés, tous ces sages vieillards qui, après le premier moment de défiance et d'examen, ont reconnu que ce que font leurs fils est une conséquence de ce qu'ils ont fait eux-mêmes, et que la liberté littéraire est fille de la liberté politique¹.

VICTOR HUGO

RESUMO: Durante o Período Meiji², houve uma tentativa de modernização no Japão por meio da introdução em grande escala de técnicas, filosofias e ideologias do ocidente. No plano da literatura, houve também a introdução de diversas correntes literárias como o romantismo, o naturalismo, o realismo entre outros, que chegaram ao Japão quase concomitantemente.

Três foram os principais grupos literários japoneses que aderiram ao romantismo: o *Bungakukai*, o *Myôjô* e o *Subaru*. Shimazaki Tôson foi fundador e idealizador do

* Mestranda na área de Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela Faculdade de Filodofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH-USP.

1. Victor Hugo, pref. de Hernani, *op. cit.*, vol. VIII, pp. 539-540.

2. Período Meiji (1868-1912): iniciou-se com a Restauração Meiji que ocorreu entre o final do ano de 1867

primeiro grupo e destacou-se por desenvolver e produzir poemas românticos inovadores que seguem o modelo denominado *shintaiishi*³ (nova forma poética). Neste trabalho, nosso objetivo foi caracterizar o romantismo japonês, estabelecendo fatos que evidenciem a influência do romantismo ocidental (França, Inglaterra e Alemanha) sobre o escritor denominado romântico Shimazaki Tôson.

ABSTRACT: During the Meiji Period, there was an attempt of modernization in Japan by the introduction of techniques, philosophies and ideologies from the west. In the plan of literature, it also had the literary diversity by the introduction of literary movements such Romanticism, Naturalism, Realism among others that had arrived almost concomitantly at Japan.

The main Japanese literary groups that had adhered to the Romanticism were three: the *Bungakukai*, the *Myôjô* and the *Subaru*. Shimazaki Tôson was the founder and idealizer of the first group and was distinguished for developing and producing Romantic innovative poems that follow a model called *shintaiishi* (new poetical forms). In this work, our objective was to characterize the Japanese Romanticism, establishing facts that show the influence of the western Romanticism (France, England and Germany) about the called Romantic writer Shimazaki Tôson.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura japonesa, literatura moderna, período Meiji, modernização, Romantismo, *waka*, *shintaiishi* e Shimazaki Tôson.

KEYWORDS: Japanese literature, modern literature, Meiji period, modernization, Romanticism, *waka*, *shintaiishi* and Shimazaki Tôson.

I

Se todas as obras literárias que exaltam o emocional e os sentimentos humanos pudessem ser classificadas como românticas, grande parte dos trabalhos literários japoneses o seria⁴. De acordo com este critério, Donald Keene afirma que mesmo alguns escritores do período Edo⁵ como Yosa Buson e Ueda Akinari podem ser considerados

e início de 1868, tirando a autoridade do xogunato Tokugawa e restabelecendo o poder à família imperial. Em 1873 houve a transferência da capital de Kyôto para Edo que passou a se chamar Tóquio, a capital do leste. Durante este período histórico, o Japão sofreu uma época de intensas transformações e progressos tecnológicos e científicos com o advento da ciência e tecnologia ocidental, além da introdução da filosofia e da cultura ocidental de uma forma geral.

3. *Shintaiishi*: Foi idealizado em meados do período Meiji por um grupo liderado Toyama Masakazu e, posteriormente, seguido por poetas como Kitamura Tôkoku, Shimazaki Tôson, Doi Bansui, Kanbara Ariake e Susukida Kyûkin.
4. Cf. Keene, 1987, p. 186.
5. Período Edo (1603-1867): período quando o *xogunato* Tokugawa dominou o Japão impondo o isolamento do país em relação ao resto do mundo, organizou um forte sistema de controle sobre os suseranos que impedia sua articulação contra o poder central e implementou uma rígida hierarquia social. A população era dividida em quatro grupos principais, definidos por nascimento: os guerreiros samurais, os agricultores, os artesãos e os comerciantes. Havia ainda a classe dos nobres, do clero e dos *senmin*. No final do

românticos embora escrevessem, respectivamente, *haikai* e contos de natureza fantástica classificados *yomihon*⁶ Chikamatsu Monzaemon⁷, importante dramaturgo do mesmo período, também poderia ser igualmente classificado como romântico, se se levasse em conta a intensa carga emocional que se pode observar em suas peças. Entretanto, alguns poucos elementos românticos não são suficientes para qualificar um escritor e uma obra como tal.

Para iniciarmos nosso trabalho, podemos fazer a seguinte pergunta: qual a relevância da introdução do romantismo ocidental para o Japão? Antes de respondermos especificamente a esta pergunta, podemos observar que a importação de aspectos culturais do estrangeiro foi uma prática bastante comum empregada pelo país ao longo de sua história. Aliás, tal prática foi largamente utilizada não somente pelo Japão, mas também pelos demais países do mundo. Como afirma Maria Cecília Q. M. Pinto, baseada em Shaw, em *Alencar e a França – Perfis*, “na trajetória histórica dos povos ocorrem momentos privilegiados que se abrem à cultura estrangeira, seja por necessidade de transformações radicais, seja pelo fato de tal necessidade corresponder ao despertar da consciência nacional”⁸ Como bem lembra Maria Cecília, o Renascimento francês, por exemplo, deu-se a partir do paradoxal desejo do país de romper com seu recente passado, a Idade Média, na expectativa de buscar novas formas e conteúdos na antigüidade clássica, sobretudo na italiana. No Brasil e na América Latina, o Romantismo importado da Europa visou a afirmação e ao reconhecimento da identidade nacional⁹. No Japão, as diversas importações culturais promovidas pelo país visavam tanto a busca de novas formas de conteúdo como a afirmação da consciência nacional, havendo ênfase em uma ou noutra, conforme o período histórico japonês.

Apesar do Japão constituir um país arquipélago, o que o isola geograficamente dos demais países asiáticos, isso não impediu que o país do sol nascente, desde os tempos mais remotos, se relacionasse com os países vizinhos ou com os países do Ocidente. De acordo com José Yamashiro, no decorrer de seu longo passado, o povo japonês mostrou uma inegável tendência para aceitar e assimilar culturas alienígenas, transformando-as aos poucos e dando-lhes caráter próprio¹⁰. Na trajetória histórica

período Edo, essas rígidas distinções sociais tornaram-se, de certa forma, um pouco mais flexíveis, mas essa estrutura formal continuou existindo até sua extinção oficial em 1868. Apesar da desigualdade social e da distribuição de renda injusta – sendo os agricultores altamente explorados e mantidos no limite da sobrevivência – o final das constantes guerras internas favoreceu o crescimento das cidades e das atividades comerciais. Com a urbanização surgem novos costumes e ocorre o desenvolvimento de novas formas de arte e de entretenimento popular. Foi nessa época que surgiram as formas de arte expressivas para a cultura japonesa como o teatro de bonecos (*bunraku*) e o teatro *kabuki*; no plano da literatura, surgiram escritores importantes como Ihara Saikaku, Ueda Akinari, Takizawa Bakin e poetas de *haikai* como Matsuo Bashô e Yosa Buson.

6. *Yomihon*: tipo de obra literária caracterizada por apresentar caráter fantástico, moralista e confucianizante e por conferir menos ilustrações do que a produção sua contemporânea.
7. Chikamatsu Monzaemon (1653-1724): um dos principais dramaturgos do período Edo. Compôs diversas peças para o teatro de bonecos (*bunraku*), depois adaptados para o teatro *kabuki*.
8. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto, *Alencar e a França-Perfis*, São Paulo, Annablume, 1999, p. 19.
9. *Idem, ibidem*.
10. Cf. Yamashiro, 1950.

japonesa, a abertura para a recepção dos aspectos culturais estrangeiros se deu num interessante movimento cíclico de aceitação e de repulsão, um desejo de buscar a modernização e a melhoria do país para o primeiro caso, e de proteger a identidade nacional, no segundo.

As primeiras evidências da influência estrangeira nesse país ocorreram ainda na antigüidade, no momento em que havia um forte intercâmbio cultural entre a China e o Japão. Nessa época, a China era a grande potência do continente asiático, possuindo uma extraordinária riqueza cultural em diferentes setores do conhecimento humano, tais como a pintura, a escultura, a literatura, a arquitetura, a medicina e a astronomia. Ela era o grande centro irradiador de cultura e sabedoria, influenciando vários países da Ásia, incluindo o Japão que se encontrava num estágio civilizatório primitivo e numa situação de inferioridade cultural em relação à China. Uma das primeiras contribuições que provocaram um grande impacto na cultura japonesa foi a introdução da escrita. Os ideogramas chineses, segundo mostram os estudos arqueológicos, já existiam desde o ano de 1700 a.C. em forma de pictogramas e o Japão, até o século I de nossa era, desconhecia qualquer tipo de forma escrita. Foi somente a partir desse século que os japoneses passaram a ter conhecimento da escrita chinesa, passando a utilizá-la como sistema oficial do país. Inicialmente, todos os textos estavam escritos na língua chinesa; com o tempo, os japoneses adaptaram a escrita para seu sistema lingüístico, transformando-a e ajustando-a para sua realidade. A introdução da escrita é, pois, um interessante exemplo que ilustra muito bem uma das principais características da cultura japonesa, que é a de importar aspectos do estrangeiro, adaptando-os e criando formas que se ajustem à sua cultura, buscando, na medida do possível, preservar sua identidade nacional.

Durante o reinado da Imperatriz Suiko no século VII, o príncipe regente Shôtoku Taishi, buscou a modernização de seu país com a introdução de técnicas variadas, do budismo e do confucionismo da China de Sui e T'ang, por meio da emissão em grande escala de missionários japoneses.

A influência chinesa estendeu-se da antigüidade até ao período Edo, não de forma contínua e constante, mas com variação de intensidade em certos períodos históricos devido a conturbações políticas na China, o que impedia o relacionamento do Japão e dos demais países, ou por motivos de instabilidade política no próprio território japonês. Na antigüidade, durante o período Yamato, o território japonês ainda não possuía *status* de nação, por isso, tanto o governo japonês como certos indivíduos da corte com consciência nacional mais aguçada, sentiram a necessidade de buscar a identidade nacional, incorporando aspectos inovadores da China que dariam suporte para a sua própria identidade. No plano da literatura, a mando do governo imperial, foram compiladas quatro obras com essa finalidade: o *Kojiki* (712 d.C.), o *Nihonshoki* (720 d.C.), o *Fudoki* (Século VIII) e o *Man'yôshû* (Século VIII), cujos principais aspectos veremos ainda neste trabalho para se estabelecer as características da poesia tradicional japonesa que, por sua vez, revelarão uma preciosa importância para determinar características inovadoras advindas do romantismo. As três primeiras obras literárias foram escritas totalmente em chinês; já na obra *Man'yôshû*, podemos observar a transformação da escrita chinesa, por meio do desenvolvimento do *man'yôgana* que

permitiu que os ideogramas chineses fossem usados foneticamente para expressar a língua japonesa. O objetivo da obra *Man'yôshû* foi, segundo Nakanishi Susumu¹¹, buscar a verdadeira identidade nacional e o espírito japonês que faltava para a nação, libertando o Japão da excessiva presença chinesa. Assim, podemos observar uma similaridade do objetivo da compilação do *Man'yôshû* no século VIII com o da introdução do romantismo no Brasil e nas Américas, mil anos depois, que foi a busca da identidade nacional. Nesses países, não existia ainda o conceito de nação, tanto em nível político como cultural, por isso houve, por meio da literatura, a tentativa de estabelecer os valores que instituiriam um espírito nacional. O contato com o estrangeiro no Japão se deu de forma bastante intensa e perdurou até a era Edo, conforme mencionado anteriormente. Durante esse período, devido a motivos religiosos e, principalmente, políticos, nos quais não entraremos em detalhes neste trabalho, o xogunato iniciou uma política de reclusão que isolou o país das demais nações do mundo, sobretudo as adeptas do cristianismo. Entretanto, a Holanda foi o único país ocidental que continuou a manter relações comerciais com o Japão e exerceu grande influência sobre ele por meio de sua cultura, técnicas e conhecimentos provenientes de diversas áreas como, por exemplo, a astronomia, medicina, conhecimentos de navegação.

A partir do período Meiji, o ponto de referência deixou de ser a China, que foi substituída pelas grandes potências culturais e militares da Europa e pelos Estados Unidos da América. O período Meiji, segundo Shozo Motoyama¹², foi um período ímpar na história japonesa, pois corresponde ao momento em que o Japão deixou de ser um país economicamente atrasado para se tornar uma potência. Simbolicamente, a Restauração Meiji representou a implantação da ocidentalização que significava “a nível político [...] a implantação de uma constituição; a nível econômico, a adoção do capitalismo e a captação de colônias e a nível cultural, a introdução da ciência e a sua aplicação na forma de tecnologia”¹³. No início do período Meiji, houve o desejo por parte do governo e dos renovadores da época de libertar-se dos costumes feudais vigentes no período anterior por meio da promoção da ocidentalização. Segundo Motoyama, “tudo que era ocidental foi valorizado. Dessa forma, os quimonos foram abandonados por roupas no estilo europeu, difundiu-se o uso do guarda-chuva, dos sapatos. Foram introduzidos alguns costumes da vida social do ocidente, tornando-se famosos os bailes da *high-society* nipônica nas dependências do célebre *Rokumei-kan*. Como uma reação ao passado, desprezava-se tudo relacionado com a tradição cultural japonesa”¹⁴. Na literatura, as diversas correntes literárias que estavam em voga no ocidente também foram introduzidas no Japão, inclusive algumas escolas que haviam feito sucesso na Europa já há algum tempo como, por exemplo, o Romantismo, objeto de estudo deste trabalho.

O Romantismo foi introduzido quase meio século depois de seu surgimento na Europa com a publicação de *Shigarami-Zôshi*, por Kitamura Tôkoku, em 1889. Entre-

11. Susumu Nakanishi, *Man'yôno Sekai (O Universo da Coletânea)*, Tokyo, *Chûkôshinsho*, 1981.

12. Shozo Motoyama, “Ciência, Cultura e a Tecnologia e a Restauração Meiji”, *Revista Estudos Japoneses*, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da USP, 1994, pp. 93-100.

13. *Idem*, p. 98.

14. *Idem, ibidem*.

tanto, sua implantação foi realizada num desejo complexo e ambíguo de rompimento com o passado recente, implantando modelos estrangeiros que promovessem uma inovação na literatura japonesa, ao mesmo tempo em que se tentava também manter a tradição literária japonesa. Segundo Donald Keene,

quite the contrary, Japanese literature since the beginning of the Meiji era has been marked by periodic 'return' to Japanese tradition, and many authors, after earlier displaying great enthusiasm for European literature and civilization, have made this return, often ending with a combination that, if not 'the best of East and West' express the realization that the two are now inseparably joined. The synthesis that has developed from the reconciliation between the opposing poles of native and foreign is perhaps the most striking characteristic of modern Japanese literature¹⁵.

A manifestação romântica deu-se, sobretudo, na forma de poesia. Por isso, para se compreender melhor a simbiose entre os valores tradicionais da poesia japonesa e a inovação proveniente da incorporação dos modelos românticos estrangeiros, faremos uma breve digressão do que vem a ser essa tradição poética japonesa para podermos destacar as inovações promovidas pelo romantismo japonês.

II

A arte de compor poemas no Japão tem uma história longa e rica. De acordo com os registros antigos, poemas já existiam no Japão desde as composições das primeiras crônicas históricas e sócio-geográficas que são, respectivamente, o *Kojiki*, o *Nihonshoki* e o *Fudoki*, sendo consideradas históricas as duas primeiras crônicas e sócio-geográfica, a última. Para se ter uma noção da quantidade desses poemas, Geny Wakisaka em *Man'yôshû-Vereda do Poema Clássico Japonês*¹⁶ afirma que se pode encontrar o número de 112 composições poéticas em *Kojiki*, 128 em *Nihonshoki* e 26 em *Fudoki*. Entretanto, essas crônicas representam a reunião de uma literatura oral preexistente há vários séculos. A arte de compor poemas, portanto, era um hábito bastante antigo que fazia parte da cultura japonesa desde os tempos remotos. Mas quais seriam as características destes primeiros poemas da história japonesa? De acordo com Sato e Watson¹⁷ essas composições poéticas primitivas caracterizavam-se por apresentar estrutura poética simples e curta, sendo totalmente livres nas formas. As métricas eram indefinidas e as estruturas poéticas, normalmente, atestavam vinculações com a música por meio de técnicas de repetições, refrões, paralelismos e aliteraões. A temática desses poemas girava em torno das explosões aparentemente espontâneas de sentimentos e de emoções

15. Donald Keene, *Japanese literature: an introduction for western readers*, Tokyo, Charles Tuttle, 1987, pp. 4-5.

16. Geny Wakisaka, *Man'yôshû – Vereda do Poema Clássico Japonês*, São Paulo, Hucitec, 1992, p. 45.

17. Hiroaki Sato e Burton Watson, *From the Country of Eight Islands – An Anthology of Japanese Poetry*, Seattle, University of Washington, 1981.

inspirados pela beleza da natureza, pelas paixões e sofrimentos provocados pelo amor, ou por questões ligadas ao cotidiano, aos deuses e à corte imperial.

Em meados do século VIII, duas antologias poéticas foram compiladas a mando do governo imperial: *Man'yôshû* – antologia de poemas japoneses e que significa, entre outros sentidos, “Antologia de muitos poemas” – e *Kaifuso* – antologia de poemas chineses. O *Man'yôshû* é uma antologia vasta que contém mais de quatro mil poemas compostos por autores que variavam desde imperadores e nobres a soldados anônimos e camponeses. Essa diversidade de classes sociais a que pertenciam os poetas nos mostra que a arte de compor poemas no Japão era uma forma acessível a todos que quisessem praticá-la, não sendo, pois, reservada a indivíduos que possuíssem uma condição social privilegiada, nem restrita a alguns poucos indivíduos talentosos. Diante dessas constatações, o que nos parece é que a poesia era uma forma de arte que fazia parte da vida diária das pessoas, como um meio de expressão que lhes permitia manifestar seus sentimentos e emoções de forma organizada e condensada em alguns poucos versos. A troca de poemas entre casais também era uma forma comum de expressão de sentimentos: um amante expressava seus sentimentos por meio de poemas e os enviava para a amante; esta, por sua vez respondia também em forma de versos. A arte de compor poemas era uma capacidade intelectual necessária, principalmente, para os membros da corte imperial, pois muitas atividades exercidas pela corte exigiam essa habilidade.

Quanto à estrutura formal dos poemas, o *Man'yôshû* emprega cinco formas poéticas: o *tanka* (poema curto) que consiste de 31 sílabas organizadas em unidades de 5-7-5-7-7 sílabas; o *chôka* (poema longo) que usa as mesmas unidades básicas de 5 e 7 sílabas, mas que é ilimitado em comprimento, embora raramente ultrapassasse a casa de cem unidades; o *sêdoka* que é composto de 38 sílabas, dispostos em unidades de 5-7-7-5-7-7 sílabas; o *bussokusekika* que é composto de 38 sílabas, dispostos em unidades de 5-7-5-7-7-7 sílabas; por último temos o *renga* que, na realidade, é um *tanka* seccionado, ou seja, há a necessidade de dois poetas para que o primeiro componha o *kaminoku* (5-7-5 sílabas) e o segundo, o *shimonoku* (7-7 sílabas). Para se ter uma noção da frequência do emprego dessas estruturas, Wakisaka afirma que há cerca de 4.200 exemplares de *tanka*, 265 *chôka*, 62 *sêdoka*, 1 *bussokusekika* e 1 *renga* na antologia poética *Man'yôshû*. De longe, então, o *tanka* era a forma poética mais solicitada pelos poetas de *Man'yôshû*. As estruturas poéticas apresentadas anteriormente tornaram-se tradicionais para a cultura japonesa e repetiram-se de geração a geração até os dias atuais. No romantismo japonês, houve a tentativa de rompimento com essas características tradicionais, como veremos ao longo deste trabalho, mas veremos também que os valores tradicionais não permitirão que os poetas românticos se distanciem muito dessas formas.

Com o passar dos anos, entretanto, a poesia alcançou um *status* e uma importância social muito grande para os japoneses, principalmente para os membros da corte imperial. Saber compor poemas deixou de ser um simples ato de prazer ou jogo para se tornar um instrumento de poder que poderia trazer ascensão social ou promoção profissional para aqueles que a dominassem, fossem eles homens ou mulheres. As competições de poesia entre os membros da corte se tornaram uma prática regular. Dessas competições, segundo Sato e Watson, muitas antologias poéticas foram reunidas a mando da família imperial para preservar os melhores trabalhos.

Além da natureza, dos diversos sentimentos provocados pela morte, pelo amor e pelos rituais e práticas religiosas, um outro tema importante que aparece nas antologias antigas se relaciona com poemas, lendas e cultura chineses. A China, durante a dinastia T'ang (618-907), encontrava-se num período de prosperidade e de maturação artística, política e cultural. A prosperidade desfrutada pelo vizinho continental era bastante respeitada e admirada pelos japoneses, pelos funcionários da corte, principalmente. Saber o ideograma chinês ou conhecer a prosa e os poemas chineses também davam *status* social para aqueles que a dominassem. Para se ter uma idéia, a importância que os japoneses davam ao chinês equivale à importância dada ao latim pelos clérigos medievais da Europa. Em função disto, aumentou o número de funcionários ou pessoas altamente educadas que conseguiam expressar seus pensamentos ou sentimentos em chinês, intensificando a importância dos *kanshi* (poemas chineses) para a cultura japonesa da época e de períodos posteriores.

Entretanto, apesar da aristocracia ter desenvolvido poemas altamente sofisticados baseados nos poemas chineses, a população menos privilegiada, apesar de não ter acesso às conquistas alcançadas pela nobreza, continuou a compor poemas, mas a seu modo. Como já afirmamos neste trabalho, poemas de poetas anônimos, camponeses, soldados e agricultores são encontrados em *Man'yôshû* e em outras antologias japonesas. Quando os comparados com os da aristocracia, o que nos parece é que os poemas dos menos privilegiados, devido ao menor contato com poemas chineses, são mais “japoneses” que os da nobreza. Segundo Watson, nos poemas produzidos pela classe social popular inseridos em *Man'yôshû*, se podem observar canções ligadas à cultura popular e ao xintoísmo. A descrição dos costumes e do dia-a-dia, além de numerosas canções de amor também são freqüentes e abundantes nesses poemas.

Outra antologia poética importante para a literatura japonesa clássica é *Kokin Wakashû*, que foi escrita durante o período Heian¹⁸. O *Kokin Wakashû* (“Antologia de poemas antigos e modernos”) é uma antologia poética que reúne cerca de 1100 poemas e foi organizada a mando do Imperador Daigo (885-930) que desejava “eternizar” todos poemas produzidos em sua época, sobretudo os produzidos pela elite aristocrática, e os produzidos na época da compilação do *Man'yôshû* que ficaram excluídos. O término de sua compilação se deu no dia 8 de abril de 905. Quatro foram os principais poetas que participaram da organização do *Kokin Wakashû*: Ki no Tsurayuki (870-945), Ki no Tomonori (856-907), Ôshikôchino Mitsune e Mibuno Tadamine.

Para a realização de sua compilação, Wakisaka¹⁹ afirma que foram cinco as principais fontes para a obtenção de “matéria-prima” poética do *Kokin Wakashû*. São eles: o *uta awase* (competições de produções poéticas patrocinadas pelos membros da corte ou da nobreza da época); o *byôbu uta* (biombos ricamente pintados e

18. Período Heian (794-1192): Caracteriza-se por ter sido um período de relativa paz social, valorização da cultura, língua, literatura e artes japonesas e pela intensa atuação da corte que tinha um gosto extremamente apurado e exigente. O período, também, caracteriza-se pelo fato da corte imperial ter levado aos extremos o preciosismo poético e por ter abordado a prosa, pela primeira vez, com intenções criadoras.

19. G. Wakisaka, “A Poética de *Kokin Wakashû*”, *Estudos Japoneses*, vol. 17, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da USP, 1997, pp. 55-70.

enfeitados que continham poemas elogiando as pinturas na ocasião de aniversários de 40, 50 e 60 anos de seus proprietários); os poemas antigos (poemas produzidos por poetas anônimos do início da era Heian (809-849); o *Rokkasen* (poemas produzidos entre 850 e 890 pelo grupo dos “seis poetas divinos”); poemas contemporâneos (poemas produzidos pelos organizadores do *Kokin Wakashû*). O *Kokin Wakashû* apresenta dois prefácios: *Kanajo*²⁰, escrita por Ki no Tsurayuki e *Manajo*²¹, escrita por Ki no Yoshimochi.

Para entender a produção poética escrita nesse tempo, leia-se o artigo de Wakisaka “De *Korai Futaisho* a *Maigetsushô*: Uma faceta da poética japonesa”, no qual se faz um estudo do *Korai Futaisho* (Estudos Poéticos Tradicionais) de Fujiwara Toshinari (1114-1204), mais conhecido por Shunzei, cujo texto está inserido no *Karonshû* (coletânea de estudos sobre poesias elaboradas entre os séculos XII e XIX). Neste estudo, Shunzei apresenta e analisa antologias poéticas japonesas até então organizadas: *Man'yôshû*, *Kokin Wakashû*, *Gosenshû*, *Shûishû*, *Goshûishû*, *Kin'yôshû*, *Shikashû* e *Senzaishû*. Em seu texto crítico, Shunzei faz especulações para estabelecer o ideal da poesia, determinando seus valores positivos e negativos. Entre os pontos altos do poema japonês, Shunzei realça os conceitos *en* e *aware* que, segundo Wakisaka, podem ser conceituados da seguinte forma:

En: “é a beleza de toque nobre, de refinamento. Nele, o objeto enunciado vem apenas visualizado como o semblante da lua encoberto em parte pela neblina. O *en* comporta, ainda, figuras complexas que aludem a quadros dos poemas do passado, num processo de superposição de imagens. Seria o esplendor da beleza que apenas deve transparecer e não se expõe”²².

Aware: “Conceito muito prezado na literatura japonesa da era Heian (794-1185), está baseado na emotividade que é suscitada pela tristeza da fugacidade, do fluir no silêncio. Engloba, no contexto, o sentimento caridoso”²³.

Os ideais *en* e *aware*, no fundo, são adaptações de princípios búdicos ao processo da produção poética e estão baseados nos três aspectos da iluminação da seita Tendai: *kûdai* (existência do vazio), *kidai* (volta para a vivência provisória) e *chûdai* (essência idealizada que deverá ser buscada conscientemente).

Os conceitos apresentados anteriormente perpassam pelos vários séculos da literatura japonesa e são fundamentais para sua compreensão.

Na obra *Maigetsushô* (1219), também inserida no *Karonshû*, Fujiwara Sadaie (1162-1241), mais conhecido como Teika, apresenta uma série de conselhos aos poetas principiantes de forma prática e didática. Em *Maigetsushô*, Teika sugere aos poetas iniciantes a leitura das grandes antologias poéticas encabeçadas por *Man'yôshû*, até que se possa diferenciar os diversos estilos que surgiram ao longo do processo histórico. Entre os estilos básicos, Teika destaca quatro: o *yûgentai* (estilo sugestivo), o *kotoshi*

20. Prefácio escrito em sistema semelhante ao *man'yôgana*.

21. Prefácio escrito em chinês.

22. G. Wakisaka, “De *Korai Futaisho* a *Maigetsushô*: Uma Faceta da Poética Japonesa”, *Estudos Japoneses*, vol. 12, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da USP, 1992, pp. 18-19.

23. *Idem* p. 19.

karubekitai (estilo contundente), *uruwa shikitai* (estilo equilibrado e harmônico) e o *ushintai* (estilo de profundidade emotiva). Após o domínio destes, como estilos mais sofisticados, Teika sugere, ainda, o domínio dos seguintes: *taketa kakitai* (estilo de cadência declamatória), *mirutai* (estilo visual), *omoshirokitai* (estilo que preza a improvisação), *hitofushiarutai* (estilo de tomada do flagrante) e *komayakanarutai* (estilo detalhista e complexo).

Segundo Teika, “em todos os estilos o poema japonês deverá primar pela beleza perene, suscitando a emoção seguida de reflexão. O assunto poderá ser até da mais alta periculosidade, mas, posto em poema, deverá suscitar apenas uma emoção perene, condição esta que valorizará sua obra”²⁴.

Os estilos criados ao longo da história da literatura japonesa apreendida por críticos como Shunzei e Teika a partir de antologias poéticas clássicas como as citadas anteriormente neste trabalho foram transmitidas de geração para geração por algumas famílias que guardavam e monopolizavam os segredos e conhecimentos da produção e das normas poéticas.

No século XVIII, durante o período Edo, surgiu um estudioso de *kokugaku* – estudos clássicos – denominado Motoori Norinaga (1730-1801) que realizou uma série de trabalhos sobre obras consideradas clássicas para o povo japonês, tais como *Kojiki*, *Nihonshoki*, *Man'yôshû*, *Kokin Wakashû* e *Genji Monogatari*. Os estudos realizados por Motoori Norinaga influenciaram o pai do poeta estudado neste trabalho, Shimazaki Masaki, que, por sua vez, transmitiu estes conhecimentos para seu filho Shimazaki Tôson. A partir daqui, então, realizaremos o estudo dos trabalhos poéticos deste poeta e levantaremos, inicialmente, algumas características gerais do romantismo japonês.

III

Durante o período Meiji, os escritores japoneses apresentaram uma forte admiração pela cultura européia, notavelmente pelo cristianismo e pelas idéias liberais de autores como Victor Hugo que pregava, sobretudo, a liberdade e a individualidade. Apesar da fachada modernista e liberal adotada pelo governo Meiji, o Japão encontrava-se politicamente num clima de repressão e censura, o que incomodava vários escritores e intelectuais japoneses que simpatizavam com os ideais ocidentais. Vários escritores, como Mori Ôgai e Natsume Sôseki, foram enviados para a Inglaterra para adquirirem conhecimento a respeito da língua, literatura e cultura desse país. Dentre os países ocidentais que mais exerceram influência sobre o romantismo japonês encontram-se a Inglaterra e a Alemanha, tendo sido muitas de suas obras traduzidas para o japonês a partir da língua original. Algumas obras românticas francesas de escritores como Victor Hugo, Balzac e Chateaubriand entre outros, foram traduzidas para o japonês a partir de traduções inglesas. Deste modo, podemos afirmar, então, que houve, de fato, influência ocidental neste país, pois segundo Sandra Nitrini, baseado

24. *Idem*, p. 22.

nos ensinamentos de Gionarescu, o conceito “influência” tem duas acepções diferentes, podendo ser definido da seguinte forma: “A primeira, a mais corrente, é a que indica a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor. [...] A segunda acepção é de ordem qualitativa. Influência é o ‘resultado artístico autônomo de uma relação de contato’ entendendo-se por contato o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor”²⁵

Entretanto, como já mencionamos neste trabalho, a cultura japonesa caracteriza-se por buscar a modernização por meio da incorporação de aspectos da cultura estrangeira, mas sempre procurando transformá-los em elementos da cultura japonesa tradicional de forma original. Para compreendermos o conceito de “originalidade”, Nitrini, baseada em Anna Balakian faz distinção entre original relativo à origem (*originel*) e original remetendo à novidade (*original*). “O original (novidade), dotado de espírito crítico, sabe decifrar e aperfeiçoar o que os outros descobriram. O original (ligado à origem) é um ser iluminado que abre caminho, é um peregrino destinado a ganhar na história literária o lugar de precursor”²⁶. Ainda segundo Sandra Nitrini, o segundo sentido está relacionado com o romantismo, pois nos séculos XIX e XX verificou-se a tendência de se ver na “marca própria” o reflexo não somente do esforço criador pessoal do poeta, mas de toda sua personalidade individual.

Aponta Donald Keene que muitos temas dos poemas românticos giravam em torno do amor, que é um tema universal adotado por vários povos desde a antiguidade. Além desse, podemos observar também temas empregados nos poemas tradicionais denominados *waka* – poema japonês – que podem ser de três tipos e que eram usados no *Man'yôshû*: *banka*, *sômon* e *zôka*. Segundo Wakisaka, “em poucas palavras, os dois primeiros tipos falam excepcionalmente dos relacionamentos humanos: o *banka*, daqueles sentimentos voltados à morte de alguém e o *sômon*, dos sentimentos ligados ao viver cotidiano. Os demais assuntos, muitos dos quais relacionados aos eventos da corte japonesa, estão, em princípio, englobados no *zôka*”²⁷. Portanto, no *banka* podemos encontrar uma temática associada à morte, isto é, sentimentos de lamento, tristeza e saudades em relação ao morto. No *sômon*, temos, principalmente, o sentimento de amor e de separação entre os amantes; ocasionalmente, podemos encontrar outros tipos de sentimentos associados aos relacionamentos humanos. Por fim, temos o *zôka*, onde podem ser inseridos todos os demais temas, como: o sentimento ou emoção provocados pela observação da beleza da natureza; a frigididade da vida; os negócios das pessoas comuns ligados ao dia-dia; a solidão dos soldados longe de seus familiares; referências às práticas, costumes e rituais *xintoístas*.

Esses temas são recorrentes no Japão, repetidos de geração a geração, mesmo nos poemas posteriores à compilação de *Man'yôshû*. Muitos aspectos destes temas, principalmente os relacionados ao amor, ao sentimento provocado pela observação da beleza da natureza, à impermanência da vida, às estações do ano, entre outros, podem também ser encontrados na antologia *Wakanashû* de Shimazaki Tôson, como resquício da tradição

25. Sandra Nitrini, *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*, São Paulo, Edusp, 1997, p. 127.

26. *Idem*, pp. 141-142.

27. Geny Wakisaka, *Man'yôshû – Vereda do Poema Clássico Japonês*, cit., p. 64.

waka dos poetas anteriores a Tôson. A originalidade do autor encontra-se, então, na sua capacidade de decifrar e aperfeiçoar o que seus antecessores descobriram, criando poemas novos e criativos influenciados também pelos mestres do ocidente (Inglaterra, França e Alemanha).

Shimazaki Tôson (1872-1943), poeta e romancista, foi o escritor mais famoso e proeminente do naturalismo japonês. Nasceu em Magome, na Província de Nagano, em uma antiga e nobre família que atuava como *honjin*²⁸ e *shôya*²⁹. Tôson, cujo nome verdadeiro é Haruki, foi o quarto filho de Shimazaki Masaki. Em sua juventude, aprendeu estudos clássicos com seu pai que se interessava por *kokugaku*. Em 1881, Shimazaki Tôson, com apenas nove anos de idade, foi enviado a Tóquio para estudar. Nessa época, Tôson veio a ter contato com as primeiras idéias do ocidente – o cristianismo e a literatura – que o impressionaram muito. Em 1887, entrou no Meiji Gakuin, entidade educacional afiliada ao cristianismo protestante, tendo-se graduado em 1891. Alguns anos depois, tornou-se membro de um ativo grupo social que contribuiu para fundar o famoso jornal literário *Bungakukai* (“Mundo Literário” 1893-1898). Em 1896, deixou a cidade de Tóquio e foi para Sendai a fim de lecionar; lá, ele veio a reunir sua primeira coleção de poemas, *Wakanashû* (1897, *Coleção de Novos Poemas*), a qual imediatamente o consagrou como pioneiro do novo estilo poético que surgia no panorama da literatura japonesa.

Com relação à produção literária de Shimazaki Tôson, podemos dividi-la em duas fases. Na primeira, a fase romântica, predomina a produção poética. Como poeta, Tôson foi um dos escritores importantes que ajudou a estabelecer o *shintaiishi* – “nova forma poética” – no panorama da literatura japonesa da época. O *shintaiishi* foi uma proposta literária poética de modernização da poesia japonesa feita com a introdução das técnicas literárias ocidentais, principalmente das do romantismo. A poesia japonesa anterior à introdução do *shintaiishi* era representada principalmente pelo *haiku* – poema breve japonês de três versos com metrificação de 5-7-5 sílabas que apresentavam uma concentração de significação e exprimiam um estado emotivo ou um sentimento em relação à natureza influenciado, principalmente, pelo budismo. Além do *haiku*, havia também os poemas chineses (*kanshi*) e os *waka* – poemas japoneses que possuíam 31 sílabas dispostas em versos de 5-7-5-7-7 sílabas e que poderiam ser encadeados, podendo atingir de quando em quando a casa dos cem versos, passando a denominar-se *haikai no renga*, ou apenas *renga*. Com a introdução do romantismo no Japão, o foco deixou de ser “o externo” como a apreciação da natureza ou das estações do ano como metáfora do “eu” para voltar-se diretamente ao “eu” ou seja, o *shintaiishi* tinha como proposta a exposição do estado d’alma do indivíduo, utilizando a forma, estrutura poética, métrica, ritmo, sintaxe, figuras de linguagem e temáticas do romantismo ocidental. Do ponto de vista ocidental moderno, os poemas contidos em obras como *Wakanashû*, que é um representante típico de poemas *shintaiishi*, podem ser considerados piegas, pois apresentam um sentimentalismo exagerado, mas segundo Hisamatsu Sen’ichi em

28. Chefe do vilarejo que durante várias gerações comandava e cobrava impostos de seus moradores.

29. Tipo de donos de hotelaria que hospedavam os *daimyô* – senhores feudais – durante o período Edo.

*Biographical Dictionary of Japanese Literature*³⁰, para os novos leitores de seu tempo, Tôson apresenta um estilo notavelmente novo, com cadências fluindo o seu rico imaginário e um explícito emocionalismo. As principais obras são: *Wakanashû*, 1897; *Hitohabune*, 1898; *Natsukusa*, 1898 e *Rakubaishû*, 1901.

