

# **ESTUDOS JAPONESES**

**IV**

**1984**

**REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES  
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

<b>Estudos Japoneses</b>	<b>São Paulo</b>	<b>Vol. 4</b>	<b>Pags. 1 a 140</b>	<b>1.984</b>
--------------------------	------------------	---------------	----------------------	--------------

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

**Reitor: Prof. Dr. Antonio Hélio Guerra Vieira**

**Vice-Reitor: Prof. Dr. Antonio Guimarães Ferri**

**Secretário: Dr. José Geraldo Soares de Mello**

**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

**Diretor: Prof. Dr. Ruy Galvão de Andrada Coelho**

**Vice-Diretor: Prof. Dr. João Baptista Borges Pereira**

**Assistente Técnico para Assuntos Acadêmicos: José Aldo Pasquarelli**

**Assistente Técnico para Assuntos Administrativos: Célio Machado da Silva**

**CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES**

**Diretor: Prof. Dr. Kensuke Tamai**

.

**Toda correspondência deverá ser dirigida ao  
Centro de Estudos Japoneses da Universidade  
de São Paulo - C.P.: 8105 - São paulo - Brasil**

## ÍNDICE

<b>ELZA TAEKO DOI</b>	
Algumas considerações sobre a interferência fonológica (nível segmental) no português falado pelos japoneses.....	5
<b>GENY WAKISAKA</b>	
Hôjoki: Ensaio de um Budista em Retiro. Notas e Comentários.....	17
<b>KENSUKE TAMAI</b>	
A estética do chá.....	39
<b>LIDIA MASUMI FUKASAWA</b>	
O ensino da língua japonesa para estudantes brasileiros de nível superior.....	49
<b>LUIZA NANA YOSHIDA</b>	
Kinosaki nite de Naoya Shiga.....	61
<b>SAKAE MURAKAMI GIROUX</b>	
O Kyogen: seu universo e sua evolução.....	69
<b>TAE SUZUKI</b>	
O tratamento japonês e seus significados.....	83
<b>TEIITI</b>	
Impressões de Gandara.....	99
<b>TOORU ASAMI</b>	
O japonês e o seu relacionamento com a natureza.....	105
Tradução de "PURUSAIDO SHOKEI" (Junzo Shono).....	119

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A INTERFERÊNCIA FONOLÓGICA (NÍVEL SEGMENTAL) NO PORTUGUÊS FALADO PELOS JAPONESES NA REGIÃO DE CAMPINAS (\*)

Elza Taeko Doi

Embora os casos de interferência no nível segmental possam ser levantados através do confronto entre os dois sistemas em questão, verificamos que, em termos reais, nem todas as formas previsíveis se concretizam. Poderíamos com isto, levantar a hipótese de que estes casos de interferência baseados na previsão ocorreriam na fase inicial do contacto com a nova língua, quando o falante produz os segmentos da língua secundária baseados nos processos fonológicos da sua língua primária. No caso do Português falado pelos japoneses, considerando que a mora é a menor unidade fonológica de que estes falantes têm consciência, os segmentos do Português seriam interpretados com base nesta unidade constituída principalmente de (C)V, e não em unidades segmentais.

O nosso objetivo neste capítulo é examinar:

1. os segmentos do Japonês que interferem freqüentemente no Português, falado pelos japoneses, e os segmentos que não sofrem interferências;
2. as condições sob as quais se verificam ou não estes casos de interferência.

Para a realização desse trabalho gravamos a fala informal dos japoneses residentes no município de Campinas. Os informantes, em número de dez, são provenientes de Gunma(2)<sup>1</sup>, Shizuoka(1), Kochi

---

(\*) Parte da dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (1983).

(1), Nagano (1), Fukuoka (2), Hiroshima (1), Okayama (1), Miyagui (1). O tempo de gravação da entrevista girou em torno de 15 a 30 minutos. Desta gravação, os 10 a 15 minutos iniciais foram transcritos foneticamente empregando-se o sistema de transcrição do I.P.A.

Da análise dos dados podemos levantar o seguinte quadro comparativo entre as manifestações segmentais verificadas no Português dos nossos informantes e as interferências previsíveis baseadas no confronto dos dois sistemas fonológicos em questão: Português e Japonês.

Segmentos do Port.	Segmentos do Japonês	Realização Previsível	Português dos japoneses
p	p	p	p
t	t	t	t
[tʰ]/-i	[ts] <sup>2</sup> /-i [ts]/-u	[ts]/-i [ts]/-u	[ts]/-i
k	k	k	k
	[k] <sub>+</sub> /-i	[k] <sub>+</sub> /-i	[k] <sub>+</sub> /-i
b	b	b	b
d	d	d	d
[dʰ]/-i	[dz] <sup>3</sup> /-i [dz]/-u	[dz]/-i [dz]/-u	[dz]/-i
g	g	g	g
f	h	h	ɸ, f
	[ç]/-i [ɸ]/-u	[ç]/-i [ɸ]/-u	[h, ç] (caso)
v	.	b	b, β, v <sup>4</sup> , v
s	s	s	s
	[ɕ] <sup>5</sup> /-i	[ɕ]/-i	[s]/-i [ɕ]/-i [ʃ]/-i
ʃ	ʃ/-a, o, u	ʃ/-a, o, u	ʃ/-a, e, o, u
	[ɕ]	[ɕ]	[ɕ]

Segmentos do Port.	Segmentos do Japonês	Realização Previsível	Português dos japoneses
z	z [dz]/-i [dz]/#-	z [dz]/-i [dz]/#-	z [dz]/-i [z] <sup>6</sup> /-i
ʒ	[dz]/-a,o,u	[dz]/-a,o,u	[dz]/-a,e,o,u [z]/-a,e,o,u
l [w]/- \$		ɮ	ɮ, l [w]/- \$ [ɮ]/- \$
r [h]		ɮ	ɮ [h]
ʃ [j]	ɮj	ɮj	ɮj, lj, j
ɮ	ɮ	ɮ	ɮ
m	m	m	m
n	n [ɲ]/-i [ɲ]/- \$	n [ɲ]/-i [ɲ]/- \$	n [ɲ]/-i [ɲ]/- \$
ɲ	ɲ/-a,o,u	ɲ/-a,o,u	ɲ/-a,e,o,u
i [ɹ]	i	i	i [ɹ]
e [ɹ]	e	e	e, e [ɹ]
ɛ a [ɜ]	a	a	ɛ, e ɛ, a a, a ɹ [ɜ]
o [w]	o	o	o, o ɹ, o o, o ɹ [w]
u [w]	u [u]	u [u]	u [u, w]

Destes dados podemos extrair as seguintes considerações:

1. os casos previsíveis, que se baseiam na produção da língua por meio do emprego de processos fonológicos da língua primária, nem sempre se concretizam, como ocorre com os segmentos /ts/, /dz/, /ʃ/.

2. os segmentos constantes em ambos os sistemas, que poderiam ser considerados "livres" de interferência não escapam da atuação deste fenômeno da interferência como é o caso de /ʃ/ [ʃ] p  
— /ʃ/ [j] [s] pj.

3. a interferência ocorre naqueles segmentos presentes apenas na língua secundária, como f, v, l, r, ʎ, ʒ.

### Não-ocorrência de interferência segmental

A interferência não ocorre nos segmentos presentes em ambas as línguas tais como: /p, t, k, b, d, g, m, n, s, z/ no ambiente seguido de /a, e, o, u/.

Verificamos também a não ocorrência de interferência nos segmentos [ts] e [dz], considerados sons caracterizadores da interferência do Japonês (Hooper, 1976). Este fato poderia ser atribuído à consciência que os falantes do Japonês têm com relação às diferenças existentes entre o [tu] e [du] do Português e o [tsu] e [dzu] do Japonês. Esta consciência levá-los-ia ao emprego do fonema /t/ no ambiente em questão, através da extensão da articulação de [t] diante de /u/.

Não temos registros destes sons nos dados dos nossos informantes, mas poderíamos considerar que estes segmentos estiveram presentes no Português dos japoneses em sua fase inicial de contacto com a língua, pelo menos naqueles falantes que tomaram contacto com o Português em idade já adulta. Esta constatação se baseia, por



um lado, na existência de falantes do Japonês, normalmente idosos, que tendem a realizar estes segmentos no Português; e, por outro lado, na realização do segmento /f/ do Português. Os falantes se valeriam, no primeiro momento, da distribuição alofônica de sua língua primária para interpretar os sons da língua secundária. A presença de [ h, ç, Φ ] nos dados de um informante, nos dá margem para fazer interpretações desta natureza. Se no caso de /f/ os japoneses passaram do emprego baseado na distribuição do sistema de sua língua primária para a generalização do emprego de [Φ] aos demais ambientes a, e, o, i, passando pela fase em que os sons eram realizados por meio da seqüência [Φu], no caso de [ts] e [dz] a sua substituição por [ t ] e [ d ] não deve ter oferecido dificuldades uma vez que estes sons estão presentes nos ambientes /a, e, o/ em Japonês: [ ta, tsi, tsu, te, to ] . Fato semelhante ocorre com /s/ no ambiente seguido de /i/, embora ainda haja casos de emprego de [si] baseados na distribuição alofônica do sistema do Japonês [ sa, si, su, se, so ] . Também nos segmentos palatalizados [ ç, çj, dz, dzj ] verificamos que os falantes conseguem estender a articulação destes segmentos no ambiente / e /.

Poderíamos dizer que estes casos de não ocorrência da interferência considerada previsível seriam conseqüência da percepção das diferenças alofônicas, através do contacto com o Português. Como as distinções alofônicas da língua primária são de difícil percepção aos falantes dessa língua, eles iriam tomar consciência dessas diferenças somente através do contacto com uma outra língua.

### Ocorrência de interferência segmental

Dentre os segmentos que sofrem interferência, podemos le-

vantar aqueles presentes em ambos os sistemas, sob o mesmo condicionamento, e aqueles que constam apenas da língua secundária.

Entre os primeiros, estão os segmentos que fonologicamente ocupam a mesma posição dentro de ambos os sistemas, mas que diferem foneticamente entre si. São os sistemas /k, t, d, s, n, z/ no ambiente seguido de /i/, e o segmento /ʃ/ em todos os ambientes.

Este fato poderia ser indicativo de que a vogal /i/ em Japonês, possui uma articulação mais anterior do que a correspondente em Português. Os segmentos palatalizados também parecem ter um ponto de articulação mais anterior do que em Português, porque os segmentos [ʃ] e [ʒ] do Português são normalmente realizados como uma fricativa alveolar palatalizada [ʃ̟, ʒ̟] pelos japoneses. (Ver Postura articulatória, pág. 7). Os falantes realizam os sons segundo a postura articulatória da sua língua primária, a que estão acostumados.

Este caso de interferência persiste por mais tempo na língua porque os falantes não têm consciência das diferenças fonéticas existentes entre os segmentos de ambas as línguas, uma vez que fonologicamente não oferecem distinções e apresentam condicionamentos iguais em ambos os sistemas.

Com relação aos segmentos que se verificam apenas no Português, eles são realizados através dos sons do Japonês, interpretados pelos falantes desta língua por meio de sons que mais se aproximam aos sons do Português. Pertencem a este grupo os segmentos /f, v, ʒ, l, r, ʎ/ que constituiriam para os japoneses segmentos de difícil realização porque o seu emprego implica uma aquisição de novos segmentos.

Embora estes segmentos tenham como característica a sua ausência no Japonês, verificamos que o processo pelo qual estes segmentos se manifestam difere em alguns pontos. Com relação aos segmentos /r, l, ʎ/ a interpretação destes sons pelos japoneses se baseia nos processos fonológicos de sua língua. Há um emprego subdiferenciado (cf. Weinreich) de [ɽ] para os sons [ɽ, l, e r] do português, e o [ʎ] é realizado pelo tap palatalizado [ɽj].