Na segunda fase naturalista ou autobiográfica, predomina a produção em prosa. Segundo Hisamatsu Sen'ichi, Tôson é considerado por muitos um clássico escritor naturalista japonês, pois o escritor faz uma análise objetiva da sociedade, tentando detectar as patologias sociais existentes na época. O naturalismo japonês possui, entretanto, características diversas da matriz que lhe deu origem. O naturalismo francês procurou aplicar nas artes e na literatura os métodos e procedimentos científicos do século XIX, influenciados pelo determinismo, positivismo e as teorias científicas do campo da biologia como a hereditariedade e a teoria da evolução. Na análise social feita pelos naturalistas, o homem não passa de um animal que atua no meio ambiente, condicionado e determinado por ele e pelo meio social na qual ele está inserido. O ser humano passou, então, a ser visto mais pelas suas características animais e biológicas do que pelas características humanas que lhe dão profundidade, sentimento e emoção ao ser humano. O Japão não possuía, no seu passado histórico, uma tradição científica consolidada como ocorreu no ocidente, por isso, o naturalismo-realismo japonês não teve a preocupação de aplicar nas artes e na literatura as descobertas científicas ocidentais dos séculos XIX e XX, muito menos procurou desumanizar aspectos da natureza humana. Como característica geral das obras naturalistas-realistas, podemos dizer que essas concentraram-se em incorporar o espírito da ficção européia dos finais do século XIX, especialmente o envolvimento dos romancistas com a individualidade. Esse esforço do autor de buscar sua identidade gerou um novo gênero literário autobiográfico denominado *watakushishôsetsu* ou *romance do eu*. O naturalismo de Tôson caracteriza-se, sobretudo, pelo fato de o escritor tentar reproduzir nas suas obras dados da realidade, com base nos acontecimentos ocorridos na vida do autor e de seus parentes, sendo, portanto, obras que contribuíram para gerar o gênero *watakushishôsetsu*. As principais obras em prosa de Shimazaki Tôson são: *Hakai* (*A Quebra de uma Promessa*, 1906); *Haru* (*Primavera*, 1908); *Ie* (*A Família*, 1910); *Shinsei* (*Nova Vida*, 1919) e *Yoake Mae*, (*Antes do Alvorecer*, 1929).

Neste trabalho, nosso objetivo é estudar a fase romântica e poética de Shimazaki Tôson. Para compreender a poesia shintaishi, tomamos como exemplo o poema – *Hatsukoi* (*Primeiro Amor*) inserido em *Wakanashû*, uma antologia poética representativa que apresenta essas características inovadoras. Os autores japoneses da época, ao contrário dos escritores ocidentais, não tinham o hábito de indicar explicitamente, em suas obras, as fontes de suas epígrafes e citações, de forma que nos foi trabalhoso encontrar indícios diretos da influência de um determinado autor ou obra nas suas produções literárias. Por isso, diante desta dificuldade, restringimos nosso trabalho a apontar alguns indícios nas características do poema que evidenciem alguma influência do romantismo ocidental como um todo, sem dirigi-lo às características de um determinado país especificamente.

30. Sen'ichi Hisamatsu, *Biographical Dictionary of Japanese Literature*, Japan, International Society for Educational Information, 1982, 2ª ed.

Análise do Poema *Hatsukoi* (“Primeiro Amor” In: *Wakanashû*, 1897³¹)

Ma-da-a-ge-so-me-shi-ma-e-ga-mi-no
Ri-n³²-go-no-mo-to-ni-mi-e-shi-to-ki
Ma-e-ni-sa-shi-ta-ru-ha-na-gu-shi-no
Ha-na-a-ru-ki-mi-to-o-mo-i-ke-ri

Ya-sa-shi-ku-shi-ro-ki-te-wo-no-be-te
Ri-n-go-wo-wa-re-ni-a-ta-e-shi-wa
u-su-ku-re-na-i-no-a-ki-no-mi-ni
hi-to-ko-i-so-me-shi-ha-ji-me-na-ri

Wa-ga-ko-ko-ro-na-ki-ta-me-i-ki-no
So-no-ka-mi-no-ke-ni-ka-ka-ru-to-ki
Ta-no-shi-ki-ko-i-no-sa-ka-zu-ki-wo
Ki-mi-ga-na-sa-ke-ni-sa-ke-no-mi-shi-ka-na

Ri-n-go-ba-ta-ke-no-ki-no-shi-ta-ni
O-no-zu-ka-ra-na-ru-ho-so-mi-chi-ha
Da-re-ga-fu-mi-so-me-shi-ka-ta-mi-zo-to
To-i-ta-ma-u-ko-so-ko-i-shi-ke-re

Tradução:

Primeiro Amor

Quando pude ver debaixo da macieira
A menina que mal tirava a franja,
Quando a vi usando um pente adornado de flores,
logo percebi que era você que tem a beleza de uma flor

Carinhosamente, estendeu-me as alvas mãos
E deu-me uma maçã
Um fruto róseo do outono
Que desperta o primeiro amor

Quando meu suspiro incontido
toca nos seus cabelos
É como se a inebriante taça do amor
Fosse por você servido.
A trilha que se abre debaixo das macieiras do pomar
No caminho que é estreito
Quem a teria aberto, deixando suas marcas?
Indagação que evoca uma saudade.

31. Tôson Shimazaki, “Wakanashû”, *Tôson shishû*, Tóquio, Kadokawashoten, 1971.

32. A métrica japonesa é contada de forma diferente da ocidental que leva em conta apenas sílabas anteriores à tônica. No Japão, a contagem é feita pelo número total de sílabas de cada verso e a partícula “n” também é considerada sílaba inteira.

A primeira característica inovadora que podemos observar neste poema é sua própria estrutura poética. Como se pode observar, o poema é constituído de 4 estrofes de 4 versos cada. Cada verso, por sua vez, apresenta regularidade métrica, com versos de 12 sílabas cada. Essa estrutura difere, por exemplo, da métrica do poema tradicional japonês *waka*, cuja estrutura apresenta versos de 5-7-5-7-7 sílabas métricas. Entretanto, a escolha de versos alexandrinos para a composição deste poema pode ser resquício dos poemas *waka*, pois versos de 12 sílabas métricas podem ser vistos como uma composição do tipo 7+5 sílabas métricas. O poema como um todo pode, portanto, ser encarado como uma composição de 4 estrofes com 4 versos de 12 ou 7+5 sílabas.

Outra característica do romantismo ocidental presente neste poema encontra-se na figura feminina. Este poema faz uma exaltação ao primeiro amor e a figura feminina abordada aqui, como a heroína romântica do modelo ocidental, é idealizada destacando-se a sua pureza, alvura e jovialidade apreciados pelos escritores românticos da época. É também sensivelmente inatingível, pois durante o período Meiji, havia, ainda, um grande distanciamento na relação entre homens e mulheres. A mulher deste poema é bastante jovem e, pela descrição de seus cabelos, podemos esperar que se trate de uma menina-moça que está passando uma fase de transformação para a idade adulta. O verso que foi traduzido por “A menina que mal tirava a franja” pode ser interpretado como a menina que pela primeira vez usou o penteado especial *maegami* que, durante o período Meiji, era usado para marcar a idade adulta para a mulher, prendendo as franjas para cima. Portanto, podemos observar que a palavra *maegami* é metáfora que representa a pureza e a virgindade e dá a significação de que a mulher está pronta para o casamento. Na antologia *Wakanashû* é recorrente a presença da figura feminina. Mas, como pudemos observar ao longo deste trabalho, a figura feminina ocorre com frequência também nos poemas *waka* nos poemas cuja temática fala do sentimento de amor e de separação entre os amantes, por exemplo. A temática do amor é recorrente ao longo da história da poesia japonesa, assim, remanescente do *waka*.

Outra evidência da influência do romantismo reside na escolha do próprio espaço do romance, um pomar de maçãs, portanto, em contato com a natureza. Maçãs são recentes no Japão, tendo sido introduzidas nesse país no início do período Meiji, quando foram importadas 75 variedades americanas e 106 francesas. É interessante observar, então, que a escolha do espaço deste poema é relevante, pois, sendo um produto importado, insere-se na proposta de modernização, com a inserção de produtos, técnicas e filosofias ocidentais no Japão. Com relação ao espaço, ainda, temos que uma das características do romantismo ocidental reside no fato de que o espaço serve para compartilhar e exprimir o próprio estado d’alma do eu lírico. O eu lírico, um jovem rapaz apaixonado, deseja conquistar o seu primeiro amor. A natureza, portanto, amiga, agradável e sedutora, com suas flores, árvores e frutos, fornece ao poema as condições externas que favorecem o clima de romance entre o casal. Além disso, a escolha do pomar de maçãs, segundo Donald Keene, dialoga com um outro aspecto da cultura ocidental: a Bíblia. Segundo Keene, essa imagem da moça entregando uma maçã para um rapaz, ecoa o episódio em que Eva entrega uma maçã a Adão.

O título do poema, primeiro amor, ecoa em todo o poema. Juntamente com o título, temos outras partes ou expressões do poema que lembram a questão do “primeiro” ou do

“começar” Por exemplo: No primeiro verso, temos “começo *de maegami*” que significa início da vida adulta, como explicado anteriormente; “u-su-ku-re-na-i-no-a-ki-no-mi-ni” (Um fruto róseo do outono) significa que as maçãs estão começando a tomar cor, estando róseas, portanto. “Ri-n-go-wo-wa-re-ni-a-ta-e-shi-wa” (E deu-me uma maçã), entregar uma maçã equivale a confessar o amor dela por ele, dando, portanto, início ao amor.

Ao lermos outros poemas inseridos em *Wakanashû*, podemos observar que existe uma tendência de inovação, mas por outro lado, fica evidente também a forte influência da composição poética tradicional nos poemas de Shimazaki Tôson. Isso pode ser observado, por exemplo, na linguagem empregada pelo poeta, ou seja a utilização de uma linguagem mais erudita e clássica, predominando ideogramas escritos na forma antiga e estrutura frasal baseada na gramática clássica, pois os mesmos não haviam, ainda, sofrido modernização nessa época.

Quanto à estrutura dos poemas de *Wakanashû*, pode-se observar, também, uma tendência de modernização coexistindo com as formas dos poemas tradicionais, como pudemos observar no poema “Hatsukoi”. Vejamos, agora, alguns trechos do poema “Okiku”

“Okiku”

Ku-ro-ka-mi-na-ga-ku
Ya-wa-ra-ka-ki
O-n-na-go-ko-ro-wo
Ta-re-ka-shi-ru

A-a-mu-ka-shi-yo-ri
Ko-i-shi-ni-shi
O-to-ko-a-ri-to
Shi-ru-ya-ki-mi³³

Tradução

“Okiku” (Nome de uma mulher imaginária)

Cabelos longos, negros
e sedosos.
O coração da mulher,
alguém o compreende?

Você sabia que
desde antigamente,
há homens que
morrem de amor?

33. Tôson Shimazaki, “Wakanashû”, cit., pp. 67-69. (Trechos selecionados)

Neste poema, pode-se observar a manutenção da estrutura 7-5, dispostos de uma forma inovadora, e apresenta como tema a questão do amor não correspondido de um rapaz por uma mulher idealizada e inalcançável. No segundo trecho do poema, pode-se observar também a questão do rapaz que, não tendo o amor correspondido pela amada, prefere morrer a sofrer por esse amor. Esta questão aparece também em poemas da tradição japonesa, como, por exemplo, na obra *Man'yôshû*, no poema 86 do tomo 1. Pode-se, também, compreendê-lo como uma influência do poema do “mal do século” de Byron que, por sua vez, influenciou também poetas brasileiros de renome como Álvares de Azevedo.

Em outros poemas da antologia “Wakanashû” podemos observar que é predominante a presença de temas que abordam a questão do amor e da figura feminina. Entretanto, ao lermos a antologia, podemos observar a presença de outros temas, como, por exemplo, o das estações do ano que são mais frequentes nos poemas *waka* como, por exemplo, os poemas “*haru no uta*” e “*aki no uta*” Entretanto, pode-se observar que como subtemas temos também a temática do amor, da juventude ou da saudade de uma separação.

À guisa de conclusão, pudemos observar, então, que a importação de aspectos culturais estrangeiros foi uma prática bastante comum empregada pelo Japão ao longo de sua história, e visava tanto a busca de novas formas de conhecimento, como a afirmação da própria consciência nacional. Assim como ocorreu com o sistema de escrita, vários outros aspectos culturais estrangeiros foram importados e adaptados à realidade japonesa como uma forma de se preservar a identidade nacional. Como observa Donald Keene, a implantação do Romantismo foi realizada num desejo complexo e ambíguo de rompimento com o passado recente, implantando modelos estrangeiros que promovessem uma inovação para a literatura japonesa, ao mesmo tempo em que se tentava manter também a tradição literária japonesa.

A arte de compor poemas no Japão, como pudemos observar ao longo deste estudo, tem uma história longa e rica. Os poemas tradicionais japoneses ou *waka* têm uma estrutura formal fixa que pode ser de cinco tipos: o *tanka*, o *chôka*, o *sêdoka*, o *bussokusekika* e o *renga*; sendo a forma popular mais empregada pelos poetas japoneses o *tanka*. Compor poemas, para os japoneses da antigüidade, ao longo de sua história, deixou de ser uma atividade de entretenimento para se tornar um instrumento de *status* social que poderia trazer ascensão social ou promoção profissional para aqueles que a dominassem bem. Daí a importância que o gênero adquiriu ao longo dos tempos.

Durante o período Meiji, houve a introdução de diversos aspectos culturais do ocidente numa tentativa de se buscar a modernização no Japão. No âmbito da poesia, houve o estabelecimento do *shintaiishi*, “nova forma poética” cuja finalidade era a de buscar a modernização para a poesia japonesa por meio da importação de técnicas literárias ocidentais, principalmente, das do romantismo. Shimazaki Tôson foi, então, um dos principais poetas japoneses que aderiram ao novo gênero. Com relação aos conceitos de “originel” ligado à origem e “original” ligada à novidade proposta por Anna Balakian, parece-nos que para o caso de Shimazaki Tôson, apesar do poeta ter sido considerado romântico, o conceito que melhor se adapta para caracterizar sua produção poética é a de “originel” ligado à origem, pois o poeta, dotado de espírito

crítico, soube decifrar e aperfeiçoar por meio da introdução de técnicas ocidentais, a forma poética tradicional japonesa existente há vários séculos.

Dessa forma o *shintaiishi* ou novo estilo poético introduz no panorama da literatura japonesa moderna um novo conceito para a composição poética que, além do conteúdo, valoriza também forma, sonoridade, ritmo. A estrutura dos poemas de *Wakanashû* à primeira vista, nos dá a sensação de que rompe com a estrutura do poema tradicional japonês, dando um aspecto novo para a forma da poesia japonesa. Entretanto, ao se observar com mais cuidado, vê-se que, implicitamente, existe ainda remanescência da estrutura dos *waka*. Além dessas características de ordem formal, temos também outras características de ordem temática e de conteúdo do romantismo ocidental, como subjetivismo, emocionalismo exagerado, individualismo, fundindo-se com as temáticas típicas do poema japonês como o gosto pela natureza, as estações do ano. Entretanto, apesar da proposta de modernização, observamos também a preocupação de se manter a linguagem e a gramática antiga do período Edo. Em *Wakanashû*, vários são os poemas que apresentam a estrutura de um *tanka*, entretanto, disposição, ritmo, sonoridade e conteúdo são tratados de forma diferente do *tanka* tradicional japonês. De uma maneira geral, podemos concluir, então, que o que ocorreu nessa proposta de mudança da poesia foi, na realidade, uma fusão do antigo e do novo, produzindo uma forma totalmente original e criativa, baseada nos modelos ocidentais.

Bibliografia

- ABE, Akio. *Nihonbungakushi Chûkohen (História Literária Japonesa-média Antigüidade)*. Tokyo, Hanawa, 1996.
- AKIYAMA, Ken et al. *Chûkono Bungaku (Literatura da Média Antigüidade)*. Tokyo, Yûhikaku, 1979.
- AVAKIAN, Monique. *The Meiji Restoration – And the rise of Modern Japan*. New Jersey, Silver Burdett Press, 1991.
- BARBÉRIS, Pierre. *Balzac, une mythologie réaliste*. Paris, Larousse, 1971.
- BEGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve*. Paris, José Corti, 1991.
- BERCHET, Jean-Claude (org.). *Chateaubriand. Le tremblement du temps*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994.
- BEER, John (ed.). *Questioning Romanticism*. Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1995.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira. Momentos Decisivos*. São Paulo, Martins, 1959, 2 vols.
- ETIEMBLE. *Essais de Littérature (Vraiment) Générale*. Paris, Gallimard, 1975.
- FUJII, James A. “Narrating Resentment through Urban-Rural Tension: Shimazaki Tôson’Kyûshujin” *Complicit Fictions – The Subject in the Modern Japanese Prose Narrative*. California, University of California Press, 1993, pp. 45-75.
- _____. “Changing Metaphors: From Vertical Hierarchy to Centralization in Tôson’Hakai” *Complicit Fictions – The Subject in the Modern Japanese Prose Narrative*. California, University of California Press, 1993, pp. 76-102.

- FURUHASHI, Nobutaka. *Nihon Bungeishi*, vol. 1 (*História Literária Japonesa*). Tokyo, Kawaide, 1991.
- HARA, Michio. *Nihon Bungeishi*, vol. 4 (*História Literária Japonesa*). Tokyo, Kawaide, 1988.
- HATA, Yûzô. *Nihon Bungeishi*, vol. 5 (*História Literária Japonesa*). Tokyo, Kawaide, 1990.
- HIRAOKA, Toshio *et al.* *Nihonbungakushi-Kindai* (*História Literária-Era Moderna*). Tokyo, Ūseidô, 1987.
- HISAMATSU, Sen'ichi. *Biographical Dictionary of Japanese Literature. Japan, International Society for Educational Information*, 1982, 2ª ed. Kodansha Encyclopedia of Japan. Japan, Kodansha, 1983, vol. 7, p. 101.
- KATAGIRI, Yôiti (org.). *Ôchôwaka no sekai* (*Mundo do waka Aristocrático*). Tokyo, Sekaishisô, 1984.
- KATO, Shuichi. *A History of Japanese Literature*, vol. 3. The Modern Years. Tokyo, Kodansha, 1990.
- KAZAMASHOBÔ (org.). *Shinkokinto sono Jidai* (*Shinkokin e sua Época*). Tokyo, Kazamashobô, 1991.
- KEENE, Donald. *Japanese Literature: an Introduction for Western Readers /Donald KEENE*. Tokyo, Charles Tuttle, 1987.
- . *Dawn to the West – Japanese Literature in the Modern Era (Fiction)*. New York, Henry Holt and Company, 1987.
- KIMATA, Osamu. *Kindai Tanka* (*Tanka Moderno*). Tokyo, Yûseidô, 1968.
- LEÃO, Carneiro. *Victor Hugo no Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1960.
- MABUCHI, Nina Atsuko. *Aspectos do Naturalismo no Japão e no Brasil (Influência do Naturalismo Francês)*. São Paulo, Separata do Colóquio Brasil-Japão, 1967.
- MC CLELLAN, Edwin. “Tôson and the Autobiographical Novel”. *Studies in the Modernization of Japan. Tradition and Modernization in Japanese Culture*. SHIVELY, Donald H. (org.). New Jersey, Princeton University, 1971.
- MATSUMURA, Yûji. *Nihon Bungeishi*, vol. 3 (*História Literária Japonesa*). Tokyo, Kawaide, 1987.
- MEIJISHOIN WAKA RONSHÛ KANKÔKAI (org.). *Kinsei Dôjô Waka Ronshû* (*A Poética Dôjô*). Tokyo, Meijishoin, 1989.
- MILNER, Max & PICHOS, Claude. *De Chateaubriand à Baudelaire*, nouv. éd. Paris, Arthaud, 1990.
- NAKANISHI, Susumu. *Man'yôno Sekai* (*O Universo da Coletânea*). Tokyo, Chûkôshinsho, 1981.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo, Edusp, 1997.
- OKAMOTO, Monica Setuyo. “O Cânone Europeu dentro da Literatura Japonesa na Era Meiji (1868-1912)”. *Anais do X Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1999.
- SAIGÔ, Nobutsuna. *Shino Hassei* (*O Despontar do Poema*). Tokyo, Mirai, 1980.
- SHIMAZU, Tadao *et al.* *Wakashi* (*História do WAKA*). Osaka, Izumisensho, 1991.
- SUZUKI, Hideo. *Nihon Bungeishi*, vol. 1 (*História Literária Japonesa*). Tokyo, Kawaide, 1991.
- TAKEDA, Motoharu. (*Teika Jittaino Kenkyû* (*A Poética de Sadaie*)). Tokyo, Meiji, 1990.
- WALKER, Janet A. *The Japanese Novel of the Meiji Period and the Ideal of Individualism*. New Jersey, Princeton University Press, 1979.

O PAPEL SOCIAL DA OFENSA VERBAL NO JAPÃO

*Koji Yamamoto*¹

1. O Samurai e a Ofensa Verbal

O artigo 12 do código de leis Goseibai Shikimoku², promulgado pelo xogunato Kamakura (1192-1336), o primeiro governo guerreiro instalado na época Chûsei (1192-1540), refere-se à proibição de ofensas verbais que pode ser sintetizada em dois pontos principais:

1. a ofensa verbal é causa de brigas e assassinatos, de modo que aquele que proferi-la será penalizado;
2. aquele que proferir ofensas verbais durante o julgamento terá a causa perdida.

O primeiro registro concreto de crime de ofensa verbal data de maio de 1213: trata-se do incidente ocorrido na batalha de Wada³, em que Hatano Tadatsuna e Miura Yoshimura⁴, no momento de se avaliar os feitos guerreiros, disputam entre si a primazia de avanço às hostes inimigas. Diante do xogum, Tadatsuna chama Yoshimura de “cego”

1. Professor Visitante da Universidade de Cultura e Artes de Shizuoka, Japão, junto ao curso de Pós-graduação de Língua, Literatura e Cultura Japonesa da FFLCH-USP. O presente texto é baseado na palestra proferida no Prédio de Letras da FFLCH-USP em 2001. As notas aqui apresentadas, assim como os dados referentes aos autores citados no texto, são todas de tradução.
2. Literalmente “código de medidas de punição”, foi elaborado em 1232, segundo os costumes e a jurisprudência e serviu de modelo para leis posteriores.
3. Ocorrida em 1213 e gerada pela oposição a Hojo Yoshitoki por Wada Yoshimori que sai derrotado.
4. Aliados do clã Hojo.

ao sustentar que não o vira avançar à sua frente, sendo por isso condenado. O depoimento de testemunhas dava razão à sustentação de Tadatsuna, mas no julgamento pesou a ofensa verbal mais do que a confirmação da verdade dos fatos.

Depois desse incidente, registram-se mais de quarenta casos concretos de ofensa verbal em autos da época Kamakura. São poucos os casos de insultos de ordem geral. A maioria é de casos de ofensas contra posições e/ou classes sociais, ou ofensas que ferem a honra de outrem. Citando alguns exemplos, temos expressões como: “samurai que perdeu seu status, *kanzoku no mi* (desqualificado), *kotoneri warawa* (serviçal menino), *hôtô kojiki* (mendigo libertino), *hôshi* (monge), *shirabyôshi* (dançarina/prostituta), *honjo onko* (protegido local), *bunmin* (desclassificado social), *rôjû* (vassalo menor), *higokenin* (vassalo de segunda categoria), *genin* (samurai sem amo), *kanjinbôshi* (monge que colhe contribuições), *kôotsunin* (um sujeito qualquer), *onko jitô* (senhor de terra sob proteção), *wakatô* (jovem “cheirando à fralda”) que desdenham posições sociais. Mesmo quando tais expressões não eram usadas, dizer que alguém “foi expulso por ter irritado o amo” ou que “é um ex-detento” era considerado ferir a honra de outrem.

Freqüentes também eram os casos em que as palavras continham algum sentido que feria a honra do outro, apesar de elas em si não configurarem propriamente uma ofensa. Assim, por exemplo, mesmo no caso de Hatano Tadatsuna, apesar de “cego” ser em si um pejorativo, pode-se dizer que adquire um sentido mais forte quando atribuído a Yoshimura que sustenta não tê-lo visto avançar à sua frente.

As ofensas verbais que aparecem nessas ações judiciais da época Kamakura referem-se apenas a posições ou classes sociais, ou a difamações. Isso se deve à característica da sociedade guerreira da época, que valorizava sobretudo a honra.

Em outras palavras, esta era uma sociedade eminentemente guerreira, cuja função principal era lutar e na qual, universalmente falando, impera um sentimento de honra muito forte. Mesmo neste caso, Hatano Tadatsuna poderia ter aceitado a vultosa premiação proposta por Hojo Yoshitoki⁵ se cedesse a disputa para Yoshimura, uma vez que já tinha conquistado a primazia de avanço às hostes inimigas em outras investidas, mas ele recusou dizendo que não poderia comprometer o nome da família aceitando um prêmio momentâneo, e, tendo insistido numa decisão justa, acabou se excedendo nas palavras e condenado por isso.

O que mais exaltava o ânimo dos samurais eram palavras que desprezassem injustamente sua posição ou classe social, que os ferissem com fatos relacionados à sua honra, de modo que calúnias e difamações deviam ser freqüentemente objeto de disputas judiciais.

O samurai pertence a uma classe que se relaciona diretamente com a força física e, por isso, quando era vítima de algum vexame, grande era a possibilidade de apelar para soluções que implicassem a força.

A título de comparação com o Goseibai Shikimoku, gostaria de fazer uma referência à Lei Salica do povo germânico do século V a VI que, segundo consta, melhor revela o perfil da legislação germânica antiga. Há um capítulo intitulado “Sobre a ofensa verbal” que prescreve em sete artigos os crimes de maledicências, tais como:

5. Ocupou o alto posto de regente do xogum no governo Kamakura, entre 1205-1224.

chamar uma mulher livre de prostituta; chamar alguém de raposa (no sentido de “ladino”); chamar alguém de lebre (“covarde”); dizer que o outro abandonou as armas durante a batalha; xingar o outro de mentiroso ou delator. Os germanos são conhecidos como um povo que preza a bravura e a honra e, como mostram essas normas, a ofensa verbal, também para eles, era, sobretudo, uma questão de honra.

Os dois itens do Shikimoku mencionados no início podem ser considerados, do ponto de vista tanto de sua funcionalidade quanto da aplicação da lei, como artigos distintos.

Assim, a proibição de ofensas verbais referida no item 1 pode ser considerada complementar à prescrição de penas para homicídios ou ferimentos, regulamentada no artigo 10 do mesmo código e, nesse sentido, constitui uma parte da proibição de brigas e contendas de um modo geral. Por outro lado, o item 2 constitui uma norma mais restrita na medida em que se limita a ofensas verbais proferidas no tribunal.

Com relação ao item 1, a própria ofensa verbal torna-se o tema central do julgamento, mas com relação ao item 2, ela se torna um tema secundário do processo judicial que tem por objeto uma outra causa.

Nos registros documentais coletados, exemplos do primeiro caso são raros. Assim como o incidente de Hatano Tadatsuna, o primeiro registro de ofensa verbal, diz respeito à injúria diante do xogum, os demais casos referem-se a pronunciamentos em tribunais ou a citações em processos judiciais. Portanto, o efeito da proibição de ofensas verbais no Goseibai Shikimoku manifesta-se mais no sentido de coibir ofensas nos tribunais mais do que em simplesmente proibir ofensas e brigas em geral.

Por que, então, a ênfase dada à relação da proibição de ofensas verbais com um espaço particular que é o tribunal?

2. “Festival de Insultos” e Sanção Social

Para compreender o significado da proibição da ofensa verbal na legislação do xogunato, é necessário acrescentar algumas considerações gerais sobre a função social da ofensa verbal na sociedade japonesa em sua fase pré-moderna⁶

Na bibliografia sobre os estudos concernentes ao folclore, o conceito dos festivais denominados de *akkô matsuri*, *akutai matsuri*, ou ainda *akutare matsuri*, todos eventos voltados para a ofensa verbal, pode ser resumido em “festival caracterizado pela troca de maledicências entre os participantes ou pela grosseria destinada àqueles que dançam” ou, ainda, em “festival fundamentado na crença de que o vencedor da troca de ofensas verbais adquire a felicidade”

A despeito das diferenças significativas do conteúdo das cerimônias, na época do evento e em outros elementos, os festivais apresentam a troca de ofensas verbais como parte constituinte da festividade. Atualmente, a maioria desses festivais deixou de existir, e existem registros de cerca de dezessete festivais do gênero, nas diversas regiões do Japão.

6. De um modo geral, considera-se que a “modernidade” japonesa tem início com a abertura do Japão ao ocidente, em meados do século XIX, sendo a fase anterior conhecida como “pré-moderna”.

A realização dos festivais concentra-se entre o final do ano e a primeira quinzena de janeiro. Em todos eles, a ofensa verbal não constitui, por si só, seu objetivo principal e sim um papel complementar das festividades. Neste aspecto, é semelhante aos festivais conhecidos como *akutai ichi* (“feira” de insultos) e *akutai matsuri* (“festival de insultos”).

O folclorista Nakayama Taro (1876-1947), provavelmente o primeiro estudioso a abordar o *akkô matsuri* (festival de ofensas), resume o seu conteúdo da seguinte maneira:

- a) excepcionalmente na noite do festival é permitido fazer declarações sobre o comportamento alheio na vida cotidiana, algo impossível no dia-a-dia. Esse ato é concebido como uma espécie de sanção social realizada em nome de deus;
- b) entretanto, o festival perdeu a forma original que era de se tirar a sorte do ano, baseando-se na crença de que o “vencedor” nessa troca de ofensas verbais seria contemplado com a sorte ao longo do ano. Segundo essa crença, a vitória é uma prova do consentimento divino ao pedido do vitorioso. Em outras palavras, “o vencedor” adquiriria a qualificação para receber a graça divina ao longo do ano.

Assim, Nakayama aponta para dois aspectos da vitória no festival de insultos: o de sanção social e o caráter de “tirar a sorte” do ano para controlar a conduta do dia-a-dia. Os estudos posteriores sobre o folclore tendem a enfatizar o segundo em detrimento do primeiro, dando pouca importância ao aspecto punitivo.

Outro conhecido folclorista Yanagita Kunio (1875-1962) pensava mais em termos de sanção social. Em sua obra *Sairei to seken* (*Cerimoniais e Sociedade*) ele apresenta a violência praticada pelo andor no Festival Hote do Santuário Shiogama e defende a tese de que no Japão não havia imoralidade maior do que a insensatez de se opor aos costumes da comunidade, sendo a não-punição dos infratores uma ameaça à coletividade; assim, o líder dos jovens que carregam o andor teria assumido o papel de porta-voz desse princípio social. Yanagita interpretou igualmente o festival de insultos a partir desta perspectiva analítica e, nesse sentido, pode-se afirmar que concordava com os principais pontos da tese de sanção social defendida por Nakayama.

Considerando as teses de Nakayama e Yanagita, far-se-á agora uma análise dos procedimentos reais dos festivais.

A maioria dos festivais acompanhados da prática dessa troca de ofensas verbais é encontrada nos registros folclóricos da modernidade, sendo que, infelizmente, há poucos registros da época pré-moderna.

No livro *Hinami kiji* (*Artigo Diário*), do Período Edo (1603-1867), há uma descrição da famosa cerimônia religiosa de passagem de ano realizada no Santuário Gion:

“No Santuário Gion, altas horas da noite do último dia do ano, apaga-se toda a iluminação, com exceção das velas que iluminam o altar, e, no escuro, os participantes deliberadamente trocam insultos. Mesmo reconhecendo o autor dos insultos pela voz, não se pode brigar nem guardar rancor.”

Uma descrição mais detalhada do mesmo festival pode ser encontrada não em um registro, mas na ficção *Seken munesan'yô* (*Acertos de contas sentimental perante a sociedade*) de Ihara Saikaku. Segundo este, na Antigüidade, os participantes posicionavam-se em duas filas paralelas e, como se fosse um torneio, ordenadamente trocavam insultos

numa espécie de desafio. Porém, os insultos trocados eram do tipo aparentemente ingênuos por serem entre desconhecidos, sem a personalização ou a aspereza próprias de conhecidos, tais como “você irá parar no túmulo engasgando-se com *mochi* (bolinho de massa de arroz) no terceiro dia do ano” ou “sua esposa ficará louca no primeiro dia do ano e jogará seu filho no poço”

A localização privilegiada do Santuário Gion no centro da capital Quioto e também a grandeza dos festivais ali realizados contribuem para que os participantes sejam desconhecidos. Neste ponto, é totalmente diferente dos festivais que possuem como cenário, as pequenas comunidades de santuários xintoístas da maioria das aldeias. O caráter genérico dos insultos demonstra este fato.

Diferentemente dos festivais que culminavam em troca de insultos comuns, havia práticas que visavam a revelar condutas imorais concretas, como o *Zattona* (*Falando por alto*) da região de Shiogama, Província de Miyagi e o *Chiba warai* (*Riso de Chiba*) do Templo Chiba, situado na província de mesmo nome.

Zattona é realizado na noite de 15 de janeiro, nos bairros próximos ao Templo Shiogama. Em cada bairro, as crianças escolhem, sem discriminar sexo ou idade, uma pessoa que tem, no cotidiano, comportamento condenável e, reunindo-se na entrada dos fundos da casa do escolhido, relatam em voz alta e em coro as referidas práticas e depois desaparecem na noite. Assim, uma vez que um segredo torna-se público a partir dessa noite, denegrindo sua reputação, conta-se que as pessoas passam a ter cautela em seus atos. A denominação *Zattona*, literalmente “de um modo geral”, “grosso modo, resumindo”, originou-se do fato de que, no início da revelação, uma criança usa o refrão “*zattona, zattona, koko ni hanashi ari to na*” (“Falando bem por cima, bem por alto, dizem que aqui há uma história para contar”) e as outras crianças perguntam “qual então?” antes de relatar o fato propriamente dito.

No caso do *Chiba warai*, os moradores das redondezas do Templo Chiba reúnem-se na noite do último dia do ano e, cobrindo o rosto com um pano e também a cabeça para não serem identificados pelo corte de cabelo, relatam as parcialidades, as boas e más atitudes dos ocupantes de cargos públicos da aldeia, tais como o chefe e os anciãos, intercalando gargalhadas. Assim, aqueles que têm comportamento condenável, tal como o de ser ingrato com os pais, também viram motivo de chacota. Desse modo, tanto o primeiro como o segundo passam a ter cautela em suas atitudes, evitando serem alvo de zombaria.

Considerando-se tais registros, pode-se afirmar que os eventos acima descritos possuem certamente uma função de sanção social.

Torna-se necessário, assim, esclarecer em quais condições esse tipo de função social torna-se possível.

Um protótipo de práticas semelhantes ao festival de insulto nas sociedades tribais pode ser o chamado “*song duel*” realizado na sociedade esquimó. Este duelo consiste em resolver os conflitos por meio de canções, danças e gestos, ao invés do emprego de armas e da violência, e constitui um exemplo emblemático do mecanismo da sanção social das sociedades tribais. É necessário considerar que a sociedade esquimó não é homogênea, apresenta variação regional, de modo que há significativas

diferenças nos detalhes descritos por estudiosos, mas segundo a síntese apresentada por E. A. Hoebel⁷ pode-se afirmar que segue o seguinte padrão organizacional.

O duelo musical é realizado no verão, época em que os esquimós passam a viver em comunidade, com todos os membros no pátio da aldeia. O estilo da música é padronizado, mas a letra, muitas vezes improvisada, é composta com o intuito de ridicularizar ou ferir o adversário, podendo ser por meio de imitações ou mímicas, e contar, ainda, com o coro dos familiares. Aquele que conseguir mais aplausos e gritos de aprovação do público será consagrado vencedor. Entretanto, a recompensa é apenas o conforto espiritual, no sentido de resgate da dignidade pessoal, não cabendo recompensas materiais e afins.

As questões resolvidas por meio do duelo musical incluem todos os tipos de conflitos e ressentimentos, excluindo-se, normalmente, os casos de homicídio. A região leste da Groenlândia parece ser exceção.

Por piores que sejam os insultos, é proibido aos concorrentes expressarem raiva ou fúria. Como já foi dito, a regra é ser aclamado pelos presentes ou vencer o oponente fazendo-o se calar, devendo os envolvidos, no final da disputa e da aclamação do vencedor, fazer a reconciliação, exigindo-se, às vezes, uma troca de presentes.

Analisando a causa da eficácia do duelo musical na resolução de conflitos da sociedade esquimó, é necessário apontar, em primeiro lugar, o fato de que predomina, nessa sociedade, o valor social de se evitar a desonra. Ou seja, o temor de que as condutas e fracassos sejam levados ao conhecimento público age como um forte fator inibidor, pois, uma vez cometido o delito, o infrator é punido ao ser obrigado a passar por uma situação vexatória de ser penalizado num duelo musical. Assim, evitar a desonra que permeia a sociedade como um todo constitui um fator indispensável para a eficácia de uma sanção que não é nem material nem física.

Nós, homens modernos, não entendemos tal mentalidade e tendemos a subestimar a força dos valores sociais, como aqueles descritos acima, mas Rattray⁸, por exemplo, citando a tribo africana Ashanti, enfatiza o poder da “ridicularização” como a mais eficaz sanção social para que as normas tradicionais da comunidade sejam respeitadas, chegando a afirmar que talvez ela seja mais temida do que qualquer castigo severo imposto pelo homem, por privar o indivíduo da auto-estima e do respeito dos companheiros. Rattray justifica essa tese lembrando que, pela característica do ambiente onde os Ashanti vivem, um membro ridicularizado pelos companheiros não possui nenhum lugar para se isolar. Porém, em maior ou menor grau, esta realidade é comum para todas as comunidades pré-modernas, inclusive para a dos esquimós.

Ainda, em vários países do Mediterrâneo, especificamente na região meridional da Espanha, existiu na antigüidade uma prática conhecida como *vito*. Trata-se de um meio de expressar a censura dos habitantes àquele que transgrediu as normas da comunidade. À noite, um grupo de moradores dirige-se à casa do infrator e, em alvoroço, insultam-no por meio de canções. Essas e outras práticas são repetidas até que o infrator

7. Autor de *Antropologia Cultural e Social*, trad. de Euclides Carneiro da Silva, São Paulo, Cultrix, 1981.

8. R. S. Rattray, *Ashanti Law and Constitution* (1927).

resolva abandonar a comunidade. O temor de ser zombado e ridicularizado em público constitui uma poderosa sanção social, especialmente nas culturas mediterrâneas, em que a honra e a vergonha são consideradas valores importantes.

Entretanto, por mais que se considere o peso da desonra, a sanção social parece requerer outras condições para que funcione como um meio eficaz para a solução dos conflitos, impedindo o uso da violência, como o que se dava entre os samurais.

Nesse sentido, é necessário apontar para o fato de inexistir, quase que por completo, o poder judicial ou mesmo a organização policial na sociedade esquimó. Por este motivo, os esquimós tiveram que depender do duelo musical como meio autônomo de resolução de conflitos, mantendo o consenso social de que o resultado do duelo seria, em última instância, a solução definitiva.

Esse caráter de consenso social aparece com nitidez nas regras do duelo musical: não se pode expressar a raiva ou a fúria, por mais que o insulto seja grave; vence aquele que conseguir mais aplausos e aclamação do público; terminada a disputa, as partes são obrigadas a fazer as pazes e, dependendo do caso, trocar presentes para simbolizar a reconciliação. Sem essas regras, certamente o duelo musical abriria caminho para uma disputa corporal.

Como foi anteriormente referido, o “festival de insulto” também possui uma função de sanção social e, nesse sentido, não há dúvidas de que isso se deve à existência de um valor social no Japão que rejeita fortemente a vergonha. Entretanto, é necessário enfatizar que, ao contrário da sociedade esquimó onde o formato do duelo prioriza o embate indivíduo *versus* indivíduo, como que numa relação entre o acusador e o acusado num tribunal, no Japão, o festival de insulto possui o caráter de punição coletiva de um indivíduo que transgrediu normas específicas da própria coletividade. Além disso, as questões eram de natureza moral e não de incidentes semelhantes aos dos esquimós. A diferença com a sociedade esquimó talvez resida no fato de o Japão ter conseguido, numa fase relativamente inicial de sua história, elaborar um aparato jurídico para as punições.

De qualquer maneira, se o festival de insulto possuía alguma função de sanção social, deveria ter existido algum tipo de regra para garantir o seu funcionamento. De fato, em muitos casos, podem-se encontrar alguns regulamentos que sugerem ser resíduos de regras dessa natureza. Nos documentos folclóricos da modernidade, encontram-se as seguintes regras:

- não brigar, por mais que o insulto seja grave (Festival Matarajin do Templo Môteisu e Festival de Suwa, Nagasaki);
- não apelar para a violência (Festival de Insulto Iwama);
- é estritamente proibido usar a violência (Festival de Briga do Templo Kiyomizu)
- não apelar jamais para a violência. (Festival de Briga do Santuário Toyokawa Inari);
- quem se cala ou briga ao ser derrotado terá problemas com o crescimento do bicho-da-seda (Santuário Hinoki Sawadake)

Nota-se que todas as regras são relativas à prática da violência física visando a impedir que o conflito se agrave, e é possível presumir que quase todo festival de insulto tenha regras dessa natureza com as devidas variações. Existiam, ainda, casos

como os da “Feira de Insultos” do Templo Saishôji que proibia o uso de termos como “ladrão” e “adúltero”. Infelizmente, só algumas realizações do festival de insulto podem ser confirmadas no período pré-moderno. Mas, considerando-se, por exemplo, o relato do livro *Hinami Kiji*, onde consta que a ordem era “não brigar, não guardar rancor” mesmo quando a pessoa é identificada pela voz, pode-se afirmar que tais regras, que impediam que os insultos se desenvolvessem para o uso da agressão física, já existiam desde a antigüidade.

Talvez a garantia do anonimato tenha alguma relação com as regras acima descritas. A prática de se apagar a luz durante o ato, verificada no Santuário Gion, ou ainda na Feira de Insultos do Templo Saishôji, no Festival de Insultos Iwama, no Festival de Risos de Chiba e tantos outros, parece corroborar tal hipótese. A proibição de se fazer qualquer retaliação, mesmo reconhecendo a pessoa, parece ter o efeito de se limitar a ofensa verbal ao âmbito incomum e momentâneo de uma festividade.

Percebe-se, assim, que tais regras são necessárias para que as ofensas verbais não comprometam o relacionamento cotidiano dos membros de uma vila ou aldeia, em um contexto em que todos se conhecem e é difícil manter as condutas individuais em segredo. Especialmente nos casos em que o insulto verbal configura crítica a uma pessoa específica, a obediência às regras acima mencionadas torna-se imprescindível para evitar possíveis desdobramentos mais sérios, como brigas.

3. *O Aparecimento do Poder Judiciário e os Festivais de Ofensa Verbal*

Como vimos analisando com os exemplos dos esquimós e de outros grupos sociais, se a troca de ofensas verbais é algo capaz de funcionar como um meio de sanção social autônoma, e se, por meio da análise dos festivais de ofensa verbal, presumirmos que elas desempenham função semelhante na sociedade japonesa, qual seria a razão para que, após o advento do xogunato, a proibição das ofensas verbais tenha sido promulgada com a justificativa de que viria a ser a causa para discussões e brigas?

A discussão verbal ligar-se ou não aos confrontos violentos são como faces de uma mesma moeda. Somente quando existe uma anuência social de que as palavras são uma forma de solução constante e não casual dos conflitos e quando há determinadas regras para que ela não se desenvolva em agressão física, a discussão verbal pode cumprir a função que dela se espera. O modelo representativo da sociedade que possui essa anuência é a dos esquimós, mas se, com o aparecimento de outros métodos, essas regras de consentimento se afrouxarem, tais discussões serão meras discussões ou bate-bocas que acabam gerando o efeito contrário.

Esses “outros métodos” acima mencionados, significam o aparecimento de uma instância jurídico-policia, aparecimento este que se dá com apoio num poder judicial de maior ou menor grau. Um exemplo concreto disso é apresentado pelo historiador jurídico Nakada Kaoru (1877-1967) em *Eiyono Shichiire* (“Penhorando a honra”).

Segundo o autor, na Alemanha, desde o século XIV, havia uma prática bastante comum relacionada à inadimplência do devedor, chamada “termo de insulto”, segundo a qual permitia-se ao credor ridicularizar e ofender o devedor de forma verbal, textual

ou ainda, por meio de poemas ou pinturas. Só que isso gerou conflitos e discórdias ainda mais acirradas entre as partes envolvidas e, como isso conturbava a paz, a ordem policial imperial de 1577 proibiu tal medida com a seguinte justificativa: “É costume o credor ofender publicamente, por meio de pinturas ou textos desonrosos, um devedor ou o seu fiador quando o primeiro não cumpre suas obrigações, não pagando a dívida cobrada. No entanto, esse ato é por demais ultrajante, podendo gerar muitas brigas e rancores, por isso, é inadmissível em regiões onde existem lei e equidade” A frase “em regiões onde existem lei e equidade” indica como foi o processo de enfraquecimento do “termo de insulto”, até perder seu efeito.

Um exemplo que mostra a passagem de uma instância de sanção social como a dos esquimós para uma nova mudança como essa, pode ser vista no relato sobre os concursos de tambores da tribo Tiv da Nigéria. Assim relata P. Bohanan⁹ sobre a solução de discórdia adotada pela tribo Tiv, semelhante ao duelo musical dos esquimós.

Certa vez, quando dois indivíduos entraram em choque em função do dote de casamento, um deles, na mesma noite, começou a espalhar insultos sobre o outro, com tambores e músicas em som bem alto para que fossem ouvidos por toda a vizinhança. Na noite seguinte, a família desse indivíduo também tomou parte e os insultos foram cantados em coro. O outro, por sua vez, também começou a cantar para enfrentar o primeiro, mas como não tinha habilidade musical, contratou um especialista para criar músicas que criticassem o oponente, sua esposa e familiares. O primeiro acabou esgotando suas idéias e também pediu ajuda a um especialista, e, nesse ínterim, todas as noites, ambos os lados disputavam entre si oferecendo comida e bebida aos vizinhos, para que um maior número possível de pessoas compartilhassem do grupo com músicas e danças que ridicularizassem o oponente.

Como esse confronto durou mais de três semanas, o chefe da região, por fim, intercedeu temendo que isso se desenvolvesse para uma luta armada. O chefe, então, fez com que eles participassem de um concurso de canto e tambor na sua presença para definir o vencedor. Ao fim do concurso, deu-se um empate com um dos envolvidos ficando com a vitória sobre a questão do dote que deu início à desavença, e o outro, com a vitória do concurso musical.

Foi, na realidade, uma solução que o chefe buscou para evitar a intervenção das autoridades coloniais, o que poderia acontecer se a disputa dos tambores avançasse para o uso da força bruta. Além disso, essa disputa dos tambores não serviu em nada para a solução da desavença inicial em si que era a questão do dote. A decisão do chefe foi a de dividir a vitória entre as partes com um vencedor da contenda e outro vencedor do concurso de tambor. Nesse caso, o concurso de tambor não pode ser absolutamente considerado um meio de solução de conflitos.

Entretanto, o método de pressionar o oponente ganhando um maior número de simpatizantes entre a vizinhança, oferecendo até bebida e comida para divulgar ao máximo a música que injuria o seu oponente, não é diferente do concurso de música dos esquimós. Uma vez que no Congo e outras regiões da África Ocidental é realizado

9. P. Bohanan: autor de *Justice and Judgment among the Tiv* (1957).

um tipo de julgamento que dá a vitória ao melhor cantor, presume-se que o sentido pode ser o mesmo no caso da tribo Tiv.

O exemplo dos Tiv é, originariamente, um método de solução de conflito auto-determinado por uma comunidade regional, e podemos dizer que o concurso de tambor realizado sob algumas regras foi perdendo essa função mas, ao mesmo tempo, por terem se afastado do cerceamento das regras, passaram, ao contrário, a desempenhar a função de aumentar a desavença. Essa transformação pode ser atribuída à própria colonização. Ou seja, podemos entender que, com a colonização, surge um poder superior ao da comunidade que reduz a necessidade de se apoiar à antiga forma de solução dos conflitos, função essa que passa a ser exercida pelos órgãos policiais e judiciários das autoridades coloniais.

Desse modo, se entendermos que o exemplo da tribo Tiv, onde a ofensa verbal não funciona como meio de solução dos conflitos, mostra que o método comunitário e local de solução das desavenças foi substituído por um novo e superior órgão policial e judiciário, podemos dizer que isso também se aplica ao que aconteceu ao processo de formação do Goseibai Shikimoku e a sua proibição em relação à ofensa verbal.

Nos tribunais do xogunato Kamakura, acabou por se perder a função que a palavra desempenhava nas reuniões como a dos festivais de insultos enquanto método de solução dos conflitos realizado sob determinadas regras. Por ocasião da solução dos conflitos consuetudinários da comunidade, nem sempre surgiam defesas racionais; às vezes, misturavam-se expressões de ofensa bastante exacerbadas e, seja como for, aquilo que deveria forçar o oponente a se render pelas palavras, oral ou textualmente, foi eliminado como algo prejudicial para as disputas judiciais. Esse é o motivo da proibição das ofensas verbais pelo Goseibai Shikimoku e justamente por isso, as ofensas verbais no tribunal foram particularmente problematizadas.

4. *As Ofensas Verbais e os Ritos de Fertilidade*

A função dos festivais de insultos não era apenas a de ser uma instância de sanção social. Nos documentos legais do xogunato, embora em número bastante reduzido, havia algumas expressões consideradas ofensivas apesar de desprovidas de algum sentido particular subentendido, tais como *bokai ni oyobu* ou *bokai ni kakete* (atingir o reino materno). Essas expressões, da mesma forma que *oyamaki* ou *hahamaki* (envolvimento maternal) constantes na obra *Kokon Chomonjû*¹⁰, significam incesto entre mãe e filho.

Mesmo entre as injúrias trocadas nos festivais de insultos, havia expressões próprias como, por exemplo, “*Oniga deta, tsubio shiyo*” (“O ogro apareceu; vamos fazer sexo”) usadas nas Festas das Flores. No festival do Santuário Horohasan, trocavam-se palavras vergonhosas que pais e filhos não seriam normalmente capazes de ouvir lado a lado e, nos desfiles dos festivais de lamparinas do Santuário Kamikura de Kumano, insultavam-se as mulheres encontradas no percurso.

10. *Kokon Chomonjû*: (1254). Coletânea das Narrativas Setsuwa.

A existência de insultos verbais relacionados ao sexo mostra que o festival de ofensas verbais era uma espécie de rito de fertilidade, ligado à idéia de procriação.

Esses exemplos de injúrias são particularmente difíceis de serem registrados mas, com certeza, essas trocas de insultos com conotação sexual eram bem mais frequentes do que aparecem nos registros. Nas regiões do Pacífico, a começar da China, não eram raros os insultos com conotação sexual envolvendo a mãe e, embora existissem expressões como essas no Japão, elas desapareceram por completo das expressões modernas. Acredita-se que isso tenha ocorrido porque desde o Período Meiji (1868-1912) o sexo foi reprimido em nome da moral e, mesmo nos festivais, as partes indecorosas foram eliminadas por completo, ou ao menos superficialmente.

Os aspectos da sanção social e do rito da fertilidade, aqui abordados, não eram coisas excludentes e sim, uma coisa só. Na sociedade pré-moderna, a ordem da sociedade humana ou da comunidade estava intimamente relacionada à fartura ou à escassez dos produtos agrícolas e da caça. Calamidades naturais como a má colheita e a fome não eram fenômenos naturais que seguiam uma relação própria de causa e efeito, dissociados da sociedade humana; pensava-se sim, que eram provenientes de algum distúrbio da “ordem” do universo como um todo, que se ligava tanto à forma de ser da sociedade humana, quanto do ambiente natural que a envolvia. Por conseguinte, os atos que conturbam a ordem da comunidade humana eram condenados como causadores de uma grande influência na ordem geral e, por extensão, como geradores de calamidades como a má colheita.

Por isso, nas festividades, que eram um local dos ritos pela fertilidade, praticava-se concomitantemente a troca de injúrias sexuais que se ligavam à reprodução, de um lado, e de outro, a abolição de atos que corroíam ou perturbavam a ordem. Nos festivais de insulto verbal, havia, ainda, a função de se fortalecer a ordem, ou seja, a função de se criar um local de caos momentâneo e incomum.

Segundo M. Wilson¹¹ as pessoas do povo nyakyusa da África pensavam que a origem de todos os infortúnios estava na insatisfação e na ira dos seres humanos, e que, para restabelecer a felicidade, era preciso a pessoa insatisfeita e irada confessar o fato e conceder o perdão. Por exemplo, no caso de uma família que tivesse a infelicidade de ter alguém doente, era preciso descobrir a ira de quem causara a doença e, além de pedir a ela que o confessasse, exigia-se que ela desejasse o seu restabelecimento.

Wilson chama esse ato de confissão seguido de reconciliação e perdão de *speak out* e a oportunidade de fazê-lo é dado num ritual público. Por exemplo, quando parentes se reúnem por ocasião de matrimônios e funerais, todos explanarão as reclamações e insatisfações que guardam no íntimo. Nessas ocasiões, os participantes exageram propositadamente na bebida para que exponham, “desabafem” o que levam no coração, e a função dos oficiantes ou sacerdotes que realizam tais cerimônias é a de trazer livremente à tona os pensamentos dos participantes de modo a não ficarem ressentimentos. Reclamações e insatisfações como a discórdia entre nora e sogra, insatisfações dos irmãos mais novos em relação aos mais velhos e aos chefes de família, a ira dos mais

11. M. Wilson, *Good Company: A Study of Nyakyusa Agevillages* (1951).

idosos para com a irreverência dos jovens, tudo é expresso em forma de brigas, até que, por fim, depois de se falar tudo o que se tinha a dizer, vem o momento da reconciliação, e a cerimônia termina.

O sentido de *bureikô* (festa desprovida de cerimônia) na sociedade japonesa também se assemelha ao *speak out* do povo *nyakyusa*. A *bureikô* é o local do caos, distanciado momentaneamente da ordem cotidiana, e, as reclamações, as insatisfações e os rancores de ordem corriqueira, aí manifestados, servem, em termos de resultado, como reafirmação e fortalecimento da ordem social. Os eventos chamados de festivais de insultos como a *akkô matsuri* e *akutai matsuri* exercem o papel de sanção social e, ao mesmo tempo, uma função social que se liga a essa festa sem cerimônias, que é a *bureikô*.

A partir do momento em que, pelo estabelecimento da lei, passa a existir uma pressão concreta sobre a ofensa verbal, enquanto sanção social, essa pressão não se restringe simplesmente ao aspecto sancional das festividades de insultos, mas acaba adquirindo a possibilidade de se ligar à repressão das festividades de ofensa verbal como um todo, que inclui também o rito de fertilidade presente na sociedade local. Ao mesmo tempo em que se reprime o insulto sexual, elimina-se também o caos incomum, que não faz parte do cotidiano.

(Tradução de Neide H. Nagae e
Wataru Kikuchi)

O VELHINHO DO CALOMBO

Luiza Nana Yoshida

RESUMO: Procura-se destacar algumas das particularidades do gênero *setsuwa*, que alcançou seu apogeu na época Kamakura (séculos XII-XIV), através do estudo de uma narrativa que apresenta características semelhantes ao *mukashi banashi* (histórias antigas). A figura do velhinho do calombo, cristalizada nos dias de hoje, como uma das mais populares do *mukashi banashi*, será revisitada e discutida, no presente trabalho, como uma personagem caracterizadora da narrativa *setsuwa*.

ABSTRACT: It is aimed to bring into evidence peculiarities of *setsuwa*, gender that had its apogee in Kamakura period (12th ~ 14th ce.), through narrative study that presents similar characteristics of *mukashi banashi* (old tales). The figure of the old man with a wen, actually one of *mukashi banashi* most popular figures, will be revisited and reconsidered, in this article, like a *setsuwa* typical character.

PALAVRAS-CHAVE: narrativas *setsuwa*, literatura medieval, histórias antigas (*mukashi banashi*), velho-do-vizinho (*tonarino okina*).

KEYWORDS: *setsuwa* narratives, Medieval Literature, old tales (*mukashi banashi*), neighbor's old man (*tonarino okina*).

Dentre os gêneros que alcançaram o seu apogeu na época Kamakura (século XII-XIV), pode-se citar a narrativa *setsuwa* cuja origem remonta ao século IX. O termo *setsuwa* comporta diversas acepções, mas no presente trabalho refere-se às narrativas breves reunidas em coletâneas denominadas *setsuwashû*, especialmente numerosas no referido período. *Nihon Ryôiki* (século IX) é considerada a primeira delas e *Konjaku Monogatari* (século XII), a mais volumosa e a mais elaborada. Ambas são anteriores

ao período áureo do *setsuwa*, mas de existência definitiva para as coletâneas que as sucederam.

Desde o seu surgimento, o homem busca perpetuar a sua presença e o seu tempo de diferentes maneiras, seja através de figuras desenhadas nas cavernas pré-históricas, seja através de transmissões orais ou de registros escritos. Nesse sentido, pode-se dizer que as narrativas *setsuwa* constituem legados de acontecimentos estabelecidos como ocorridos de fato num tempo passado e reunidas em um *setsuwashû*.

A obra *Uji Shûi Monogatari*, uma coletânea de narrativas *setsuwa* compilada no século XIII, apresenta a seguinte introdução¹:

Existe no mundo o que é conhecido como *Narrativas do Alto Conselheiro Uji (Uji Dainagon Monogatari)*². Alto Conselheiro, neste caso, refere-se a Takakuni³. Ele é neto do senhor de Nishinomiya⁴ e segundo filho do Alto Conselheiro Toshikata⁵. Com o avançar da idade, o calor lhe era cada mais insuportável, e retirado da vida pública, recolhendo-se, do quinto ao oitavo mês, ao anexo denominado Nansenbô⁶, localizado no alto da montanha, ao sul do pavilhão Issai Kyôzô⁷ do templo Byôdôin⁸. Chamavam-lhe Alto Conselheiro Uji. Com o rabicho⁹ preso desleixadamente e a aparência sem cuidados, refrescava-se na esteira estendida sobre o chão de madeira, e desfrutando o abanar da ventarola, interpelava os transeuntes que por lá passavam, independente de suas classes sociais; fazia com que lhe contassem uma narrativa passada, que ouvia deitado no interior do aposento e ia registrando numa grande folha de papel.

Encontram-se registrados fatos da Índia, da China bem como do Japão. Dentre eles, há fatos nobres, engraçados, medonhos, dignos de pena ou repugnantes, algumas invenções, fatos cômicos, enfim, uma miscelânea deles. (Grifo nosso.)

As pessoas apraziam-se em conhece-los. Perfaziam 14 brochuras¹⁰. O original foi parar nas mãos do servidor imperial¹¹ Toshisada. Seu paradeiro atual é desconhecido. Posteriormente,

1. A tradução dos trechos foi feita, tendo como texto básico *Uji Shûi Monogatari*, organizado por Kobayashi Chishô, Coleção Completa de Literatura Clássica Japonesa (*Nihon koten bungaku zenshû*), vol. 28, Shôgakukan, Tóquio, 1973.
2. *Uji Dainagon Monogatari* – coletânea de narrativas *setsuwa* supostamente concluída na época Insei (1086-1185). Aparece citada em diversas obras e foi compilada provavelmente por Takakuni, mas a obra em si nunca foi encontrada.
3. Takakuni – refere-se a Minamoto no Takakuni (?-1177), conhecido como Uji Dainagon (Alto Conselheiro Uji).
4. Senhor de Nishinomiya – refere-se a Minamoto no Takaakira (914-982), filho do imperador Daigo. Em 920, passa a condição de súdito e recebe o sobrenome Minamoto. Acusado de participar da Revolta de Anna (969), é nomeado Governador Geral e enviado para a distante região da atual região de Kyûshû de onde retorna em 972. É conhecido como Nishinomiya Sadaijin.
5. Toshitaka – refere-se a Minamoto no Toshitaka, filho de Takaakira. Alcança o posto de Alto Conselheiro. Falece em 1027.
6. Nansenbô – residência dos monges, localizada no templo Byôdôin.
7. Issai Kyôzô – recinto onde se guarda o livro sagrado.
8. Byôdôin – templo localizado na região de Uji, em Kyoto. Originalmente residência de veraneio de Fujiwara no Michinaga, foi transformado em templo pelo seu filho Yorimichi, em 1052.
9. Rabicho – refere-se a *motodori*, tipo de penteado masculino adotado na época.
10. 14 brochuras – há outras edições com 15 brochuras.
11. Servidor imperial – refere-se a *jijû*, funcionário do Ministério dos Assuntos de Estado que trabalha junto ao imperador.

peças entendidas acrescentaram suas contribuições, elevando o número de narrativas. Edições há que contêm fatos ocorridos em épocas posteriores às do Alto Conselheiro.

Nesse meio tempo, houve quem, mesmo agora, tenha inserido outras narrativas. Supõe-se que tenham reunido as narrativas que escaparam à coletânea do Alto Conselheiro, e outras relacionadas a fatos ocorridos posteriormente. A compilação é conhecida como *Uji Shûino Monogatari* (“narrativas compiladas em Uji”). Essa denominação encontra-se relacionada com o fato de “reunir o que restou em Uji”. Ou ainda, considerando-se que *jijû* e *shûi* sejam sinônimos, denominou-se *Uji Shûi Monogatari* (“narrativas do servidor imperial de Uji”). Difícil é saber qual o correto. Não se tem certeza.

Na presente introdução podemos ver delineadas algumas das características essenciais do *setsuwa* como a tradição oral, o caráter coletivo de criação, a variedade de temas, entre outras. Pode-se dizer que o processo de criação de uma coletânea de *setsuwa* implica basicamente a existência de uma fonte (oral ou escrita) e de um compilador que organiza e registra as narrativas coletadas. As coletâneas não seguem uma estruturação uniforme, sendo algumas extremamente elaboradas, caso da obra *Konjaku Monogatari* cujas narrativas encontram-se classificadas por temas, outras como *Uji Shûi Monogatari*, cuja distribuição segue apenas a divisão em tomos e não obedece a uma classificação temática.

A narrativa *monogatari*, gênero representativo da época Heian (séculos VIII – XII), alcança sua perfeição estrutural com a obra *Genji Monogatari* (*Narrativas de Genji*) escrita, no século XI, pela dama da Corte Murasaki Shikibu. Pode-se dizer que o *monogatari* constitui narrativa de caráter ficcional centrada no mundo da nobreza Heian e o *setsuwa*, uma narrativa de caráter tradicional daquilo que se conta pelo mundo. Os dois tipos de narrativas, segundo suas especificidades, caminham como gêneros complementares¹², na medida em que o primeiro trata essencialmente do tema da nobreza de Heian, orientado pelo ideal literário do refinamento e da sensibilidade apurada, e o segundo caracteriza-se pela “quebra” desse ideal literário, privilegiando os aspectos não contemplados no *monogatari*, bem como ampliando o seu tema e, conseqüentemente o seu espaço de ação. A proposta do presente trabalho é, pois, a de destacar as peculiaridades do gênero *setsuwa* que encontrou um terreno bastante fértil para o seu desenvolvimento na época Kamakura.

1. Os Velhinhos do Calombo

Uji Shûi Monogatari é uma coletânea compilada no início da época Kamakura. Reúne 197 narrativas, distribuídas em 14 (ou 15) tomos, conforme a versão. A maioria delas (184 narrativas) inicia-se com uma das expressões padrões, *Imawa mukashi* (“agora é passado”), *Koremo imawa mukashi* (“isto também agora é passado”), *Mukashi* (“antigamente”) ou *Koremo mukashi* (“isto também é passado”), expressões que

12. Cf. L. N. Yoshida, *Narrativas setsuwa de Konjaku Monogatari* – a Ruptura com o Refinamento Estético das Narrativas Clássicas da Época Heian. Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 1994.

remetem ao passado. Grande número de narrativas de *Uji Shûi Monogatari* pode ser encontrada em outras coletâneas do gênero, sendo pouco mais de 50 as narrativas reconhecidas como próprias de *Uji Shûi Monogatari*. Dentre elas incluem-se as narrativas que alcançaram nossos dias sob a forma de *mukashi banashi* (histórias antigas), ou mesmo de adaptações voltadas para o público infantil. A narrativa *Sobre o calombo que foi retirado pelo ogro* (narrativa 3 do tomo I), escolhida como objeto de análise e traduzida a seguir, faz parte desse tipo de narrativas que apresentam características semelhantes ao *mukashi banashi*, tais como a presença de expressões introdutória e final padronizadas (“Antigamente...” “Dizem que...”), caráter oral de transmissão, presença de elemento maravilhoso, entre outras.

3/I Sobre o calombo que foi retirado pelo ogro

Conta-se que também isto ocorreu no passado, havia um velho com um enorme calombo na face direita. Era do tamanho de uma laranja grande. Aveso à convivência com outras pessoas, ele se sustentava, cortando lenha, e como sempre fazia, certo dia, dirigiu-se à mata. Surpreendido por uma chuva torrencial, viu-se impedido de voltar para casa, sendo obrigado a abrigar-se dentro da mata. Não havia nenhum outro lenhador na redondeza. Foi tomado pelo pavor. Encontrando a toca de uma árvore, engatinhou para o seu interior e ali ficou agachado, sem nem mesmo conseguir pregar os olhos, quando ouviu ao longe, vozes de uma multidão que se aproximava, fazendo grande algazarra. Estando completamente só dentro da mata, a aproximação de pessoas causou-lhe a sensação de estar voltando à vida. Espiou o lado de fora da toca e deparou-se com seres de aparências diversas: os de corpo vermelho usavam sungas azuis e os de cor preta usavam sungas vermelhas; alguns tinham um só olho, outros não tinham boca. Eram seres monstruosos, indescritíveis que, reunidos em cerca de cem, acenderam um fogo brilhante como o sol e sentaram-se ao seu redor, justamente em frente à toca em que o velho se abrigara. Sentiu-se arrebatado pelo terror.

Um dos ogros, provavelmente o líder do grupo, sentara-se no lugar de honra. Incontável era o número de ogros que se sentaram enfileirados, ladeando-o. Impossível era descrever suas aparências. Os seus gestos, ao se divertirem, servindo saquê, eram exatamente iguais aos de um homem. Faziam a troca de taças repetidas vezes e o líder parecia estar especialmente embriagado. Um dos jovens ogros levantou-se do lugar destinado aos mais novos, colocou uma bandeja sobre a cabeça, e dizendo algo ininteligível, achegou-se lentamente diante do líder, sentado no lugar de honra, e passou a interpelá-lo insistentemente. A aparência do líder que, às gargalhadas, segurava a taça de saquê na mão esquerda, nada diferia da do homem. O jovem ogro terminou de dançar e retornou ao seu lugar. Os ogros dançaram um após o outro, começando pelos novatos. Alguns dançavam mal, outros, bem. O velho assistia a tudo atônito, quando disse o líder:

– A festa de hoje está especialmente ótima. Gostaria, porém, de assistir à uma dança especial.

Como se tivesse sido tomado por algo ou guiado pelas forças divinas, tais palavras despertaram no velho uma vontade enorme de dançar com eles. De qualquer forma, achou melhor não se precipitar. Levado, no entanto, pelo ritmo cativante dos ogros, pensou:

– Ah, deixa estar, vou sair e dançar. Se tiver que morrer, morrerei.

E o velho, com o chapéu *eboshi*¹³ pendido sobre o nariz, saiu dançando da toca, com o machado, seu instrumento de trabalho, enfiado na cintura, e postou-se diante do líder que permanecia sentado no lugar de honra. Os ogros sobressaltaram-se e se perguntavam, agitados:

13. *Eboshi* – tipo de chapéu sem abas utilizado na época. Originalmente era feito de tecido, mas passou-se a usar também papel japonês laqueado.

– O que é isso?

O velho esticava-se, encolhia-se, dançava freneticamente, contorcendo o corpo, bradando: “Ei! Ei!” , e rodopiando pelo local. A começar pelo líder, os ogros ali reunidos apreciavam surpresos e perplexos.

Disse o líder:

– Há anos realizamos estas festas, mas nunca tinha visto alguém dançar tão bem. A partir de agora, velho, deverás participar, sem falta, de nossas festas.

Ao que respondeu o velho:

– Nem era necessário que me dissésseis, virei com prazer. Como desta vez fui pego de surpresa, até me esqueci dos passos finais da dança. Se a minha dança vos agradou, da próxima vez, dançarei com mais calma.

– Muito bem. Deverás vir, sem falta – disse o ogro líder.

– Este velho promete isso agora, mas temo que ele falte com a palavra e não apareça. Vós não achais melhor tomar alguma coisa como garantia? – disse o terceiro ogro sentado nos fundos.

– Certamente, certamente – concordou o ogro líder.

– Mas o que tomaríamos como penhor?

Enquanto todos discutiam com o que ficar, o líder tomou da palavra:

– Devemos ficar com o calombo que o velho traz no rosto. O calombo é o talismã da felicidade, e ele não irá querer perdê-lo.

Ao ouvi-lo, o velho suplicou:

– Ficai com os meus olhos ou mesmo o nariz, mas suplico-vos que não toqueis neste calombo. Não me parece lógico que me priveis, sem um bom motivo, de algo que carrego comigo há tanto tempo.

– O calombo lhe é muito caro. É isso o que devemos tomar-lhe – decidiu o líder.

Um dos ogros aproximou-se do velho e disse:

– Então vou retirá-lo. – Deu uma torcida e puxou o calombo que se desprende sem qualquer dor.

A seguir, o ogro reiterou:

– Tu não debes faltar ao nosso próximo encontro.

E como os pássaros começaram a cantar, anunciando o amanhecer, os ogros se foram.

O velho passou a mão pelo rosto e percebeu que não havia qualquer vestígio do calombo que carregara durante tantos anos. Atônito com o seu total desaparecimento – seu rosto estava liso – nem se lembrou de cortar a lenha e voltou para casa.

A sua idosa esposa perguntou-lhe:

– Mas o que foi que aconteceu? – e o velho narrou-lhe o acontecido. A velha comentou admirada:

– Que coisa espantosa.

O velho que morava no vizinho tinha um enorme calombo na face esquerda, e ao ver que o calombo do vizinho desaparecera, perguntou:

– Como foi que o calombo desapareceu? De onde é o médico que o retirou? Dize-me, por favor. Eu também quero me livrar deste calombo.

Respondeu-lhe o velho:

– Não foi retirado por nenhum médico. Aconteceu assim, assim e foi retirado pelos ogros. Desejando também livrar-se do calombo, o vizinho quis saber de todos os detalhes, que foram relatados pormenorizadamente pelo velho.

O vizinho com calombo agiu exatamente como o velho fizera e permaneceu dentro da toca, quando ouviu a chegada dos ogros, conforme lhe tinha sido contado.

Os ogros sentaram-se em círculo e divertiam-se, bebendo, até que o líder chamou pelo velho, dizendo:

– Como é, o velho está aí?

O velho, embora temeroso, saiu vagarosamente, balançando o corpo.

– O velho está aqui – responderam os ogros.

– Aproxima-te e dança imediatamente! – ordenou o líder.

O velho, no entanto, sem a habilidade do outro, dançou mal. Disse, então, o líder:

– Desta vez, dançaste mal. Dançaste muito mal! Devolvam-lhe o calombo que tomamos como garantia.

Lá dos fundos, surge, então, um ogro, que dizendo:

– Toma o calombo que retiramos como garantia – atira o calombo na face direita do velho que acaba ficando com calombos em ambas as faces.

Conta-se que não se deve cultivar a inveja.

2. *Antigamente, Havia um Velho*

Estruturalmente, a narrativa pode ser dividida da seguinte forma: A – B – C (A' – B' – C'), onde a seqüência A' – B' – C' desenvolve resumidamente a mesma seqüência de acontecimentos do primeiro segmento, porém com protagonista diferente. Inicialmente, o velho que possui um calombo na face direita vai à mata cortar lenha (A), dança diante dos ogros (B) e tem seu calombo retirado. Em seguida, o vizinho com um calombo na face esquerda busca repetir os mesmos passos do outro velho (A'), dança diante dos ogros (B') e acaba ficando com dois calombos, um em cada lado da face (C'). A narrativa fecha-se com uma frase de caráter moralizante: “Conta-se que não se deve cultivar a inveja”

Conforme colocado anteriormente, a narrativa *setsuwa* refere-se a um fato que se conta como ocorrido no passado, e abre-se com expressões como *imawa mukashi* (“agora é passado”), *mukashi* (“antigamente”), *koremo imawa mukashi* (“isto também agora é passado”), ou ainda, *koremo mukashi* (“isto também é passado”), caso da narrativa do velhinho, estabelecendo uma imprecisão e distanciamento temporal. Trata-se de um recurso adotado já na obra *Taketori Monogatari* (Narrativa do Cortador de Bambu), do século IX, considerada a primeira do gênero *monogatari*. Este termo tem o sentido geral de “narrativa, relato”, e é também a denominação dos gêneros narrativos da época Heian (794-1192) que se classificam em *tsukuri monogatari* (narrativa ficcional), *uta monogatari* (narrativas inspiradas em poemas) e *rekishi monogatari* (narrativas históricas). Quanto ao estabelecimento do tempo, a narrativa *setsuwa* apresenta, portanto, características semelhantes aos *monogatari* da época Heian (Cf. obras como *Taketori Monogatari* ou *Ise Monogatari*.)

3. *O Velho e o Ogro*

O protagonista da presente narrativa é um velho com calombo na face direita que, na segunda parte da narrativa, é substituído pelo seu vizinho, um velho com calombo

na face esquerda. São personagens sem nome, apenas caracterizadas pela peculiaridade física, faixa etária e ocupação. Trata-se, de certa maneira, de uma retomada do protagonista de *Taketori Monogatari*¹⁴, um velho cortador de bambu (cuja ocupação é também praticamente a mesma do velhinho do calombo, um lenhador). A referida narrativa abre-se da seguinte forma:

Agora é passado, havia uma pessoa conhecida como o velho cortador de bambu. Embrenhando-se na mata, colhia bambus que utilizava para diversos fins. Seu nome era Sanukino Miyatsuko. Havia dentre esses bambus, um, cuja base reluzia. Estranhando, aproximou-se para olhar, e o seu interior brilhava. Ao olhá-lo, viu uma pessoa minúscula sentada graciosamente.

A versão moderna de *Taketori Monogatari* é conhecida como *Kaguyahime* (A princesa Kaguya), e é formada pela estrutura fundamental de *Taketori Monogatari*, relatando a vida de Kaguyahime, desde o seu peculiar nascimento até o seu retorno à Lua de onde viera. Como marca de sua passagem pelo nosso mundo, Kaguyahime traz prosperidade ao casal de idosos que a cria, e no dia estabelecido, parte com a comitiva celestial, deixando os pais aos prantos e muitos corações partidos. Esta tradicional composição, *casal de anciãos + (criança especial) = (prosperidade e/ou infortúnio)*, perdura até os nossos dias, e pode ser encontrada, por exemplo, nas estórias antigas ou infantis, inclusive com variantes como *dois casais de anciãos + (criança especial) = (prosperidade e/ou infortúnio)*.

A narrativa *Sobre o calombo que foi retirado pelo ogro* apresenta a composição *dois casais de anciãos + ogro = felicidade / desgraça*, similar àquela utilizada em *Taketori Monogatari*. Mas esta, enquanto *monogatari*, apresenta uma sucessividade dramática, e aquela, na qualidade de *setsuwa*, caracteriza-se pela unidade dramática e uma proposta temática simplificada. Pode-se dizer que o *setsuwashû* é formado por uma sucessão de unidades dramáticas constituídas pelas narrativas *setsuwa*. Dessa forma, o *setsuwa*, pelas suas especificidades, diferencia-se, naturalmente, das várias modalidades do *monogatari*, mas pelo seu caráter narrativo, apresenta também características comuns, já aludidas anteriormente.