O segmento /f/ é interpretado pelos japoneses com base na adaptação do som [ϕ] (alofone de /h/, em Japonês) que possui os traços fricativos e labial como pontos em comum com a fricativa labiodental. Uma vez dominada a articulação de [ϕ] para todos os ambientes, a sua sonorização tornar-se-ia fácil, chegando-se com isso a um som próximo da labiodental sonora [v], por meio da bilabial [β].

A presença de sons na língua primária que possuem traços

semelhantes aos segmentos do Português, leva o falante ao emprego destes sons (reinterpretação dos sons, cf. Weinreich) e a estendê-los aos ambientes de que ele necessita, como acontece no caso de /f/, [ϕ] e /v/, [β]. Após esta "adaptação" dos sons da língua primária, os falantes podem chegar ao emprego de sons mais próximos ao segmento em questão, como a realização de [v].

O som [v] que interpretamos como decorrente da preocupação do falante em aproximar este som à articulação de /v/, seria conseqüência das dificuldades por que o japonês teria passado na comunicação com os falantes nativos. Essas dificuldades resultariam das realizações do tipo vovô/bobo; vento/Bento, etc. que por sua vez gerariam outros transtornos aos falantes de Japonês. Dados estes problemas eles passariam a se preocupar com a pronúncia deste segmento /v/ recorrendo ao [v].

O segmento /ʒ/ é interpretado pelos japoneses por [dz]. Entretanto, verificamos uma incidência muito grande de [z] que poderia ser determinada pelo estilo da fala informal quando o /ʒ/ diante de /i/ [dzi] p<sub>j</sub> seria realizado sem a africacão.

A conscientização das diferenças existentes em ambas as línguas poderia contribuir para a diminuição das interferências no Português dos japoneses. Essa conscientização poderia ser obtida por meio de uma orientação sistemática de produção dos sons. Nesse sentido, seria de importância a elaboração de uma metodologia específica para o ensino de Português para os falantes de Japonês que levasse em conta os problemas decorrentes das diferenças entre os sistemas em questão.

Por outro lado, os japoneses poderiam chegar à conscientização das diferenças através da pressão do meio social. Os japoneses que têm um contacto maior com a sociedade brasileira estariam expostos à discriminação, por parte dos falantes nativos, baseada na realização do Português. Este comportamento dos falantes nativos levaria os japoneses a terem uma atitude de maior preocupação com a pronúncia do seu Português.

### Postura articulatória

Um fato que chamou a nossa atenção durante a transcrição dos dados foi a presença constante de alguns segmentos com articulação mais anterior do que a realizada pelos falantes nativos do Portu-

guês. Ex.: [j, ʃ, ʒ]. Como se tratou de um fato presente na fala de todos os informantes, consideramos estas ocorrências como decorrentes da interferência do Japonês, mais propriamente da influência da postura articulatória do Japonês.

A presença destes segmentos caracterizados por uma articulação mais anterior poderia levantar as seguintes questões:

- se a anteriorização ocorre somente nestes segmentos, qual a razão desta característica;
- se, por outro lado, esta característica se estende aos demais segmentos, qual seria, então, a razão de se perceber este fato apenas nestes segmentos.

Para Honikman (1964), a postura articulatória consiste no arranjo e manobra dos órgãos da fala para a realização do enunciado natural. Como a postura articulatória difere de língua para língua, a observação deste fator viria facilitar a apreensão fonética dos segmentos de uma determinada língua, uma vez que se poderia dar indicações sobre o "caráter fonético e timbre específico de uma língua". (pág. 73).

O nosso propósito é apenas de registrar a existência do problema que deverá ser levado em conta no estudo da interferência.

Um estudo preciso para este tipo de problema exigiria um exame baseado na radiografia da cavidade bucal no ato da realização de cada segmento. Embora o experimento espectrográfico não fosse adequado para testagem desta natureza, tentamos uma análise com os dados de três informantes (um informante Japonês, um informante campineiro e um nissei), passando-os no espectrógrafo.

Os dados foram extraídos da leitura de 10 frases curtas em Português. Para o primeiro exame analisamos apenas duas frases (Ela chegou sozinha; Nasci no interior de São Paulo), através das quais pudemos constatar:

a) as vogais /i, e, ε, a/ do informante japonês são mais anteriores do que as do falante nativo. (a vogal /u/ não constou nos dados observados, e quanto à vogal /i/ do informante nativo não pudemos medir a frequência 2).

b) as consoantes /ʃ/ e /s/ são mais anteriores no informante japonês.

c) as vogais anteriores do informante nissei são menos anteriores do que as do informante Japonês e mais anteriores do que as do informante nativo.

Foi uma testagem rápida em que a análise não se estendeu a todos os segmentos, mas deu-nos pistas e indicações mais concretas sobre o problema. Embora os dados tenham sido quantitativamente insuficientes, observamos que a postura articulatória do Japonês, pelo menos para alguns segmentos, é mais anterior do que a do falante nativo, segundo a comprovação de que as vogais anteriores e médias, e algumas consoantes (j, s) têm uma articulação mais anterior.

Estas constatações nos deram indicações para que mais um aspecto seja considerado no estudo da interferência do Japonês em termos suprasegmentais: o da postura articulatória. A investigação deste aspecto será de importância para a Lingüística Aplicada ao Ensino de Português para os falantes de Japonês, e do Japonês para os falantes de Português, na medida em que dá subsídios para um ensino que leva em consideração as diferenças de difícil percepção para os falantes/ouvintes de ambas as línguas. Este problema exigiria uma investigação mais elaborada com um número maior de informantes e de dados para se obter uma comprovação mais fundamentada com vistas a tentar responder às indagações propostas acima.

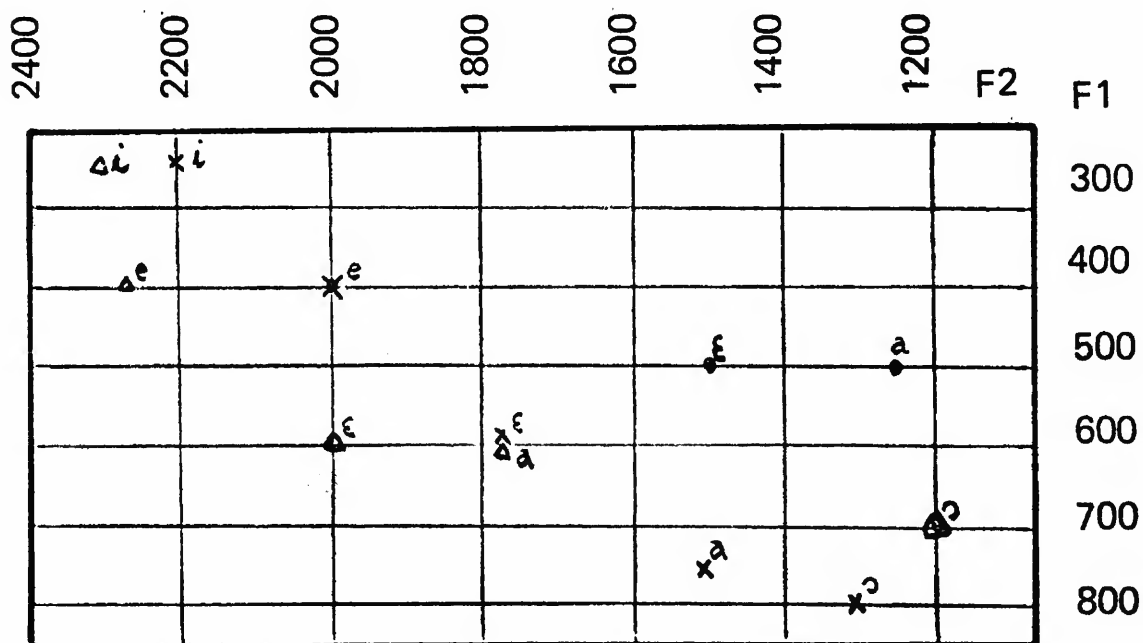
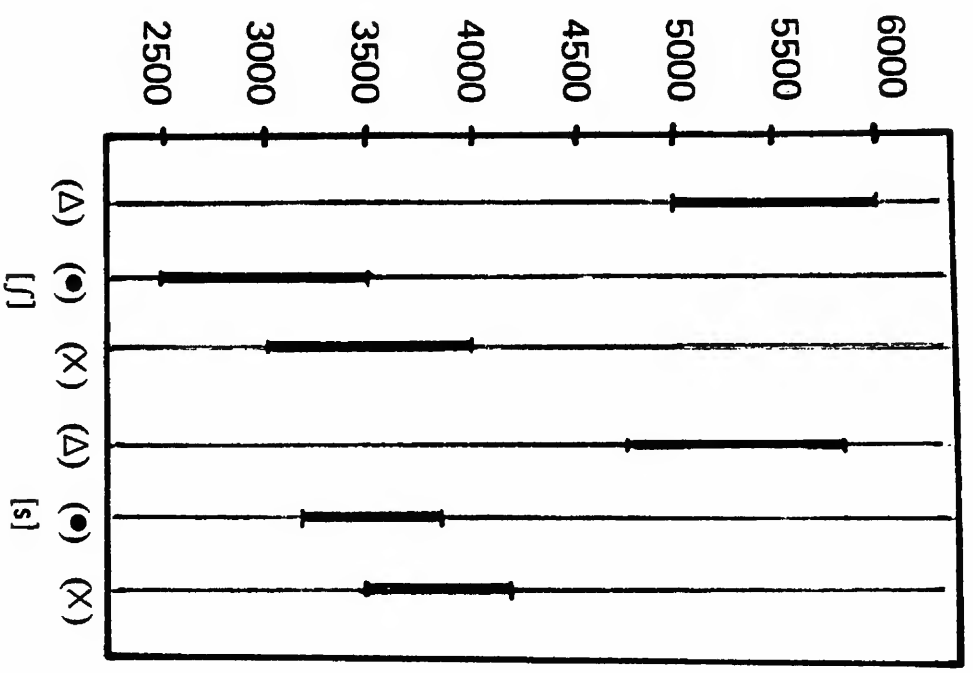


Figura I – Vogais i, e, ε, a, o



- (Δ) inf. japonês
- (●) inf. campineiro
- (x) inf. nissei

Figura 11 – Consoantes  $\int$  e s

1. Número de informantes entrevistados.

## NOTAS

2.  $t\text{ɕ}$  — através da africada alveolar palatalizada surda queremos indicar  $t\text{ɕ}$ , isto é, uma africada palato-alveolar surda com ponto de articulação mais anterior.
3.  $d\text{z}$  — através da africada alveolar palatalizada sonora queremos indicar  $d\text{z}$ .
4.  $v$  — constrictiva bilabial.
5.  $\text{ɕ}$  — através da fricativa alveolar palatalizada surda queremos indicar  $\text{ɕ}$ .
6.  $\text{z}$  — através da fricativa alveolar palatalizada sonora queremos indicar  $\text{z}$ .

## BIBLIOGRAFIA

- ARISAKA, H., 1969. *On-in-ron* (Fonologia). Tóquio: Sanseido.
- BLOCH, B., 1968. "Studies in Colloquial Japanese IV — Phonemics", in M. Joos (org.), *Readings in Linguistics I*. Chicago: The University of Chicago Press.
- CAGLIARI, L. C., 1981. *Elementos de Fonética do Português Brasileiro*. Tese de Livre Docência — UNICAMP.
- CÂMARA JR., J. M., 1971. *Problemas de Lingüística Descritiva*. Petrópolis: ed. Vozes.
- , 1977. *Estrutura da Língua Portuguesa*. Petrópolis: Ed. Vozes.
- HATTORI, S., 1976. *Gengogaku no Hoho* (Métodos Lingüísticos). Tóquio: Iwanami.
- HENSEY, F. G., 1972. *The Sociolinguistics of the Brazilian-Uruguayan Border*. Haia: Mouton.
- HONIKMAN, B., 1964. "Articulatory Settings", in D. Abercrombie (org.), *In Honour of Daniel Jones*. Londres: Longmans.
- HOOPER, J. B., 1976. *An Introduction to Natural Generative Phonology*. Nova Iorque Academic Press.
- JOUO, H., 1977. "Gendai Nippongo no On-in" (Fonemas do Japonês Moderno). In Ono, S. e T. Sibata (orgs.), *Nippongo* (Língua Japonesa), vol. 5, "On-in" (Fonologia). Tóquio: Iwanami.
- NAGARA, S., 1972. *Japanese Pidgin English in Hawaii — A Bilingual Description*. Hawaí: The University Press of Hawaii.
- SEZAKI, N. H. 1980. *Um estudo fonético dos problemas de pronúncia dos imigrantes de Tóquio em Mogi das Cruzes*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Mogi das Cruzes.
- WEINREICH, U., 1970. *Languages in Contact*. Haia: Mouton.