Dentre as várias modalidades do *mukashi banashi* existe aquela denominada *tonarino jiji* (velho-do-vizinho), sobre a qual Yanagita Kunio diz:

Trata-se de histórias que tentam produzir um efeito maior, comparando os extremos opostos, mostrando que uma pessoa afortunada de nascença ou uma pessoa bem intencionada, e por isso mesmo amada pelos deuses, não pode ser imitada por outra, por mais que esta tente fazê-lo¹⁵.

A narrativa *Sobre o calombo que foi retirado pelo ogro* apresenta similaridade com essa modalidade de *mukashi banashi* no que se refere à presença de dois vizinhos

14. *Taketori Monogatari* – obra do fim do século IX ou início do século X, é considerada a precursora do gênero *monogatari* que alcança a sua perfeição literária com a obra *Genji Monogatari*, do século XI. Esta última será, portanto, a nossa referência, quando nos referimos ao gênero em questão.

15. K. Yanagita, “*Momotarôno tanjô*”, *Yanagita Kunioshû* 8, Tóquio, Chikuma, 1980, pp. 16-17.

idosos. A narrativa do tipo velho-do-vizinho entrou ao Japão via Coréia¹⁶, mas não se sabe precisar a data. Em *Uji Shûi Monogatari*, além da narrativa do velhinho do calombo, encontramos a narrativa *Sobre a gratidão do pardal* (narrativa 16, tomo III) que narra a história de uma anciã que cura um pardal ferido e recebe recompensas, e da sua vizinha que busca a mesma sorte, mas acaba encontrando a desgraça. Os *mukashi banashi* do tipo velho-do-vizinho são encontrados em todas as regiões do Japão, segundo etnólogos como Seki Keigo, e apresentam como protagonistas dois vizinhos idosos (ou idosas), o bom e o mau, e um final moralizante: o bom é recompensado e o mau, castigado. Na narrativa *Sobre o calombo que foi retirado pelo ogro*, no entanto, os protagonistas escapam ao caráter estereotipado do “bom velhinho” ou do “mau velhinho” sendo diferenciados apenas pela maior ou menor habilidade em dançar, fato que vai definir o destino de cada um deles. “Averso à convivência com outras pessoas” por possuir um calombo na face direita, o destino do velhinho começa a tomar novo rumo, quando ele se “mistura” aos ogros, seres também “avessos à convivência com os homens”, e apresenta a sua dança, que segundo o etnólogo Yanagita Kunio, originariamente, “era um meio de alegrar as divindades e fazer os pedidos”¹⁷

Cabe colocar que a dança e a figura do ancião mantêm uma relação bastante próxima, desde os tempos antigos. Atualmente, o vocábulo *okina* é utilizado com o sentido de “ancião”, mas, segundo Orikuchi Shinobu¹⁸, existe a acepção artística *okina mai* (bailado do ancião) que foi difundida pela arte do *sarugaku* (“macaquice”), originária do *sangaku* (“divertimentos variados”), teatro circense nascido na Ásia Central, constituído de acrobacia, mágica e mímica cômica, e que chegou ao Japão, através da China, por volta do século VIII. A denominação *sarugaku* vem substituir *sangaku*, a partir do momento em que a arte passa a privilegiar e aperfeiçoar essencialmente a parte da mímica, relegando a acrobacia e a mágica a simples acessórios¹⁹

Pode-se dizer que *Uji Shûi Monogatari* trabalha com o duplo sentido de *okina*: o “ancião artista” e o ancião com o sentido literal de “pessoa idosa”. Assim, o velhinho com o calombo na face direita representa um ancião naturalmente voltado para o *okina mai*, o que explica o seu sucesso diante dos ogros, e seu vizinho com o calombo na face esquerda representa o mero ancião, que não possui o dom do *okina mai*, sendo, portanto, incapaz de agradar e entreter os ogros. Destaque-se o fato de que o “ancião artista” possui diversos atributos que o caracterizam como tal: além do talento natural para a dança, o velho com o calombo na face direita é incapaz de reprimir sua paixão pela “arte da dança” e, se preciso, dispõe-se a trocar a própria vida pela dança, bem como realiza uma encenação com o objetivo explícito de se ver livre do calombo. O velho do vizinho,

16. E. Nakajima, “*Uji Shûi Monogatari: onini kobu toraruru kotonitsuite*”, *Atomi Gakuen Joshidaigaku Kiyô*, vol. 4, Tóquio, março/1971, p. 29.

17. K. Yanagita, “*Odorino imato mukashi*”. *Yanagita Kunioshû – Dainankan*, Tóquio, Chikuma, 1980, p. 423.

18. S. Orikuchi, “*Okinano hassei*”, *Orikuchi Shinobu zenshû – Dainikan*, Tóquio, Chûô Kôronsha, 1965, p. 371.

19. Sobre *sarugaku* cf., S. M. Giroux, “*O sarugaku e a Formação do Nô*”, *Zeami: Cena e Pensamento Nô*, São Paulo, Perspectiva/Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991, pp. 3-21.

que busca imitar os passos do primeiro, não obtém êxito, pois sua dança não possui coreografia, apenas movimentos desajeitados. Pelos movimentos descritos, “O velho esticava-se, encolhia-se, dançava freneticamente, contorcendo o corpo, bradando: ‘Ei! Ei!’ e rodopiando pelo local”, a dança apreciada pelos ogros, não possui o caráter ritualístico e solene da “dança aristocrática” praticada em Heiankyô, antiga capital, pela nobreza que ali residia. Transposta para um ambiente diverso, no caso, o interior da mata, a dança adquire um caráter laicizante e lúdico, mas não menos artístico. Cabe retomarmos a colocação feita anteriormente sobre a mútua complementaridade dos gêneros *monogatari* e *setsuwa*. A “dança aristocrática” que é caracterizada por movimentos formalizados, indumentária própria e acompanhamento musical, e apresentada em espaços restritos como o palácio imperial ou as residências dos nobres, faz parte do mundo literário das narrativas *monogatari*. A narrativa sobre o velho do calombo registra a existência da dança que foge às regras vigentes e é praticada além dos muros desses recintos fechados.

O ogro ou *oni* é também uma figura constantemente presente na literatura clássica japonesa. Sua figura se confunde, ora com divindades (do bem ou do mal), ora com monstros, e alcança nossos dias como um ser de aparência humana, porém, assustadora, trajado com uma espécie de sunga de pele de tigre. A figura do ogro da narrativa de *Uji Shûi Monogatari* segue, em linhas gerais, o padrão encontrado em Heian, concebido pela nobreza da época. Conforme estudo anterior²⁰, na coletânea do fim da época Heian, *Konjaku Monogatarishû*, o ogro possui o seguinte perfil:

- a) o ogro pode ser dividido em dois grupos: o ligado ao mundo do Budismo, quando aparece como demônio do inferno budista, e o ligado ao mundo secular, que possui capacidade de transformação;
- b) sua aparição ocorre na Capital ou suas imediações, principalmente em habitações ou templos abandonados, pontes ou montanhas, depois do entardecer;
- c) o ogro surge como ser maléfico que persegue e até mata o homem.

A aparência física do ogro pode ser também variada, e em *Konjaku Monogatarishû*, na narrativa 7 do tomo XX *Sobre o fato da Imperatriz Somedono ter sido violentada por um tengu*, encontra-se a seguinte descrição, que coincide com a figura consagrada do ogro:

Era uma figura seminua, com o cabelo escorrido como o de uma criança. Tinha mais de dois metros de altura e a pele escura como que pintada de laca. Os olhos eram enormes e assustadores, lembrando duas tigelas metálicas; na gigantesca boca aberta viam-se dentes afiados tais como espadas, onde se destacavam as presas. Vestia-se com uma sunga vermelha e, na cintura, trazia um maço.

Conforme descrição apresentada anteriormente, os ogros de *Uji Shûi Monogatari* possuem também uma aparência assustadora, mas diferentemente da ação dos ogros de *Konjaku Monogatarishû*, que muitas vezes resultam na morte do homem, aqueles causam,

20. L. N. Yoshida, “A Figura do oni em *Konjaku Monogatari*”, *Estudos Japoneses* 13, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo, 1993.

no máximo, um grande susto. Pode-se dizer que casos de contato tão próximo e de uma interação homem / ogro vistos na narrativa do velho do calombo são raros. Os ogros assemelhavam-se a seres imaginários, pois muitas vezes não são vistos, apenas pressentidos e extremamente temidos, sendo a eles atribuídos uma série de acontecimentos horripilantes, como as mortes ocorridas de forma cruel ou inexplicável. Nesse aspecto, os ogros de *Uji Shûi Monogatari*, apesar de suas figuras assustadoras, não constituem, em nenhum momento, qualquer ameaça ao velho. Seu objetivo consiste em buscar um bom entretenimento. São ogros cujo comportamento e gestos não diferem daqueles dos homens, conforme enfatizado na própria narrativa.

4. Ao Anoitecer, no Interior da Mata

O enfoque de espaços até então inexplorados pela literatura vigente constitui também uma das peculiaridades da narrativa *setsuwa*. As narrativas *monogatari* refletem o período de estabelecimento de uma literatura mais autenticamente japonesa, com o desenvolvimento do silabário japonês, por volta do século IX, tendo como tema central a sociedade aristocrática de Heiankyô. Assim, a narrativa *monogatari* da época Heian busca retratar a realidade da sociedade aristocrática, orientada essencialmente pelo ideal literário do refinamento e da sensibilidade que refletem o estilo de vida da nobreza.

A narrativa *setsuwa*, por seu lado, retrata a sociedade aristocrática sob um prisma diverso, e busca também alcançar a totalidade do mundo circunstante, visto que para ela inexistem fronteiras, indo aportar nos mais diversos espaços, do mais próximo ao mais longínquo, do cotidiano ao imaginário.

O meio da mata, onde se desenrola a ação da presente narrativa, pode ser também considerado uma retomada do espaço de *Taketori Monogatari*, tal qual se deu com o protagonista *okina*. O meio da mata ou a montanha é o espaço frequentemente relacionado ao “outro mundo” e estabelecido como próprio para o aparecimento do ogro²¹ ou de outros seres que não o homem, tendo, portanto a função de criar uma “atmosfera” propícia ao desenvolvimento da ação. Esta concepção vem enfatizada, ainda, na narrativa, pela presença da toca da árvore. Ao adentrar na toca para se proteger da chuva, o velho do calombo passa simbolicamente para um espaço diverso do cotidiano, onde o inexplicável torna-se possível. É no meio da mata que o cortador de bambu encontra a minúscula Kaguyahime, no interior de um bambu reluzente, em *Taketori Monogatari*, e é no meio da mata que o velho do calombo encontra-se com o grupo de ogros, cativa-os com a sua dança e tem o seu calombo retirado. E tudo acontece entre o entardecer e o amanhecer, enquanto o “mundo cotidiano” dorme: “E como os pássaros começaram a cantar, anunciando o amanhecer” os ogros se vão, levando o calombo.

21. Cf. Akiko Baba, *Onino kenkyû*, Tóquio, San'ichi Shobô, 1975, p. 111.

5. O Velho do Vizinho

A parte final da narrativa, conforme colocado anteriormente, repete a estruturação inicial. O desenrolar dos acontecimentos é o mesmo (a nível narrativo, os acontecimentos são resumidos e não, narrados), mas o protagonista e o desfecho são como segmentos espelhados da estruturação inicial. Trata-se agora de um velhinho com calombo na face esquerda (como se fosse a imagem do primeiro velhinho refletida no espelho) e que não possui qualquer afinidade com o *okina mai*. Assim, o desfecho vai constituir também um inverso, na medida em que o calombo é devolvido (em vez de ser retirado), contrariando a expectativa do velhinho que buscava livrar-se dele, e acaba por ficar com dois deles.

Diferentemente dos *mukashi banashi* do tipo velho-do-vizinho, em que a existência do velho e de seu vizinho justifica-se, na medida em que surgem sempre como personagens contrastantes a nível moral (bom/mau), na narrativa de *Uji Shûi Monogatari* o destino dos dois velhinhos independe do caráter moral, e vem a ser definido pelo fato de ter ou não habilidade na arte da dança. Entretanto, o remate, “Conta-se que não se deve cultivar a inveja”, encerra uma proposição de fundo moral. Segundo Masuda Katsumi, o velho do vizinho assemelha-se ao *modokiyaku*, a personagem tipo bufão que faz imitações cômicas do protagonista, e a malograda imitação não encerra uma oposição de fundo moral, senão que se constitui num entretenimento²². Ainda, segundo Komine Kazuaki, a inexistência dessa contraposição de caráter moral entre os dois velhos acaba por dar maior relevância à colocação final moralizante, na medida em que isso transcende a narrativa e vai atingir diretamente o leitor/ouvinte. O velho do vizinho é visto, então, em primeira instância, como objeto de riso, mas a presença dessa moral leva o leitor/ouvinte a reconhecê-lo como seu alter ego ou a sua “sombra”²³. Já Miki Sumito busca estabelecer a narrativa do velhinho do calombo como um exemplo da lógica e da ilógica com as quais o homem se depara durante a sua existência. Por trás dessa proposição moralizante lançada de maneira despretensiosa pelo autor de *Uji Shûi Monogatari*, haveria essa intencionalidade implícita²⁴.

De fato, essa colocação final (que pode ser encontrada também na narrativa do tipo velho-do-vizinho 6 / III *Sobre a gratidão do pardal*), soa-nos inesperada e destoante. Mas é também justamente essa quebra que liberta os dois velhinhos do estereótipo “bom” ou “mau”, atribuindo-lhes maior individualidade.

Diante da dificuldade de encontrar uma definição capaz de abarcar o significado global da narrativa *setsuwa*, procuramos definir o seu perfil, através do estudo da narrativa *Sobre o calombo que foi retirado pelo ogro*, destacando as principais características que a compõem. A narrativa *setsuwa*, conforme sua própria denominação é uma “narrativa” “transmitida como ocorrida de fato [...], transcrita tal qual ou com

22. Apud K. Komine, “*Uji Shûi Monogatari mukashi banashi*”, *Setsuwato shisô.shakai*, Tóquio, Ôfûsha, 1987, p. 14.

23. *Idem*, *ibidem*.

24. S. Miki, “*Uji Shûi Monogatari*”, *Chûseino bungaku*, Tóquio, Yûhikaku, 1976, p. 88.

algum adorno literário”²⁵ Ou conforme Nagano Jôichi²⁶, “A literatura *setsuwa* é a transformação do fato verídico ou que se conta como verídico em fato literário [...], uma narrativa que pode ser contada de um só fôlego [...]” A narrativa *setsuwa* encontra-se, portanto, estabelecida como um fato do passado que se difundiu através da tradição oral (ou escrita), e foi registrada em coletâneas, denominadas *setsuwashû*, compiladas em grande número na época Kamakura. Pode-se dizer que a época Kamakura foi propícia para o surgimento do *setsuwashû*, devido a uma série de fatores. Foi na época Kamakura, por exemplo, que a nobreza cedeu espaço à classe guerreira (*bushi*), ocasionando uma intensa efervescência e transformação social, política e cultural. Além do centro político (civil) vigente em Heiankyô (localizado na região oeste), há o estabelecimento de um centro político militar em Kamakura (na região leste do Japão). Desse modo, a época Kamakura é marcada por uma maior mobilidade das pessoas (o ir e vir entre os dois centros políticos, bem como entre as várias províncias originárias dos grupos *bushi*), até então concentradas em Heiankyô, proporcionando uma difusão e diversificação cultural. Não se pode deixar de registrar também que foi na época Kamakura que se desenvolveram as seitas budistas de cunho pragmático, em contraste com o Budismo esotérico ou dogmático dominante entre a nobreza, que buscavam uma aproximação com a população. Segundo Imanari Genshō, as origens do *setsuwatsû* têm estreita relação com o fervor dos monges budistas em divulgar os caminhos para a salvação ou os poderes miraculosos do Budismo, e assim, quanto mais remota a época, maior a produção de coletâneas de cunho budista, verificando-se, com o decorrer do tempo, a predominância das coletâneas compostas por narrativas *setsuwa* tanto budistas quanto seculares²⁷ *Uji Shûi Monogatari* pode ser considerada uma coletânea em que os temas seculares têm existência marcante, tornando tênue a coloração budista. Afastando-se bastante do propósito original pode-se dizer que *Uji Shûi Monogatari* constitui-se também numa coletânea de tipos humanos, antecipando, de certa forma, o estudo psicológico de personagens, ainda que a nível superficial, conforme atesta a narrativa do velhinho do calombo.

Bibliografia

- BABA, Akiko. *Onino kenkyû (Pesquisa sobre o ogro)*. Tóquio, San'ichi Shobô, 1992.
CHIGIRI, Kôsai. *Onino kenkyû (Pesquisa sobre o ogro)*. Tóquio, Tairiku Shobô, 1978.
IKEBE, Minoru. *Setsuwano honshitsuto kenkyû (A essência e a pesquisa do setsuwa)*. Tóquio, Shintensha, 1992.
INADA, Toshinori et al. *Chûsei bungakuno sekai (O Mundo da Literatura Medieval)*. Quioto, Sekai Shisôsha, 1984.

25. K. Mabuchi, “*Setsuwa bungakuo kenkyûsuru hitono tameni*”, *Kokubungaku* 3, Tóquio, Gakutôsha, pp. 79 e 80.
26. J. Nagano, *Setsuwa bungaku jiten*, Tóquio, Tôkyôdô, 1969, p. 7.
27. G. Imanari, “*Setsuwato setsuwa bungaku*”, *Kenkyû shiryô Nihon koten bungaku* 3, Tóquio, Meiji Shoin, 1984, pp. 1-6.

- KOMINE, Kazuaki. “*Uji Shûi Monogatari mukashi banashi – tonarino okinakeio yomu*” (“*Uji Shûi Monogatari e as histórias antigas – a leitura das do tipo velho-do-vizinho*). In SETSUWA DENSHÔ GAKKAI. *Setsuwato Shisô. Shakai (Narrativas setsuwa – Pensamento/Sociedade)*. Tóquio, Ôfûsha, 1987, pp. 9-23.
- MIKI, Sumito *et al.* *Kenkyû shiryô Nihon koten bungaku (Material de pesquisa sobre Literatura Clássica Japonesa)*. Tóquio, Meiji Shoin, 1984.
- NAKAJIMA, Etsuji. “*Uji Shûi Monogatari: onini kobu toraruru kotonitsuite*” (“*Uji Shûi Monogatari: sobre o calombo que foi retirado pelo ogro*”). *Atomi Gakuen Joshidaigaku Kiyô*, vol. 4. Tóquio, Atomi Gakuen Joshi Daigaku, março/71, pp. 29-33.
- NISHIO, Kôichi. *Chûsei setsuwa bungakuron (Estudo sobre a Literatura setsuwa Medieval)*. Tóquio, Hanawa Shobô, 1964.
- ORIKUCHI, Shinobu. “*Onino hassei*” (“*O surgimento do ogro*”). *Orikuchi Shinobu Zenshû – Dainikan (Obras completas de Orikuchi Shinobu, vol. 2)*. Tóquio, Chûô Kôronsha, 1965, pp. 371-415.
- YANAGITA, Kunio. “*Odorino imato mukashi*” (“*O presente e o passado da dança*”). In *Yanagita Kunioshû – Dainanakan (Obras de Yanagita Kunio, vol. 7)*. Tóquio, Chikuma Shobô, 1980, pp. 403-437.
- YANAGITA, Kunio. “*Yamano jinsei*” (“*A vida da montanha*”). *Yanagita Kunioshû – Daiyonkan (Obras completas de Yanagita Kunio, vol. 4)*. Tóquio, Chikuma Shobô, 1962, 6ª edição, pp. 57-171.

MADAME CHRYSANTHÈME, DE PIERRE LOTI – UMA LEITURA FRANCESA DO JAPÃO

Monica Setuyo Okamoto

RESUMO: Este artigo analisa a obra *Madame Chrysanthème* de Pierre Loti. Esse romance, que foi traduzido para trinta e seis línguas (inclusive para o português), foi responsável pela difusão da imagem do Japão do final do século XIX no mundo ocidental.

ABSTRACT: This article analyses the work *Madame Chrysanthème* by Pierre Loti. This novel that was translated to thirty-six languages (inclusive to Portuguese), it was responsible for spread of image of Japan of the end of XIX century in the West world.

PALAVRAS-CHAVE: romance, França, Japão, período Meiji e Loti.

KEYWORDS: novel, France, Japan, Meiji period and Loti.

Ao contrário do que muitos pensam, a primeira obra ocidental sobre o Japão, após a reabertura dos portos ao Ocidente, foi publicada por um brasileiro, Francisco Antônio de Almeida em 1879, com base em sua viagem ao País dos Samurais, ocorrida em 1874. Portanto, esse livro surgiu quase dez anos antes de *Madame Chrysanthème* (1887), do francês Pierre Loti. Infelizmente, o título de pioneiro nos assuntos nipônicos foi concedido a Loti, provavelmente graças à hegemonia das línguas francesa e inglesa, já que o livro de Francisco Antônio de Almeida, *Da França ao Japão* (1879), não conseguiu alcançar o respaldo merecido, tanto nacional quanto internacional¹

1. Aluísio Azevedo, em uma de suas declarações, expõe toda sua revolta com a situação do escritor brasileiro e aponta a inutilidade de suas produções que não encontravam público no exterior. Segundo ele, *Camões, se houvesse escrito em francês, o poema típico do Renascimento não seria a Divina Comédia*

Na verdade, desde o século XVI, o Japão tem despertado a curiosidade dos ocidentais, tanto que muitas obras a respeito do Extremo Oriente foram escritas nesse período, principalmente pelos jesuítas e comerciantes portugueses. Com o fechamento dos portos nipônicos ao Ocidente em 1639, o mistério e o exotismo em torno do povo japonês foram retomados. Durante quase dois séculos e meio o Japão se manteve fora dos palcos internacionais, mantendo contato exclusivo com a China, a Coréia e a Holanda. Tal fato, aumentou ainda mais a curiosidade ocidental, sobretudo quanto aos aspectos culturais desse país que sempre foi visto como exótico.

Com o advento da tecnologia ocorrido no século XIX, as distâncias entre os povos foram encurtadas e muitos relatos de viagem e impressões de terras longínquas passaram a ser produzidas por diplomatas, homens de negócio e oficiais navais.

Quanto ao romance *Madame Chrysanthème*, o próprio autor previne o leitor afoito em encontrar um livro repleto de peripécias, comuns nas ficções da época, que sua obra tem um tom mais lírico e cotidiano, ou seja, sem grandes aventuras ou paixões. Mesmo assim, a obra de Loti alcançou um estrondoso sucesso no mundo inteiro, em parte pelo seu caráter “pioneiro” em assuntos japoneses, mas principalmente pelo fenômeno do Japonismo estar em voga na Europa, no final do século XIX.

Fazendo um rápido esboço da vida de Julien Viaud (1850-1923), mais conhecido como Pierre Loti, percebemos que foi um sonhador. Provavelmente por isso, sentiu necessidade de viajar para países longínquos e exóticos tais como Constantinopla, Japão e China. Não foi por acaso que se tornou oficial naval e, posteriormente, escritor. O duplo ofício de marinheiro-escritor impulsionou a sua imaginação e criou o romance japonês *Madame Chrysanthème* (1887). Este romance foi inspirado em sua estada de três meses no Japão ocorrida em 1885, mais especificamente na cidade portuária de Nagasaki, onde casou-se, na vida real, com uma japonesa de dezoito anos chamada *Okane*. Apesar do romance ter sido baseado em fatos reais, o próprio Loti admite que muitas passagens foram criadas e não passam de pura ficção, inclusive o nome da esposa de Loti, no romance, foi mudado de *Okane* para *Okiku*. O discurso ficcional com caráter histórico é conseguido por meio da narrativa em primeira pessoa, o que reforça a idéia de experiência vivida pelo próprio autor. Além disso, Loti substitui o critério da “veracidade” pelo de “verossimilhança” Quanto a essa questão, Sandra Pesavento (1998) afirma que *as representações do mundo social não se medem pela veracidade, mas pela sua credibilidade, aceitação e capacidade mobilizadora* (p. 23).

Vale lembrar que o sucesso do livro de Loti se deve, entre outras coisas, ao fato de ter sido publicado num período em que o fenômeno do Japonismo encontrava-se em seu auge na Europa e nos Estados Unidos. Loti inaugurou o tema do cotidiano japonês e construiu, a partir de sua vivência e de seu olhar “sonhador”, a imagem do Japão.

A atenção lotiniana também se concentrou no exotismo, no caráter de novidade e mistério de uma terra que esteve oculta por quase dois séculos e meio. Para a decepção

e sim Os Lusíadas... (1984, p. 8). Fica clara a indignação do escritor de *O Mulato* ante a situação desprivilegiada de nossa língua.

de Loti e seus leitores, parte desse exotismo foi dissolvida ao encontrar em Nagasaki uma civilização já bastante ocidentalizada, dez anos após a reabertura dos portos japoneses ao Ocidente.

Quand Nagasaki parut, ce fut une déception pour nos yeux: au pied des vertes Montagnes surplombantes, c'était une ville tout à fait quelconque. (p. 50).

Como foi mencionado anteriormente, Loti, em seu prefácio, faz uma advertência, previne o leitor, acostumado a romances de ação, a respeito da monotonia de sua obra *Madame Chrysanthème* e admite a falta de intrigas, tragédias e até a *falta de amor* (o tema do casamento entre um oficial naval e uma japonesa está muito longe das paixões de Weber ou dos conflitos amorosos de Flaubert). Aliás, o título não é o tema do romance, pois segundo Loti, em sua dedicatória à Duquesa de Richilieu,

...il est bien certain que les trois principaux personnages sont Moi, le Japon et L'Effect que ce pays m'a produit. (p. 43).

Portanto, a personagem Madame Chrysanthème tem um papel apenas funcional de esposa japonesa casada com um ocidental, ou seja, ela possibilita que o autor tenha um contato mais profundo com o Japão, a sua cultura, o seu pensamento e o seu modo de viver. Ao contrário do que muitos costumam imaginar, o romance de Loti está muito longe de ser uma história de amor entre uma japonesa e um ocidental. Basicamente conta a história de um oficial naval que, durante sua curta estada no Japão, casa-se com uma mulher japonesa chamada *Okiku* (Cristântemo) apenas para satisfazer a sua curiosidade.

A escolha da noiva é, literalmente, uma transação comercial envolvendo interesses financeiros, garantias e contrato com a família da noiva. Naquela época, no Japão, era muito comum que famílias japonesas mais necessitadas vendessem suas filhas. Em geral, toda a negociação era feita por intermédio do dono de uma casa de chá, o qual exercia a função de mediador entre os clientes e as famílias. Esse tipo de comércio foi duramente criticado, posteriormente, por Fukuzawa Yûkichi (1865-1901), pensador japonês que defendeu os direitos das mulheres no período Meiji (1868-1912), como veremos mais adiante.

Após a reabertura dos portos japoneses em 1868, Nagasaki intensificou o contato com marinheiros, comerciantes e políticos estrangeiros (anteriormente restrito aos holandeses, chineses e coreanos). Portanto, eram freqüentes os casos de aventuras amorosas e prostituição de adolescentes japonesas. Esse mercado de mulheres é descrito com muita naturalidade no romance de Loti, que chega a discutir a cor de gueixa que não lhe agrada:

C'est une demoiselle très jolie, d'une quinzaine d'années. On l'aurait probablement à dix-huit ou vingt piastres par mois, à la condition de lui offrir maison agréable et bien situé, – ce qu'un galant homme comme moi ne peut manquer de faire. (p. 67).

Elle est bien jeune, dis-je, – et puis trop blanche; elle est comme nos femmes françaises, et moi j' en désirais une jaune pour changer. (p. 73).

– C'est entendu, Missieu! Ses parents vous la donnent pour vingt piastres par mois, – au même prix que mademoiselle Jasmin... (p. 75).

Para se compreender melhor a temática feminina dentro do romance lotiniano, é necessário retornar ao período feudal japonês, quando, por influência do confucionismo, a educação feminina estava voltada às necessidades do homem. As mulheres eram destinadas a servir e a obedecer o homem, serem gentis, puras, limpas, leais e benevolentes. A temática da condição da mulher japonesa foi bastante criticada por Fukuzawa Yûkichi (1865-1901), um proeminente educador e crítico social que defendeu a posição feminina dentro da sociedade japonesa. Segundo Fukuzawa, as mulheres, por vezes, não eram sequer consideradas seres humanos pelos homens nipônicos, os quais chegavam a trocar a esposa por mercadorias ou cavalos. A crítica de Fukuzawa a essa situação, na verdade, estava mais ligada à sua preocupação com a imagem do Japão no mundo ocidental, ou seja, os costumes sociais japoneses seriam vistos como incivilizados e opressivos pelo Ocidente e, conseqüentemente, o Japão poderia ser rotulado como uma nação incapaz de se igualar às grandes potências no processo de modernização.

De certo modo, Fukuzawa teve razão ao se preocupar com a questão da imagem do povo nipônico, pois Loti, em seu convívio com os japoneses, não escondeu o seu espanto diante da baixa estatura dos nipônicos e certos costumes pouco comuns aos ocidentais. Além disso, apresentou uma obsessão em usar diminutivos para caracterizar o Japão e o seu povo. Loti sentia-se um gigante numa terra de pequeninos,

...petits hommes jaunes, tout nus avec de longs cheveux... (p. 49).

... est un jardin en miniature – où deux beaux chats...labyrinthe liliputien...Le jardin est maniéré au possible: aucune fleur, mais des petites rochers, des petits lacs, des arbres nains taillés avec um goût bizarre... (p. 62)

Muitos críticos condenam essa representação do Japão reduzida a um plano caricatural feita por Loti. O estereótipo do Japão, como o país das *mussumês*² e dos japoneses, como um povo pequeno, frágil e sorridente, criou a imagem literária do nipônico como uma raça física e culturalmente inferior à raça ocidental, em outras palavras, percebe-se uma valorização do “Eu” em detrimento do “Outro”

O autor de *Madame Chrysanthème* utiliza-se da viagem para conhecer o “Outro” e, a partir de seu testemunho, cria a imagem literária do Japão e do seu povo, reunindo e selecionando uma série de elementos culturais para diferenciar o “Eu” do “Outro”

A representação do “Outro”, feita por Loti, como uma nação frágil habitada por *macaquinhos amarelos*³ predominou até o começo do século XX, quando o Japão surpreendeu o mundo ao derrotar a Rússia na guerra em 1905. O País das *Mussumês*

2. Termo utilizado por Wenceslau Moraes que designa a frágil esposa japonesa.

3. Loti usa essa expressão para definir os japoneses da época, os quais costumavam, a seu ver, “imitar” o Ocidente.

destoava da descrição feita por Pierre Loti, o qual subestimou as forças dos *pequenos homens amarelos, de pernas tortas* e que idolatravam o seu *imperiozinho*. O Japão deixa de ser o país das *mussumês* para ser o dos grandes heróis, como pode-se constatar no artigo intitulado “Russia”, do jornal *O Correio Paulistano*, datado de 19 de setembro de 1905:

...foram determinações que recebi desde o começo da guerra, devendo referir-me detalhadamente às causas e efeitos do grave conflicto que acabava então de se travar entre o mais vasto império do mundo e a nação mais heróica do Extremo Oriente. (p. 1, grifo nosso).

Quanto ao enredo, o romance é sem grandes acontecimentos. Após o casamento, a vida cotidiana do casal é relatada como um terrível tédio para o oficial naval, que procura na espiritualidade o equilíbrio para suportar a união monótona. O tom lírico constante é percebido nas reflexões de Loti, as quais são feitas sempre em locais propícios como templos e santuários, ao som do *shamisen*, da chuva ou do “silêncio insuportável”. Pode-se perceber também uma atmosfera de sonho, divagação lírica e meditação filosófica, por exemplo, no capítulo em que Loti faz uma visita a um templo budista:

Les rues suivent une pente ascendente (car les temples sont toujours sur des hauteurs) et, à mesure que nous montons, à la féerie des lanternes et des costumes s'en ajoute une autre, qui est lointaine, bleuâtre, vaporeuse: tout Nagasaki, avec ses pagodes, ses montagnes, ses eaux tranquilles pleines de rayons de lune, s'élevant em même temps que nous dans l'air. (p. 149).

Há também, nesse clima de introspecção, a presença constante da natureza envolvendo o seu estado de espírito⁴. Religiosidade e culto à natureza são duas características básicas presentes na literatura tradicional japonesa, fato que nos leva a pensar num possível diálogo entre as duas culturas ocorrida num determinado momento da estada de Loti no Japão.

Assim reafirmamos o que foi dito no começo deste artigo, que Loti foi um sonhador ao misturar realidade e ficção para compor a sua obra. Como foi visto, alguns trechos do livro são exemplos de puro devaneio do autor que parece encontrar-se nos limites entre o sonho e a vigília. Esse estado místico, fora do plano real, também pode ser notado na forte presença religiosa que povoa o romance, com freqüentes descrições de templos e santuários.

Apesar de todas as críticas de seus contemporâneos, Loti despertou o interesse ocidental pela cultura japonesa e atingiu outras áreas como a pintura, por exemplo (Vincent van Gogh pintou um retrato imaginário de madame Chrysanthème). O americano naturalizado Lafcadio Hearn e o português Wenceslau Moraes ficam fascinados com a descrição da mulher japonesa de Loti e, alguns anos mais tarde, mudam-se para o Japão e casam-se com *mussumês*. A ópera *Madame Butterfly* (1904), de Puccini, também foi inspirada na obra de Loti, sem contar as outras variações do tema de *Chrysanthème*, tais como *Minha esposa japonesa* (1895), do inglês Clive Holland, e outras pequenas obras francesas sempre em torno da *petite mousmé*.

Loti, na qualidade de oficial naval, esteve por pouquíssimo tempo no Império do Sol Levante, aliás tempo insuficiente para conhecer a fundo uma cultura milenar cheia de complexidades no que diz respeito ao seu pensamento, às suas crenças e às suas superstições. Infelizmente, foi essa imagem do japonês, por vezes caricatural, narrada por Loti que se espalhou largamente pelo Ocidente.

Bibliografia

- AZEVEDO, Aluísio. *O Japão*. Apresentação e comentário por Luiz Dantas. São Paulo, Roswitha Kempf Editores, 1984.
- CORREIO PAULISTANO. “Movimento das Idéias em França” artigo publicado no jornal *Correio Paulistano* em 14 de outubro de 1904, p. 1.
- FUKUZAWA, Yukichi. *The autobiography of Fukuzawa Yukichi*. (Revised translation by Eiichi Kiyoda with a preface and after word by Albert Craig). Lanham, New York and London, Madison Books, 1992.
- KUNIYOSHI, Celina. *Imagens do Japão. Uma Utopia de Viajantes*. São Paulo, Estação Liberdade/ Fapesp, 1998.
- LEENHARDT, J. “A Construção da Identidade Pessoal e Social através da História e da Literatura”. *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas, Unicamp, 1998, pp. 17-40.
- LOTI, Pierre. *Madame Chrysanthème*. Paris, Flammarion, 1990.
- LUCKÁCS, G. *La novela histórica*. Tradução: Jasmin Reuter, 3ª ed., México, Era, 1977.
- MORAES, Wenceslau. *A Vida Japonesa*. Porto, Livraria Chadron, de Lello & Irmãos editores, 1907.

O SURGIMENTO DO DIÁRIO COMO OBRA LITERÁRIA NA LITERATURA CLÁSSICA JAPONESA

Neide Hissae Nagae

RESUMO: Apresentamos o surgimento dos diários literários do Japão, com a primeira obra intitulada *Diário de Tosa* e, em seguida, um levantamento dos diários literários que o sucederam.

ABSTRACT: We presented the literary diaries of Japan, with the first work entitled *Tosa's Diary*, and some works of the literary diaries that happened after it.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Japonesa, Literatura Clássica, diário literário japonês.

KEYWORDS: Japanese Literature, Classical Literature, japanese literary diaries.

1. Situando os Diários Literários

O diário literário surgiu em 935¹ com o *Diário de Tosa* da autoria de Kino Tsurayuki².

Tracemos um rápido perfil da história literária até o surgimento dos primeiros diários literários. Na Era Jôdai³, logo após a predominância da tradição oral e o

1. 935: situa-se no período Heian (794-1192).

2. Kino Tsurayuki: (870-945) poeta e escritor da primeira metade do Período Heian. Foi um dos 36 renomados poetas, e em 905, selecionador da *Coletânea de poemas de outrora e hoje (Kokin wakashû)* a primeira editada por ordem imperial. Compôs numerosos poemas sendo que mais de 300 constam de coletâneas editadas por ordem imperial.

3. Era Jôdai ou Kodai: (538-794) é dividida entre o Período Yamato que vai da fase de formação de pequenos países que precedem o surgimento do poder Yamato, ou seja, de 538, quando se dá a introdução do

surgimento dos poemas escritos em torno da figura de Kakinomoto Asômino Hitomaro, as principais obras literárias, foram o *Kokiji* (*Relato de Fatos Antigos*) compilado em 712 e o *Nihonshoki* (*Crônicas do Japão*), datado de 720, os mais antigos registros históricos do Japão; o *Izumo Fudoki* (*Registro Geográfico da Antiga Província de Izumo*), concluído em 733, que inclui também mitologias e lendas. Sabe-se que este último foi o único com o texto na íntegra e que fazia parte de um projeto maior com o objetivo de registrar as características das diversas regiões do Japão por ordem do Imperador Genmei em 713. Além deste registro, restaram apenas mais quatro: os das antigas Províncias de Harima, Hitachi, Bungo e Bizen. O *Kaifûsô* (*Memorando do Estilo dos Gênios Pioneiros*), organizado em 751, que reúne, por autor e por época, os poemas chineses desde o reinado do Imperador Tenchi até o final do Período Nara, e o *Man'yôshû* (*Coletânea de Poemas do Século VIII*), organizado provavelmente no final do Período Nara por Ootomono Yakamochi em 20 tomos que reúnem 4.516 poemas de cerca de 260 pessoas procedentes das mais diversas regiões e classes sociais, desde Imperadores e Imperatrizes até mendigos.