## HÔJÔKI – ENSAIO DE UM BUSITA EM RETIRO

### *Notas e comentários*

Geny Wakisaka

Esta obra vem com o seguinte desfecho: Data, fins de março de 1212. Escrito na cabana de Toyama por Ren-in. Uma nota aposta esclarece que Ren-in é o nome, conforme a seita budista, de Kamono Chômei, conhecido poeta e ensaísta na literatura clássica japonesa do século XIII.

*Hôjôki*, que literalmente significa — Anotações executadas em recinto de nove metros quadrados —, fôra realmente escrito em uma cabana rústica, com três metros de cada lado, erguida nas encostas do monte Hino, nas imediações de Kyôto, antiga capital japonesa. Foi aí que o autor, concorde com as suas convicções ascéticas acerca da vida, se isolara da conturbada sociedade japonesa de então, levando à prática um novo estilo de vida.

Kamono Chômei (1153-1216), pertenceu a uma clã da baixa nobreza, que herdava o direito à guarda do templo shintoísta de Kamo, em Kyôto. Sendo seu pai Nagatsugu, sacerdote chefe do santuário Tadasuno Yashiro, agregado este ao referido templo, Chômei desde cedo se preparou para assumir o dito posto. Aos dezenove anos porém, depara com a inesperada morte de seu genitor, que na época contava com apenas trinta e cinco anos de idade e, em decorrência do fato, diante de sua perplexidade, por determinação do chefe de sua clã, a sua nomeação para o dito posto não se concretizou. Sua visão negativista acerca da vida, dizem ter as suas raízes neste incidente.

Chômei foi insigne tankaísta,<sup>1</sup> discípulo predileto do renomado poeta Shun-e, organizando em 1181 a sua coletânea de tanka *Chômei Kashû* (Poemas de Chômei), dos quais devido a posteriores extravios,



temos conhecimento de apenas cento e quatro tanka. Escreveu também na mesma época que redigia o *Hôjôki*, uma coletânea de ensaios, o *Mumyôshô*, onde fala do poetar em geral, anotando alguns comentários.

Em 1201, como que em reconhecimento aos valores de suas produções poéticas, Chômei é convidado a integrar o grupo de poetas do Waka Utadokoro (Recinto do poema japonês da Corte), mantido pelo então ex-imperador Gotoba-in, um incentivador sem par do tanka.

Além destes seus dotes poéticos, Chômei foi exímio tocador de Biwa, instrumento musical de quatro cordas, aperfeiçoando-se sob as orientações de Nakahara Yûan, chefe do departamento musical da Corte, na época. Sem muita comprovação do fato, o monge Ryûen, em sua obra *Bunkidan*, escrita meio século após a morte de Chômei, relata um incidente ocorrido com o poeta, contudo jamais mencionado por este. Consta na referida obra que, numa audição de músicas eruditas organizada com a participação de Chômei, este levado pela emoção executa a peça denominada Takuboku, para a qual ainda não estava licenciado pelo seu mestre Yûan, já falecido na ocasião. Conseqüentemente, apesar dos veementes aplausos recebidos pela assistência, Chômei é repreendido pelos membros do departamento musical da Corte na infração às normas dos músicos, sofrendo inclusive interrogatório de Gotoba-in, que o deixara deveras abatido.

Foi por volta deste incidente que a chefia do santuário Tadasuno Yashiro é novamente vaga e Chômei experimenta a reanimação de suas antigas aspirações. Não obstante recomendações de Gotoba-in a seu favor, a nomeação do cargo sai para um seu primo, alegando falta de experiências de Chômei em questões do sacerdócio. Preocupado com as sucessivas decepções sofridas por Chômei, Gotoba-in, seu declarado protetor, oferece-lhe a chefia de um novo santuário no que é polidamente recusado pelo poeta, que resoluto já nas suas convicções estóicas de vida, inicia a sua vida de reclusão voluntária diante da sociedade mundana, instalando-se numa precária cabana nos subúrbios de Kyôto, construída a princípio nas localidades de Ohara, posteriormente transferida para Hino, onde escreve o seu *Hôjôki*.

Não faltaram críticas às decisões de Chômei, consideradas emocionalmente premeditadas, frente às desilusões sofridas a nível pessoal.

Todavia, analisando-se o momento histórico do país, observam-se as lutas pelo poder político-econômico travadas entre os membros

conflitantes da família imperial, aliados estes aos chefes dos potentados das províncias, que de há muito acumulavam suas próprias forças guerreiras. Sendo a princípio aproveitados nos conflitos da casa imperial, estes chefes dos potentados das províncias, de ascendência nobre, conscientes de suas reais forças bélicas, ameaçam em seguida o poder central em mãos de decadentes nobres.

Em 1159, como consequência natural desse processo, os guerreiros comandados por Tairano Kiyomori, aliado até então à facção da família imperial Goshirakawa, praticamente tomam as rédeas do poder central, experimentando nos moldes da nobreza, breves mas intensos momentos de glórias. Kiyomori é logo batido pelas forças de Minamoto, igualmente chefe poderoso das províncias e aliado aos interesses do ex-imperador Sutoku Jôkô, com uma seqüência de intermináveis lutas internas, a que o país está sujeito desde então e sob o jugo de guerreiros.

Chômei apesar de nunca ter tocado neste aspecto sócio-histórico de sua época, presenciou necessariamente esta transição de poderes da decadente nobreza para a ascendente classe dos guerreiros e supomos que, além das questões pessoais já mencionadas, sua sensibilidade de poeta não suportou principalmente a derrocada da cultura, dos costumes e dos valores cultuados ao longo dos anos pela nobreza japonesa e aos quais esteve preso em seus ideais. Desta feita, quem sabe prevendo os cinzentos dias reservados a si e à sua classe em geral, decidira buscar um novo estilo de vida, se precavendo para tal, com a sua conversão ao Budismo.

O sincretismo Budismo-Shintoísmo já se processava desde a era Heian (794-1192), pela proposta dita *Honji suijaku setsu*, segundo a qual, as divindades do Shintoísmo eram consideradas como representantes das divindades do Budismo, em solo japonês. Para a nobreza da época, tanto o Budismo quanto o Shintoísmo eram seitas religiosas a serviço da felicidade terrena. A prática do *Mikkyô*, o hermetismo, no combate aos espíritos maléficos, que molestavam o homem, era a mais solicitada forma de religiosidade. Após os vários anos de convulsões sociais a que o país fica sujeito, o Budismo da era Kamakura (1192-1333), cria impulso preconizando a vida do Jôdo, no pós morte. Estabelecendo-se um paralelismo, Jôdo seria a expressão equivalente, em linhas gerais, ao Paraíso do Cristianismo. Infiltrando-se de vez nas camadas baixas da população, de outra parte elaborando estudos mais sistemáticos de suas propostas, o Budismo cresce no Japão, através de suas diversificadas seitas.

Convertendo-se ao Budismo, Chômei não se compromete com a sua divulgação ou pregação mas adota os seus preceitos como seu código de vida, que basicamente ditavam a completa anulação dos sentimentos de apêgo às coisas mundanas.

Conta-se o *Hôjôki* como um dos ensaios de relevante valor dentro da literatura clássica japonesa, juntamente com *Makurano sôshi* e *Tsurezure gusa*. O primeiro deles data de 1002 e foi escrito por Seishônagon, uma dama de companhia da imperatriz Teishi. A autora registra em seu *Makurano shôshi* (Cadernos de Cabeceira), 319 artigos, falando de suas impressões dos fenômenos da natureza, críticas às questões de comportamento humano ou relativas à vida palaciana em geral, redigidas em rápidas e inteligentes pinceladas. Através do que é dito pela autora de abominável ou plausível, chega-se hoje às normas de uma estética da nobreza de então. O ensaio *Tsurezure gusa* (Anotações ao sabor do viver cotidiano) é do monge Kenkô hōshi, escrito por volta de 1330, comportando 243 artigos e que persegue as pegadas do primeiro, mas com fortes colorações do Budismo apesar do tom nostálgico aos valores da nobreza clássica japonesa dos anos antecedentes.

O segundo ensaio na ordem cronológica é o *Hôjôki* que difere dos demais quanto ao seu enfoque e a sua estrutura, seguindo as linhas de *Chiteino ki* (Notas em um chalé à beira do lago), escrito em 982, por Yoshishigeno Yasutane (934-997). O ensaio de Yasutane está escrito em estilo chinês e se encontra inserido na coletânea *Honchō monzui* (Ensaio japonês em estilo chinês), cap. 12, organizada em 1011, por Fujiwarano Akihira.

*Chiteino ki* é um ensaio curto que rejeita em princípio, a preocupação do homem em construir a sua moradia nas grandes aglomerações, citando como referência a capital. Em conformidade a esta sua convicção, o ensaísta instala-se num terreno afastado da capital, cujo espaço era suficiente para comportar um lago e uma elevação artificial, que nos moldes da fidalguia vedava a sua vida particular dos aborrecimentos sociais.

Chômei, segundo seus pesquisadores, era relacionado a Yasutane por laços de parentesco e demonstrava especial carinho à obra *Chiteino ki*. Nota-se em *Hôjôki* coincidências de passagens com *Chiteino ki*, quando seu autor discorre sobre o enfado do relacionamento humano, nos finais da parte II.

*Hôjôki* é composto de cinco partes. Inicia a primeira parte com a exposição de uma visão do mundo, de forte conotação budista. A

eterna mutabilidade das coisas observada em primeira instância nos fenômenos da natureza é transposta para o plano do homem e a sua vivência, e contestado pelo autor o obsessivo apêgo do ser humano em relação à sua moradia.

A inconstância das vivências como temática, aparece já nos ensinamentos éticos pregados por Confúcio e coletados no livro *Shikan* organizado pelos seus discípulos, na era Shunjû (século V A.C.) da China. A mesma idéia vem registrada no livro IV da obra literária chinesa *Monzen*, do século V D.C., muito apreciada pela nobreza japonesa da era Heian (794-1192). Consideradas figuras já gastas desde há muito destacam-se também dentro da literatura japonesa como imagens da fugacidade, o orvalho, a campânula, as bolhas d'água, os sonhos, as miragens, assim como a imagem da lua refletida na água e as núvens em flocos, as quais comumente são relacionadas à idéia de brevidade da vida humana. Assim, o poema 1269 do vol. VII da coletânea poética *Manyôshû* organizada no século VIII, diz o seguinte:

“Makimukuno yamabe toyomite yuku mizuni  
Minawano gotoshi yonohito warewa.”

Cujo sentido seria:

Ressoando nos montes Makimuku, as águas escoam  
Fugazes como suas espumas  
Eu, um ser deste mundo.

Mesmo que Chômei não tivesse conhecimento deste poema, o que é quase inconcebível dado o seu interesse pelos tanka, com certeza conheceu o *Yuimagyô*, sermões do budista Vimalakirti, dirigidos aos seus discípulos no *Yuima hôjô*, recinto comportando as mesmas medidas de sua cabana. Numa passagem dos sermões o referido budista diz:

“Kono miwa utakatano gotoshi. Hisashiku tatsuo ezu.”  
Este meu ser é tal qual a bolha d'água. Não permanecerá  
por longo tempo.

Pondo em prática a sua idéia de confinamento voluntário frente à sociedade citadina e desvinculando-se das mágoas outrora nela

experimentadas, vêm-lhe à mente com mais clareza agora os problemas existenciais, mais genéricos e sempre delegados ao ad eternum, mas que a sua sensibilidade não consegue sufocar, mesmo no seu isolamento. O conceito de *Mujô*, da impermanência ou da inconstância da vida, é reiterado por Chômei e relacionado à ausência de significação das realizações humanas. Depreende-se do texto no entanto, uma indisfarçável preocupação do autor na realização literária de sua obra. E, mesmo desvinculando-se da vida social, no fato de se instalar na periferia da capital já denota o quanto se achava preso ainda à sociedade.

Na segunda parte do *Hôjôki*, há uma tentativa de comprovação do que é exposto na sua primeira parte. Segue-se uma série de descrições dos acontecimentos insólitos ocorridos no passado e que deixaram cicatrizes na vida do povo. Dentre os fatos citados, o incêndio, o vendaval, o terremoto, a seca e suas conseqüências mediatas, a fome e as epidemias, foram causadas pelas forças consideradas malignas da natureza. E como único evento deprimente acionado pelo homem, vem citada a mudança da capital de Kyôto para Fukuhara empreendida por Tairano Kiyomori, na tentativa de safar-se das pressões contrárias ao seu governo. A mudança da capital no texto, simboliza a destruição de uma tradição cultural e catastrófica para a sensibilidade do ensaísta.

A terceira parte do *Hôjôki* fala da vida do ensaísta no seu isolamento. Após um breve histórico do seu passado, e sobre a sua vida em Ohara, segue-se uma descrição minuciosa da sua modesta moradia de Hino, colocando em evidência o seu caráter provisório. De um só cômodo, ao seu lado norte, o lado tradicionalmente respeitado do recinto, fixam-se à parede as imagens de Amitabha e Sumantabhadra e à sua frente o livro de Saddharma-pundarika. No canto sudoeste em três cestos os demais livros de poemas e músicas. Ao lado os seus instrumentos musicais. Este lado representava os seus costumes de nobreza. Com o devido respeito aos ensinamentos búdicos instalam-se na cabana a sua religiosidade e a sua formação de nobreza. A explanação prossegue com a apresentação do seu ciclo anual de vida, em conformidade com as quatro estações do ano. Nesse ambiente calmo dão-se os passeios descompromissados do autor, ora em companhia de um garoto, filho do guarda florestal que o procura esporadicamente, ora só nas suas andanças solitárias. E quando a solidão bate durante a madrugada, atíça-se o fogo já encoberto de cinzas para lhe servir de companhia. Registra o autor desta forma, de maneira simples e sem

rodeios, muito humanamente a ponta de nostalgia que apesar de tudo incomoda a sua vida de asceta.

Na quarta parte estão os afazeres do seu dia a dia, operações ligadas diretamente à sua sobrevivência. Nesta parte o autor enaltece a sua total independência de ação, descompromissado de qualquer tipo de vínculo social e humano. A sua satisfação leva-o a confessar o seu amor e a sua afeição a este estilo de vida.

A quinta parte é curta, incisiva e surpreendente. Presentindo a proximidade de seu fim, o autor revela súbito a sua auto reflexão. Discriminando até mesmo o seu apêgo a esta sua vida de isolamento, apenas repete três vezes o nome de Amitabha e coloca um ponto final ao seu ensaio. O leitor fica apenas perplexo, já acostumado às suas conclusões taxativas e convincentes.

Termina aqui a literaridade do ensaista onde fica subentendido o marco inicial real de sua total devoção à religião, que a meu ver é um tanto brusca. O conceito de *Mujô*, da impermanência, ditado ao longo do ensaio pelo poeta é experimentado sem eufemismo pelo leitor, de forma imprevista neste final do *Hôjoki*. E esta constatação fria e incisiva estranhamente, é conscientizada quando termina a literaridade do texto.

Devo acrescentar que os ensaios sobre o Budismo *Hosshinshû*, é considerado de autoria de Kamono Chômei.

#### NOTA:

1. Poeta do estilo tanka. Tanka: poema Japonês composto de versos de 5-7-5-7-7 sílabas.

#### BIBLIOGRAFIA:

- NISHIO, Minoru. *Hôjoki-Tsurezure gusa*, in Nihon Koten Bungaku Taikei-30, ed. Iwanami, Tóquio, 1981 (26ª ed.).
- MIKI, Sumito, *Hôjoki-Hosshin Shû*, in Shinchô Nihon Koten Shûsei, ed. Shinchôsha, Tóquio, 1979.
- YANASE, Kazuo. *Hôjoki Zenchûshaku*, ed. Kadokawa, Tóquio, 1971.
- KOJIMA, Noriyuki at elii. *Kaifûsô – Bunkashûreishû-Honchômonzui*, in Nihon Koten Bungaku Taikei-69, ed. Iwanami, Tóquio, 1964.
- TAKAHASHI, Kuzuhiko at. elii. *Mumyôshô – Keigyokushû*, ed. Ôfûsha, Tóquio, 1976.

## HOJOKI

### I

A água do rio que flui não cessa e ademais a que ora corre não se trata de água anterior. As bolhas que flutuam nas águas paradas se esvaem, se formam, não se tendo conta de que tenham permanecido por longo tempo. Os homens e as moradias deste mundo também seguem este ritual.

Dentro da capital de tantas belezas, não cessam de existir, através das gerações, as moradias ricas ou pobres, com cumieiras que se sucedem e que concorrem nas alturas de seus telhados. Perguntando se isso é o que sempre existiu, são raras as casas que hoje existem além da lembrança. Algumas, com o incêndio do ano passado, foram refeitas este ano. Ou as grandes moradias deram lugar a casas de menor porte. O mesmo se verifica com os seus moradores. O local não muda, e muitos são os homens. Entretanto, conhecida de antanho, apenas uma em cada vinte ou trinta pessoas. A lei de morrer-se pela manhã e nascer-se ao entardecer, se assemelha, perfeitamente, às bolhas d'água. Desconhecimento total donde vem e para onde vai o homem que nasce e morre. Desconheço também: para quem se dispensam as preocupações no apronto da moradia que é provisória, e com o que se pretende alegrar a vista. Tanto o dono como a sua moradia, a situação a que cada qual está sujeito aos rigores da impermanência não distoa daquela do orvalho e da campânula. Ou o orvalho cai e a campânula permanece. E mesmo que permaneça, ela fenece ao sol matinal. Ou murcha a flor e ainda deixa de desaparecer o orvalho. Apesar de permanecer, ele nunca aguardará o entardecer.

### II

Eu, desde que me dei conta do mundo, durante o tempo que passei, cerca de 40 primaveras e outonos, muitas foram as cousas e situações insólitas deste mundo presenciadas, com maior freqüência nos últimos tempos.

Se bem me lembro, foi no dia 28 de abril de 1177. Ventava forte, numa noite inquietante, cerca de oito da noite. O fogo teve começo na parte sudeste da Capital para projetar-se a seu noroeste. Por fim atingiu as edificações do Portal de Sujoyaku, Palácio de Daikoku, Escola dos Nobres e Ministério dos Assuntos da População, tornando às cinzas todas elas numa noite.

O fogo partiu, segundo se disse, duma hospedaria provisória de

dançarinos, localizada num beco de Higuchitomi. Com o vento a soprar a esmo, à medida que passava o fogo daqui acolá, foi como que se abrisse um leque, se alargando cada vez mais. As casas longínquas se pareciam envoltas em fumaça, e as das proximidades só lançavam chamas ao solo. Ao ar se erguiam cinzas. Dentro de tudo avermelhado em virtude dos reflexos das chamas sobre as cinzas lançadas ao ar, as chamas entrecortadas pelo vento, como que aladas, se deslocavam saltando uma, duas quadras. As pessoas, nesse meio, não se sentiam com vida. Algumas, sufocadas pelas fumaças, caíam ao solo, ou nas chamas, desmaiadas, e morriam em seguida. Ou ainda, conseguindo safar-se, apenas com o corpo, não tinham como que salvar seus pertences. Ricos objetos se tornaram cinzas. Em quanto montaram esses bens? Nessa ocasião, se incendiaram 16 casas de altos dignitários. Outras casas comuns, perderam-se as contas. De toda Capital, diz-se que um terço fôra atingido. Homens e mulheres que morreram se contam às dezenas (1). De eqüinos e bovinos se desconhecem os seus números, tantos que foram.

Dentro da insignificância dos empreendimentos humanos, todos tolos, erigir casas dentro da Capital tão perigosa, é especialmente sem sentido, ainda mais dispendendo-se riquezas, e tendo preocupações.

E ainda, no mês de abril de 1180, da altura do cruzamento das avenidas de Nakanomikado e Kyogoku, levantou-se um forte tornado, indo a ventania até a cercania de Rokujyô.

Enquanto a ventania percorria, com violência, três, quatro quadras, as casas atingidas, tanto grandes como pequenas, foram todas arrasadas. Casas que simplesmente ficaram tombadas de lado; outras que ficaram apenas em vigas e colunas. Outras cujos portões foram soprados a quatro, a cinco quarteirões, e aquelas outras cujas cercas desapareceram ficando juntas num mesmo terreno indiviso. Não dizer dos incontáveis bens e apetrechos das casas que voaram e se perderam, levados ao alto. Casca de cedro e lâminas de madeira que serviam para a cobertura do teto pareciam folhas secas no inverno, a mercê do vento. A poeira se levantara como que fumaça e nada se enxergava. Com o barulho nada da fala se ouvia. Presumiu-se que nem a dita ventania dos males que sopram no infero seria mais violenta. Não só as danificações das casas. Foram incontáveis as pessoas que, enquanto tentavam proteger as suas casas, se feriram ou se tornaram deficientes físicos. Este vendaval se deslocou um pouco, da direção sul para o lado oeste, provocando o lamento de muitos.

Vendaval pode acontecer, mas um tornado como o que se verifi-



cou não pode ser comum. Talvez, uma advertência de divindade: suspeita e temor de muitos.

Ainda no mês de junho do mesmo ano (1180), de repente foi feita a mudança da Capital. Um acontecimento inesperado. De maneira geral, o que se ouve a respeito da fundação da Capital de Kyoto, é feita referência à era do Imperador Saga, transcorrendo desde então mais de quatrocentos anos (2).

Não encontrando maiores explicações plausíveis para essa reforma, difícil de ser compreendida, a população, com muita razão, se preocupou deveras.

Entretanto, sem qualquer resultado prático os reclamos, o Imperador à frente, os ministros e os homens da corte partiram todos. Homens, conquanto funcionários, não permaneceram na cidade (Kyoto). Aqueles que pensam nos postos e hierarquias, aqueles que esperam os beneplácitos de seus amos, se apressaram em efetuar a mudança o quanto antes, e apenas as pessoas que já haviam perdido as oportunidades de ascensão e sem muitas esperanças permaneciam, apreensivas. As moradias que se sucediam iam deteriorando-se com o correr dos tempos. Casas eram desmontadas e colocadas em jangadas no Rio Yodo (3), e seus terrenos se transformando em glebas de cultivo. O comportamento da população se modificara. Sendo apreciadas a sela, a montaria. Ninguém mais se valia dos carros de tração bovina (4). Todos dão preferência, nas nomeações, às terras da região sudoeste e querem evitar os latifúndios da região nordeste (5).