Na Era Chûko, que corresponde ao período que vai de 794 a 1192, data da formação do governo da classe guerreira em Kamakura, ocorreu o florescimento de uma literatura que poderíamos caracterizar de propriamente japonesa. Os poemas chineses conhecidos por *kanshibun* entraram em decadência com o encerramento das expedições culturais ao continente chinês em 894. Por volta dessa mesma época, foi desenvolvida a escrita *hiragana*, uma simplificação das letras baseadas no *man'yôgana*, ideogramas escolhidos para expressar os fonogramas japoneses. Essa escrita propiciou uma expressão mais livre dos sentimentos e dos pensamentos na língua japonesa, sendo inicialmente utilizada de maneira predominante pelas mulheres, o que lhe deu o nome de *onnade*, “mão de mulher”. Nos meados de Heian, período áureo da literatura feminina, o *hiragana* foi utilizado em textos particulares dos homens, paralelamente à escrita chinesa.

O *katakana*, hoje utilizado basicamente para grafar palavras estrangeiras, foi desenvolvido como abreviação dos ideogramas, principalmente pelos bonzos, para a pesquisa dos escritos e documentos budistas a partir do final da Era Nara (710) ao início da Era Heian (794).

Com a difusão do *hiragana*, o *waka*⁴ começou novamente a ganhar força. Entrou em moda o *uta-awase*, um tipo de jogo literário no qual os poetas formam duas fileiras que disputam entre si a supremacia de suas composições poéticas, submetidas à apreciação de um juiz, o qual se tornou parte importante da vida cultural da nobreza da época.

No início do século X nasceu, sob a organização de Kino Tsurayuki, a obra *Kokin wakashû* (*Coletânea de Poemas de Outrora e de Hoje*), a primeira a ser editada por ordem imperial. Paralelamente, surgiram obras denominadas *monogatari*, *zuihitsu* e *nikki*, traduzidas, respectivamente, por narrativa, ensaio e diário literário.

budismo, até 710 com a mudança da capital para Heijôkyô e o Período Nara que continua até a transferência da capital para Heian em 794.

4. *Waka*: poema japonês de 31 sílabas composto em 5 versos de 5-7-5-7- 7 sílabas cada.

Entre as numerosas narrativas, podemos citar a obra *Taketori monogatari* (*Narrativas do cortador de bambu*), supostamente escrita por estudiosos e bonzos no século X, que compilaram a literatura oral transmitida de geração em geração; a obra *Ise monogatari* (*Narrativas de Ise*), que parece ter assumido o formato atual em meados do século X, mas que teria sido escrita no final do século IX por alguém ligado a Ariwarano Narihira, cujos poemas e histórias acerca do mesmo assumem a parte central da narrativa; a obra *Genji monogatari* (*Narrativas de Genji*), escrita no século XI pela dama da corte Murasaki Shikibu, considerada a obra-prima da Literatura Clássica Japonesa, e a obra *Konjaku monogatari* (*Narrativas nas quais o Agora é o Passado*) do século XII de autoria desconhecida, que faz parte das Narrativas *setsuwa*⁵.

A obra *Makurano sôshi* (*Livro de Cabeceira*), escrita por volta de 1001, pela dama da corte Sei Shônagon, inaugurou o novo gênero literário *zuihitsu*, seguida, entre outras, pelas obras *Hôjôki* (*Anotações numa Cabana de Nove Metros Quadrados – 1212*)⁶ de 1212 de Kamono Chômei (1155-1216) e *Tsurezuregusa* (*Anotações no Ócio – 1331*), da autoria de Yoshida Kenkô em 1331, as quais abordam sobretudo a efemeridade da vida e de tudo o que existe no mundo.

O diário literário também nasceu em meio a todo esse florescimento, devido, entre outros fatores, ao amadurecimento resultante do longo contato com o continente chinês e ao desenvolvimento de elementos adequados à expressão dos sentimentos e da natureza japonesa como a escrita *kana*.

2. O Diário de Tosa – Obra Inaugural e Polêmica

Utilizando o *hiragana*, Kino Tsurayuki escreveu o *Diário de Tosa* em 935, e inaugurou um novo gênero, semelhante a um diário poético, com inserções introdutórias e explicativas sobre os poemas que recordam emoções pessoais do passado.

Em 930, Tsurayuki foi designado governador da Província de Tosa (atual Província de Kôchi), para um mandato de quatro anos que se estende por mais um ano, em função do atraso da chegada de seu sucessor.

A obra narra a viagem de volta de Tsurayuki e sua comitiva para a Capital, na forma de um diário que tem início no dia 21 de dezembro de 934, quando deixa o palácio do governo após a recepção do novo governador e a troca de posse, e termina com a chegada a sua residência em 16 de fevereiro de 935, cinquenta e cinco dias depois. Nesse sentido, o *Diário de Tosa* registra a viagem de regresso de um oficial do governo ao término de seu mandato, como se fosse um relatório público oficial, na medida em que transcreve os fatos. Apesar desse teor de realidade, aproveitando um fato ocorrido na época, o *Diário de Tosa* apresenta características diferentes dos diários

5. Narrativas *setsuwa*: o artigo de Luiza Nana Yoshida, publicado na Revista de Estudos Japoneses nº 20, CEJ-USP, 2000, pp. 45-53, traz o exemplo de uma narrativa *setsuwa* intitulada “O monge de nariz longo” precedido de explicações sobre esse gênero em comparação com outros como o *monogatari*.

6. *Hôjôki*: indicamos o artigo dos Anais do VIII Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa, CEJ-USP, 1997, pp. 53-56.

oficiais. Primeiramente, Tsurayuki o escreveu em *kana* e empregou a voz narrativa feminina, como que justificando essa forma de escrita e, ao mesmo tempo, encenando a vontade feminina de imitar os homens em seus diários burocráticos escritos em chinês, denominados de *niki*. Esses fatos tornam-se interessantes, pois as obras que posteriormente seguiram esse modelo e vieram a constituir os chamados diários literários, foram escritos principalmente pelas mulheres da corte.

Notamos, ainda, a inserção de poemas *waka*, que são apresentados como composições feitas em diversas situações ao longo da viagem pelas pessoas que compunham a comitiva do governador, imprimindo ao texto uma grande dose de subjetividade num misto de relatos de impressões e emoções demonstradas nas alegrias e nas angústias, nos encantos e decepções, temores e expectativas.

Nakano Kôichi mostra-nos uma interpretação interessante a respeito dos objetivos de Tsurayuki ao escrever o *Diário de Tosa*.

Pelo início da obra que diz:

Por volta das oito horas da noite do vigésimo primeiro dia do décimo segundo mês de um certo ano⁷, um homem partiu em viagem. A respeito dessa viagem, relatarei neste modesto registro⁸. (p. 12)

o estudioso supôs que a intenção de Tsurayuki era a de escrever um diário de viagem desde a partida da província de Tosa até a chegada à capital Quioto. Ele afirmou que, pela frase inicial do *Diário*:

Geralmente é um homem que escreve aquilo que chamamos de “Diário” mas agora uma mulher verá o que se pode fazer. (p. 12)

o autor tinha em mente os diários de viagens escritos em chinês pelos governadores em suas idas e vindas das províncias para as quais eram nomeados, e, embora se trate de um registro posterior ao *Diário de Tosa*, dá como exemplo o *Registro de Tokinori*, escrito por Tairano Tokinori nos dois meses de viagem de seu regresso à capital como ex-governador de Inaba. Na visão de Nakano, ao fazer com que o diário de viagem em chinês fosse escrito por uma mulher, o autor tornou possível o abandono do estilo característico de registro para conseguir um meio de expressar mais livremente os sentimentos pessoais que não lhe seriam permitidos enquanto oficial do governo no cumprimento do dever.

O registro ininterrupto dos 55 dias, mesmo quando consta apenas a data com a informação de que nada acontecera de diferente ou relevante, imprime verossimilhança ao diário e, ao mesmo tempo, transmite a sensação de delonga e tédio que geram

7. Certo ano: corresponde a 934 d.C.

8. Todas os trechos do *Diário de Tosa* foram extraídos da tradução, ainda não publicada, realizada pela autora, com a participação dos alunos do Curso de Japonês da FFLCH-USP que cursaram a disciplina de Literatura Clássica II no segundo semestre de 2000. Portanto, ao final de cada citação, mencionamos a página da obra original em japonês, constante no vol. 24 da coleção dos clássicos japoneses *Shin Nihon Koten Bungaku Taikei* da Editora Iwanami de 1994.

inquietação entre a comitiva, ansiosa por chegar ao seu destino. Vejamos alguns exemplos:

Dia seis. Está como ontem.
É o dia sete. Estamos no mesmo porto. (p. 12)

O *Diário de Tosa* apresenta diversos aspectos, entre os quais o louvor à memória da filha de Kino Tsurayuki, que fora com ele para a Província de Tosa e lá viera a falecer, não regressando à Capital ao final do mandato. A tristeza em relação a esse acontecimento é, de fato, fio condutor da obra e condiz com a natureza de memória que o diário literário tem. Trata-se de um registro posterior, mas escrito como se cada dia tivesse sido registrado durante a viagem, na qual várias passagens e acontecimentos trazem a recordação melancólica da filha perdida. Por exemplo, no início da obra encontramos:

Dia vinte e sete. Partimos de Ôtsu⁹ rumo a Urado¹⁰.

A filha, que nascera na Capital quando ele ainda tinha uma posição, faleceu na Província de Tosa de morte súbita e agora, mesmo vendo os preparativos para a partida, com possibilidade de retornar a Quioto, nada tem a dizer, pois sente tristeza e saudade da filha que se foi. As pessoas ali presentes também não podiam suportar esse desalento. Nesse ínterim, alguém escreveu e apresentou o seguinte poema:

(3)¹¹ Triste retorno,
à Capital se torna,
Devido à tristeza
Por aquela pessoa
Que nunca retornará.

Ainda, em outra ocasião, assim recitou:

(4) De vez em quando
Esquece-se e chama
Pela Criança
Que já falecida é.
Oh, tristeza imensa! (p. 21)

Logo depois, novas referências à criança falecida:

Neste exato momento, chegamos num lugar chamado “Hane” Uma criança, ao ouvir o nome dessa região, disse: “O lugar chamado ‘Hane’ vem do termo ‘asa de pássaro’¹²?” Sendo

9. Ôtsu, Cidade de Kôchi: local de partida.
10. Urado. Cidade de Kôchi: fica aproximadamente 12 km a noroeste de Ôtsu.
11. (3): O número entre parênteses no início de cada poema indica o próprio número na seqüência em que aparece no *Diário de Tosa*.
12. “Asa de pássaro”: em japonês, *hane* significa asa ou penas. O tom engraçado da pergunta surge devido ao fato do nome daquela região ser homófono da palavra “asa” do japonês.

essa pergunta feita por uma criança pequena, as pessoas riram; neste exato momento, a menina de antes compôs este poema:

(15) Tal qual seu nome,
Se asa de pássaro
Deveras fosse,
Queria, à capital,
Voltar logo, voando.

Os homens e as mulheres desejavam voltar o mais rápido possível à Capital, por isso, embora o poema não fosse bom, pensavam o mesmo e o guardaram na lembrança. Por causa dessa criança que perguntara sobre o território chamado *Hane*, a criança¹³ que se fora veio à memória; quando haveremos de esquecer? Hoje mais do que nunca a mãe¹⁴ deveria estar triste. Como há menos pessoas do que quando viemos, recordamos do trecho de um antigo poema¹⁵ com o seguinte significado: “*Parece que estão indo embora, a quantidade diminuiu*” e, certa pessoa compôs lamentando-se:

(16) Há, neste mundo,
Uma infinidade
De sentimentos.
O amor pelos filhos,
Porém, supera a todos. (pp. 12-13)

Mais adiante, encontramos outra menção:

Na praia dessa parada havia muitas pedras e conchas belas e variadas. Por isso, uma pessoa do barco que ficava apenas pensando com saudades em um antigo alguém¹⁶, compôs.

(41) Oh! Ondas do mar!
Tragam aquela concha!¹⁷
Com ela em mãos,
Da pessoa amada,
Hei sim de me esquecer.

Diante dessas palavras, outra pessoa, não suportando a tristeza e para animar as pessoas do barco, compôs.

(42) Não vou mais catar
Conchas que irão me dar
O esquecimento.

13. Criança: filha de Tsurayuki que faleceu em Tosa.

14. Mãe: esposa de Tsurayuki.

15. Antigo poema: poema 412 da obra *Kokinshû*.

16. Antigo alguém: refere-se à filha que morreu em Tosa.

17. Aquela concha: diz-se que a pessoa que pega e aperta essa concha esquece todos os amores e tristezas.

Guardarei de recordação,
Pérolas brancas, puras¹⁸

Por causa da menina, parece que o pai se tornara criança, perdendo o sentido de decisão. As pessoas podem dizer: “Talvez não fosse como uma pérola...” Mas também podem dizer que: “a menina que morreu tinha bela face”. (p. 24)

Logo em seguida:

Neste momento, a mãe que perdera a filha, dela não se esquecendo nenhum dia e nenhuma hora, compôs:

(47) Aproximem-se
Da margem Suminoe¹⁹
Quero sim colher
As ervas do esquecer
E seu efeito provar.

Não se trata de algo que leve ao esquecimento, mas que dê trégua ao sentimento da paixão, para que depois, ela renasça com mais força. (p. 26)

Depois, mais outra:

Entre as pessoas que subiam o rio, nenhuma tinha filhos quando deixou a Capital, mas algumas tinham bebês nascidos na província. No lugar onde o barco parou, todos desceram para abraçar os filhos. Vendo isto, a mãe que havia perdido sua criança já não podia mais controlar sua tristeza. Não se contendo, recitou:

(55) Triste é voltar
Sem a minha criança,
Outrora aqui.
E, agora, conduzir
novas crianças para cá.

Ao ouvir esse poema, o que terá sentido o pai? Recitar um poema, chorando, assim de tristeza, não é algo possível apenas por que se gosta. Tanto na China quanto aqui, dizem que é um feito realizado nos momentos difíceis de se suportar. (p. 29)

Por fim, ao chegar em sua casa:

Bem, há uma poça d'água que parece um lago, e pinheiros ali perto. Nestes cinco ou seis anos, será que se passaram mil anos? Metade do que havia lá não estava mais. Entre eles, misturavam-se alguns novos que nasceram. Encontrando grande parte da propriedade devastada, as pessoas diziam: “Que lástima!” Tudo trazia recordações, e, dentre as coisas das quais sentia saudade, está a menina que nascera nesta casa e não voltou conosco, o que é uma tristeza imensa.

18. Pérolas brancas, puras: diz respeito à criança falecida.

19. Suminoe: abreviação de Baía de Sumiyoshi.

As pessoas do barco e as crianças, todos estão em grande euforia. Nisso, sem suportar tamanha tristeza, recitei um poema às escondidas, com um confidente:

(60) Que tristeza!
O pequeno pinheiro
Cresce em casa.
Mas para cá não voltou,
A que nasceu bem aqui.

Provavelmente por ser ainda insuficiente, recitou:

(61) Tivesse ela
Os mil anos de vida
Do pinheiro,
Não teria, em Tosa,
A triste despedida. (pp. 22-32)

Como pudemos ver, são muitas as passagens que recordam a filha falecida do governador, o que nos faz constatar que, de fato, o *Diário de Tosa* tem esse tema como um dos principais.

O penúltimo poema é, claramente, uma composição de Tsurayuki, que diz “em casa” ao confidente, supostamente sua esposa. Mas, uma vez que a narradora introduz o poema do governador sem mencionar que é dele, a frase assume um caráter ambíguo, dando a parecer que poderia ser também da narradora. No entanto, pelo uso de uma expressão de suposição, que introduz o último poema, mostrando que a pessoa que compôs o poema anterior muito provavelmente não estivesse totalmente satisfeita, fica evidente que se trata de um poema do governador e não da narradora que teria maior certeza sobre seus próprios sentimentos. Temos, portanto, uma mudança do foco narrativo que revela o disfarce de Tsurayuki na voz narradora feminina.

Hagitani Boku apresenta, entre outros aspectos interessantes, o de que o *Diário de Tosa* é um tratado poético para os jovens iniciantes do *waka*. É o que podemos observar pelos comentários sobre a importância da métrica num poema, na seguinte passagem:

Enquanto avançávamos, requisitou-se aos marinheiros: “Remem logo, pois o tempo está bom” O timoneiro disse: “Mifune yori /oosetabunari. /Asagitano /idekonu sakini /tsunade haya hike” (/É uma ordem que foi dada do barco. Puxem as cordas, mais rápido que o vento norte da manhã/). Estas palavras soam como um poema porque o timoneiro as disse espontaneamente. Ele mesmo dizia que não teve a intenção de compor um verso. As pessoas que o ouviram diziam: “que estranho..., ele recitou um poema!” e ao escrevê-lo no papel, realmente tinha trinta e uma sílabas. (p. 25)

Visto por esse prisma, os 61 *waka* são modelos que mostram as condições que permitiram a sua criação, ora motivado por um acontecimento, ora por uma paisagem de grande beleza. Para exemplificar a criação de alguns poemas motivados por tais circunstâncias, apresentamos alguns que compõem essa obra híbrida de prosa e poesia:

(10) Brilho da Lua,
Em feixes de luzes
Mergulha no mar.
A foz da Via-Láctea
Deve sim, estar no mar.

(18) O vento sopra,
A onda, alta, se faz.
O vento cessa,
A onda se aquieta,
Juntos tal qual amigos.

(21) Espelho d'água,
O céu sob o mar.
Eu, minúsculo,
Sobre a imensidão
Do céu, a atravessar.

(22) Praias rochosas,
Ondas revoltas que vêm,
Nenhuma estação
A não ser a das neves²⁰,
Aqui, conhecer-se-á.

(23) Praias com ventos,
Flores²¹ que não conhecem
A primavera,
Flores que não conhecem
Nem mesmo o rouxinol.

(26) Lá na Capital,
A lua surge por trás
Dos altos montes.
Aqui, a lua surge
E se põe nas ondas.

(29) Lá bem do alto
Saberá o pinheiro,
Que a montanha
Vista daqui do barco,
Está em movimento?

20. Neves: refere-se às chuvas de ondas brancas que se assemelham à neve.

21. Flores: está se vendo as ondas como as flores de ameixeira branca.

(30) Um único som,
Nesse quebrar das ondas.
Aos olhos, porém,
Vem a clara impressão:
Cor de neve e de flor.

(56) Pequenas ondas
Em listras horizontais.
Salgueiro verde,
Em sombras verticais,
A água, um tecido.

3. *Os Diários Literários Femininos*

A Literatura de Diário parece situar-se numa área intermediária, pois, como diz Ikeda Kikan, ela está intimamente ligada aos diários familiares (*kaki*), às coletâneas de poemas (*kashû*), aos ensaios literários (*zuihitsu*), aos registros de viagens (*kikô*), e também às narrativas (*monogatari*) e aos romances (*shôsetsu*), sendo difícil distinguir claramente os limites de um de outro. Poderíamos incluir, ainda a influência das narrativas que se desenvolvem centralizadas em poemas, conhecidas por *Utamonogatari*, mencionadas por Akiyama Ken²², como o passatempo predileto de mulheres, moças e meninas juntamente com as narrativas (*monogatari*).

Shimauchi Keiji²³ também trata dessas aproximações dizendo que o ponto em comum entre o Diário (literário) e a Narrativa seria “a narração de uma vida diferente” e distingue essas obras, dizendo que a Narrativa tem um autor distanciado que observa a existência feminina pelo lado masculino, e o Diário (literário), um autor mergulhado na própria existência feminina. Usando suas palavras “o Diário (literário) é uma confissão simples em primeira pessoa que diz: – Eu tive uma experiência inédita, assim, assim. A Narrativa, por sua vez, é um pouco mais complexa, e diz: Eu vi de perto fulano de tal ter tais e tais experiências inéditas.” Podemos dizer, desse modo, que ele distingue o Diário (literário) da Narrativa, basicamente pelo foco narrativo. Na classificação de Yves Reuter, o primeiro com um narrador protagonista ou personagem que seria o narrador autodiegético que narra a sua vida, o segundo com um narrador heterodiegético, que não é um protagonista da história que ele narra.

Diante dessa dificuldade em definir claramente o que é a Literatura de Diário Feminino neste texto ainda incipiente, consideraremos como *corpus* as obras até o período Chûsei que foram escritas em *kana* e preservadas até a atualidade e ora são consideradas como tais pela maioria dos estudiosos japoneses, independentemente de

22. Akiyama Ken, Professor da Universidade Feminina Komazawa, autor do artigo *Diário e Literatura de Diário*, *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, n. 792, Shibundō, maio de 1997.

23. Shimauchi Keiji, Professor da Universidade Denki Tsûshin. Autor do artigo “*Utatane*”, *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, n. 792, Shibundō, maio de 1997.

controvérsias. Embora também chamados de *nikki*, excluimos os diários em chinês, de caráter burocrático, os relatos de viagens chamados de *kikô*, os diários poéticos conhecidos por *uta nikki* e os diários particulares que foram escritos em épocas posteriores e vêm sendo escritos até o presente.

Assim, num primeiro momento, organizamos²⁴ o quadro abaixo, com os principais diários literários em ordem cronológica, com o nome original em japonês, sua tradução e a autoria.

Data	Nome da Obra em Japonês	Tradução	Autor
935 ? 974	<i>Tosa Nikki</i> <i>Kagerô Nikki</i>	<i>Diário de Tosa</i> Diário de Kagerô	Ki no Tsurayuki Mãe de Fujiwara no Michitsuna
1007	<i>Izumi Shikibu Nikki</i>	<i>Diário de Izumi Shikibu</i>	Izumi Shikibu
1010	<i>Murasaki Shikibu Nikki</i>	<i>Diário de Murasaki Shikibu</i>	Murasaki Shikibu
1060	<i>Sarashina Nikki</i>	<i>Diário de Sarashina</i>	Filha de Sugawara Takasue
?1073	<i>Jôjin Ajari no Hahashû</i>	Coletânea da mãe de Jôjin Ajari (monge da Religião Tendai)	Mãe de Jônji Ajari
?1108	<i>Sanukino Suke Nikki</i>	Diário de Sanukino Suke	Fujiwara no Nagako
1219	<i>Kenshunmon'in Chûnagon Nikki (Tamakiharu)</i>	<i>Diário de Kenshunmon'in Chûnagon</i>	Filha de Fujiwara Toshinari
?1232	<i>Kenreimon'in Ukyônodaibushû</i>	<i>Coletânea do Mestre do Ministro da Direita do Kenreimon'in</i>	Filha de Fujiwara Koreyuki
1251	<i>Ben'no Naishi Nikki</i>	<i>Diário de Ben'no Naishi</i>	Gofukakusain Ben'no Naishi – Filha de Fujiwara Nobuzane
1280	<i>Izayoi Nikki</i>	<i>Diário da Lua da Décima Sexta Noite</i>	Ama Abutsu
1290-1333	<i>Utatane</i>	Cochilo	Ama Abutsu
1290	<i>Nakatsukasano Naishi Nikki</i>	<i>Diário de Nakatsukasano Naishi</i>	Fushimi'in Nakatsukasano Naishi
?1307	<i>Towazugatari</i>	<i>As Confissões de Lady Nijô</i>	Filha de (Kuga no) Nakanojin Minamoto Masatada
1329-1349	<i>Take muki ga ki</i>	<i>Registro Takemuki</i>	Filha de Hino Sukena

24. O quadro foi elaborado com base nas diversas bibliografias citadas ao final deste trabalho.

Podemos observar que os diários literários femininos começam com o *Diário de Kagerô* por volta de 974. A maioria dessas obras concentra-se nos meados do período Heian, algumas no período Kamakura (1185-1333). Grande parte é escrita pelas *nyôbo*, mulheres que possuíam instrução e serviam na corte. No entanto, é discutível o quanto elas eram valorizadas social e familiarmente, pois, como podemos observar pelo quadro, nenhuma das autoras é conhecida a não ser pela sua ocupação ou pela relação familiar recebendo uma designação sempre ligada ao filho, ao pai ou ao marido. A partir da Era Chûsei os diários vão tomando aspecto de registros comuns. Após o *Registro Takemuki* as obras literárias femininas deixam de ser produzidas, na mesma época em que se dá o desaparecimento das damas da corte.

Bibliografia

- AKIYAMA, Ken. “Nikki to Nikki Bungaku” (“Diário e Literatura de Diário”). *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, n. 792. Tóquio, Shibundō, maio de 1997.
- HAGITANI, Boku. *Tosa Nikki zenchūshaku (Notas Explicativas Completas do Diário de Tosa)*. Tóquio, Kadokawa, 17^a ed., 1992.
- IKEDA, Kikan. “Nikki bungaku to Kikō bungaku” (“Diário Literário e Relato de Viagem Literário”). *Nihon bungaku kenkyū shiryō sōsho Heianchō Nikki I*. Tóquio, Yūseidō, 1974.
- _____. (org.) “Joryū Nikki Bungaku towa nanika” (“O que é o Diário Literário Feminino”). *Joryū Nikki Bungaku Kōza*, vol. 2. Tóquio, Benseisha, 1991.
- _____. *Heian Jidai no Bungaku to Seikatsu*. Tóquio, Shibundo, 1973.
- IMAI, Takuji. “Kodai no Nikki, Kikō/Bungaku” (“Diários Literários e Relatos de Viagens Literários do Período Antigo”). *Iwanami kōza NIHON BUNGAKU SHI DAI 3 KAN KODAI*. Tóquio, Iwanami, 1959.
- IMAZEKI, Toshiko. *Chūsei joryū nikki bungaku ronkō. (Estudos sobre os Diários Literários Femininos do Período Médio Japonês)*. Osaka, Izumi Shoin. 1987.
- ISHIDA, Yoshisada. “Chūsei no Nikki/Kikō Bungaku. (“Diários Literários e Relatos de Viagens Literários do Período Médio). *Iwanami kōza NIHON BUNGAKU SHI DAI 4 KAN KODAI*. Tóquio, Iwanami, 1958.
- KINO, Tsurayuki. *Tosa Nikki (Diário de Tosa)*. *Shin nihon koten bungaku taikai*, vol. 24. Tóquio, Iwanami, 1994.
- OKA, Kazuo. *Heian chō bungaku jiten (Dicionário Literário da Corte Heian)*. Tóquio, Toquiodō, 1972.
- SHIMAUCHI, Keiji. “Utatane” *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, n. 792, Tóquio, Shibundō, maio de 1997.
- NIHON KOTEN BUNGAKU DAI JITEN, vol. 4. Tóquio, Iwanami, 1984.

O CORPO FEMININO DESCOBERTO; ANÁLISE DA SEREIA DE TAKEUCHI KEISHŪ NO CONTEXTO EDITORIAL DA ERA MEIJI

Yoko Fujino

RESUMO: Numa sociedade que se pretendia tornar moderna, industrializada, enfim civilizada, como o Japão do final do século XIX, tudo que lembrava o aspecto animalesco do humano se mostrava impróprio. Extraído da vida cotidiana os símbolos da organicidade como as excreções e as secreções, o Japão obteve sucesso em tornar a sua sociedade asséptica. Aqui, mostraremos a contribuição da imprensa no processo de regulamentação da visualidade do corpo.

RÉSUMÉ: Dans une société que voulait se tourner moderne, industrialisée, civilisée, comme le Japon du fin du siècle XIX, tout que souvenait l'aspect animalesque de l'humain était inadéquat. En arrachant les signes d'organicité comme les excrétiens et les sécrétions de la vie cotidienne, le Japon a obtenu succès en tornant sa société asseptique. Ici, nous indiquons comment la presse a contribué dans le procès de la regulamentation de la visualité du corps.

PALAVRAS-CHAVE: corpo, estrutura social, modernização, mulher, sexualidade.

KEYWORDS: corps, structure sociale, modernization, femme, sexualité.

1. O Corpo Nu

Neste artigo faremos um breve estudo do tratamento dado ao corpo feminino pela mídia japonesa feminina do início do século XX. Destacamos três casos encontrados na revista *Jogakusekai*, uma revista voltada para mulheres jovens solteiras. Nota-se que estes são os únicos casos por nós encontrados nos primeiros três anos da referida

revista; dentre os títulos de revistas para mulheres jovens solteiras por nós pesquisados, são os primeiros casos de nu feminino, mesmo que parcial.

Desde a implantação da imprensa ilustrada moderna, em 1874¹, com o lançamento do jornal ilustrado *Nichi Nichi Shinbun Ônishiki*, a figura feminina vem sendo objeto do olhar na sociedade japonesa. Ochiai Yoshiiku e Taiso Yoshitoshi, os primeiros ilustradores da imprensa da era Meiji, descendem da escola de *ukiyo-e* Utagawa Kuniyoshi, e a forma como eles representam a figura humana deixa clara a sua origem.

Pela pesquisa que realizamos nos arquivos de periódicos japoneses, a mais antiga revista para jovens mulheres que contém ilustrações é a revista *Jogakusekai*. Quando ela foi lançada, em 1901, o time de ilustradores foi formado por Mizuno Toshikata, discípulo de Taiso Yoshitoshi, e seus alunos, como Kaburagi Kiyokata, Ikeda Terukata, Mizuno (Ichikawa) Hidekata e Ikeda (Sakakibara) Shôen. Fizeram ainda parte da equipe de ilustradores Kajita Hanko, Takeuchi Keishû e Nakayama Kodô. A representação das figuras humanas naturalmente seguiu o estilo que cada escola desenvolvia fora das revistas.

As revistas femininas eram instrumento da modernização da sociedade japonesa. Na economia agrícola que predominava até então, a estrutura familiar, apesar de patriarcal, ainda estava fortemente ligada à figura da mulher, e a sua participação nos meios de produção era grande. A industrialização confinou a mulher à esfera familiar, desvinculando-a dos meios de produção. As revistas femininas indicavam o papel da mulher nesta nova sociedade.

Nota-se que as mulheres da classe baixa não deixam de participar do processo de produção. A mulher confinada é a mulher da classe média urbana que nasce com a modernização. A mulher que não trabalha é um símbolo de *status* ao homem, pois isto significa que o seu salário é suficiente para sustentar a família. Desvinculada do processo de produção, a mulher se torna consumidora de bens. Saber escolher o que e como consumir se torna o papel da mulher na família, e as revistas davam orientações neste sentido.

2. O Imagiário² do Corpo Feminino

Para a nossa análise, escolhemos a revista *Jogakusekai* por ser a mais antiga revista voltada para o público feminino jovem, com ilustrações, por nós encontrada. As revistas para jovens mulheres que surgiram a seguir, como *Shôjokai*, da mesma editora Hakubunkan, *Shôjo*, da Joshibundansha, *Shôjo* da Jiji Shinpôsha e *Shôjokai*, da

1. Segundo Takahashi Katsuhiko, o primeiro jornal diário japonês foi Tokyo Nichi Nichi Shinbum, hoje Tokyo Mainichi Shinbum, lançado em fevereiro do ano 5 do Meiji (1872). O primeiro jornal ilustrado, ainda segundo o mesmo autor, foi o Tokyo Nichi Nichi Shinbum Ônishiki, lançado em julho de 1874. (Takahashi Katsuhiko, *Shinbum nishiki-e no sekai*, pp. 21-22).
2. Usamos aqui a expressão *imagiário* como conjunto de imagens que adquirem significação num dado contexto. Numa aula em 1996, o Prof. Dr. Antônio Luiz Cagnin sugeriu o uso desta expressão na ausência de tradução para a expressão inglesa *imagery*.

Kinkô-dô Shoseki, seguiram o esquema editorial da revista *Jogakusekai*, e muitos de seus ilustradores surgiram nas páginas desta revista lançada em 1901.

A revista *Jogakusekai* foi lançada em 1901 com o intuito de auxiliar a formação das jovens mulheres numa época em que poucas tinham acesso às escolas médias. As páginas da revista seguiam a política do *ryôsai-kenbo* (boa esposa, mãe sábia), mostrando modelos de comportamento considerados exemplares.

O corpo descoberto aparece nestas revistas então apenas em contextos justificáveis – como a amamentação – ou em planos distanciados do universo das leitoras. Assim, muitas figuras nuas são figuras notadamente ocidentais ou mitológicas. O primeiro registro de corpo feminino descoberto que encontramos na revista *Jogakusekai* é a figura de Maria e Jesus, na página 110 do nº 11, ano 2. Este número foi um número especial dedicado à maternidade, e as páginas são ilustradas com a figura de Maria com o filho, em diferentes situações.

A ilustração em questão, de autoria desconhecida, mostra a Madona que amamenta o menino Jesus. O menino está em seu colo, com o rosto virado para o leitor. Maria olha para o filho, que está em seus braços, nus. A mão esquerda do menino segura o seio da mãe, que está à mostra. A imagem não mostra o momento da amamentação em si, mas o ato simbólico da amamentação, representado pelo seio descoberto.

No número 14 do mesmo ano, o corpo da revista é ilustrado com uma série de imagens sobre atendimento médico. O seu autor é provavelmente Yamamura Kôka, pois elas são assinadas com o *hiragana* “ya” e Kôka era o único artista desta fase cujo nome começava com “ya”. Nas imagens, são mostrados médicos e enfermeiras em trajes ocidentais, diagnosticando e operando pacientes do sexo feminino. A inserção destas imagens provavelmente tem o intuito de mostrar como é feito o atendimento na medicina ocidental, que ainda era pouco difundida. A página 37 mostra um quadro com um médico com as mãos sobre o diafragma da paciente, com o peito descoberto, assistido por uma enfermeira.

No caso desta ilustração, o corpo da mulher não é mostrado de forma simbólica; tanto o seu corpo como os outros atores (a enfermeira e o médico) compõem uma cena demonstrativa da nova maneira de atendimento médico que se queria difundir. A imagem tem objetivo de quebrar provável resistência das mulheres em expor o seu corpo a um estranho.

A terceira aparição do nu feminino na revista *Jogakusekai* se dá no nº 9 do ano 3. A imagem, provavelmente de autoria de Takeuchi Keishû, mostra uma mulher parcialmente coberta por plantas aquáticas. Mas a mulher não tem pernas, mas uma cauda de peixe. Ou seja, é uma sereia. Na mitologia japonesa existe o *jugon*, um ser meio humano, meio peixe, com aparência monstruosa. Mas a sereia que se vê na ilustração é o ser mitológico ocidental, apesar dos traços orientais.

Os três casos acima citados são os primeiros casos de imagem do nu feminino em revistas para jovens mulheres solteiras, segundo constatamos durante pesquisa de campo, realizada entre setembro de 1999 e fevereiro de 2000, nas bibliotecas do Congresso Japonês, Infantil de Osaka e Meiji Bunko da Universidade de Tóquio. Sendo estas imagens pioneiras da mídia impressa feminina jovem, podem ser entendidas como exemplos para os trabalhos que surgiram em seguida, nesta ou em outras editoras.

Assim, podemos analisar a partir das três imagens, podemos analisar a condição do corpo feminino no final da era Meiji, sobretudo no que tange o discurso da sociedade patriarcal – representada pelas editoras – para as jovens mulheres. Observa-se que aspectos práticos ocidentais eram impostos com o intuito de alcançar uma sociedade/economia moderna, enquanto alguns valores morais tradicionais eram mantidos e novas tradições eram incorporadas.

3. A Condição do Corpo Nu

Até o final da era Meiji, o corpo nu ou parcialmente nu era facilmente encontrado no cotidiano das vilas e cidades: nas ruelas, mães amamentavam os filhos; as crianças corriam peladas; muitas atividades exigiam o corpo descoberto. Em gravuras e antigos registros fotográficos é possível observar trabalhadores e trabalhadoras nus ou quase nus, como pescadores, mergulhadores e carregadores. Para alguns tipos de trabalho, a roupa restringia o movimento do corpo; mas como resquício da civilidade era comum uso de símbolos “cobrindo” a nudez, como é o caso dos pescadores que amarravam um laço de palha na ponta do pênis (Ueno, 1998, p. 38).

Algumas trabalhadoras, como as *ama*, mergulhadoras que colhiam pérolas e moluscos, também trabalhavam nuas. Numa época em que não haviam tecidos sintéticos nem roupas de mergulho, a vestimenta impedia o movimento do corpo quando em contato com a água. Outras trabalhadoras, mesmo não estando em contato com a água, despiam-se da cintura para cima para ter maior liberdade de movimento dos braços.

Deste modo, o corpo nu, feminino ou masculino, não tinha conotação erótica. Ao contrário, o erotismo na cultura japonesa está mais relacionado ao corpo parcialmente coberto do que ao corpo totalmente descoberto. O erotismo nasce no desvelar, em pequenos detalhes que se expõe. A relação corpo nu-erotismo surge com a ocidentalização do Japão, quando corpos expostos tornaram-se interditos.

A interdição e a erotização do corpo nu não foi um ato espontâneo da sociedade japonesa. Um dos casos mais conhecidos de interdição do corpo aconteceu no ano 28 da era Meiji (1895), quando a obra *Chôshô*, de Kuroda Seiki, escandalizou setores da sociedade japonesa. Kuroda, recém retornado da Europa, pintou uma mulher nua de costas, que se vê no espelho. Esta obra se perdeu durante a Segunda Guerra Mundial. Diz-se que quando o imperador Meiji visitou a exposição os organizadores tiveram o cuidado de envolver a pintura com um tecido, para esconder a metade inferior da figura nua (Ishiko, 1988, pp. 48-49). Este acontecimento serviu de tema para o cartunista francês Georges Bigot, que ironizou a contradição da sociedade japonesa que tolerava o nu na vida cotidiana mas o repelia quando era registrado em obras de arte (*ibidem*).

Um outro caso de interdição pública foi a proibição e apreensão da revista de literatura e artes *Myôjô* de novembro de 1900, por causa de uma figura feminina nua (Shimada, 1999, p. 42). O artigo de Shimada não cita qual imagem havia sido censurada, mas procurando nos nossos arquivos encontramos a imagem de uma mulher nua, reclinada no divã. É a reprodução de uma pintura de Herzoy Karl August Von Weimar, intitulada *Marmorschön, doch marnarkalt*. Esta imagem ilustra o diálogo de Yosano

Tekkan e Ueda Toshi, no qual artistas plásticos do Hakuba-kai³ são avaliados. Na página em que aparece a figura em questão Tekkan e Ueda avaliam um nu de Fujishima Takeji, discutindo justamente se o nu deve ser considerado belo ou não (Myôjô, 8, pp. 6-7).

4. A Significação do Corpo Feminino

Os três casos de nudez feminina publicados na revista *Jogakusekai*, citados no início deste artigo, podem ser vistos como metáforas do tratamento dado ao corpo feminino na sociedade japonesa do século XX.

A imagem da Maria com o seio nu trata o corpo feminino pelo seu aspecto biológico-reprodutivo: a sua função é procriar e nutrir o filho. Tudo em seu corpo converge para a reprodução. O uso da figura de Maria parece indicar o ideal da sexualidade feminina. Jesus é filho de Deus, e não de um homem; ou seja, foi gerado de uma relação assexuada, asséptica.

Lembramos que no Japão pré-moderno as relações entre homens e mulheres eram bastantes livres nos campos e nas camadas mais baixas da população. Muitos casamentos eram assumidos só após o nascimento do primeiro filho. Em algumas regiões, os jovens tinham a sua iniciação sexual através de mulheres casadas. O concubinato também era comum nas cidades.

O governo Meiji, com o objetivo de adequar a sociedade japonesa aos princípios ocidentais modernos, cria normas como a proibição do concubinato e a instituição do sistema de registro de famílias. A obrigatoriedade do registro de matrimônios e nascimentos desestimulou as relações pré-maritais, numa época em que métodos contraceptivos e abortivos eram precários.

Para evitar a gravidez pré-matrimonial, e mais ainda, para que o casamento se tornasse instrumento de ascensão social, manutenção do *status* ou de aliança entre as famílias, criaram-se obstáculos para dificultar o contato entre jovens de sexo oposto e evitar que a escolha do parceiro fosse feita pelos próprios envolvidos. Enquanto a união era resultado de convivência dos envolvidos, o relacionamento entre homens e mulheres era baseado nas afinidades; mas a partir do momento em que a escolha é feita pela família, o relacionamento acaba se tornando instrumento para continuidade do clã, e a maternidade passa a ser o objetivo da união.

A imagem da Maria com o seio nu parece indicar esta nova diretriz: o seio, muitas vezes utilizado como símbolo da sexualidade feminina, só se torna digno de nota quando em função do filho. O corpo não pertence à mulher: ela é o meio onde se concretiza a continuidade da espécie.

3. Grupo de estudos de pintura em técnica ocidental, fundado por Kuroda Seiki, Fujishima Takeji e Okada Saburôtsuke. Frequentaram este grupo jovens talentos do final da era Meiji, como Hashimoto Kunisuke, Ichijô Narumi e Takehisa Yumeji. Destaca-se a importância deste grupo na evolução das artes gráficas japonesas, pela participação de seus membros no mercado editorial japonês da primeira metade do século XX, e no estabelecimento da pintura ocidental no Japão, uma vez que seus fundadores foram responsáveis pela sua introdução do curso de pintura ocidental na Faculdade de Belas Artes de Tóquio.

A segunda imagem, que mostra o médico diagnosticando a doença no corpo da mulher, aparentemente está ligada ao aspecto biológico do corpo. A cena mostra o médico, em trajes ocidentais, que faz o diagnóstico tocando no corpo de uma mulher, que jaz sobre uma maca. Ela veste trajes orientais, mas está despida da cintura para cima. A cena é observada por uma enfermeira, também em trajes ocidentais.

Já afirmamos no início do artigo que esta imagem foi provavelmente inserida para mostrar às leitoras como seria o atendimento na medicina alopática ocidental, como parte do esforço em difundi-lo. Mas a cena não se restringe à prática médica: ela pode condensar em si a introdução dos hábitos ocidentais nas famílias japonesas.

Na tese *Identidade e alteridade; a figura feminina nas revistas ilustradas japonesas nas eras Meiji, Taisho e Shôwa*⁴ demonstramos que a mulher teve importante papel na modernização da sociedade e da economia japonesas, ao se tornar responsável pelo bem-estar da família e pela boa aplicação do salário pelo trabalho do homem. Ainda que o papel de chefe da família tenha sido oficialmente do homem, ela se tornou o eixo da família, cuidando da saúde, alimentação, vestuário, educação dos filhos. Muitas destas atribuições eram tradicionalmente do homem, mas a industrialização exigiu dele maior tempo e dedicação, o que acabou por concentrar a maioria das atividades do lar às mãos das mulheres.

Aliás, o próprio lar é um conceito novo para os japoneses da era Meiji. Antes da restauração Meiji, a união em torno das famílias era muito estreita. A família compreendia o casal chefe da família, seus filhos, netos e agregados, como os irmãos mais jovens, empregados etc. Esta organização familiar era voltada à economia agrícola, uma vez que a união em torno de um único chefe resultava na concentração de terras, e a família numerosa representava abundância de mão de obra. Mas a mudança da economia da agrária para a industrial e a restauração do sistema de governo em torno de um Imperador demandava mudanças na estrutura familiar. O sistema de registros passou a considerar família a unidade composta pelo casal e seus filhos, restringindo-a a apenas duas gerações.

Excluindo os velhos da família, abre-se perspectiva para a aquisição de novos hábitos. As revistas femininas foram usadas como um instrumento para a inserção de alguns costumes ocidentais que o governo japonês desejava incluir no novo modelo de família japonesa. A maioria destes costumes relaciona-se à saúde e à alimentação – que de algum modo estão interligados. Introduziram-se hábitos como a ingestão da carne e do leite, com a publicação de receitas; o exame pré-natal, através de depoimentos de parteiras; e a poupança, com conselhos sobre a economia do lar.

A segunda imagem então pode ser entendida como a lembrança do fato da mulher ser a engrenagem da nova família japonesa, da qual dependia o bom funcionamento da nova estrutura social e econômica.

Podemos observar a mistura dos mitos japoneses e ocidentais na terceira figura. Nela se vê um ser meio humano, meio peixe, com o corpo parcialmente encoberto pela vegetação marinha. Para nós, hoje, parece ser uma sereia; mas como este ser teria sido

4. Yoko Fujino, *Identidade e Alteridade, passim*.

visto no Japão de 1903? Mesmo que a identificasse como sereia, seria ela sereia dos contos de Andersen ou da *Odisséia*?

A imagem, do tipo *koma-e*, está inserida numa página cujo texto verbal não tem relação com a imagem. Na revista *Jogakusekai* o *koma-e* costuma seguir a linha editorial, ou seja, as imagens dispostas em páginas distintas são seriadas, tendo um tema em comum. Noutros casos os *koma-e* aparentemente não seguem o editorial, mas podem ter um tema em comum como a estação do ano. Neste caso, pode-se afirmar que a série de *koma-e* tem um discurso distinto do editorial. Mas em ambos os casos é possível afirmar que o discurso do *koma-e* é distinto do discurso do artigo que ocupa a mesma página. Quando a imagem e o texto verbal seguem o mesmo discurso, a imagem não é *koma-e*, e sim *sashi-e*. Assim, é impossível buscar no verbal subsídios para entendimento desta imagem.

Na fauna do imaginário japonês existe um ser chamado *jugon*, na verdade um mamífero marinho. Mas no imaginário popular, *jugon* é um monstro marinho. Lafcadio Hearn, em *Kwaidan*, narra a história de um ser marinho que, salvo por um homem, retribuiu-lhe chorando lágrimas de rubi. Nas narrativas de Hearn há um número expressivo de seres da água; e observa-se que a maioria delas está ligada à morte. São seres sob forma de jovens e belas mulheres que seduzem os homens e os puxam para a água, tirando-lhes a vida.

Quanto à sereia da cultura ocidental, não sabemos quando os japoneses tiveram contato com ela; mas a aparência física da sereia da ilustração de *Jogakusekai* é baseada na imagem ocidental da sereia dos contos de Andersen⁵: mulher da cintura para cima e peixe da cintura para baixo. Qualquer que seja a sereia em que o autor tenha se baseado, ela não é humana.

E é justamente nesta condição não-humana que este ser apresenta-se nu. A arte européia também mostrou o nu através das mitologias por longo tempo, e *Olympia* e *Le déjeuner sur l'herbe* escandalizaram por mostrar a figura feminina nua como figura humana, e não sob forma de deusa ou de outro ser mitológico. Apesar de parcialmente coberta, a nudez da sereia de Keishû é aceita por ser uma exceção: não sendo humana, está excluída da regra dos humanos.

Este consentimento também pode ser visto em outros nus: a publicidade do cosmético *Crème Lait*, publicadas nas revistas femininas do final da era Meiji, mostra uma mulher de traços ocidentais nua da cintura para cima, com um laço cobrindo os seus seios. A publicidade supostamente não ofenderia nem desonraria as mulheres japonesas porque a figura mostrada tem os traços ocidentais: ela pertence a um mundo à parte, onde as regras sociais japonesas não valem.

5. As Diversas Mulheres

O uso do corpo feminino como signo erótico é diferente no Japão e na cultura ocidental. Mas no Japão da virada do século XIX para XX o corpo feminino aparece

5. Lembramos que em diversas mitologias e narrativas antigas as sereias assumem formas humanas da cintura ou do pescoço para cima, sendo o restante do corpo ave ou peixe. Quanto à *Odisséia*, Homero não faz referência ao aspecto físico das sereias que seduzem marujos com seu canto.

como signo da sexualidade em obras de poetas do sexo feminino como Yosano (Hou) Akiko. Em *Onna uta no hyakunen* (100 anos de poesia feminina) Michiura Motoko analisa o uso do seio como expressão da feminilidade e sexualidade nos *onna uta* (poesia feminina). Michiura indica que em *Midaregami*, de Yosano (Hou) Akiko, aparecem três poemas em que a expressão *chibusa* (seio) é usada como signo da sexualidade feminina.

Um dos poemas diz:

Chibusa osae shimpi no tobari sotokerinu kokonaru hana no kurenai zo koki

Michiura interpreta-o da seguinte forma:

Ao te amar, sinto que todos os sentimentos inexprimíveis que comprimiam o meu seio (eu como um todo), tudo aquilo que parecia misterioso e enigmático, se dissiparam. E assim como a beleza de uma flor vermelha se sobressai após dissipar a neblina, tenho a sensação de manifestar aqui a minha existência (Michiura, 200, p. 7).

Para uma parcela da população feminina que tinha o hábito de ler revistas literárias o seio já aparecia como signo da sexualidade feminina. Devido à repercussão da coletânea de poemas de Yosano Akiko na época, é provável que leitoras da revista *Jogakusekai* fossem também leitoras dos poemas de Yosano Akiko. Ademais, Sasaki Nobutsuna, colaborador de *Jogakusekai* que avaliava os poemas enviados por leitoras à revista, era crítico feroz da obra da poetiza.

Assim, é possível observar os três nus que aparecem em *Jogakusekai* como tentativa de modalização do olhar das leitoras para o corpo feminino. Nos dois primeiros exemplos, em que o nu feminino aparece como signo da maternidade e como meio de modernização da estrutura social, o corpo feminino é consentido e até prescrito. Mas no terceiro caso, o da sereia, o corpo feminino é interdito, ora pela vegetação que a cobre ora pela sua marginalização.

Independente da sereia a que o desenho de Keishû se refere, a nudez feminina aqui é signo da sexualidade feminina: seja pela paixão que a sereia de Andersen nutre, seja pela sedução da sereia da *Odisséia* ou dos seres da água de Lafcadio Hearn, ela incorpora o desejo feminino. Elas enfrentam, diretamente ou indiretamente, as interdições impostas pela sociedade humana patriarcal, em que o racional prevalece sobre o passional. Assim, elas representam o embate da paixão contra a razão.

A sanção a elas dada não apenas é a morte, mas a sua total eliminação ou a negação de seu fim como ser vivo: a figura de Andersen torna-se espuma, desaparecendo entre as ondas do mar; em *Odisséia* as figuras femininas têm as suas características como seres vivos (mesmo que não humanos) negados ao serem transformadas em pedra. Nos casos dos seres da água de Hearn, descobre-se que a figura feminina que encanta o personagem é na verdade um grotesco sapo: ela não só é descoberta na sua forma não humana, como também no valor agregado à feminilidade, a beleza. Como pena máxima, ela é morta quando se encontra na forma de um grotesco sapo. Não é a nudez propriamente dita que incomoda o *status quo* da sociedade patriarcal, mas é o significado que ela adquire.

A consciência do desejo torna-se empecilho para o casamento arranjado e para a construção da estrutura social adequada à industrialização baseada na divisão de tarefas no ambiente familiar. A “modernização” acabou separando as mulheres em dois grupos: as mulheres designadas à família (reprodução e manutenção do lar) e as mulheres designadas às paixões (sexo sem fins reprodutivos). A ilustração de Keishû mostra a figura feminina que se deixa dominar pela paixão, tornando-se marginal na sociedade patriarcal.

Em Andersen, a sereia não obtém o amor do príncipe e se atira ao mar. Na mitologia grega, as sereias, quando não conseguem seduzir, se atiram ao mar e se transformam em rochas. Que fim teria levado a sereia de Keishû?

Bibliografia

- ARDENNE, Paul. *L'image corps; figures de l'humain das l'art du XXe siècle*. Paris, Éditions du Regard, 2001.
- FUJINO, Yoko. *Identidade e Alteridade; a Figura Feminina nas Revistas Ilustradas Japonesas nas Eras Meiji, Taisho e Shôwa*. Tese de doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2002. Material não publicado.
- ISHIKO, Jun. *Nihon manga-shi (História das HQs no Japão)*. Tokyo, Shakaishisô-sha, 1988.
- MICHIURA, Motoko. “Onna uta no hyakunen” (“Cem Anos de Poesia Feminina”). In AOKI, Tamotsu *et alii*. *Onna no bunka (A Cultura das Mulheres)*. Tokyo, Iwanami, 2000.
- MOROHASHI, Taiki. *Zasshi bunka no naka no joseigaku (The culture of women's magazines: a study of gender image)*. Tokyo, Akashi Shoten, 1996.
- SHIMADA, Norio. *Alphonse Mücha*. Tokyo, Rikuyôsha, 1999.
- UENO, Chizuko. *Hatsujô sôchi; erosu no sinario (The erotic apparatus)*. Tokyo, Chikuma Shobô, 1998.
- YAMATANE, Bijutsukan. *Bijin-ga no tanjô (The birth of bijin-ga)*. Tokyo, Yamatane Art Museum, 1997.

Notas

Takeuchi Keishû (1861-1943)

Foi discípulo e filho adotivo de um dos ramos da escola Kanô, mas estudou também com Tsukioka Yoshitoshi. Fez ilustrações para o Chûou Shinbum em estilo *ukiyo-e*. Foi editor de arte das revistas *Taiyô*, *Bungei Kurabu* e *Shônen Sekai*, todas publicadas pela editora Hakubunkan. Participou da revista *Jogakusekai* desde o seu primeiro ano, desenhando mulheres no estilo *nihon-ga*. Fez também suas capas, como nos números 1,8 e 10 do ano 3. Depois do ano 4 não há referências a este artista nos índices da revista.

Yamamura Kôka (1885-1942)

Foi aluno de Ogata Gekkô e se formou em *nihon-ga* pela Faculdade de Belas Artes de Tóquio. Fez ilustrações para as revistas *Jogakusekai* e *Shôjosekai*, fazendo também as capas deste último, por volta de 1911. Fez também ilustrações para a revista *Chûgaku Sekai*. O texto do catálogo *Bijin-ga no tanjô* destaca o fato do artista ter sido premiado em diversos salões de artes do *nihon-ga*, tendo ao mesmo tempo demonstrado interesse nos artistas europeus como Matisse, Corot, Millet e Rousseau.

O MORFEMA DE TOPICALIZAÇÃO *WA* – UM BREVE HISTÓRICO

Yûki Mukai

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo abordar, através de uma visão diacrônica, as teorias semântico-funcionais sobre o morfema gramatical *wa*, apresentadas por teóricos modernos (a partir do período Taishô [1912 ~]) da língua japonesa. O *wa* possui as funções principais de indicar *shudai* (tema) e *taihi* (contraste), porém, ainda não tem sido enfocada, de forma significativa, a identificação das suas funções no momento de enunciação. Conforme nossos estudos, comprovou-se que, para a análise dessa identificação, é preciso considerar não apenas o vocábulo anteposto ao *wa*, do ponto de vista sintático-semântico, mas também a intenção/subjetividade do locutor, o contexto situacional (fluxo do discurso) e o conhecimento do destinatário, incluindo uma análise do ponto de vista pragmático.

ABSTRACT: The aim of this paper is to present a diachronic account of the functional-semantic theories about the grammatical particle *wa*, argued by modern theoreticians (since the Taisho period [1912 ~]) of the Japanese language. The principal functions of *wa* are to indicate *shudai* (theme) and *taihi* (contrast), but few theoreticians have given significant attention to the identification of its functions in the moment of an utterance. According to our study, the following fact was revealed: for the analysis of that identification, it is necessary to consider not only the word preceding *wa* from the syntactic-semantic point of view, but also the intention/subjectivity of the speaker, the situational context (discourse flow) and the knowledge of the addressee, including an analysis from the pragmatic point of view.

PALAVRAS-CHAVE: morfema *Wa*; *toritate* (topicalização); *teidai/shudai* (tema); *taihi/hikaku* (contraste/comparação); *kyûjôh/kichi-no jôh* (informações dadas); conhecimento pragmático.

KEYWORDS: Japanese particle *Wa*; *toritate* (topicalization); *teidai/shudai* (theme); *taihi/hikaku* (contrast/comparison); *kyûjôh/kichi-no jôh* (given information); pragmatic knowledge.

1. Introdução

Este trabalho tem por objetivo abordar as teorias semântico-funcionais sobre o morfema gramatical¹ *wa*, apresentadas por teóricos da língua japonesa. Começando por Yamada (1922), pretendemos fazer uma análise mais acurada sobre os sentidos e funções do *wa*, o qual possui as funções principais de indicar *teidai/shudai* (tema) e *taihi/hikaku* (contraste²/comparação). Existe, porém, outra função mais importante que engloba essas duas funções, o *toritate* (topicalização), como apontaram Saji (1974), Kitahara (1981), dentre outros. Considerando os levantamentos feitos sobre os conceitos do morfema *wa*, propostos por cada teórico, pretende-se elucidar, do ponto de vista semântico-funcional, seus vários sentidos e funções peculiares, inexistentes nos demais morfemas.

2. As Funções Morfossintáticas do Morfema *Wa*

Embora, neste estudo, enfoquemos os valores semânticos do morfema *wa*, apresentados por teóricos da língua japonesa, neste item, pretendemos fazer, primeiramente, uma breve consideração sobre as características morfossintáticas do *wa*, a fim de elucidar a variedade de ligações gramaticais que estabelece dentro da frase.

Segundo o *Nihon bunpô dai jiten* (*Grande Dicionário de Gramática da Língua Japonesa*, 1971, p. 666), “o morfema *wa* se liga aos vários *ren'yôgo* (vocábulos <palavras ou locuções> que modificam um *yôgen*³ ou um equivalente) das frases e reforça o *chinjutsu* (asserção/concatenação final) entre esse *ren'yôgo* e o *jutsugo yôgen* (*yôgen* que constitui o predicado)” Em outras palavras, o morfema *wa*, em termos morfossintáticos, liga-se a vários tipos de classe gramatical e, semanticamente, possui

1. Trata-se dos morfemas de valor gramatical. Segundo Kehdi (2000), há duas categorias de morfemas: morfemas de valor lexical e morfemas de valor gramatical. O autor (2000, p. 68) define-as: “os morfemas de valor lexical, como, p. ex., os substantivos, pertencem a um inventário aberto (seu nome é indeterminado e é sempre possível acrescentar um novo membro à série); os morfemas de valor gramatical (p. ex., os afixos, as preposições etc.) constituem inventários fechados, representados por elementos de número reduzido, cuja listagem figura nas gramáticas”.
2. *Taihi* (contraste): função em que o segundo componente (palavra, locução etc.) apresenta uma declaração que contrasta com o primeiro. Ex. *Natsu-wa atsukute fuyu-wa samui*. [O verão é quente e o inverno é frio.] [Exemplo colhido de Yamada (1922, p. 189).]
3. *Yôgen*: vocábulos nocionais-relacionais flexionáveis; em português, corresponderiam a verbos e adjetivos. Cf. *Taigen*: vocábulos nocionais; em português, corresponderiam a substantivos, numerais, pronomes etc.

(6) [...] *tegami-ga watashi-ni-wa // taisôna yorokobini natta.*

→ ←

(morfema de caso dativo *ni + wa*)

[...] a carta, para mim, tornou-se uma imensa alegria.]

(7) [...] *soto-e-wa // denakatta.* (morfema de caso que indica direção *e + wa*)

→ ←

[...] para fora, // não saí.]

(8) *Chichi-wa kuchi-de-wa // kô itta.* (morfema de caso instrumental *de + wa*)

→ ←

[O meu pai, da boca para fora, // falou assim.]

(9) *Tada kaoro-dake-wa // futsû-no hito-yori-mo taihen warukattaga [...].*

→ ←

(morfema de limitação *dake + wa*)

[Apenas a cor do rosto // era muito pior que a da maioria das pessoas, mas [...].]

(10) *Kondo-no jiken-nitsuite-wa // nan'ni-mo iwanakatta-no desu.*

→ ←

(morfemas de caso compostos [*fukugô kakujoshi*] + *wa*)

[Quanto a este acontecimento, // não falei nada.]

(11) [...] *watashi-no hô-demo fukaku-wa // kikazuni oita.*

→ ←

(adjetivo *fukai* na forma (função) adverbial [*ren'yôkei*] + *wa*)

[...] eu também fiquei sem perguntar detalhadamente.]

(12) [...] *sukoshi-wa // chûishinakucha.* (advérbio + *wa*)

→ ←

[Pelo menos um pouco, // é preciso tomar cuidado.]

Observa-se que o morfema *wa* liga-se a vários tipos de classe de palavras tais como pronomes, substantivos, morfemas de caso⁷ e de limitação, morfemas conjuntivos, advérbios etc., mas não pode ligar-se diretamente à forma terminativa do *yôgen* (equivalentes, em português, a verbos e adjetivos) e ao *rentai seibun* (componentes que restringem ou complementam a noção de um nome)⁸, como afirma Watanabe (1971) (cf. item 3.6).

7. O morfema *wa* liga-se aos morfemas de caso, com exceção de *ga* e *wo*. Quanto aos detalhes, ver Watanabe, 1971, pp. 177-180.

8. Quanto aos detalhes, ver item 3.6.

3. As Funções Semânticas do Morfema Wa

Agora, vejamos os valores semânticos do morfema de topicalização *wa*, propostos por vários teóricos japoneses, do ponto de vista semântico-funcional, para melhor compreensão de seus sentidos e funções peculiares.

3.1. Yoshio Yamada (1922; 1950)

Yoshio Yamada (1922, p. 189), classificando o morfema *wa* como *kakarijoshi* (morfema de efeito modalizador)⁹, afirma: “o *wa* possui o sentido de exclusividade e estabelece os fatos enfocados de forma clara, evitando a ocorrência de ambigüidades ou a confusão com outros fatos. Finalizando os enunciados na forma terminativa, às vezes expressa o sentido de asserção enfática” Quanto à essência do *wa*, o mesmo gramático (1950, p. 93) ressalta: “o morfema *wa* pede um *chinjutsu* (asserção/concatenação final) determinado”

O autor distingue *kakujoshi* (morfemas de caso) e *fukujoshi* (morfemas de limitação) dos *kakarijoshi*, chamando a atenção para o fato de que apenas os *kakarijoshi* possuem a função de domínio sobre o *chinjutsu* (asserção/concatenação final) e também que estão relacionados com a força predicativa de enunciação. Em relação à distinção da classe gramatical, Yamada (1922, p. 186) continua afirmando que “os *kakarijoshi* não são antepostos aos morfemas de caso nem de limitação. Às vezes, usam-se mais de um *kakarijoshi* encadeado”. É por essa razão que os morfemas *wa* e *mo* foram acrescentados, primeiramente, pelo gramático, à categoria do *kakarijoshi* na língua japonesa moderna.

Vejamos alguns exemplos¹⁰ apresentados por Yamada (1922, pp. 187-188):

(13) *Yuki-yori-wa shiroi*. (morfema de caso + morfema de efeito modalizador)
[É branco, mais do que a neve.]

(14) *Jûen bakari-wa aru*. (morfema de limitação + morfema de efeito modalizador)
[Uns dez ienes, há.]

(15) *Kimi-koso-wa hyaku-made daijôbuda*. (morfema de efeito modalizador + morfema de efeito modalizador)
[Você, sim, é que vai viver até cem anos!]

9. Ainda não há uma tradução estabelecida em português. Podemos sugerir as seguintes traduções: morfemas de efeito modalizador; morfemas de efeito discursivo etc.

Fukasawa (tese de doutorado, 1991, p. 58) define os *kakarijoshi* como “partículas que, acopladas aos vários termos da oração (ou sintagmas) que modificam o predicado, atribuem, ao enunciado, certas modalidades (de dúvida, de ênfase, de proibição, de volição etc.)”.

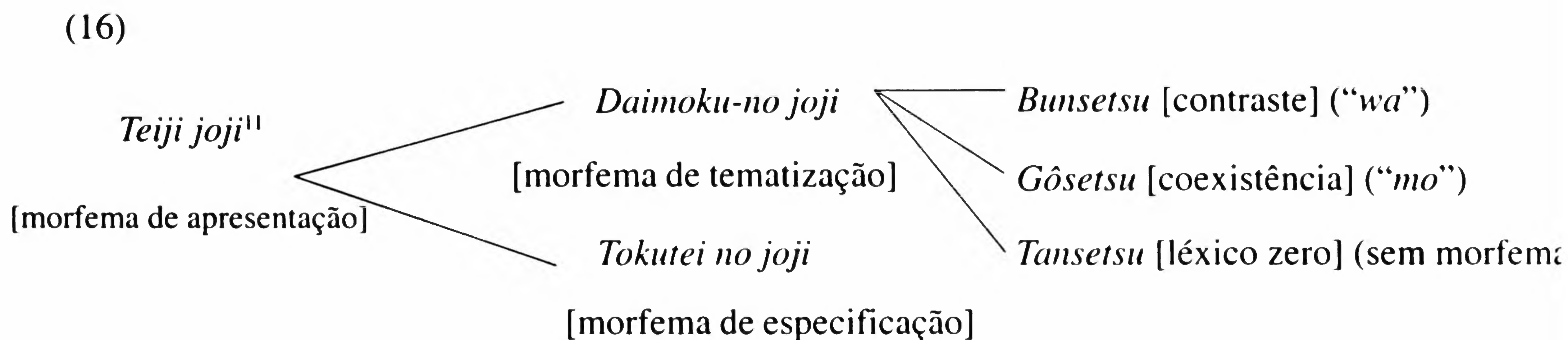
Yamada (1936, p. 472) define os *kakarijoshi* como “morfemas que se ligam aos vocábulos da classe dos *yôgen* (em português, corresponderiam aos verbos e adjetivos), que formam o *chinjutsu* (asserção/concatenação final) e reforçam esse *chinjutsu*”. Segundo o autor (1950, p.70), os seguintes morfemas pertencem à categoria do *kakarijoshi*: “na língua japonesa moderna, *wa* [marcador de tópico], *mo* (também), *koso* (é que), *sae* (até mesmo), *demo* (até mesmo), *hoka* (além de) e *shika* (somente)”.

10. Grifo nosso.

Em resumo, os *kakarijoshi*, inclusive o *wa*, sendo colocados em posição intra-frasal, influem na construção da enunciação (concatenação final) e os predicados desempenham a função de concluir os enunciados conforme essa influência.

3.2. Daizaburô Matsushita (1930)

Daizaburô Matsushita (1930, pp. 336-339) classificou o morfema *wa* em *daimoku-no joji* (morfema de tematização), como mostra o esquema (16).



Nota-se que, para Matsushita, tanto o morfema *wa* como *mo* são *daimoku-no joji* (morfemas de tematização), sendo denominados, respectivamente, *bunsetsu* (contraste) e *gôsetsu* (coexistência). Eis os exemplos de *daimoku-no joji* (Matsushita, 1930, pp. 336-339):

(17) *Chichi-wa yakunin deshitaga, watashi-wa shônin desu.* (*Bunsetsu*)
[O meu pai era funcionário público, mas eu sou comerciante.]

(18) *Chichi-mo yakunin deshitaga, watashi-mo yakunin desu.* (*Gôsetsu*)
[O meu pai era funcionário público, mas eu também sou.]

(19) *Watashi \emptyset , kanji desu.* (*Tansetsu*)
[Eu sou diretor.]

É interessante notar que Matsushita, classificando o *wa* em *daimoku-no joji* (morfema de tematização), denominou-o *bunsetsu* (contraste), embora ainda não tenha se referido, de forma clara, à função de contraste, dando mais enfoque à função de tema em sua teoria.

Quanto ao *daimoku-no joji* (morfema de tematização), o gramático (1930, p. 337) afirma: quando se enuncia, “predeterminando a esfera de julgamento do locutor,

11. Segundo Matsushita, dentro do *teiji joji* (morfema de apresentação), há duas subcategorias: *daimoku-no joji* (morfema de tematização) e *tokutei-no joji* (morfema de especificação). A primeira compreende os morfemas *wa* [marcador de tópico] e *mo* (também) e a segunda, os morfemas *shika* (somente), *hoka* (além de), *koso* (é que), *dake* (somente), *bakari* (somente), *made* (até), *gurai* (ao menos), *demo* (até mesmo), *sae* (até mesmo), *sura* (até) etc.

considera-se essa parte como *daimoku* (tema). Apresentando o *daimoku*, julga-se esse *daimoku*. [...] muitas vezes o *daimoku* é introduzido com o morfema *wa*. [...] ele é, então, algo predeterminado, imutável e restrito em sua escolha”¹². Em seguida, explica que os enunciados se compõem de dois elementos – *daimokugo* (tema, tópico) e *kaisetsugo* (rema¹³, comentário) –, como mostra o exemplo (20)¹⁴:

(20) Honkai-no riji-wa, watakushi-ga senmurijide bôkun-ga jômurijidesu.
Daimokugo Kaisetsugo

[Quanto aos diretores da nossa companhia, eu sou o diretor geral e fulano de tal é o diretor executivo.]

Segundo o autor (1930, p. 339), quando se enuncia, há dois conceitos principais na mente do locutor – *kitei fukahen-no gainen* (conceito predeterminado e imutável) e *mitei kahen-no gainen* (conceito indeterminado e mutável) –, em que o primeiro conceito corresponde ao *daimoku* (tema) e o segundo, ao *kaisetsu* (comentário, rema), usando-se o morfema *wa* para o primeiro caso e o *ga* para o segundo¹⁵.

Vejam os exemplos¹⁶ levantados por Matsushita (1930, p. 342):

(21) Shachô-no Endô-wa watahidesu. [O presidente Endô sou eu.]
(22) Watashi-ga shachô-no Endôdesu. [Eu é que sou o presidente Endô.]¹⁷

Conforme a teoria de Matsushita, os componentes, “*shachô-no Endô*” tanto no exemplo (21) como no (22) constituem o *kitei fukahen-no gainen*, isto é, informações dadas e o resto constitui o *mitei kahen-no gainen*, isto é, informações novas para o destinatário nos dois exemplos. O autor explica que o *kitei fukahen-no gainen* é um conceito compartilhado por ambos os interlocutores, razão pela qual esse conceito constitui uma informação dada.

Seguindo sua teoria, alguns teóricos e pesquisadores da língua japonesa (Mikami, 1953; Kuno, 1973; Ôno, 1978; Kitahara, 1981; Maynard, 1993, entre outros) têm desenvolvido os dois conceitos por ele apresentados, e a maioria deles prefere utilizar

12. Este conceito de Matsushita é semelhante ao de “coerência textual”, apresentado por van Dijk (1977). Van Dijk (1977, p. 94) afirma: “*In the first place we may INTRODUCE new individuals into the universe of discourse, or assign new properties or relations to individuals which have already been introduced. Such differences, however, are of course subject to systematic CONSTRAINTS. It seems intuitively reasonable to require that newly introduced individuals are related to at least one of the individuals already ‘present’*” (as maiúsculas são do próprio autor, van Dijk). Ver também Andô (1980, p. 67).
13. Os termos “tema” e “rema”, aqui utilizados, se referem às noções introduzidas pela Escola Funcionalista de Praga.
14. Grifo nosso.
15. Quanto aos detalhes, ver Matsushita, 1930, pp. 340-341.
16. Grifo nosso.
17. Matsushita explica que os dois exemplos (21 e 22) poderiam ser as respostas à seguinte pergunta: quem é o presidente Endô? A diferença de uso dos morfemas *wa* e *ga* depende do contexto situacional. Quanto aos detalhes, ver Matsushita, 1930, pp. 341-343.

os termos: *kichi-no jôhô* ou *furui information* (informação dada/velha) e *michi-no jôhô* ou *atarashii information* (informação desconhecida/nova).

É relevante o fato de que foi Matsushita quem introduziu, pela primeira vez, o conceito de informações dadas e novas para explicar a diferença de uso dos morfemas *wa* e *ga* da língua japonesa.

3.3. Motoki Tokieda (1950)

Motoki Tokieda (1950), chamando a atenção para a importância de compreender a situação do locutor no momento de escolher tanto os auxiliares verbais como os morfemas da língua japonesa, classifica os morfemas em subcategorias: *kaku-wo arawasu joshi* (morfemas de caso), *gentei-wo arawasu joshi* (morfemas de limitação), *setsuzoku-wo arawasu joshi* (morfemas conjuntivos) e *kandô-wo arawasu joshi* (morfemas que indicam emoção). O lingüista (cf. 1950, pp. 219-222) classificou o morfema *wa* tanto em *kaku-wo arawasu joshi*¹⁸ como em *gentei-wo arawasu joshi*, estabelecendo que os da primeira subcategoria “são morfemas que, dentre os reconhecimentos do locutor com relação ao conteúdo referencial (*kotogara*), expressam o reconhecimento da relação entre um conteúdo referencial e outro, razão pela qual não possuem noção de emoção e a maioria pode ser considerada como sendo expressões de pensamentos lógicos” (*idem*, p. 219). Os morfemas de limitação, por sua vez, “apresentam expressões diferentes para diferentes reconhecimentos do fato por parte do locutor” (*idem*, p. 221). Tokieda ainda acrescenta que, nessa segunda subcategoria, os morfemas expressam expectativa, avaliação, satisfação etc. do locutor.

Nota-se que, para Tokieda, o morfema *wa* pertence às duas subcategorias. A identificação da classe gramatical do *wa* baseia-se no(s) reconhecimento(s) do locutor com relação ao conteúdo referencial, ou seja, se não houver nenhuma divergência de opiniões entre os locutores, com relação ao conteúdo referencial, o *wa* será classificado como morfema de caso, caso contrário, será tratado como morfema de limitação.

Eis os exemplos¹⁹ de cada subcategoria, levantados por Tokieda (1950, pp. 219-222):

(23) *Man'yôshû-wa kashûde aru.* (*kaku-wo arawasu joshi* [morfema de caso])
[O *Man'yôshû* é uma antologia poética.]

(24) *Kô-wa benkyôshite iru.* (*gentei-wo arawasu joshi* [morfema de limitação])
[O senhor “A” está estudando.]

O conteúdo referencial, no enunciado (23) (“o *Man'yôshû* ser uma antologia poética”), é um fato universal, independentemente das opiniões subjetivas dos locutores, porque, por exemplo, nem o nome e nem seu gênero mudam. Por outro lado, o conteúdo

18. Modernamente, considera-se que o morfema *wa* não é um *kakujoshi*, mas sim um *fukujoshi* ou *kakarijoshi*.

19. Grifo nosso.

referencial, no enunciado (24) (“*Kô* estar estudando”), já não será um fato universal, pois dependendo da pessoa que vê o *Kô*, terá outras possibilidades referentes à ação dele, além de estudar, isto é, ao contrário do enunciado (23), poderá haver divergência de opiniões (“diferentes reconhecimentos”, como diz Tokieda), com relação ao conteúdo referencial. É por essa razão que o autor classificou o *wa* do exemplo (23) como sendo *kaku-wo arawasu joshi* (morfema de caso).

Percebe-se que, com relação à classificação do morfema *wa*, a teoria de Tokieda é diferente daquela proposta por Yamada. Viu-se que para Yamada, independentemente do(s) reconhecimento(s) do locutor com relação ao conteúdo referencial, o morfema *wa* é *kakarijoshi* (morfema de efeito modalizador), possuindo a força predicativa de enunciação (a função de concluir os enunciados) e o sentido de asserção enfática, caso o enunciado finalize com a forma terminativa (*shûshikei*). Para Yamada, o exemplo (23) levantado por Tokieda contém a subjetividade do locutor, já que esse enunciado possui o *wa*, e, ao mesmo tempo, finaliza com a forma terminativa.

Tokieda ainda explica que o morfema *wa*, no enunciado (23), não possui o sentido de distinguir um fato de outros (isto é, o de contraste), como ocorre no (24). Porém, dependendo do contexto situacional, o *wa* do exemplo (23) também poderá desempenhar a função de morfema de limitação, como mostra o exemplo abaixo (exemplo nosso):

(25) *Man'yôshû-wa kashûde aruga, Heikemonogatari-wa kashûde-wa nai.*

[O *Man'yôshû* é uma antologia poética, mas o *Heikemonogatari* (as narrativas do clã *Taira*) não é.]

No exemplo acima, parece óbvio, pelo contexto²⁰, que o locutor está contrastando a obra *Man'yôshû* com *Heike*.

Levando em consideração a teoria proposta por Tokieda, concernente à classe gramatical a que pertence o morfema *wa*, percebe-se que há dois critérios distintos: a definição dos níveis de “reconhecimentos do locutor” com relação ao conteúdo referencial; a definição do valor semântico de *wa* com relação a seu sentido de comparação/contraste. Embora nos pareça que esses pontos não se encontrem explicados de forma explícita, foi Tokieda quem trouxe uma nova visão para a classificação do morfema *wa* da língua japonesa.