Nessa época, por necessidade particular, tive a oportunidade de estar na nova Capital de Tsu. Observando a localidade, constatei que o terreno era estreito, insuficiente para os traçados de leste-oeste e de norte-sul, próprios de uma Capital. O norte mais alto acompanhando as montanhas, e o sul baixo beirando o mar. O barulho das ondas se fazia sempre, com os ventos carregados de maresia extraordinariamente fortes. Estando o palácio no meio à montanha, faz lembrar o palácio de antanho construído de toras naturais, em alguns aspectos até proporcionando ares de elegância.

Desmontadas cotidianamente, as casas que foram transportadas em quantidade a ponto de tornarem o rio estreito, onde estariam essas casas erigidas? Ainda são amplos os terrenos vagos e poucas as casas prontas. A velha Capital já está deteriorada e a nova ainda por fazer. Todas as pessoas são possuídas de incerta apreensão como que a ver nuvens flutuantes. Os da terra lamuriam os terrenos confiscados. Aqueles que se mudaram estão a lamentar dos trabalhos das

obras de construção. Observando-se ao redor, na estrada, as pessoas que deveriam estar nas carruagens estão em montarias, e suas indumentárias, que deveriam ser próprias de palacianos, são, em muitos casos, as de "samurai". Os costumes da Capital se modificaram rapidamente, a custo se distinguindo com os dos "samurai" provincianos. Comenta-se que tudo isso seja indício de convulsão da sociedade. Com o correr dos dias se tornam movediços os sentimentos sociais e os corações dos homens inquietos. E a apreensão popular se tornara realidade. Diante de tudo isso, no início do mesmo ano, foi feito o retorno a esta Capital. As casas desmontadas, perguntando-se como ficaram, se tem a dizer que nem todas ficaram como eram.

Pelas notícias de antanho se sabe que nas eras dos sábios dignitários, o país era governado com piedade. Assim é que coberto de palha o palácio, até se dispensava de aparar os seus beirais e diante da pobreza das fumaças das chaminés das casas se davam isenções dos tributos. Tratava-se de mercê à população e do desejo de ajudá-la. Quanto à situação atual, se a sabe comparada com a de antigamente.

E ainda por volta da era de Yôwa (cerca de 1181), não me recordo ao certo pois que já se vão longe os anos, durante dois anos houve acentuada carência de alimentos à população, acontecendo-lhe situações insólitas. Durante a primavera e inverno se verificaram estiagens, ou ainda no correr do outono vendavais e inundações. Sucederam-se cousas indesejáveis e nenhum cereal granou. Na primavera, terras amanhadas em vão, e no verão, sementeiras inúteis. Em seguida o outono sem as alegrias da colheita e o inverno sem o contentamento da armazenagem.

Com isso, as populações de muitas vilas, ou abandonaram suas terras para vagarem em outras paragens, ou se esqueceram de suas casas para se fixarem nas montanhas.

Exorcisamentos e rezas as mais variadas foram praticadas, sendo executadas as formas mais especiais e raras pela própria corte, mas nenhum resultado se fez presente. A Capital, de praxe, no que concerne aos produtos, depende exclusivamente das províncias, mas em não havendo, de há muito, o que de lá vem, não se podia permanecer indiferente por mais tempo. Sem poder mais sustentar, bens de todos os tipos foram ofertados em troca de quase nada, mas quase ninguém havia que voltasse sua atenção para essas cousas. Em caso de rara troca, o ouro era leve e o cereal de maior peso. Muitos pedintes à beira da estrada, e muitas lamúrias se faziam ouvir.

O primeiro ano se encerrou dessa maneira a duras penas. Esperou-se que no ano entrante as cousas voltassem ao normal. Além da fome sobrevieram as doenças, não havendo quaisquer sinais de melhora. A população faminta. Com o passar dos dias, as dificuldades iam aumentando, como que peixes em águas prestes a secar. Afinal, mesmo pessoas até bem aparentadas, com cabeça coberta e pés agasalhados, passaram a bater de porta em porta para esmolar. Essas pessoas, tão sofridas, pareciam andar e, em seguida, caíam mortas. De fora dos muros, à beira da estrada, os mortos pela fome eram tão numerosos, incontáveis. Não havendo qualquer possibilidade de recolher os mortos, o mau cheiro se espalhava em todo o espaço, e obrigava a todos a desviar o olhar diante dos cadáveres. E não dizer à beira do rio onde sequer havia espaço para o trânsito de cavalos e viaturas, tantos eram os corpos abandonados. Também os humildes lenhadores, esgotados, não mais tinham disposição à sua faina, provocando até a escassez de lenha. Aqueles que não tinham outros recursos recorriam até à quebra de suas próprias moradias para irem à feira e vender as madeiras como lenha. E o valor obtido com isso pela pessoa que assim agia não dava para sustentá-la por mais um dia. O estranho em tudo isso era de que entre essas lenhas se misturavam madeiras com pinturas carmins ou ainda folheadas a ouro ou prata. Indagando-se, soube-se que pessoas sem outros recursos invadiam velhos templos budistas abandonados e haviam se apoderado de seus pertences e apetrechos para destruí-los e colocarem à venda na feira. Nasci justo neste mundo de turbidez e maldade para presenciar comportamento tão doloroso ao coração.

De outro lado, verificaram-se acontecimentos muito tristes. As pessoas com esposas amadas e homens estimados, quanto mais profundos os seus sentimentos, invariavelmente pereciam antes de seus entes amados. Isto porque, a si próprias se colocavam em segundo lugar, considerando sempre os entes queridos antes de si, entregando-lhes os alimentos que eventualmente obtinham. Assim, com pais e filhos, sempre acontecia os pais partirem antes. Ainda, sem saber que a vida da mãe se fora, a criança deitada ao seu lado permanecia com o seio materno na boca.

Bonzo de nome Ryugyô, do templo de Ninna, extremamente triste com essas mortes incontáveis, misericordiosamente passava as mãos nos rostos dos cadáveres para sinalizar, na testa, com os dedos, a letra A da escrita sânscrita (7), com o fito de ligá-los ao mundo do Buda.

Tencionando conhecer o número de mortos esse sacerdote contou-os na Capital, durante os meses de abril e maio, ao sul a partir de Ichijô, ao norte a partir de Kujô, a oeste a partir de Kyôgoku e a leste a partir de Sujyaku. À beira das alamedas, foram contados 42 mil e 300 e alguns mais cadáveres.

E não dizer das muitas mortes acontecidas antes e depois. Além disso, acrescentando-se as mortes verificadas nos subúrbios de Kohara, Shirakawa e Nishino Kyô e demais localidades afastadas, os números serão sem fim. Se forem acrescidas as mortes de todas as províncias a quanto não montarão?

Na época do reinado de Sutokuin, segundo se informa na era de Chôjyô (1134), houve acontecimento parecido, mas não soube diretamente dos tristes fatos de então. Entretanto, este atual acontecimento incomum, eu o presenciei.

Penso que também fora na mesma época. Aconteceu um grande terremoto. Esse tremor de terra foi fora de qualquer coisa comum. Os morros se desmoronaram para encher os rios; o mar se inclinou para inundar a terra. A terra se partiu para minar água e as rochas se fenderam para rolar com destino aos vales. Os barcos ao largo se viram a mercê das ondas, e os cavalos nas estradas com dificuldade em se manterem em pé. Nas cercanias da Capital, em todas as partes, não se manteve intacto nenhum templo. Desmoronou-se ou caiu. Poeiras se ergueram parecendo-se como que a fumaças.. Movimentos da terra, o barulho de as casas se desfazendo. O barulho não fazia qualquer diferença com a trovoada. Permanecendo-se dentro de casa, a impressão era de que prontamente seria esmagado. Saindo-se, lá fora a terra se rasgando. Se de asas fosse dotado não poderia deixar de voar. Se fosse um dragão deveria montar numa nuvem. Senti que o mais temível das cousas temidas era o terremoto.

Esse tremor tão intenso cessou pouco depois, mas tremores secundários não pararam tão logo. Seguiram-se dias que se sentiam, por 20 a 30 vezes ao dia, tremores que em situações normais eram de assustar-se. Passados 10 dias, 20 dias, os intervalos foram espaçando-se — 4 a 5 vezes ao dia, ou ainda 2 a 3 vezes. Em seguida a freqüência passou para um dia sim, um dia não, e depois um tremor a cada 2 ou 3 dias. Por cerca de 3 meses persistiram os tremores residuais.

Dos quatro elementos (8), água, fogo e vento sempre causam danos, mas quanto à terra, segura, firme, não deveria produzir modificações bruscas. Há muito, no tempo da era de Saikô (855) segundo se diz, houve um grande terremoto, ocorrendo grave acontecimento

como o de cair a cabeça do Buda do templo de Todai, mas mesmo esse terremoto, pelo que se tem notícia, não se iguala a este recente. Na ocasião, todos falavam de ausência de sentido desta vida terrena, parecendo até que menos concupiscência turvava o coração dos homens, mas com o acumular dos dias e meses, com o passar dos anos, não há mais quem coloque na boca essas palavras.

Sendo tudo neste mundo difícil, o próprio corpo e a moradia são incertos, pouco confiáveis como foram vistos. Não apenas isso. Para um homem, a intranqüilidade espiritual, em decorrência das situações em que se coloca e das posições que ocupa, é imensurável.

Caso não sendo pessoa que se conte e venha morar ao lado de poderoso, mesmo que tenha motivo de grande alegria, não poderá manifestá-la às escâncaras, e mesmo com tristeza profunda, não poderá chorá-la abertamente. O comportamento não será à vontade e demonstrações de temor serão dadas nas mais simples formas de viver. Serve a comparação de um pardal à proximidade do ninho de um gavião.

Caso seja pobre e more vizinho a um rico, envergonhado de sua aparência miserável, pelas manhãs e às tardes, nas suas saídas e entradas, se mostrará subserviente. Seja vendo a mulher, os filhos e servos lançarem olhares de inveja, seja observando a atitude de desdém do rico e de seus familiares, tudo isso marca o coração, sem tréguas, tirando-lhe a tranqüilidade. Caso resida num terreno apertado, em ocasião de incêndio na vizinhança, não poderá escapar ao desastre. Caso more em sítio afastado, as caminhadas serão molestantes com muitos perigos de assaltos. Os potentados são dados à avarice, e os solitários são desprezados. Os ricos têm muitas preocupações e os depojados de riqueza são cheios de inveja. Dependendo de outrem, o si próprio deixa de existir, passando a pertencer a outro. Cuidando de outrem, passa a prender-se pelo sentimento. Adotando as regras sociais, passa-se a sofrer os cerceamentos. Se não as seguir será visto como maluco. Para onde se dirigir, onde ficar, e como agir, de modo que colocando este corpo n'algum lugar, se se permite usufruir de instantes de sossego espiritual.

### III

Na posse da moradia da avó por parte do pai, aí morei por muito tempo. Posteriormente, deixando de existir parentes, fui envolvido no declínio dos destinos. Lembranças existiam muitas, mas não pude, afinal, suceder à casa, e com pouco mais de trinta anos de idade, fa-

zendo a minha vontade, formei uma cabana. Comparando-se esta com a moradia de antes, era cerca de um décimo em tamanho. Construí apenas o local de minha moradia, sem conseguir erguer as demais dependências. Só fiz o amurado de terra batida, mas não havia recurso para colocar o portão. Bambu como pilar, foi feito o abrigo da carroça. Com a nevada, e o vento, não deixava de existir perigo. Localizada próximo ao rio, grande era a possibilidade de danos pela água, não se contando ainda com os perigos dos ladrões.

Tinha vivido, por mais de trinta anos, sofrendo e suportando, intimamente, as agruras deste mundo. Nesse meio tempo, diante das vicissitudes enfrentadas, umas trás outras, tive consciência do próprio infortúnio. Na primavera quando fazia 50 anos, abandonei as cousas mundanas para tornar-me bonzo. Sem mulher nem filhos, naturalmente nada havia que me obstasse. Sem posto nem vencimentos, que apêgo teria eu? Sem proveito qualquer permaneci sob as núvens do monte Ohara, transcorrendo-se cinco primaveras e outonos.