3.4. Kanae Sakuma (1952)

Para uma melhor compreensão da teoria sobre o *wa*, proposta por Kanae Sakuma (1952), convém considerar, primeiramente, os dois conceitos referentes ao tópico: *wadai-no ba* (contexto do tópico discursivo/*thetic judgment*); *kadai-no ba* (contexto do tópico sentencial/*categorical judgment*)²¹.

20. Quanto à função de contraste, ver Mikami (1953), Kitahara (1981), Teramura (1991), entre outros.

21. Os termos “tópico discursivo” e “tópico sentencial”, aqui utilizados, são aqueles introduzidos por Brown e Yule (1983). Segundo Lambrecht (1994), a distinção “*thetic judgment* (julgamento prescrito, estabelecido, arbitrário, dogmático)” e “*categorical judgment* (julgamento categórico, absoluto, explícito)”,

Eis o primeiro conceito definido pelo autor (1952, pp. 201-202):

(26)

Quando se vai enunciar um acontecimento, será preciso, primeiramente, estabelecer-se uma atmosfera. Será preciso predeterminar, ainda que de forma geral, a esfera de abrangência do enunciado, isto é, em termos formais, do que se trata o assunto enfocado. [...] Quando for dado um tópico discursivo, será delimitada naturalmente a esfera da ação mental e do processo mental de construção da imagem [...]. Pode-se denominar a ação de estabelecer essa esfera e de apresentá-la, de “*estabelecimento do tópico discursivo (wadai-no settei)*” ou *apresentação do tópico discursivo (topiku-no teishutsu)*. A esfera, estabelecida dessa forma, constrói o contexto que induz cada enunciado ou julgamento no processo mental de construção da imagem. Trata-se do *contexto do tópico discursivo (wadai-no ba)* [...] (Sakuma, 1952, pp. 201-202).

Quanto ao segundo conceito, o autor (1952, p. 202) diz:

(27)

[...] caso se trate de assuntos abstratos tais como explicação de conteúdo, elucidação de uma razão, [...] não se necessitará determinar o tempo nem o lugar, como ocorre com o enunciado de um acontecimento, mas, será preciso apresentar um tema para elucidar o limite (esfera razoável) do enunciado e de julgamento, dentro do qual o assunto está compreensível/lógico. [...] Pela apresentação do tema, estabelece-se um “*contexto do tópico sentencial (kadai-no ba)*” O estado tenso da circunstância, provocado pela apresentação do tema (questão) [*kadai*] será dissipado somente depois de surgir um comentário (*kaisetsu*) com uma resposta adequada (Sakuma, 1952, p. 202).

Pode-se considerar que o primeiro conceito (*wadai-no ba* [contexto do tópico discursivo]) está relacionado aos enunciados referentes à descrição de impressão ou de fenômeno, a partir do componente “Quando se vai enunciar um acontecimento”, em oposição aos enunciados abstratos.

Nota-se que, nesse primeiro conceito, Sakuma está se referindo ao ato de fala, enfocando o processo mental dos interlocutores. Para que a conversa não se desenvolva incoerente e desordenadamente, introduz-se um tópico discursivo, isto é, limita-se a esfera da ação mental dos interlocutores, a qual constitui um contexto do tópico discursivo. Já que este fica estabelecido no início da conversa, sem entendê-lo, será difícil acompanhar o assunto, podendo-se dizer que ele tem a função equivalente à da palavra-chave na conversa.

por sua vez, foi, primeiramente, introduzida pelo filósofo do século XIX Brentano. Quanto aos dois termos, Lambrecht (1994, p. 139) afirma: “*the categorical judgment [...] involves both the act of recognition of a subject and the act of affirming or denying what is expressed by the predicate about the subject. [...] The logical structure of the categorical judgment can be represented as ‘A is B’ or ‘A is not B’ [...] In contrast, thethetic judgment involves only the recognition or rejection of some judgment material, without predicating this judgment of some independently recognized subject. Its basic logical structure is ‘A is’ or ‘A is not’*”.

O segundo conceito (*kadai-no ba* [contexto do tópico sentencial]), por sua vez, está relacionado aos enunciados abstratos, os quais são diferentes dos que descrevem somente um acontecimento/fato. Quando o locutor se referir a um conteúdo semântico, ser-lhe-á exigido apresentar o tema, para que o assunto fique compreensível/lógico. Em outras palavras, o locutor, apresentando uma dada questão como tema, julga esse tema/ questão na parte considerada comentário/resposta. Pode-se dizer que o tema e o comentário estão inter-relacionados, isto é, interdependentes, já que a tensão provocada pela apresentação do tema não será dissipada até surgir um comentário referente a esse tema, como se viu no segundo conceito.

O autor (1952, p. 220) designou o morfema *wa* de *tokusetsu-no joshi* (morfema de esclarecimento particular)²², ressaltando que aquilo que é introduzido pelo *wa* de *tokusetsu* “é o que está selecionado e apresentado em particular dentre todos os elementos”, como se pode observar no exemplo²³ abaixo:

(28) Watashi-wa honkai-no rijidesu. [Eu sou diretor da nossa companhia.]
 Tema Comentário

Neste caso, podemos dizer que “*watashi* (eu)” foi selecionado e apresentado *particularmente* dentre os membros da diretoria dessa companhia, ou seja, mesmo existindo outros diretores, o locutor não está fazendo referência a eles.

Sakuma (1952, p. 222) afirma que o morfema *wa* de *tokusetsu* possui a função de estabelecer o contexto do tópico sentencial (*kadai-no ba*), acrescentando: por meio do uso do morfema *wa* de *tokusetsu*, “apresenta-se algo, limitando a esfera do enunciado ou de julgamento, em que o assunto/comentário está compreensível/lógico. Como se estabelece o contexto do tópico sentencial (*kadai-no ba*), ignoram-se outros assuntos e ‘suspende-se o julgamento’ referente a esses outros”²⁴. Nota-se que, para Sakuma, o *wa* de *tokusetsu* estabelece o contexto do tópico sentencial, através do qual o locutor apresenta um tema isoladamente, sem sugerir os demais e julga esse tema na parte do comentário.

3.5. Akira Mikami (1953; 1960)

Akira Mikami (1960, p. 8), conhecido por sua “teoria da abolição do sujeito gramatical”²⁵, afirma que a função principal do *wa* (*wa-no honmu*) é concluir uma frase,

22. Contrastando dois componentes, como, por exemplo, “*Kô-wa shikajikade, Otsu-wa shikajikada* (*X é tal e Y é tal*)”, pode-se designar esse *wa* como *bunsetsu* (esclarecimento parcial), conforme propõe Sakuma (1952, p. 220). Neste caso, pode-se considerar que tanto “X” como “Y” estão apresentados *parcialmente* no enunciado. Este conceito foi desenvolvido, posteriormente, por Mikami (1953), que o denominou *bubun teijihô* (apresentação parcial) (cf. item 3.5).

23. Grifo nosso.

24. No caso do morfema *mo* (também), Sakuma afirma que, mesmo tendo a função de apresentar algo como *wa*, o *mo* (também) não limita a esfera do enunciado ou de julgamento, de forma clara, já que sugere a coexistência da mesma espécie de assunto em questão. Cf. Sakuma, 1952, pp. 222-223.

25. Cf. Mikami, 1953, p. 93.

correspondendo à concatenação final. Cabe lembrar que esta teoria é semelhante à de Yamada (1922; 1950) que estabeleceu o conceito de força predicativa de enunciação, isto é, a função de domínio sobre o *chinjutsu* (asserção/concatenação final).

Para Mikami, a função secundária do *wa*, por sua vez, é atribuir a função de apresentar o tema aos componentes de casos, tais como os casos acusativo, dativo, locativo, genitivo²⁶ etc. Vejamos dois exemplos²⁷ levantados por Mikami (1960, p. 9):

(29) *Chichi-wa, kono hon-wo katte kuremashita.*
 Suj./Tema OD Pred.

[O meu pai comprou este livro para mim.]

(30) *Kono hon-wa, chichi-ga katte kuremashita.* (Substituição do caso acusativo *wo*)
 Tema Suj. Pred.

[Este livro, o meu pai comprou para mim.]

[Obs.: Suj. = Sujeito gramatical; OD = Objeto direto; Pred. = Predicado.]

No caso do exemplo (29), o tema (tópico sentencial) coincidiu com o sujeito gramatical²⁸, enquanto no caso do (30), o objeto direto, sendo anteposto ao sujeito gramatical, foi topicalizado e por consequência, o morfema de caso acusativo *wo* foi substituído pelo morfema *wa*. Mikami chamou essa função de “*wa-no kenmu* (a função adicional de *wa*, isto é, desempenhar mais de uma função ao mesmo tempo)”

Quanto ao componente “X-*wa*”, Mikami (1953) denominou-o de *teijigo* (vocábulo de apresentação) e chamou o elemento “X” de *shudai* (tema) ou *fukudai* (sub-tema).

Eis dois exemplos²⁹ levantados pelo teórico (1953, p. 200) para destacar a distinção entre tema e sub-tema:

(31) *Kyô-wa watashi-wa ikanai.* (*Hoka-no hito-wo sasotte kure.*)
 Tema Sub-tema

[Eu (quanto a mim), não vou hoje. (Por favor, convide outra pessoa.)]

26. Mikami foi, posteriormente, criticado por Kitahara (1981) pelo fato de ter afirmado que o morfema *wa* atribui a função de tema também ao caso genitivo *no*. Segundo Kitahara (1981, p. 248), em relação à natureza dos morfemas de caso, “há uma diferença nítida entre o subgrupo dos morfemas *ga, ni, wo* etc. e outro subgrupo do morfema *no*, razão pela qual o primeiro subgrupo é do *ren'yô kakujoshi* (morfemas de caso que concatenam um nome a um verbo/adjetivo), enquanto o segundo é do *rentai kakujoshi* (morfema de caso que concatena um nome a outro nome). O morfema *wa* não possui a função de formar uma oração adjetiva, pois o componente “X-*wa*” está relacionado ao predicado”

27. Mudamos as sublinhadas originais para salientar a inversão do objeto direto que ocorreu no exemplo (30).

28. Brown e Yule (1983, p. 70) apontaram que, também no caso do inglês, o tópico sentencial pode coincidir com o sujeito gramatical. Ex. *John / ran away.*

29. Grifo nosso.

(32) Watashi-wa kyô-wa ikanai. (*Asu-ni shite hoshii*.)
Tema Sub-tema

[Eu, hoje, não vou. (Gostaria que deixasse para amanhã.)]

Mikami (1953, p. 200) explica que “*Kyô-wa*” do enunciado (31) e “*Watashi-wa*” do (32) constituem o tema, enquanto “*watashi-wa*” de (31) e “*kyô-wa*” de (32) constituem sub-temas, ressaltando: “o sub-tema, que depende do esquema de apresentação parcial (*bubun teijihô*), em geral, engloba a noção de *taihi* (comparação/contraste)”. Nota-se, então, que o primeiro *wa* da frase possui a função de tema, enquanto o segundo, a de comparação/contraste. De fato, as frases dentro de parênteses não precisam ser enunciadas pelo locutor em função do segundo *wa*, isto é, pode-se dizer que a ordem dos componentes ligados ao *wa* e o próprio morfema *wa* acarretam efeitos de sentidos diferentes. Em relação a este fenômeno, Tanbo (1986, p. 19) afirma: “quanto mais adiante surgir o ‘*wa*’, este perderá a natureza de tema, tomando o sentido de comparação/contraste ou ênfase”

Quanto à estrutura composta de *shudai* (tema) e *kaisetsu* (comentário), Mikami (1953, p. 81) afirma: “o tema contém informação dada (*kichi*) e seu caráter é passivo; o comentário, por sua vez, contém informação nova (*michi*) e seu caráter é ativo, pois o ponto mais importante encontra-se no comentário. Por isso, o comentário sem tema é ainda significativo, mas o tema sem comentário é totalmente inócuo”³⁰. A teoria proposta por Mikami baseia-se no fato de que o foco do enunciado se encontra no comentário, porque este conforma informações novas, cujo caráter é relevante para o destinatário.

3.6. Minoru Watanabe (1971)

Minoru Watanabe (1971) aborda, em sua obra *Kokugo kôbunron (Teoria Sintática da Língua Japonesa)*, o morfema *wa*, do ponto de vista morfossintático. Watanabe (1971, p. 173) designa apenas os morfemas *wa* e *mo* como *kakarijoshi* na língua moderna³¹ e afirma que “os *kakarijoshi* possuem sentido de ênfase, [...] juntam-se ao *ren’yô seibun*³² (componentes [palavras, locuções] que restringem ou complementam o sentido do predicado), mas não se juntam ao *rentai seibun*³³ (componentes que restringem ou complementam a noção de um nome)”

30. Este conceito de Mikami é semelhante à noção de “dinamismo comunicativo”, introduzida por Firbas (1964), da Escola Funcionalista de Praga, para quem o tema realiza o grau mais baixo e o rema, o grau mais alto do dinamismo comunicativo.

31. Cf. Watanabe, 1971, p. 175.

32. Para Watanabe (1971, p. 159), o *ren’yô seibun* compõe-se dos três componentes: *taigen* + *ren’yô joshi* [nomes + morfema de caso que concatena um *taigen* a um *yôgen*]; *yôgen-no ren’yôkei* [*yôgen* na forma de ligação adverbial ou verbal]; *ren’yô fukushi* [vocábulo que restringe ou completa o conceito de um *yôgen* ou de um outro complemento verbal, desempenhando uma função adverbial. Ex. *totsuzen* (subitamente), *mô* (já), *tokidoki* (às vezes) etc.]. Os *ren’yô fukushi* corresponderiam aos advérbios em português.

33. Para Watanabe (1971, p. 192), o *rentai seibun* compõe-se dos três componentes: *taigen* + *rentai joshi* [nomes + morfema de caso genitivo *no*]; *yôgen-no rentaikei* [*yôgen* na forma adjetiva que se liga a nomes]; *rentai fukushi*, ou seja, *rentaishi* [vocábulo que restringe ou completa o conceito de um nome,

Eis dois exemplos³⁴ dados por Watanabe (1971, p. 173):

(33) *Nagasaki-e-wa kon'ya shucchô suru.*

Ren'yô seibun

(substantivo próprio + morfema de caso que indica direção *e + wa*)

[Para Nagasaki, vou, a serviço, esta noite.]

(34) *³⁵*Furansugo-no-wa hon*

Rentai seibun

(substantivo + morfema de caso genitivo *no +wa*)

[um livro em francês]

Conforme os exemplos acima, fica claro que o morfema *wa* não se liga, diretamente, ao *rentaisetsu* (complemento nominal, adjunto adnominal ou oração adjetiva etc.)³⁶ como no exemplo (34), mas sim ao *ren'yôsetsu* (complemento verbal)³⁷ como no (33).

Quanto ao emprego do morfema *wa*, o autor (1971, p. 176) afirma que “os *kakarijoshi* têm a função de incidir sobre o *chinjutsu* (*modus*; modalização)³⁸ [...], ou seja, os *kakarijoshi* são morfemas que acrescentam a função secundária e complementar ao *ren'yô seibun*, isto é, a relação com a modalização” Watanabe utilizou o termo “função complementar” porque os *kakarijoshi* não estão relacionados, diretamente, à própria formação do *ren'yô seibun*, mas acrescentam o valor semântico de ênfase ao *ren'yô seibun*.

É importante observar que Watanabe, mesmo analisando as frases do ponto de vista mais morfosintático, afirmou que o morfema *wa* não incide sobre a dimensão do *dictum*, mas sim sobre a do *modus*³⁹, enquanto os teóricos anteriores ressaltaram, segundo um ponto de vista mais semântico, que o locutor exprime seu julgamento por meio da utilização do morfema *wa*.

3.7. Susumu Kuno (1973; 1978)

Susumu Kuno (1973, pp. 30-31) definiu as funções do morfema *wa*: “há somente um único tema em uma frase. Se aparecer dois ou mais *wa* na frase, apenas o primeiro

desempenhando uma função adjetiva. Ex. *kono* (este), *kon'na* (deste tipo) etc. Em português, corresponderiam aos pronomes adjetivos demonstrativos etc.].

34. Grifo nosso.

35. O sinal * significa que o componente é agramatical.

36. O *rentaisetsu* corresponderia ao *rentai seibun* de Watanabe. O *rentaisetsu* possui a função de complemento nominal, adjunto adnominal ou oração adjetiva etc.

37. O *ren'yôsetsu* corresponderia ao *ren'yô seibun* de Watanabe. O *ren'yôsetsu* possui a função de complemento verbal.

38. Para Yamada (1936), o *chinjutsu* compreende a asserção do locutor ou a concatenação final dos enunciados, enquanto, para Watanabe (1971), refere-se ao *modus* (modalização). A estrutura dos enunciados tanto da língua japonesa como da maioria das línguas ocidentais compõe-se de duas dimensões: o *dictum* (proposição) e o *modus* (modalidade), os quais exprimem, respectivamente, o conteúdo objetivo do enunciado e a atitude subjetiva do locutor. Cf. Fukasawa, 1991 (tese de doutorado).

39. Haga (1978) também apresenta a noção semelhante à de Watanabe. Cf. item 3.8.

wa possui a função de tema e os demais, a de contraste” Reexaminando posteriormente essa definição, o mesmo gramático (1978, pp. 312-313) redefiniu o tema: “o sintagma adverbial de tempo e de lugar pode constituir o tema da frase, independentemente do tema seguido pelo sujeito gramatical ou pelo objeto direto. Portanto, é preciso dizer que um único enunciado poderá apresentar três temas”

Nota-se que a definição antiga do autor é semelhante à de Mikami (1953), que considerou o primeiro *wa* que surge na frase como *shudai* (tema) e o segundo como *fukudai* (sub-tema), cuja função é a de contraste.

Conforme a nova teoria de Kuno (1978) sobre o tema, os três componentes sublinhados no seguinte exemplo⁴⁰ (1978, p. 101) tornar-se-ão o tema da frase:

(35-a) *Kinô*, *gakkô-de*, *kimi-wa*, *Hanako-kara kôginôto-wo karimashita-ka.* ([13A] de Kuno)

[Ontem, na escola, você pediu emprestado de Hanako o caderno de anotações das aulas?]

Segundo Kuno (1978), os componentes do sintagma adverbial também podem constituir o tema da frase, como mostra o exemplo acima, mesmo que não sejam acompanhados do morfema *wa*. Resta, porém, ainda uma dúvida. Eis o seguinte exemplo:

(35-b) *Kimi-wa*, *kinô*, *gakkô-de*, *Hanako-kara kôginôto-wo karimashita-ka.*

[Você, ontem, na escola, pediu emprestado de Hanako o caderno de anotações das aulas?]

No exemplo (35-b), vê-se que o componente acompanhado do *wa* (*Kimi-wa*) encontra-se anteposto aos componentes do sintagma adverbial de tempo e de lugar, enquanto, no exemplo (35-a), o componente “*Kimi-wa*” foi posposto a eles. O autor não define se podemos considerá-los como tema. Neste artigo, portanto, somente quando eles forem colocados no início da frase, como mostra o exemplo (35-a), tratamo-los como tema.

Vale mencionar que Kuno (1973) é um dos gramáticos que analisa os morfemas *wa* e *ga* do ponto de vista da função das informações dadas (*furui information*) e novas (*atarashii information*), afirmando que o morfema de caso *ga* está ligado à função das informações novas, ou seja, das informações não-previsíveis a partir do contexto⁴¹.

Quanto às informações dadas, o autor (1973, pp. 217-218) afirma que “o componente ‘sujeito gramatical + *wa*’ nem sempre contém informações dadas” levantando os seguintes exemplos⁴²:

(36) *Kyô-wa*, *eigo-no daimeishi-no hanashi-wo itashimashô.*

[Hoje, gostaria de falar sobre os pronomes da língua inglesa.]

40. Grifo nosso.

41. Cf. Kuno, 1973, p. 210.

42. Grifo nosso.

(37) *Watashi-ni-wa san'nin-no musuko-ga iru. Chôn-an-wa kaishain, jinan-wa daigakukyôshi, san'nan-wa ginkômande aru.* ([5ii] de Kuno)

[Eu tenho três filhos. O mais velho é empregado de uma companhia, o segundo é professor universitário e o caçula é bancário.]

Para Kuno, as palavras sublinhadas acima (nos exemplos 36 e 37) constituem informações novas e não-previsíveis. Porém, “*Kyô-wa*” do exemplo (36), de fato, contém uma informação compartilhada tanto pelo locutor quanto pelo destinatário, e as três palavras sublinhadas no exemplo (37), por sua vez, constituem informações recuperáveis a partir do primeiro enunciado.

Koch e Travaglia (1998, p. 64) consideram as entidades conhecidas ou dadas como: “1. aquelas que constituem o co-texto, isto é, que são recuperáveis a partir do próprio texto; 2. aquelas que fazem parte do contexto situacional, isto é, da situação em que se realiza o ato de comunicação; 3. aquelas que são de conhecimento geral em dada cultura; 4. as que remetem ao conhecimento comum do produtor e do receptor”

Eis os exemplos apresentados por Koch e Travaglia (1998, p. 64), referentes a cada uma dessas entidades:

- (38-1) Ontem estive com o marido de sua irmã. *Ele* me contou que você e *ela* vão viajar para o exterior. (co-texto)
- (38-2) Pegue *essa xícara vermelha* e coloque-a ali. (contexto situacional)
- (38-3) Em 15 de novembro, teremos eleições para *presidente*. (conhecimento geral)
- (38-4) Hoje é dia de pagar *o carnê*. (conhecimento comum) ([39] a [43] de Koch & Travaglia)

Nota-se que os exemplos (36) e (37) de Kuno (1973) correspondem, respectivamente, aos de número (38-2) e (38-1) apresentados por Koch e Travaglia (1998), isto é, o componente “*Kyô-wa*” no exemplo (36) de Kuno constitui uma informação compartilhada a partir do contexto situacional, e as três palavras em (37) do exemplo de Kuno, informações recuperáveis a partir do enunciado anterior. De acordo com a postura de Koch e Travaglia, podemos considerar, então, os elementos enfocados nos exemplos de Kuno como informação dada.

3.8. Yasushi Haga (1978)

Yasushi Haga (1978, p. 198) denominou o morfema *wa* de *teiji joshi* (morfema de apresentação) e incluiu nesta categoria, os seguintes morfemas: *wa* [marcador de tópico], *mo* (também), *sae* (até mesmo), *koso* (é que), *shika* (somente) e *demo* (até mesmo), definindo-os da seguinte maneira:

(39)

Os morfemas conjuntivos e de caso têm a função de ligar um conteúdo referencial (*kotogara*) a outro. Geralmente, a maioria desses morfemas assume a função de “relacionar” um *dictum* a outro para acumulá-los. Em contrapartida, os morfemas de apresentação (*teiji joshi*), por sua vez, têm por função acrescentar ao enunciado, além do conteúdo referencial, a impressão

do locutor ou a sua subjetividade. Trata-se dos termos complementares (*fuzokugo*) que refletem a atitude em que o locutor topicaliza (apresenta) um determinado conteúdo referencial com enfoque, distinguindo-o de outros (Haga, 1978, p. 198).

Nota-se que a teoria de Haga é semelhante à de Watanabe (1971), porque ambos os autores abordam o morfema *wa* do ponto de vista da construção dos enunciados em *dictum* e *modus* (cf. nota 38). Mais uma vez, é preciso retomar aqui os conceitos dos dois termos para a melhor compreensão da teoria apresentada por Haga. O *dictum* diz respeito ao universo do conteúdo proposicional objetivo, enquanto o *modus*, às “expressões lingüísticas extra-*dictum*, que determinam as relações enunciativas realizadas entre interlocutores, mediante atualização de suas subjetividades e intersubjetividades persuasivas [...]”⁴³.

Levando em consideração esses conceitos, Haga, em sua teoria, considerou os morfemas de apresentação (*teiji joshi*) não apenas como elementos que estabelecem sua posição sintática dentro do conteúdo proposicional objetivo (*dictum*), mas também como aqueles que exprimem a subjetividade (*modus*) do locutor.

A função do *teiji joshi* é a de apresentar (topicalizar) um componente com ênfase/ destaque, individualizando-o de modo particular. Haga (1978, p. 199) ressalta que, dentre os morfemas de apresentação, “principalmente, o morfema *wa* tem a função de topicalizar um dado elemento como tópico sentencial, fazendo surgir um elemento que se poderá denominar *daimokugo* (vocábulo de tema)”

Observemos um exemplo dado pelo autor (1978, p. 198):

(40) *Koko-ni-wa, imasen-ze.* (= *Hokano tokoroni naraba iza shirazu.....*)

[Aqui, (a pessoa que você está procurando) não está. (= Quem sabe, deve estar em outro lugar.....)]

Segundo a teoria de Haga, no enunciado (40), o locutor está apresentando (topicalizando), para o destinatário, a palavra “aqui” enfatizando-a como tópico sentencial e acrescentando, ao conteúdo referencial, uma atitude subjetiva. Por isso, caso o locutor enuncie a frase (40) sem o morfema *wa*, a frase tornar-se-á menos subjetiva, sem tópico sentencial.

Pode-se concluir, então, que, como apontaram Watanabe e Haga, o *wa* está ligado ao *mood* (modalidade). Noda (1995) afirmou posteriormente que o morfema *wa* de tema está relacionado com a dimensão da modalidade ilocucional⁴⁴, e o *wa* de contraste, com a da afirmação/negação.

43. Lídia Masumi Fukasawa, *O Sistema de Estruturação das Modalidades na Língua Japonesa – Os Auxiliares Verbais e os Morfemas Finais*, São Paulo, Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1991, p. 210.

44. A ilocução (*jítai-ni taisuru mood*) constitui uma relação de subjetividade entre o locutor e o conteúdo referencial, e a perlocução (*kikite-ni taisuru mood*), por sua vez, uma relação de subjetividade entre o enunciador e o enunciatário. Cf. Noda, 1995, pp. 1-35.

3.9. Susumu Ôno (1978)

Susumu Ôno (1978, p. 24) ressalta que o morfema *wa* está relacionado, na estrutura informacional, com a função das informações dadas (*kichi*)⁴⁵ e o morfema *ga* com a das novas (*michi*), afirmando que os enunciados em japonês compõem-se das seguintes quatro combinações dessas funções (cf. esquema [41]):

(41)

- 1) informação dada (ID) + informação nova (IN);
- 2) informação dada (ID) + informação dada (ID);
- 3) informação nova (IN) + informação dada (ID);
- 4) informação nova (IN) + informação nova (IN).

Vejam, aqui, três exemplos referentes ao item 1 acima (1978, pp. 25-26)⁴⁶:

(42) Anata-wa (ID) dare desuka (IN). [Quem é você?]

(43) *Dare-wa (?IN/ID) iruka (IN). [Quem está?]

(44) Chikyû-wa (ID) marui (IN). [A Terra é redonda.]

Segundo Ôno (1978, p. 32), o componente “X + *wa* (ID)”, principalmente, pede que sigam, depois, informações novas, como mostra o enunciado (42) e o “X” introduzido por *wa* não pode conter elementos interrogativos, tais como *dare* (quem), *doko* (onde), *dore* (qual), *nani* (o que), *itsu* (quando) etc.

No exemplo (43), vê-se um fenômeno contraditório: a natureza dos interrogativos é a de introduzir informações novas, enquanto o morfema *wa* se liga aos componentes que contêm informações dadas para o destinatário. É por essa razão que o enunciado (43) é agramatical, sendo a forma correta “*Dare-ga iruka*”

Quanto ao “X-*wa* (ID)” no enunciado (44), Ôno (1978, p. 26) afirma que no lugar de “X” podem surgir, por exemplo, objetos comuns ou proposições científicas (ex. $2 \times 3 = 6$), sendo estes tratados como um objeto/fato universal.

Partindo da análise dos exemplos acima, Ôno (1978, p. 27) estabelece as funções do morfema *wa*: “pelo componente ‘X-*wa*’, apresenta-se uma questão e aí, interrompe-se a frase. Em seguida, acrescenta-se a explicação e julga-se a natureza/veracidade ou razão das coisas/fatos” Os postulados de Ôno lembram-nos Sakuma (1952), quando afirma que o morfema *wa* estabelece o contexto do tópico sentencial (*kadai-no ba*) (cf. item 3.4). As postulações dos dois autores podem ser sintetizadas na seguinte fórmula:

45. Quanto às razões de *wa* estar relacionado com a função das informações dadas, ver Ôno, 1978 (livro em japonês), pp. 24-31; Kitahara, 1981 (livro em japonês), pp. 253-257; Mukai, 2001 (artigo em português), pp. 135-144.

46. Exemplos referentes ao item 2 a 4, levantados por Ôno (1978, pp. 32-35): 2) Dôse nihonjin-wa (ID) nihonjinda (ID). [De qualquer maneira, os japoneses são japoneses (assim mesmo).] 3) Watashi-ga (IN) Ônodesu (ID). [Eu é que sou Ôno.] 4) Hana-ga (IN) saiteiru (IN). [As flores estão abertas. (Estão floridas.)]. (As abreviações e grifos são nossos.)

(45) X-*wa* (questão/tema) + Y (explicação/comentário) = Z (frase assertiva).

A fórmula (45) mostra que o componente “X-*wa*” constitui uma questão/tópico sentencial, e o componente “Y” uma explicação/comentário em relação ao componente “X”. Só depois de serem apresentados esses dois componentes é que se poderá formar uma frase assertiva (neste caso, “Z”). Em outras palavras, o tema apresentado em “X” pede a explicação/comentário no componente “Y” para concluir a frase em “Z”. Nesse sentido, pode-se dizer que, se o locutor apresentar um tema com o uso de *wa*, ser-lhe-á exigido dar um comentário adequado. Se não o fizer corretamente, o destinatário ficará esperando a conclusão da frase ou não ficará satisfeito com a frase enunciada pelo locutor⁴⁷.

3.10. Yasuo Kitahara (1981)

Yasuo Kitahara (1981, p. 263) é um dos gramáticos que analisa o morfema *wa* do ponto de vista da função das informações dadas (*kichi-no jôhô*) e assim define a essência do *wa*: “o ‘*wa*’ possui diversas funções, mas uma função comum em todas é a de ‘topicalização (*toritate*)’ [...] Na topicalização, há dois tipos: a topicalização de um elemento dentre elementos numerosos e indeterminados; e a topicalização de um elemento dentre elementos determinados e de número limitado. Em outras palavras, constituem a topicalização absoluta (*zettaitekina toritate*) e a topicalização relativa (*sôtaitekina toritate*)” Segundo o autor, a topicalização absoluta corresponde à função de tema (*daimoku, shudai* etc.) e a topicalização relativa, à de contraste (*taihi*), estando tanto a topicalização absoluta como a relativa ligadas à função de informações dadas:

(46a)

O tema é aquilo que será topicalizado, de forma absoluta, dentre os elementos indeterminados, ou seja, apenas aquilo que o locutor tenta topicalizar sem considerar os demais. Deve ser, portanto, constituído de informação dada. É evidente que não se pode tratar os elementos desconhecidos como tópico. Em resumo, ser tema significa, ao mesmo tempo, ser informação dada (Kitahara, 1981, pp. 267-268).

(46b)

A função de contraste, por sua vez, constitui a topicalização realizada dentre os elementos determinados e limitados para serem comparados, por isso, mesmo um elemento desconhecido será harmonizado globalmente com o(s) demais elemento(s) não-topicalizado(s) no contexto situacional, sendo, enfim, os dois elementos tratados como informações dadas (Kitahara, 1981, p. 270).

Vejamos alguns exemplos⁴⁸, apresentados por Kitahara (1981, pp. 268-269):

47. Cf. Sakuma, 1952, p. 202; Ôno, 1978, p. 29.

48. Grifo nosso.

- (47) *Inu-wa dôbutsude aru.* (Topicalização absoluta = TA)
 [Os Cachorros são animais.]
- (48) ??⁴⁹ *Otoko-wa gakuseida.* (TA)
 [??Os Homens são estudantes.]
- (49) ??*Takusan-no hito-wa kita.* (TA)
 [??Muitas pessoas vieram.]
- (50) *Takusan-no hito-wa kitaga, watashi-no shitteiru hito-wa konakatta.* (Topicalização relativa = TR)
 [Muitas pessoas vieram, mas as pessoas que eu conheço não vieram.]

Kitahara explica que no caso do enunciado (47), o componente “*inu-wa*” está sendo topicalizado dentre vários outros objetos e significa “quanto aos cachorros (falando-se de cachorros, de forma geral)” ressaltando que neste caso, o substantivo “*inu*” está sendo tratado como substantivo genérico (*sôshô meishi*), que pode constituir informação dada.

Por outro lado, no caso do enunciado (48), não podemos considerar “*otoko* (homem)” como substantivo genérico, pois todos os homens acabarão sendo estudantes. Mesmo assim, havendo algum contexto adequado, o enunciado (48) tornar-se-á aceitável (por exemplo, *aru otoko-to on'na-ga nihon-kara kita. Otoko-wa gakuseida.* [um certo homem e uma mulher vieram do Japão. O homem é um estudante.]) (exemplo nosso). Nota-se que o enunciado (48) será aceitável se considerarmos o componente “*otoko-wa*” como TR, mas não será aceitável como TA.

O enunciado (49) não é aceitável pela mesma razão que se verificou no enunciado (48). Sem o contexto, o componente “*takusan-no hito-wa*” não pode constituir informação dada, isto é, não pode ser tópico sentencial neste caso. Porém, dentro de um enunciado que contraste um componente com outro, como mostra o enunciado (50), os componentes tornar-se-ão aceitáveis e serão tratados como informações dadas. Vale lembrar que Kitahara (1981, p. 270) afirmou que “[...] mesmo um elemento desconhecido será harmonizado globalmente com o(s) demais elemento(s) não-topicalizado(s) no contexto situacional, sendo, enfim, os dois elementos tratados como informações dadas”

Segundo Kitahara, para um elemento poder ser tema, é necessário que esse elemento contenha informações dadas. Se não as contiver, isto é, se contiver somente informações novas, não poderá ter a função de tema, ou seja, de TA. Entretanto, mesmo que o elemento não contenha informações dadas, dentro de uma frase, na qual se contrasta um elemento com outro, os elementos serão considerados informações dadas e terão a função de contraste, isto é, de TR, como mostra a fórmula (51):

- (51) $X\{Y(\text{ID})\text{-wa}\} = \text{Tema; TA}$
 $??X\{Y(\text{IN})\text{-wa}\} = \text{Tema; TA}$
 $X_1\{Y(\text{IN} \rightarrow \text{ID})\text{-wa}\} + X_2\{Y(\text{IN} \rightarrow \text{ID})\text{-wa}\} = \text{Contraste; TR}$

[Obs.: X = um componente; Y = um elemento; ID = informações dadas; IN = informações novas; TA = topicalização absoluta; TR = topicalização relativa.]

49. O sinal “??” indica que o enunciado não é aceitável, mesmo sendo gramaticalmente correto.

3.11. Ken'ichi Tanbo (1986)

Ken'ichi Tanbo (1986, pp. 14-15) enfoca a função mais fundamental, ou seja, a essência do morfema *wa*: “o morfema *wa*, introduzindo uma pausa nas frases, faz concentrar a atenção nesse ponto e provoca uma tensão psicológica. [...] seus sentidos e empregos são os seguintes: exclusividade, comparação/contraste, tema, domínio sobre a asserção/concatenação final, indicação do objeto do julgamento, indicação das informações dadas, substituição de caso etc.”. Nota-se que esta definição é semelhante à de Sakuma (1952) e de Ôno (1978) que consideram o morfema *wa* como elemento que atribui uma pausa ao enunciado e provoca uma tensão. Tanbo afirma, em sua teoria, que esse fenômeno é a função mais fundamental do morfema *wa*.

Agora, vejamos um exemplo⁵⁰ de *taihi* (contraste) (1986, p. 16):

(52) *Ringo-wa tabemasu.* (*Taihi* [contraste] / *Kaku-no kenmu* [substituição de caso])

Contraste

[A maçã, vou comê-la. (mas não vou comer outra fruta/coisa.)]

Segundo Tanbo (1986, p. 16), neste caso, o morfema *wa* possui mais o sentido de *taihi* do que de *teidai* (tema), supondo-se que, “no caso de *wa* que indica *taihi*, o sujeito da ação/estado apresenta grau mais alto de natureza temática do que o objeto (*taishô*) da ação” No caso do exemplo (52), o *taishô* (objeto) da ação “comer” é *ringo* (maçã [objeto direto]) e o *shutai* (sujeito) da ação é “eu”

Entretanto, o seguinte caso é diferente (Tanbo, 1986, p. 18):

(53) *Ringo-wa watashi-wa tabeta.* [A maçã, eu a comi.]⁵¹

Tema Contraste

Tanbo explica que, caso haja mais de um *wa* na frase, o primeiro *wa* funciona como tema e o segundo, como contraste, porque o componente introduzido pelo primeiro *wa* concatena-se de forma mais intensa com o predicado⁵². Podemos retomar a afirmação do autor, mencionada no item 3.5, referente a este fenômeno: “quanto mais adiante surgir o ‘*wa*’, este perderá a natureza de tema, tomando o sentido de comparação/contraste ou ênfase” (Tanbo, 1986, p. 19).

Pelo exposto, verifica-se que Tanbo é um dos teóricos que prestou especial atenção às relações semânticas entre as funções de tema/contraste e sujeito/objeto da ação/estado.

3.12. Hideo Teramura (1991)

Hideo Teramura (1991, p. 41), classificando o morfema *wa* como *toritateshi* (vocábulo de topicalização), define-o: “o *wa* possui a função básica de causar um efeito contrastivo, ressaltando, em princípio, um (uns) elemento(s) na frase. Porém, o *wa* terá a

50. Grifo nosso.

51. Grifo nosso.

52. Cf. Tanbo, 1986, p. 19.

função de '(mero) tema [*shudai*]' quando ocorrerem os seguintes aspectos simultaneamente: caso não seja possível reconhecer, sob certa condição, a existência de outro par contrastivo, ou seja, um componente sugestivo; caso o locutor tenha intenção de somente concatenar o componente introduzido por *wa* com o predicado [*chinjutsu*], chamando a atenção do destinatário para o *wa*". Para Teramura, a função principal de *wa* é a de indicar contraste [*taihi*], e a secundária, a de indicar tema. Nota-se que a teoria de Teramura é diferente das definições dos teóricos que o antecederam. Continuaremos a ver a definição de Teramura (1991, p. 41) referente ao enunciado de estrutura "X-*wa* P":

(54)

O morfema *wa* na frase "X₁-*wa* P₁" tem a função básica de enunciar "quanto a X₁, será P₁" e, ao mesmo tempo, sugerir o enunciado contrastivo "quanto a X₂, será P₂", ou seja, proporcionar um sentido contrastivo. Dependendo da intuição do destinatário, surgirá o componente "X₂" a partir do "X₁" no enunciado "X₁-*wa* P₁". Para isso, há a pressuposição de que o destinatário compreende o "X₁" como um conjunto parcial [*bubun shûgô*] a partir do conjunto total [*zentai shûgô*]. O locutor topicaliza o "X₁" pressupondo tal conhecimento do destinatário (Teramura, 1991, p. 41).

Vejamos um exemplo apresentado por Teramura (1991, p. 42):

(55) *Yamaguchisan-wa oishasandesu. Okusan-wa.....*
[O Sr. Yamaguchi é médico. Sua esposa é]

Nota-se que no exemplo (55), há dois enunciados. Teramura explica que o destinatário, ao ouvir o primeiro enunciado, interpretará o *wa* como tema, mas quando ouvir o segundo, preverá que o locutor estará se referindo, provavelmente, à profissão ou estado da esposa. Em outras palavras, pode-se dizer que, na maioria das vezes, dependerá do contexto o fato de o destinatário ter consciência de outro par contrastivo ou não. Se o destinatário a tiver, o *wa* será tratado como contraste. Em relação à consciência do destinatário, Teramura (1991, p. 42) afirma que depende também da intenção do locutor e do fluxo do discurso, denominando-os "condição discursiva [*danwahôteki jôken*]"

Além da condição discursiva, Teramura (1991, p. 67), analisando, do ponto de vista sintático-semântico, a natureza do elemento "X" do componente "X-*wa*" afirmou que os seguintes elementos são condições gerais para a função de contraste: 1. característica semântica do próprio "X" Por exemplo, são expressões compostas por duas ou mais palavras, tais como homem-mulher e quatro estações do ano, respectivamente; 2. substituição de caso⁵³ ou no caso de *wa* juntar-se a morfemas de caso; 3. posição do "X-*wa*" referindo-se, principalmente, ao segundo *wa* dentro de uma frase que possui mais de um *wa*. Teramura ainda considera que mesmo o componente "X-*wa*" tendo as condições gerais acima, nem sempre funcionará como contraste, razão pela qual a condição discursiva é predominante para a determinação da função de *wa*.

53. Cf. Mikami (1960) no item 3.5 e Tanbo (1986) no item 3.11.

Enfim, para Teramura, dependendo da condição discursiva, o conhecimento do destinatário⁵⁴ e as condições gerais para a função de contraste vistas acima, o destinatário terá consciência de outro par sugestivo, ou seja, outro par contrastivo “X₂” sugerido a partir do componente “X₁-wa”

3.13. Keizô Saji (1991)

Keizô Saji (1991) retoma o morfema *wa*, enfocando a análise de sua classe gramatical e examinando-o nos seus sentidos e empregos, em comparação com os de outros *fukujoshi* e *kakarijoshi*. O autor (1991, p. 171) define a função do morfema *wa* como segue:

(56)

O morfema “*wa*” apresenta aquilo que ele unifica/modifica (concatena) para aquele determinado contexto situacional (*hanashi-no ba*) como premissa (*zentei*) do rema (*jojutsu*) e limita a esfera do rema. O tema (*shudai*) é aquilo que se encontra apresentado como a premissa maior (*daizentei*) de uma frase e o *shudai* se liga ao rema inteiro, modificando, portanto, toda a frase. [...] Além disso, o “*wa*” pode apresentar uma parte do rema como a premissa menor (*shôzentei*), podendo surgir mais de uma vez numa frase. Aquilo que é apresentado como *shôzentei* inclui uma relação contrastiva com os demais elementos da mesma espécie (Saji, 1991, p. 171).

Nota-se que a primeira parte da definição proposta por Saji corresponde à definição de *kakarijoshi* apresentada por Yamada (1922), e ao *daimoku* de Matsushita (1930). A segunda parte equivale à noção de *taihi* (contraste) proposta por Mikami (1953) e Tanbo (1986), dentre outros. Mesmo assim, Saji não denominou o morfema *wa* de *kakarijoshi* nem de *daimoku*, como o fizeram os teóricos anteriores. O autor o denominou “*zentei joshi* (morfema de premissa)” dando maior importância a uma de suas funções semânticas “*jojutsu-no zentei*” (premissa do rema).

Os conceitos de *daizentei* e *shôzentei* de Saji são semelhantes aos de Fávero (1997, p. 94): “supertópico, que abrange um conjunto de tópicos que por sua vez podem subdividir-se em subtópicos que correspondem a níveis menores de particularização do assunto em relevância”. Parece-nos ficar claro, portanto, que o *daizentei* e *shôzentei* correspondem, respectivamente, ao supertópico e ao subtópico.

Vejamos um exemplo⁵⁵ levantado por Saji (1991, p. 168):

(57-a) Watashi-wa kinô-wa kenkyûshitsu-e-wa ikanakatta.
 P1 P2 P3

[Eu não fui à sala de estudos ontem.]
 P1 P3 P2

54. Teramura (1991, pp. 42-43) afirma que há dois tipos referentes ao conhecimento do destinatário: conhecimento semântico sobre o próprio vocábulo; conhecimento pragmático sobre o *background* cultural.

55. Os números e grifos são nossos.

(57-b)

kinô-wa (P2)
Watashi-wa (P1). *ikanakatta.*
kenkyûshitsu-e-wa (P3)

[Obs.: P = Pressuposição.]

Conforme a teoria de Saji (1991), há três premissas no enunciado (57-a): a “P1” corresponde ao *daizentei* (premissa maior) e a “P2” e “P3” ao *shôzentei* (premissa menor). A “P1” é a premissa do rema seguido por “*kinô-wa kenkyûshitsu-e-wa ikanakatta* (P2 + P3 + predicado)” e a “P2” é a premissa do rema seguido por “*kenkyûshitsu-e-wa ikanakatta* (P3 + predicado)” e assim sucessivamente.

Saji ressalta que somente a “P1” pode ser tema (premissa maior), razão pela qual ela é que se liga ao enunciado inteiro, modificando toda a frase, como mostra o esquema (57-b).

3.14. Senko Maynard (1997)

Senko Maynard (1997) aborda o morfema *wa* do ponto de vista da Análise do Discurso, ressaltando que o *wa* está relacionado com a coesão e a coerência do discurso. Através da análise das relações entre o efeito de sentido de *wa* e as personagens nas narrativas, a autora (1997, p. 106) afirma que quando o escritor/narrador quiser tematizar uma personagem, utiliza o morfema *wa*, e em caso contrário, utiliza o morfema *ga* ou outro morfema de caso adequado. Maynard (1997, p. 106) denominou essa estratégia discursiva de “*staging*”, considerando a diferença na descrição da personagem tematizada e da não-tematizada como estratégia de *staging*. A personagem tematizada permanece em cena (*stage*) e continua sendo o eixo do desenvolvimento da narrativa, mantendo a seqüência dos acontecimentos, já que a personagem tematizada tem a função de estabelecer a coesão e a coerência no texto⁵⁶.

Maynard (1997, p. 106) afirma a relação entre as informações dadas e as personagens tematizadas:

(58)

As personagens tematizadas pelo *staging*, na maioria das vezes, fazem parte das informações dadas⁵⁷, porém nem todas as personagens das informações dadas serão automaticamente tematizadas. Mesmo pertencendo às informações dadas, não havendo necessidade de serem tematizadas, serão destematizadas e outros morfemas de caso adequados serão utilizados para elas (Maynard, 1997, p. 106).

Convém lembrar que Ôno (1978) e Kitahara (1981), por exemplo, enfatizaram que o componente “*X-wa*” constitui informações dadas. Nota-se que Maynard também adota a mesma posição, porquanto, para a autora, mesmo para o elemento “*X*” (do

56. Cf. Maynard, 1997, p. 107.

57. Cf. Maynard, 1997, pp. 99-103.

componente “X-*wa*”) contendo informações dadas, o morfema *wa* não será necessariamente utilizado pelo escritor/narrador por causa da sua estratégia de *staging*. O que vale ressaltar é a importância da intenção do escritor/narrador nas narrativas: em geral, se uma personagem aparece em cena uma vez, os leitores consideram-na, do ponto de vista da estrutura informacional, como informação dada, mas quando o escritor/narrador achar desnecessário tematizá-la na cena, o morfema *wa* não será utilizado, mesmo que este estabeleça a coesão e a coerência do texto, como se viu acima.

Pode-se dizer, portanto, que a narrativa flui, através da estratégia de *staging* utilizada pelo escritor/narrador, independentemente da quantidade e qualidade informacional das personagens. Em outras palavras, a escolha do morfema *wa* ou outro morfema de caso, realizada pelo escritor/narrador, depende não apenas da estrutura informacional do discurso, mas também dessa estratégia discursiva.

Síntese Geral

Vimos, através de uma visão diacrônica, os valores semânticos do morfema *wa* da língua japonesa, propostos pelos principais teóricos japoneses modernos (a partir do período Taishô [1912 ~]). Levando-se em consideração os postulados de cada teórico vistos neste artigo, podemos resumi-los como segue (cf. quadro 59):

(59) Sentidos/Funções principais do morfema *Wa*

<i>Sentidos/Funções Principais do Morfema Wa</i>	<i>Teóricos</i>
Exclusividade	Yamada (1922)
Ênfase da asserção contida no predicado, na forma terminativa	Yamada (1922)
Domínio sobre o <i>chinjutsu</i> (asserção/concatenação final)	Yamada (1950)
Tema (Tópico sentencial; Topicalização absoluta; Premissa maior)	Matsushita (1930); Sakuma (1952); Haga (1978); Kitahara (1981); Tanbo (1986); Teramura (1991); Saji (1991)
Comparação/Contraste (Topicalização relativa; Premissa menor)	Tokieda (1950); Mikami (1953); Kitahara (1981); Tanbo (1986); Teramura (1991); Saji (1991)
Substituição de caso	Mikami (1960); Tanbo (1986)
Modalização/Subjetividade	Watanabe (1971); Haga (1978); Noda (1995)
Informação dada	Matsushita (1930); Mikami (1953); Kuno (1973); Ôno (1978); Kitahara (1981); Maynard (1997)
Coesão/Coerência	Maynard (1997)
<i>Staging</i> /Tematização	Maynard (1997)

Conforme nossa análise concernente ao morfema *wa*, pode-se afirmar que sua essência é provocar uma tensão psicológica, fazendo os interlocutores prestarem atenção ao comentário/rema do enunciado (cf. Sakuma, 1952; Ôno, 1978; Tanbo, 1986, entre outros) e sua função principal é a topicalização (*toritate*) (cf. Kitahara, 1981).

Quanto às funções do *wa*, podemos classificá-las conforme o seguinte quadro (cf. quadro 60):

(60) Camadas das funções do morfema *Wa*

[Função principal]		[Funções secundárias]
Topicalização →	TA; Tema (tópico sentencial) → TR; Contraste	Informação dada; Domínio sobre o <i>chinjutsu</i> (asserção/concatenação final); Substituição de caso; Modalização; Coesão/Coerência; Tematização; <i>Staging</i> etc.

[Obs.: TA = Topicalização absoluta; TR = Topicalização relativa.]

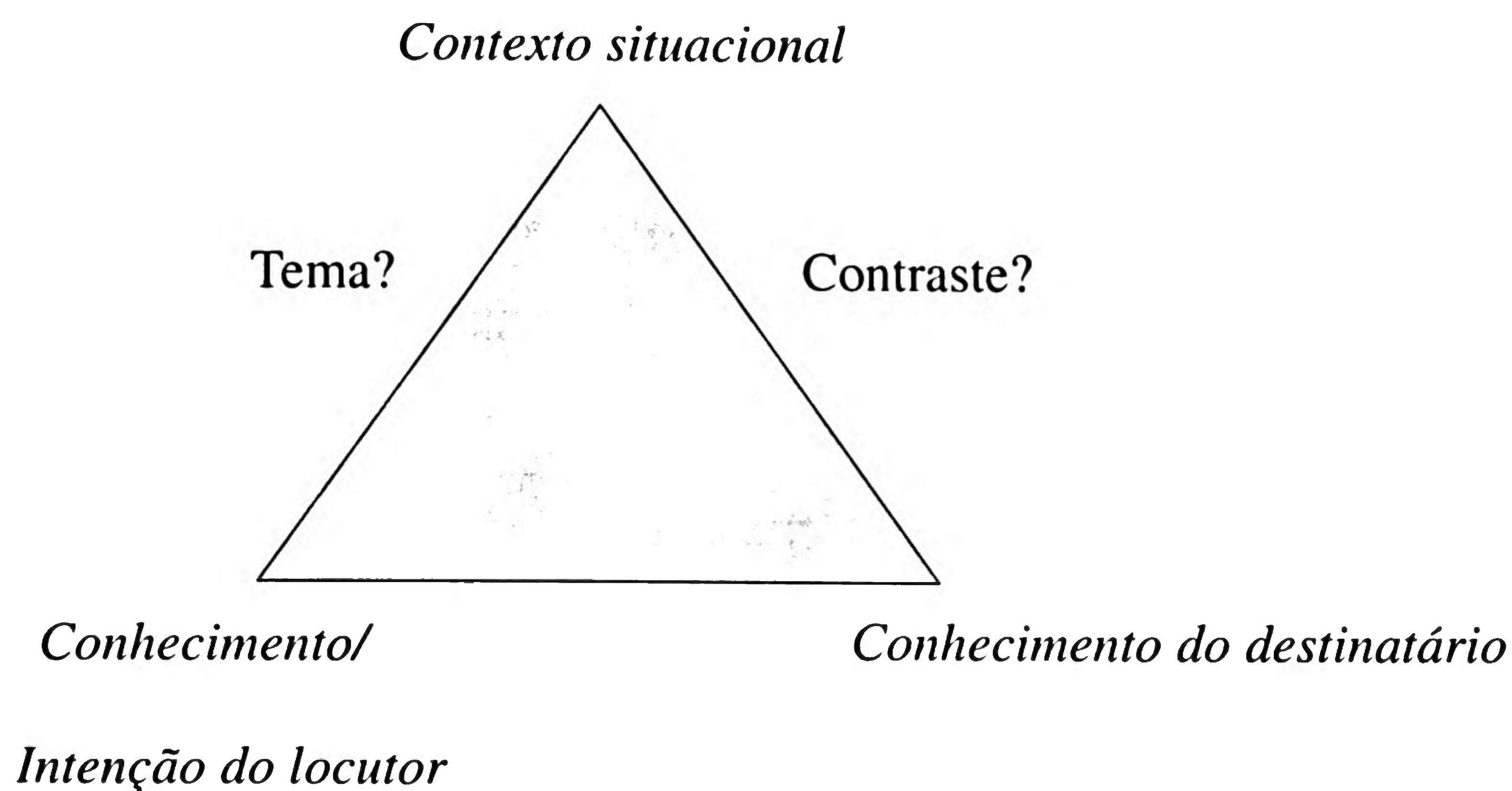
Quanto à função principal, viu-se que, dependendo da postura do locutor na escolha de um tópico, a topicalização poderá ser absoluta (isto é, tema) ou relativa (isto é, contraste) (cf. Kitahara, 1981), sendo o primeiro caso, a escolha feita dentre elementos *indeterminados* sem serem considerados os demais, e o segundo caso, dentre elementos *determinados* e limitados para serem comparados. Nota-se que Kitahara considerou a identificação das funções de *wa* (tema ou contraste), dando mais enfoque à maneira segundo a qual o locutor escolhe um tópico.

Não se pode negligenciar, porém, o fato de que a identificação das funções (tema ou contraste) depende também da entonação⁵⁸, da intenção do locutor, do contexto situacional, como apontaram Sakuma (1952), Koch e Travaglia (1998), e, principalmente, do conhecimento do destinatário. Viu-se que Teramura (1991) ressaltou que a identificação depende, além da condição discursiva (isto é, intenção do locutor e fluxo do discurso), o conhecimento semântico sobre o(s) próprio(s) vocábulo(s) e o pragmático sobre o *background* cultural, que o destinatário possui.

Nota-se, então, que *grosso modo*, a identificação das funções (tema ou contraste) depende dos três fatores resumidos no seguinte esquema:

58. Neste artigo, não tratamos da entonação do enunciado. Esse assunto será tratado como tema de estudos futuros.

(61) Três fatores principais para a identificação das funções de *wa*



O esquema acima mostra que a identificação da função de *wa* depende não apenas do conhecimento/intenção do locutor, mas também do conhecimento do destinatário e do contexto situacional⁵⁹ (*hanashi-no ba*), o que vale dizer que, principalmente, esses três fatores estão inter-relacionados para a sua identificação. Entretanto, a identificação da função não é tão simples como mostra o esquema (61), pois, de fato, ainda devemos considerar outros fatores, tais como as estruturas frasais e os valores semânticos, contidos no elemento acompanhado de *wa*.

Quanto às características sintáticas de *wa*, viu-se que Mikami (1953), Tanbo (1986) e Saji (1991), dentre outros, afirmaram que, quando há mais de um *wa* no enunciado, o primeiro possui a função de indicar o tema e o segundo, a de indicar contraste. Tanbo (1986) apontou, ainda, do ponto de vista sintático-semântico, que as funções de tema/contraste estão relacionadas ao sujeito/objeto da ação/estado, considerando que, “no caso de *wa* que indica contraste, o sujeito da ação/estado apresenta grau mais alto de natureza temática do que o objeto (*taishô*) da ação”⁶⁰ (cf. 3.11). Quanto às características semânticas, por sua vez, Teramura (1991) afirmou que a natureza (valor semântico) do elemento “X” do componente “X-*wa*” também contribui para a identificação da função de *wa* (cf. 3.12).

Tendo em vista o que foi exposto assim, apresentaremos, abaixo, o processo de reconhecimento da função de *wa* pelo destinatário, como hipótese (cf. esquema 62).

59. Neste caso, trata-se do contexto situacional, definido por Lambrecht (1994). O autor (1994, pp. 36-37) afirma: “(a) the TEXT-EXTERNAL WORLD, which comprises (i) SPEECH PARTICIPANTS, i.e. a speaker and one or several addressees, and (ii) a SPEECH SETTING, i.e. the place, time and circumstances in which a speech event takes place; (b) the TEXT-INTERNAL WORLD, which comprises LINGUISTIC EXPRESSION (words, phrases, sentences) and their MEANINGS” (as maiúsculas são do próprio autor, Lambrecht).

60. Tanbo, 1986, p. 16.

(62) Processo de reconhecimento da função de *Wa* pelo destinatário

Enunciação do componente “X-*wa*” pelo locutor

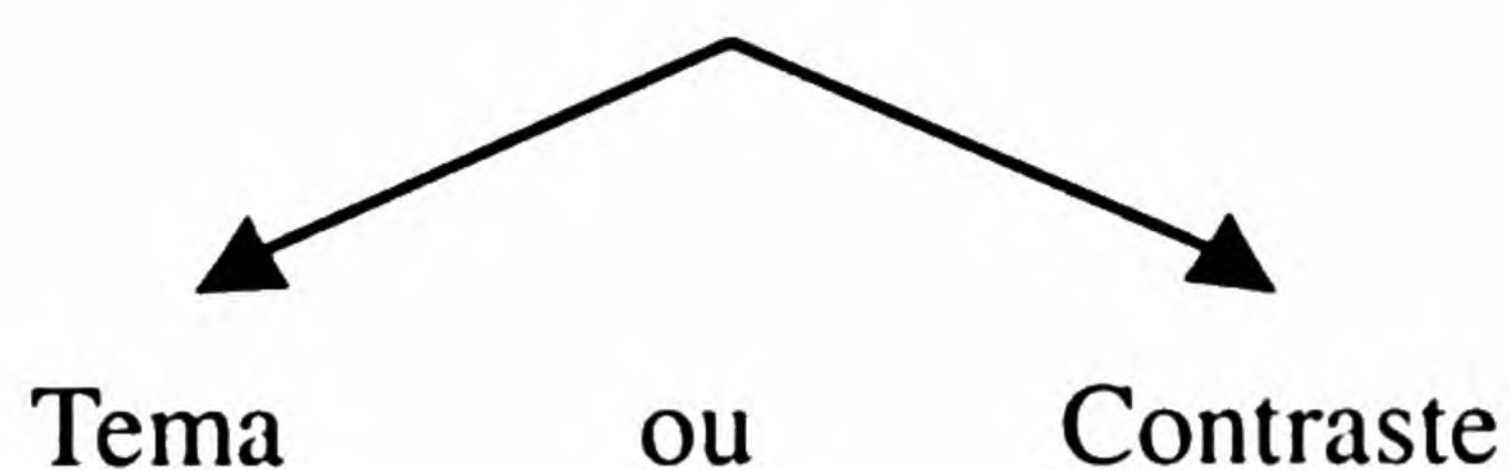


(Filtragem lingüística para a identificação da função de *Wa*)

(1) Nível sintático	Posição do “X- <i>wa</i> ” no enunciado;
(2) Nível semântico	Relação entre <i>shutai/taishô</i> (sujeito/objeto) e ação/estado no enunciado;
(3) Nível semântico-lexical	Natureza do elemento “X” (valor semântico do “X”);
(4) Nível semântico-pragmático	Conhecimento do destinatário (conhecimento semântico sobre o vocábulo e pragmático sobre o <i>background</i> cultural);
(5) Nível pragmático-discursivo	Condição discursiva (intenção do locutor; fluxo do discurso); Contexto situacional; Estratégia comunicativa/discursiva do locutor (ênfase da asserção; subjetividade; tematização etc.).



Reconhecimento da função de *Wa* pelo destinatário



Como Teramura (1991) afirmou em sua teoria, a condição discursiva é mais predominante para a identificação da função de *wa* (principalmente, para *wa* desempenhar a função de tema), mas é verdade que cada nível lingüístico no esquema (62) está inter-relacionado de forma complexa e funcionará como filtragem lingüística para identificar-se a função de *wa* no momento da enunciação. Por exemplo, a falta do conhecimento semântico ou pragmático do destinatário poderá acarretar uma concepção equivocada com relação à função de *wa*, fazendo surgir um mal-entendido entre os interlocutores.

Sendo complexa a identificação das funções (tema ou contraste) do morfema *wa*, não há, até hoje, unanimidade de sua denominação nem de sua classe gramatical (cf. quadro 63).

(63) Abordagem para a análise do morfema *Wa*

<i>Teóricos</i>	<i>Ano</i>	<i>Abordagem principal p/ a análise do Wa</i>	<i>Classificação/ Denominação do Morfema Wa</i>
Yamada	1922; 1950	Taxionomia; Morfossintaxe; Semântica	<i>Kakarijoshi</i> [morfema de efeito modalizador]
Matsushita	1930	Sintaxe Funcional; Semântica	<i>Bunsetsu</i> [contraste]; <i>Daimoku-no joji</i> [morfema de tematização]
Tokieda	1950	Semântica	<i>Kaku-wo arawasu joshi</i> [morfema de caso]; <i>Gentei-wo arawasu joshi</i> [morfema de limitação]
Sakuma	1952	Psicolinguística	<i>Tokusetsu-no joshi</i> [morfema de esclarecimento particular]
Mikami	1953; 1960	Sintaxe Funcional; Semântica	“X-wa”: <i>Teijigo</i> [vocábulo de apresentação]
Watanabe	1971	Morfossintaxe (Semântica)	<i>Kakarijoshi</i> [morfema de efeito modalizador]
Kuno	1973; 1978	Sintaxe Funcional (Gramática gerativa)	----- ¹⁾
Minami*	1974	Sintaxe	<i>Teiji-no kotoba (Daimokugo)</i> [vocábulo de apresentação (vocábulo de tema)]
Haga	1978	Sintaxe	<i>Teiji joshi</i> [morfema de apresentação]; <i>Daimokugo</i> [vocábulo de tema]
Ôno	1978	Semântica; Sintaxe Funcional	-----
Kitahara	1981	Sintaxe; Semântica	-----
Tanbo	1986	Sintaxe; Semântica	<i>Kakarijoshi</i> [morfema de efeito modalizador]
Nagano* [vocábulo que	1986	Sintaxe; Análise do Discurso	<i>Kakarijoshi</i> [morfema de efeito modalizador]; <i>Daimoku teijino go</i> apresenta tema]
Masuoka*	1987	Sintaxe	“X-wa Y”: <i>Sôshubun</i> [frase, cujo componente “X-wa” modifica frase inteira]
Teramura	1991	Sintaxe; Semântica; Sintaxe Funcional	<i>Toritateshi</i> [vocábulo de topicalização]
Saji	1991 (1974)	Taxionomia; Semântica	<i>Zentei joshi</i> [morfema de premissa]

<i>Teóricos</i>	<i>Ano</i>	<i>Abordagem principal p/ a análise do Wa</i>	<i>Classificação/ Denominação do Morfema Wa</i>
Noda*	1995	Sintaxe	<i>Toritatae joshi</i> [morfema de topicalização]
Maynard	1997	Análise do Discurso	<i>Kakarijoshi</i> [morfema de efeito modalizador]; <i>Teidai</i> [tema]
Tsukada*	2001	<i>Systemic Functional Grammar</i>	<i>Muhyô/yûhyô shudai</i> [Unmarked/marked theme]

Obs.: 1) O teórico não classificou/denominou, em particular, o morfema *wa*.

*: Não tratamos especialmente desses autores neste artigo.

Quanto às funções secundárias do *wa*, viu-se que a função de informação dada foi mais enfocada pelos teóricos, conforme se levantou neste artigo (cf. quadro 59).

Segundo Chafe (1970), no ato de fala, o locutor tenta introduzir, primeiramente, um assunto familiar ou compartilhado pelo destinatário⁶¹. Vimos que Teramura (1991) também adotou um conceito semelhante ao de Chafe, afirmando que o locutor topicaliza um elemento com o uso de *wa*, pressupondo o conhecimento do destinatário. Partindo das idéias desses teóricos⁶², pode-se concluir, então, que o componente “X-*wa*” está relacionado a informações dadas, ou seja, informações compartilhadas pelos interlocutores. É por essa razão que Maynard (1997) postulou que o morfema *wa* é marcador de coesão e tem a função de estabelecer a coerência no texto/discurso (cf. 3.14).

Mesmo que a indicação de informação dada seja uma função relevante do morfema *wa*, não se pode ignorar o valor semântico contido nele, isto é, a subjetividade do locutor. Ducrot (1972), por exemplo, ressalta que a língua não é somente um instrumento para a transmissão da informação⁶³, possuindo as funções de afirmar, pedir, ordenar, prometer, permitir, lamentar, impor algo ao destinatário etc. Mas, é possível observar que o locutor introduz o tema (informações dadas) com o uso de *wa*, no início do enunciado, como estratégia discursiva, para fazer o destinatário compreender/reconhecer, de imediato, o tópico em questão, ou para enfatizar/salientá-lo, em um dado contexto.

Viu-se também que o morfema *wa* exprime uma atitude subjetiva do locutor com relação ao conteúdo referencial (cf. Watanabe, 1971; Haga, 1978, entre outros) e quando os enunciados finalizam com a forma terminativa, o *wa* expressa, na maioria das vezes,

61. Esta noção de Chafe é semelhante à de introdução de tema, apresentada por Lyons (1977). Lyons (1977, p. 508) afirma: “*Looked at from the addressee’s point of view, what already exists in the universe-of-discourse will serve better as the communicative point of departure than will something that is unknown or unfamiliar*”

62. Ver também Matsushita (1930), Mikami (1953), Kuno (1973), Ôno (1978), Kitahara (1981), Maynard (1997), entre outros.

63. Cf. Ducrot, 1972, pp. 9-33.

o sentido de asserção enfática do locutor (cf. Yamada, 1922), o que vale dizer que o *wa* possui força ilocucionária⁶⁴ imprimida pelo locutor.

Assim sendo, chegamos à conclusão de que a identificação das funções de *wa* deverá ser realizada não apenas pela análise dos níveis sintático-semântico, mas também do pragmático-discursivo (cf. esquema 62), lembrando que o morfema gramatical *wa* da língua japonesa está relacionado às funções de indicar tema/contraste, à quantidade/qualidade informacional e, principalmente, à subjetividade do locutor⁶⁵.

Bibliografia

- ANDÔ, Sadao. “Nihongo no ‘wa’ to ‘ga’ no kinô ni tsuite” (“Sobre as Funções dos Morfemas ‘wa’ e ‘ga’ da Língua Japonesa”). *Gengo (Língua)*, vol. 9, n. 7. Tóquio, Taishûkan Shoten, 1980, pp. 64-78.
- AUSTIN, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. 2ª ed. Oxford, Oxford University Press, 1976 (1ª ed., 1962).
- BROWN, Gillian & YULE, George. *Discourse Analysis*. Reimpresso. Cambridge, Cambridge University Press, 1991 (1ª ed., 1983).
- 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).
- DUCROT, Oswald. *Princípios de Semântica Lingüística (Dizer e Não Dizer) (Dire et ne pás dire)*. Trad. de Carlos Vogt, Rodolfo Ilari e Rosa Attié Figueira. São Paulo, Editora Cultrix/Edusp, 1977 (ed. original, 1972).
- FÁVERO, Leonor Lopes. *Coesão e Coerência Textuais*. 4ª ed. São Paulo, Editora Ática, 1997.
- FIBRAS, Jan. “On defining the theme in functional sentence analysis”. In DANEŠ, F. *et alii* (orgs.). *Travaux Linguistiques de Prague, 1*. University of Alabama Press, 1964, pp. 267-280.
- FIRTH, J. R. “Personality and language in society”. In FIRTH, J. R. *Papers in Linguistics 1934-1951*. Reimpresso. Londres, Oxford University Press, 1964 (1ª ed., 1957), pp. 177-189.
- FUKASAWA, Lídia Masumi. *O Sistema de Estruturação das Modalidades na Língua Japonesa – Os Auxiliares Verbais e os Morfemas Finais*. São Paulo, Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1991.
- _____. “A Função Modalizadora dos Auxiliares Verbais da Língua Japonesa”. *Estudos Japoneses*, n. 12. São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da USP, 1992, pp. 37-61.
- HAGA, Yasushi. *Gendai nihongo no bunpô (Gramática da Língua Japonesa Moderna)*. 1ª ed. Tóquio, Kyôiku Shuppan, 1978.
- KEHDI, Valter. *Morfemas do Português*. 6ª ed. São Paulo, Editora Ática, 2000.

64. O termo “força ilocucionária”, aqui utilizado, corresponde ao conceito introduzido por Austin (1962). A força ilocucionária diz respeito, de maneira geral, ao ato de o locutor praticar, realizar ou executar algo além de apenas dizer algo, isto é, à intenção do locutor na relação interpessoal, a qual deve influir sobre a atitude e comportamento do destinatário.

65. Como este artigo tem por foco principal traçar uma visão diacrônica das teorias semânticas sobre o morfema gramatical *wa*, o assunto relativo à subjetividade do locutor será tratado como tema de estudos futuros.

- KITAHARA, Yasuo. *Nihongo no bunpô (Gramática da Língua Japonesa)*. Tóquio, Chûôkôronsha, 1981 (col. Nihongo no sekai 6).
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça & TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *A Coerência Textual*. 8ª ed. São Paulo, Contexto, 1998.
- KUNO, Susumu. *Nihon bunpô kenkyû (Estudos da Gramática da Língua Japonesa)*. 17ª ed. Tóquio, Taishûkan Shoten, 1996 (1ª ed., 1973).
- . *Danwa no bunpô (Gramática do Discurso)*. 2ª ed. Tóquio, Taishûkan Shoten, 1980 (1ª ed., 1978).
- LAMBRECHT, Knud. *Information Structure and Sentence Form: Topic, Focus and the Mental Representations of Discourse Referents*. Reimpresso. Nova York, Cambridge University Press, 1998 (1ª ed., 1994) (Cambridge Studies in Linguistics, n. 71).
- LYONS, John. *Semantics: vol. 2*, 1ª ed. Cambridge, Cambridge University Press, 1977.
- MASUOKA, Takashi. *Meidai no bunpô (Gramática da Proposição)*. 4ª ed. Tóquio, Kuroshio Shuppan, 1995 (1ª ed., 1987).
- MATSUMURA, Akira (org.). *Nihon bunpô dai jiten (Grande Dicionário de Gramática da Língua Japonesa)*. 1ª ed. Tóquio, Meiji Shoin, 1971.
- MATSUSHITA, Daizaburô. *Hyôjun nihon kôgohô (Regras Gramaticais da Língua Falada do Japonês Padrão)*. Reed. aum. e org. por Masanobu Tokuda. Tóquio, Benseisha, 1977 (ed. original, 1930).
- MAYNARD, Senko K. *Danwa bunseki no kanôsei (Possibilidades da Análise do Discurso)*. 1ª ed. Tóquio, Kuroshio Shuppan, 1997.
- MIKAMI, Akira. *Gendaigohô josetsu – Shintakusu no kokoromi (Introdução às Regras Gramaticais do Japonês Moderno – Uma Tentativa para a Sintaxe)*. 1ª ed. Tóquio, Tôe Shoin, 1953.
- MINAMI, Fujio. *Gendai nihongo no kôzô (A Estrutura da Língua Japonesa Moderna)*. 10ª ed. Tóquio, Taishûkan Shoten, 1994 (1ª ed., 1974).
- MUKAI, Yûki. “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”. *Anais do XI Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa – I Encontro de Estudos Japoneses, 2000*. Brasília, Universidade de Brasília, 2001, pp. 135-144.
- NAGANO, Masaru. *Bunshôron sôsetsu (Teoria Geral sobre a Análise do Texto)*. 6ª ed. Tóquio, Asakura Shoten, 1996 (1ª ed., 1986).
- NODA, Hisashi. “Bun no kaisô kôzô kara mita shudai to toritate (Tema e Topicalização do Ponto de Vista da Estrutura das Dimensões da Frase)” In MASUOKA, Takashi; NODA, Hisashi & NUMATA, Yoshiko (orgs.). *Nihongo no shudai to toritate (Tema e Topicalização da Língua Japonesa)*. 2ª ed. Tóquio, Kuroshio Shuppan, 1997 (1ª ed., 1995), pp. 1-35.
- ÔNO, Susumu. *Nihongo no bunpô wo kangaeru (Refletindo sobre a Gramática da Língua Japonesa)*. 40ª ed. Tóquio, Iwanami Shoten, 1997 (1ª ed., 1978).
- SAJI, Keizô. “Kakari-musubi no issokumen – shudai/jojutsu(bu) ni kanren shite – (Um Aspecto do Grammatical Adverb-predicate Correspondence – Relações com o Tema e o Rema –)” *Kokugo kokubun (Língua e Literatura Japonesa)*, vol. 43, n. 5. Quióto, Kyôto Daigaku Kokubun Gakkai, 1974, pp. 1-30.
- . *Nihongo no bunpô no kenkyû (Estudos da Gramática da Língua Japonesa)*. 3ª ed. Tóquio, Hitsuji Shobô, 1996 (1ª ed., 1991).
- SAKUMA, Kanae. *Gendai nihongohô no kenkyû (Estudos de Regras Gramaticais do Japonês Moderno)*. 5ª ed. Tóquio, Kôseisha Kôseikaku, 1967 (1ª ed., 1952).
- TANBO, Ken'ichi. “Kakarijoshi ‘wa’ no rikai (Compreensão do Morfema de Efeito Modalizador ‘wa’)” *Nihongogaku (Estudos da Língua Japonesa)*, vol. 5, n. 2. Tóquio, Meiji Shoin, 1986, pp. 14-21.

- TERAMURA, Hideo. *Nihongo no shintakusu to imi III (A Sintaxe e o Sentido da Língua Japonesa)*. 3ª ed. Tóquio, Kuroshio Shuppan, 1998 (1ª ed., 1991).
- TOKIEDA, Motoki. *Nihon bunpô kôgohen (Gramática Japonesa – Série Língua Falada)*. 14ª ed. Tóquio, Iwanami Shoten, 1968 (1ª ed., 1950).
- TSUKADA, Hiroyasu. *Nichieigo no shudai, shugo soshite shôryaku – Taikei kinôbunpôteki apurôchi (Tema, Sujeito e Eclipse do Japonês e do Inglês – Perspectiva do Systemic Functional Grammar)*. 1ª ed. Tóquio, Liber Shuppan, 2001.
- van DIJK, Teun A. *Text and Context: Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse*, 5ª ed. Nova York, Longman Inc., 1989 (1ª ed., 1977).
- WATANABE, Minoru. *Kokugo Kôbunron (Teoria Sintática da Língua Japonesa)*. 1ª ed. Tóquio, Hanawa Shobô, 1971.
- YAMADA, Yoshio. *Nihon kôgohô kôgi (Explicações sobre a Gramática da Língua Japonesa Falada)*. Reimpresso. Tóquio, Hôbunkan, 1970 (1ª ed., 1922).
- . *Nihon bunpôgaku gairon (Considerações Gerais sobre a Teoria da Gramática Japonesa)*. 1ª ed. Tóquio, Hôbunkan, 1936.
- . *Nihon bunpôgaku yôron (Teoria Fundamental sobre os Estudos da Gramática Japonesa)*. 1ª ed. Tóquio, Kadokawa Shoten, 1950.

Referência Bibliográfica dos Exemplos Citados

- NATSUME, Sôseki. *Kokoro (Coração)*. 150ª ed. Tóquio, Kadokawa Shoten, 1990 (1ª ed., 1951).



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: lsgraf@uninet.com.br

道を云はず後を思はず名を問はず

ここに恋ひ恋ふ君と我と見る

与謝野晶子

(『みだれ髪』)

*vejo você e eu
aqui amando e amando
sem meios escolher
sem no futuro pensar
sem o nome perguntar*