Alcançando a etapa de ir-se o orvalho dos 60 anos de vida, tive que formar mais um abrigo. É como se o viajor fizesse o abrigo para uma noite, ou um velho bicho de seda formasse o seu casulo. Este abrigo, comparado à casa que tive em meados de minha vida, é de um centésimo em tamanho. Ao meio a este tipo de lamúria, a idade se tornou cada vez mais elevada e a moradia cada vez mais estreita. O aspecto deste abrigo não se assemelha em nada com o comum das casas. Com 3 metros de lado e pouco mais de 2 metros de altura. Como não tenho pensamento determinado de permanecer num sítio, não procedo à escolha de terreno. Feito o chão, com uma simples cobertura e as ligações de madeirame feitas com metal desmontável. Isto para poder deslocar-me à outra parada se o local não apetecer ao espírito. A nova montagem não demanda qualquer trabalho maior. Carrega-se a cabana em duas carroças. De despesas, apenas o pagamento do transporte e mais nenhum gasto.

Depois de me retirar para o seio do monte Hino, coloquei, a leste, uma cobertura de cerca de um metro a fim de facilitar a fazer fogo com galhos secos. Ao lado sul foi colocado um estrado de bambu, e a oeste deste fiz uma prateleira para flores e apetrechos budistas. Para o lado norte, protegida por uma separação corrediça guarnecida de papel foi colocada a imagem de Amitabha e a seu lado Sumantabhadra (Fuken), e à frente o livro de Saddharma-pundarika (Hokke-kyô). À borda foi colocada palha de samambaia para servir de local de dormida à noite. A sudoeste, uma prateleira suspensa de bambu,

onde coloquei três cestos de cor preta. Nestes estão os excertos de poesias (waka), escritos músico-poéticos, e de livros religiosos como *Ôjyô-yôshû*. Ao lado estão encostados um "koto" (N.T. — Instrumento musical de 13 cordas que se toca com o seu corpo de madeira colocado no soalho) e um "biwa" (alaúde japonês). São ambos de tipo desmontável. Esta a aparência da cabana provisória.

Falando da localidade, ao sul existe dispositivo de adução de água. Dispondo-se de rochas em posição vertical, a água é represada. Ficando perto o bosque, não há falta de galhos para o fogo. O local se denomina Toyama. Trepadeiras cobriram a picada. O vale tem vegetação densa. Verdade que a oeste ele é aberto, permitindo a contemplação da Paradisíaca Terra de Promissão a oeste. Na primavera, verdadeiro oceano de glicínia que floresce ao ocidente como nuvem violácea. No verão se ouve o cuco. Cada vez que o vejo, renovo com ele, intimamente, o trato de servir a mim como condutor da caminhada após a morte. No outono, enche o ouvido o som da cigarra. A sua voz parece cantar a tristeza deste mundo. Durante o inverno aprecio atentamente a neve. O seu acumular e o seu desaparecer parecem assemelhar-se às más ações e sua redenção pela contrição.

Quando sem disposição para a invocação de Buda, e sem ânimo para a leitura dos livros sagrados, torno-me indolente, descanso por conta própria. Não é preciso intentar a prática ascética do silêncio, pois que completamente só, não tenho como praticar o mal pela boca. E nem há necessidade de esforçar-me para guardar os princípios ascéticos pois que no meio e circunstâncias em que vivo não há como ofendê-los. Observando as embarcações que vão e vêm pelo rio, em Okanoya, penso no meu destino que se parece com as brancas ondas que acompanham as embarcações, imito o bonzo Manzei e laboro algumas poesias, e nos entardeceres quando os ventos fazem soar as folhas de *katsura*, os meus pensamentos vão aos fatos relacionados à margem do rio Jinyô (9) e recorro o mestre Minamoto tocando alaúde (biwa). E quando ânimo e inspiração vêm, em consonância com o som dos movimentos dos galhos dos pinheiros toco "Shufuraku" com o "koto" (peça da música clássica japonesa do "Gagaku") e o alaúde, concertando "Ryûsen" faz-se acompanhar do murmúrio das águas das fontes. A execução é de pouca habilidade, mas não importa, porque não é para contentar o ouvido de outrem. Toco sozinho e poeta só para o descanso do próprio espírito.

Há, também, no sopé do morro, uma cabana coberta de ramos. É onde mora o guarda-florestal do morro. Alí existe um menino que

vez por outra cá aparece. Quando em enfado, saio a perambular tendo-o como companheiro. Ele tem dez anos. De minha parte sessenta. Diferença de idades e tanta, mais iguais os prazeres do espírito. Colhemos brotos de junco, apanhamos frutas silvestres, coletamos raízes de cará e cortamos salsa japonesa. Ou ainda vamos ter ao arrozal irrigado no sopé do morro para acharmos espigas de arroz caídas para fazermos tranças e pormos a secá-las. Se o tempo estiver bom, vamos ao cume do morro para vislumbar ao longe os céus da terra natal (10) e avistar o monte Kohata, a vila de Fushimi, Toba e Hatsukashi. As belas paisagens não têm donos, não havendo pois nada que impeça o conforto do espírito.

Não sentindo maiores dificuldades às caminhadas e tendo boa disposição de espírito, ando pela cumeada, e ultrapasso os morros de Sumi e Kasatori, para render homenagem ao templo de Iwama ou venerar o templo de Ishiyama. Ou ainda, atravessando o Campo de Awazu para estar nos locais de lembrança do Velho de Semi-uta (11) e atravessando o rio Tanakami para visitar o túmulo de Sarumarmouchigami (12). Ao regresso, conforme a estação do ano aprecio as cerejeiras em flor, procuro os vermelhos das folhas, colho os brotos de samambaia, reúno nozes, para oferecer às almas e ainda para presentear alguém.

Se as noites são serenas, pela luz à janela evoco as recordações dos velhos amigos que se foram, e choro ao som da voz dos símeos.

Os pirilampos nos matagais se parecem com as luzes dos pescadores da ilha de Maki; as chuvas da madrugada dão a impressão de tempestade que sopra as folhas das árvores. Mesmo ao cantar do faisão, tenho a sensação de estar ouvindo as vozes de meus pais. E quando o veado da cumeada, já acostumado, se aproxima, sinto quanto me acho afastado do mundo. Ainda, atijo o fogo como companheiro das indormidas noites da velhice. Não sendo serrania tão densa, mesmo ouvindo-se as vozes de corujas, as paisagens das montanhas, a cada estação, se apresentam tocantes, cheias de variadas emoções.

Escusado dizer-se que a pessoas de pensar e sentir de maior profundidade, de maior saber, certamente as evocações, os pensamentos, os sentimentos não serão só os citados.

#### IV

Quando comecei a habitar neste lugar, pensei permanecer apenas por pouco tempo, mas já são decorridos cinco anos, e a cabana provisória já se tornou moradia que faz parte do meu hábito. Acumula-



ram-se folhas curtidas no beiral e o chão batido coberto de musgo. Das notícias tidas acerca da Capital tem-se que, desde que passei a viver nesta parte das montanhas, muitas pessoas nobres faleceram. Então de pessoas humildes não se dá conta do número. E quantas casas se perderam pelos repetidos incêndios. Apenas a simples cabana provisória traz despreocupação, destituída que é de perigos. Escasso o espaço, mas há lugar para a dormida à noite e para o estar de dia, sem prejuízo para abrigar o corpo de uma pessoa. Os paguros preferem as conchas pequenas. Isto porque conhecem a si próprios. A águia pescadora faz de sua morada a encosta bravia. É porque teme aos homens. Da mesma maneira sou eu. Conhecendo-me, e ainda conhecendo o mundo, nada desejo; não me altero. Apenas aspiro à tranqüilidade; e me sinto feliz em não ter preocupações.

Ao que parece, comumente, o construir a sua casa, nem sempre é apenas para si próprio. É para esposa e filhos, para seus familiares e dependentes. Ou ainda, para pessoas chegadas ou amigas. Ou ainda, para seus amos ou para seus mestres. Até para os seus bens e para eqüinos e bovinos. Eu construí a cabana para mim mesmo. Não a fizera para outrem. Isto porque, pela situação, tanto dos costumes como a minha própria, não tenho nenhuma companhia para viver junto, nem tampouco qualquer preposto que depende de mim. Mesmo que a construísse ampla, a quem dar abrigo, a quem hospedar?

De modo geral, dos ditos amigos das pessoas, são mais considerados aqueles mais abastados, os mais solícitos. Nem sempre o de maior amizade, os mais corretos. Não há melhor cousa do que manter-se amigo da música e da natureza. Os prepostos dão preferência aos prêmios mais expressivos e favores mais destacados. Não têm a aspiração de serem contemplados com maiores carinhos, ou que possam viver com mais tranqüilidade. Dessa maneira, é melhor que se faça do próprio corpo o seu criado. Como fazê-lo próprio criado? É usar o seu corpo quando há algo a fazer. Não deixar de ser fastidioso, mas mais fácil do que valer-se de outros ou empregar outras pessoas. Caso haja necessidade de locomover-se, é depender do seu próprio andar. Mesmo que haja fadiga, melhor do que ter preocupações com cavalo, sela, boi e carro. Divida-se o corpo para executar duas funções: a mão — criada; e os pés — locomotores. Assim está de acordo com o meu desejo. O espírito sabe da fadiga do corpo. Quando há sofrimento se descansa; se disposto se o usa. No seu uso, poucas vezes se comete excesso. Sentindo-se cansado, não há com o que se preocupar. Além do mais, andar sempre e trabalhar constan-

temente devem ajudar a manter a saúde natural. Então por que descansar inutilmente? Fazer sofrer a outrem é ato criminoso. Por que tomar de empréstimo a força de outros?

A mesma coisa se diz da indumentária e da alimentação. Tecidos de fibras de trepadeiras e pertences da cama de linho. Conforme se podem conseguí-los se cobre o corpo, e se mantém vivo com áster *yomena* que se colhe no campo e nozes que se encontram nos cumes dos morros. Não mantendo contacto algum com outras pessoas, não há porque se envergonhar da aparência. A escassez faz dos alimentos mais pobres os mais nobres como dádiva da natureza.

Todos estes prazeres não os digo com vistas aos homens ricos. Simplesmente, comparando o passado e o presente de mim mesmo.

O mundo que rodeia os homens é simplesmente o pensamento. Se o espírito não se acha tranqüilo os mais ricos objetos deste mundo não têm serventia, bem como palácios e mansões são vãos. Amo a triste moradia, a cabana de um só recinto. Quando tenho que estar na Capital, sinto vergonha de aparentar ser um pedinte, mas, regressando e aqui me achando, tenho pena das pessoas que estão envolvidas nas lides mundanas. Se alguém duvidar destas minhas palavras que observe o peixe e o pássaro. O peixe não se enjoa d'água, e a não ser o peixe pode compreender isso. O pássaro aspira permanecer no bosque. Só o pássaro há de compreender o que sente. Esta tranqüila sensação do viver no retiro também não é outra situação. Sem vivê-la, quem pode compreendê-la?

## V

Bem considerando, a lua da existência já está inclinada, prestes a alcançar a montanha a oeste. Logo, logo, estarei de partida para o mundo dos três caminhos das trevas. Nestas alturas, o que estou a lamentar. O ensinamento de Buda diz ao desprendimento de tudo. Estar amando a cabana se constitui em pecado. O apego à tranqüilidade também se erige em obstáculo. Por que devo fazer passar o tempo, inútil, falando sobre cousas sem importância?

Numa madrugada quieta, fiquei a pensar a respeito desta verdade, e perguntei-me: fugindo ao mundo e viver nas montanhas foi com o intuito de dominar os sentimentos volúveis e procurar o caminho da verdade. Entretanto, apesar da aparência de sacerdote, o coração está infectado de impurezas. Pela moradia acha-se nas pegadas de Vimalakirti, mas quanto ao sentimento não conseguiu alcançar Cudapanthaka (13). É isto reminiscência da pobreza do passado? Sofro por

isso ou me tornara perturbado em virtude de tanta delusão? O coração nada respondeu. Tomando de empréstimo a língua (14) disse três vezes o nome de Amitabha.

Aos anos dois da era de Kenryaku (1212), nos últimos dias do mês de março, discípulo do Budismo, Ren-in, escreveu o presente na cabana de Toyama.

A presente tradução foi feita tendo como texto básico o *Hôjôki*, inserido em *Hôjôki e Tsurezure gusa*, organizado pelo Prof. Nishio Minoru, vol. 30 da Coleção da Literatura Clássica Japonesa (Nihon Koten Bungaku Taikei), Editora Ywanami, Tóquio, 1981.

#### NOTAS DO TRADUTOR:

- ( 1 ) De acordo com o texto original utilizado. Há outro texto similar que diz milhares.
- ( 2 ) O estabelecimento da Capital de Heian (Kyoto) se deu no ano de 794, com o Imperador Kanmu. Pode ser que Kamono Chômei esteja considerando o ano de 810, efetivamente sob o reinado do Imperador Saga, quando, após um fracassado complô palaciano que se planejava o retorno da Capital para Nara, este imperador fixou definitivamente Kyoto como Capital. Mesmo se considerando o ano de 794, até o ano desse evento de nova transferência da Capital (Fukuhara, atual cidade de Kobe), no ano de 1180, não são decorridos quatrocentos e tantos anos como aponta Kamono Chômei. Há que considerar que numa outra cópia do texto lê-se "algumas centenas de anos . . .".
- ( 3 ) Para conduzí-las à nova Capital.
- ( 4 ) Montaria a gosto da classe dos "samurai", emergente, e os carros de boi, de uso dos palacianos.
- ( 5 ) Refere-se à designação para os cargos de administração regional.
- ( 6 ) No traçado, geométrico, da Capital, a quadra correspondia a uma divisão de cerca de 121 metros de lado.
- ( 7 ) Esta letra do Sânscrito era considerada por determinadas seitas budistas, o princípio das coisas e a sua enunciação representava a liberação das paixões terrenas.
- ( 8 ) No Budismo, terra, água, fogo e vento são mencionados como os quatro elementos.
- ( 9 ) O autor faz referência ao entardecer quando os ventos fazem soar as folhas de *katsura*, evocando o poeta chinês Pai Lo-tien (772-846) que à margem do rio Jinyó ouviu alaúde (biwa) ao despedir-se de seu visitante.
- (10) No caso a Capital (Kyoto). As localidades mencionadas são todas nas suas

cercanias.

- (11) Designação dada a Semi-maru, um exímio tocador de alaúde (biwa). "Semi-uta" é uma peça para "biwa".
- (12) Lendário poeta da fase inicial da corte de Heian (Kyoto).
- (13) Discípulo de Buda muito indolente que só muito tarde, consertando-se, conseguiu o seu caminho. O seu nome é lembrado como indicativo de indolência, de falta de inteligência.
- (14) Em ato não advindo da unidade de pensamento e corpo.

## A ESTÉTICA DO CHÁ

Kensuke Tamai

*Palestra proferida em 19 de novembro de 1983, no Departamento dos Jovens da Escola Urasenke de São Paulo*

Há uns dois meses, foi publicado num jornal da colônia, o artigo de um leitor sob o título: "A inutilidade da cerimônia do chá". Em sua crítica, percebia-se que nada havia de lógico ou de sistemático, e sim, notava-se nitidamente o lado emotivo. Pensei, contudo, que talvez exista um número razoável de pessoas de opinião similar. Creio que, entre os senhores, muitos já estejam a par do conteúdo desse artigo, porém, vou lê-lo a seguir, na sua íntegra.

"Será a cerimônia do chá uma arte? Será uma cultura? Toma-se o chá passando-se o *chawan* (tigela) de mão em mão, examina-se a base do *chawan* roçando-a levemente com a mão, e em seguida faz-se um cumprimento com muita polidez dizendo: "Foi uma esplêndida apresentação." E todos esses movimentos numa morosidade irritante! Será que essa morosidade pode ser chamada de cultura? Tenho a impressão de que estamos sendo enganados por Sen Rikyū. Por que não se pode solver o chá de uma só vez? Por que, para se tomar um *chawan* de chá, há a necessidade de tanta cerimônia complicada?

A cerimônia do chá só pode ser considerada como um ato esnobe. Não digo que na sociedade de imigrantes seja desnecessária a cultura e a arte; mas que tal se procurássemos aquelas que sejam mais adequadas à nossa realidade? Gastar dinheiro e perder tempo nisso é desperdício de vida. Na colônia japonesa do Brasil há muitos *chajin* (adeptos da cerimônia do chá). Se lerem esta crítica sarcástica, deverão ficar furiosos. Mas, o que é sem sentido é sem sentido; o que é

inútil, inútil. A cerimônia do chá, e o golfe são dois empreendimentos mais tolos da colônia japonesa.”

A minha palestra de hoje talvez não seja uma resposta direta a este artigo, mas gostaria de pensar, junto com os senhores, o que significa a cerimônia do chá, abordando também os problemas incluídos nele.

Assim, logo no início do artigo, questiona-se: “Será a cerimônia do chá uma arte?”. Trata-se de uma questão extremamente difícil. “O que é arte?” mais concretamente, “O que é arte e o que não é arte?”. Como é do conhecimento dos senhores, até os dias de hoje, muitos dos filósofos e estetas do mundo têm discutido a questão, e há diversas teorias a respeito. Comumente dividimos a arte, conforme sua natureza, em quatro classes, a saber: artes plásticas como a escultura, a pintura, a arquitetura; artes de expressão corporal como o ballet e o teatro; arte sonora como a música; arte literária como a poesia, a novela, o drama. Até aqui não há problema, mas quando se trata da questão de podermos ou não considerar arte aquilo que está próximo às artes acima citadas, surge uma grande discussão. Por exemplo, é ou não é arte, produtos artísticos manufaturados semelhantes às artes plásticas, como a cerâmica, os objetos laqueados, a tecelagem e a tintura de tecidos? Ainda, de acordo com o grande filósofo alemão Emmanuel Kant, a jardinagem, que tem uma relação íntima com a arquitetura, é considerada arte; mas, um outro estudioso opina o contrário, sustentando que o jardim é constituído principalmente de flores e de árvores, que estão sujeitas a intempéries da natureza e do mundo exterior, crescendo e transformando-se com o decorrer dos anos e das estações, não sendo possível o seu isolamento total. Neste caso, o que se diria então dos jardins japoneses que diferem completamente dos europeus, tendo como elementos principais a água, as pedras e as árvores de folha perene, denominados de jardins *karesansui*, como o de Ryōanji de Quioto, que possui uma pequena área de 200 m<sup>2</sup>, coberta de areias brancas e ornado com quinze pedras de tamanhos diversos?

Certa vez, acompanhei um pesquisador de arte americano a um jardim de pedras. Como ele se mostrou bastante admirado, perguntei-lhe: “Que tal, não é uma arte magnífica?”. Ele pensou por um instante e disse: “É artístico, porém não é arte. Realmente, a beleza deste jardim está na esplêndida composição das pedras e das areias brancas que quase não apresentam modificações, mas, quando do calor do verão, ou quando coberto de neve, a aparência deste jardim deve ser

completamente diferente. Além disso, a paisagem que podemos ver além dos muros e a beleza das árvores conforme as estações devem influir muito neste jardim". Ou seja, como *shakkei* (paisagem emprestada) é insuficiente, portanto a jardinagem não é considerada uma arte verdadeira. Desse modo, definir o que é arte é um problema muito delicado e difícil.

Então, será a cerimônia do chá realmente uma arte? Se assim for, em que lugar deve se posicionar? Antes de entrar no assunto, vamos fazer uma consideração sobre os três elementos que constituem a cerimônia do chá.

O primeiro fator importante na cerimônia do chá é que as pessoas reunidas passem momentos agradáveis. Em outras palavras, o importante é a sociabilidade. É certo que a sociabilidade possui um aspecto lúdico. Por isso, nos séculos XV e XVI as pessoas se reuniam para adivinharem o nome do chá que tomavam e premiavam-se os acertadores. Assim surgiu uma espécie de reunião de chá de jogata, que cada vez mais se intensificava. Em *Nanbōroku* (Memórias de Nanbō) que dizem conter os pensamentos e atitudes de Rikyū, anotados pelo seu discípulo Sōkei Nanbō, consta: "Tornando-se verdadeiras diversões seculares, o seu resultado vil é isso que ora presenciamos", fazendo o mestre Rikyū lamentar-se. Realmente não podemos negar que, de um modo geral, na palavra "sociabilidade" onde se subentende que "no relacionamento humano, elogiar convenientemente o interlocutor, não ferí-lo, tratar de tudo apropriadamente", nos deixa a impressão de um relacionamento um tanto superficial, não havendo verdadeira sinceridade, e sim apenas relação passageira e fútil entre as pessoas. Porém, a verdadeira sociabilidade que existe na cerimônia do chá é o sentimento de solicitude, tanto da parte do visitante como do anfitrião. Em *Kyaku no Shidai* (Condições do Visitante), Rikyū diz: "Tornar-se fútil" e "elogiar futilmente" são atos que nunca devem ser praticados. Também Fumai Matsudaira em *Chasō* (Fundamentos do Chá), elucida que "a cerimônia do chá é ser visitante sentindo-se na pessoa do anfitrião, ser anfitrião sentindo-se na pessoa do visitante".

A seguir, veremos o que é a verdadeira sociabilidade através de dois ou três episódios.

Em primeiro lugar, temos um episódio entre os famosos Hechikan e Rikyū. A respeito de Hechikan, ao qual já me referi no ano passado, quando discorri sobre Rikyū, talvez alguns dos senhores ainda se lembrem. Em sua vida, ele foi um verdadeiro *chajin*, não se su-

jeitando a nenhuma autoridade de sua época. Em sua crítica sobre os últimos anos da vida de Rikyū, diz: "Rikyū, quando jovem, possuía uma alma pura e uma personalidade respeitável. Agora, porém, completamente mudado, tornou-se um ser fútil. Ele só conhece a glória e desconhece a decadência. Nesta curta existência humana, sofre pela fama e fortuna; é lamentável". Estas palavras tornaram-se muito famosas.

Num dia de verão, Hechikan convidou Rikyū para tomar chá na sua choupana de Yamashina em Quioto. Rikyū chegou na hora marcada, mas o portão estava trancado. Não tendo jeito, entrou pela portinhola do lado, e lá dentro, notou uma esteira estendida ligeiramente coberta de terra. No que pôs os pés, caiu num buraco e sujou toda a roupa. Nesse momento, apressadamente surgiu Hechikan e desculpando-se, conduziu-o ao quarto de banho. O banho estava ótimo. Ao sair do banho, encontrou uma roupa nova à sua espera. A seguir, Hechikan convidou-o à sala de chá, e com toda a alma ofereceu-lhe o chá. Creio que os senhores podem imaginar a figura refrescada de Rikyū, apreciando o chá, de roupa limpa após retirar aquela toda suada do calor de verão e ter tomado um banho. Entretanto, Rikyū, antes de visitá-lo, já sabia por outrem da existência de uma armadilha. Rikyū caiu de propósito, cooperando na encenação de boa intenção de Hechikan; isto é, "fez-se visitante colocando-se na pessoa do anfitrião".

Outro episódio envolve Tadaoki Hosokawa, com o pseudônimo de Sansai, filho do famoso intelectual e *chajin* Yūsai Hosokawa. Sansai foi um samurai que havia tomado lições de chá com Rikyū. Sua esposa foi a católica Grácia que se suicidou aos 37 anos de idade. Sansai serviu a Yorinobu Tokugawa, décimo filho de Ieyasu Tokugawa. Certa ocasião, no fim de sua vida, Sansai, dirigindo-se a um dos súditos de Yorinobu, comentou: "O fim da minha vida está próximo, vou voltar a Kyūshū, minha terra natal, e talvez nunca mais possa retornar a Edo. Então, como última recordação de minha vida, gostaria de apreciar a caligrafia de Seisetsu, da propriedade do meu senhor". Seisetsu foi um monge zen chinês que viveu no início do século XII. Na época, sua caligrafia era muito apreciada entre os *chajin*. Yorinobu de bom grado concordou, marcando uma data e convidando-o para uma cerimônia de chá.

Nesse dia, ao entrar no *chashitsu* (sala de chá), Sansai notou que a caligrafia exposta não era de Seisetsu e sim de um outro monge zen. Sansai achou que a promessa não foi cumprida, mas sem tocar no



assunto, tomou o seu chá. Quando já ia se retirando, após conversar na sala de estudos, esperava sentado no corredor aquele súdito ao qual havia confidenciado o seu desejo. Este retirou de uma caixa um caquemono e disse: "Hoje Yorinobu pretendia expor a caligrafia de Seisetsu como havia prometido, mas de acordo com suas palavras, por ter idade avançada, talvez não mais pudesse retornar a Edo; entretanto, o nosso amo retorquiu que o senhor ainda goza de muita saúde, e assim, certamente poderá retornar, e que ele faz questão do seu regresso. Foi este o motivo pelo qual ele deixou de expor o seu Seisetsu. No entanto, se o senhor fizer questão, poderá apreciá-lo à vontade aqui na sala de estudos". Diz-se que Sansai emocionou-se muito com esta demonstração de sensibilidade do seu senhor Yorinobu, quarenta anos mais novo que ele. Ele se fez anfitrião, "colocando-se na pessoa do visitante".

Há um outro episódio. Sōkyū Tsuda era um *chajin* que juntamente com Rikyū foi líder dos *chajin* de Nobunaga Oda. Num dia de neve, ele visitou Rikyū no seu *chashitsu*. Ao aproximar-se sentiu um leve e agradável aroma de incenso que pairava no ar. Sōkyū, profundo conhecedor de incensos, logo percebeu que era o incenso Ranjakō, muito valioso. Recebido por Rikyū e conversando por alguns instantes, ouviu-se o ruído da porta do *mizuya* (um pequeno compartimento, anexo à sala de chá, onde se lavam os utensílios da cerimônia) que se abria. Rikyū explicou: "Para a cerimônia de hoje, encomendei a água do poço Samegai de Quioto. Porém, devido ao atraso, está sendo entregue agora. Para não desperdiçá-la, vou trocar a água do *kama* (caldeira)". Assim dizendo, saiu da sala com a caldeira. Sōkyū olhou para o *ro* (fogareiro embutido ao nível do tatami) e notou um belo arranjo de carvão, mas em silêncio retirou mais um carvão do cesto e acrescentou ao fogareiro. Depois limpou o *daimoku* (um suporte para colocar os utensílios da cerimônia) com *habōki* (pena). Logo depois, Rikyū trouxe a caldeira com água fresca. Sōkyū disse: "O aspecto do fogo estava magnífico, porém, como o senhor trocou a água, achei que seria melhor ativar o fogo, e assim tomei a liberdade de acrescentar mais carvão". Mais tarde Rikyū comentou com os seus discípulos: "É de grande satisfação ferver a água e preparar o chá para visitantes desta natureza". Podemos dizer literalmente que, isto sim, é uma verdadeira reunião de chá: "Ser anfitrião colocando-se na pessoa do visitante; ser visitante colocando-se na pessoa do anfitrião".

Por outro lado, entre os elementos que constituem a cerimônia do chá, temos o espírito de treinamento, cuja natureza se opõe quase

totalmente à sociabilidade acima citada. Como o hábito de tomar o chá nos tempos de Zen Budista é a origem da cerimônia do chá, ela possui desde o início o espírito de treinamento baseado nessa religião. A princípio, como consta no *Muchūmondō* do mestre Musō Kokushi, o chá tinha utilidade prática e medicinal. "Livra-se do torpor, desperta-se da sonolência, para auxiliar no treinamento". Mas aos poucos a cerimônia foi se desenvolvendo quanto ao aspecto espiritual, a ponto de realizarem *charei*, prática religiosa de caráter budista em que o chefe e as pessoas importantes do templo se sentam lado a lado para se servirem do mesmo *tenshin* (refeição leve) e tomarem o mesmo chá. Isto é considerado pelos sociólogos da religião um ato de comunhão na alimentação, cujo fundamento se encontra na crença primitiva: "Comendo a mesma comida e tomando o mesmo líquido, os corpos se tornam um". A Santa Ceia da religião católica, a celebração após o ritual do xintoísmo e *sansankudo* (a troca de taças no casamento japonês) também possuem o mesmo significado. No artigo que apresentei no início da palestra criticava-se o ato de "tomar o chá passando de mão em mão". Talvez essa pessoa desconheça o significado da comunhão na alimentação que existe na arte do chá.

A essência da prática religiosa do chá que se realizava no templo zen foi sendo transmitida mesmo quando realizado longe do templo. em *Nanbōroku*, a que anteriormente me referi, consta: "A cerimônia do chá realizada numa pequena sala deve ser praticada de acordo com os primeiros ensinamentos de Buda. Sentir prazer no conforto da casa e uma alimentação sofisticada é pertencer ao mundo secular. Não tendo goteiras na casa, não passando fome, é o suficiente. Isto é o ensinamento de Buda e é a finalidade da arte do chá. Transportar a água, pegar a lenha, ferver a água, preparar o chá, ofertar a deus, aos demais e a si mesmo, ornamentar com flores, queimar incenso e aprender com a conduta de Buda. O que não se pode deixar de observar aqui é a importância dada não só à auto-disciplina de acordo com o espírito budista, mas também à sociabilidade do chá, como diz um trecho: "Oferecer aos outros e também tomar".

O *Zencharoku* (Crônicas do chá Zen) de Sen Sōtan, neto de Rikyū, é o mais radical do ponto de vista do treinamento do chá. As palavras e os pensamentos dele foram anotados pelo seu discípulo Takuan, monge zen. Nesse compêndio consta o seguinte:

"O princípio fundamental do chá não leva em questão a boa ou a má qualidade do utensílio, nem discute o estado quando do seu uso, mas concentra-se unicamente no seu manejo, através do qual

realiza-se o treinamento para apreciar a essência. Para elevar-se o próprio caráter através da prática do chá existe somente uma alternativa. É manejar os utensílios concentrando-se com probidade. Por exemplo, quando do uso do *chashaku* (colher utilizada na cerimônia do chá), concentrar-se nele com a pureza da alma, sem distrair-se por um só instante. Ao recolocá-lo também deve-se conservar o mesmo estado de espírito anterior. Isto não deve se limitar apenas ao *chashaku*, mas sim a qualquer outro utensílio". Resumindo o que foi dito, temos: "Conforme a prática do treinamento do chá, o homem pode alcançar o limite máximo do bem. Para isso é muito importante o espírito para o manejo dos utensílios. Quando do seu uso, é preciso livrar-se de toda a maldade e resguardar em absoluto as normas do Budismo". O importante aqui é: "No treinamento resguardar em absoluto a ética do chá" e isto talvez seja outro fator formal importante para constituir a cerimônia do chá.

A respeito da etiqueta no *chadō*, como se vê em *Cha-no-yu Taisei Hishō* (Escritos sobre o bom êxito no *Cha-no-yu*): "A cerimônia do chá lega-nos vários ensinamentos através da sua forma respeitosa de preparar o chá, o modo de colocar, o modo de relacionar", o que implica no princípio da ordem — quer dizer, é a regra adequada para se realizar algo do modo mais racional e belo — assim se faz a estrutura da cerimônia do chá. Por isso nos livros de introdução à cerimônia do chá, como *Bunrui Sōjinboku*, que se diz transmissor das palavras de Takeno Jōō, embora apresentando pequenas variações conforme a época, todos descrevem minuciosamente as formas de cortesia do anfitrião e do visitante. Por parte do anfitrião, as partes mais importantes são o manejo dos utensílios, a colocação, a ornamentação e o preparo do chá; e por parte do visitante, o ingresso pelo *roji* (jardim), a entrada na sala e os movimentos dentro da sala. Observando os livros didáticos como *Chadōbenmōshō*, escrito pelo discípulo de Sen Sōtan a quem me referi anteriormente, estes descrevem com extrema minúcia o método da cortesia, o que nos faz pensar que somente estas formas de cortesia são a substância do chá. Porém este sistema de cortesia não passa de um dos elementos que compõem a cerimônia do chá que, sem a complementação da sociabilidade e do espírito de treinamento, não adquire vida.

Certo dia, Rikyū passou na casa de seu discípulo Chikuan Kanbayashi. Este, com a presença do seu mestre, que muito admirava, ficou completamente emocionado e de tanta alegria a mão lhe tremia fazendo com que derrubasse o *chasen* (batedeira de bambu) e dei-

xasse cair o *chashaku* de cima do *natsume* (pote para chá). Os outros discípulos que acompanhavam o mestre riram, mas, mais tarde, Rikyū repreendeu-os dizendo: "A cerimônia do chá de hoje foi o melhor de todo o Japão. Malogrou por querer preparar o chá antes que a água esfriasse e também não conseguiu preparar o chá com perfeição. Mas aquele espírito profundo, compenetrado de corpo e alma, é um ato grato a que raramente podemos presenciar, e se vocês riram ao observar só a parte externa é porque vocês não conhecem a verdadeira arte do chá". Ainda, Rikyū em *Nanbōroku*, criticando o famoso *chajin* da época Sōkyū Naya, disse, com convicção: "Quando da apresentação da arte de preparar o chá, o pote de Sōkyū é de uma magnificência sem defeitos. Por isso, certa época, Hideyoshi tinha maior consideração por ele do que a mim. Mas não há verdadeira compenetração da alma no chá de Sōkyū. Eis a razão de ele ter sido dispensado por Hideyoshi posteriormente".

Assim, a cerimônia do chá requer a harmonia de três elementos: ritualidade, sociabilidade e treino, isto é, estrutura, corpo e alma. Ainda, só quando sobre isso é acrescida a criatividade artística surge a verdadeira e perfeita cerimônia do chá.

Se considerarmos a cerimônia do chá uma arte, em qual dos quatro tipos de arte que mencionei no início da palestra, poderia ser enquadrada? Em primeiro lugar, a cerimônia do chá difere da poesia e do romance; e tampouco parece pertencer à classe da pintura, da escultura ou da arquitetura; assim como difere da música. Como conclusão, resta apenas a arte de expressão corporal como o bailado e o teatro. Nesta também se inclui o teatro *Nō*. É verdade que em grande *chakai* (reunião de chá), as damas impecavelmente vestidas preparando o chá com ar sério lembram o palco de *Nō* ou os movimentos de um *shimai* (bailado do teatro *Nō*) em um *zashiki* (sala de tatami). É claro que se no *temae* (preparo do chá), os movimentos forem exagerados ou a exibição se tornar muito teatral, há algo de errado; mas a verdade é que no próprio *temae* existem movimentos que se assemelham aos do bailado e que a cerimônia do chá, como o teatro, é uma representação através dos movimentos do corpo.

No entanto, a cerimônia do chá difere grandemente do bailado e do teatro, embora enquadrada neste tipo de arte, pois no bailado ou no teatro o artista e os espectadores estão nitidamente separados, mas no chá isto não acontece. O visitante observa o arranjo da sala, aprecia o *temae* do anfitrião, e este também observa o movimento do visitante e o modo de se tomar o chá, formando juntos um todo.

A segunda diferença trata-se da representação do chá que possui um caráter que parece ser inadequado à própria palavra "representação". Isto porque o chá não possui a moldura de um palco como no bailado ou no teatro. A cerimônia do chá, sem o isolamento completo do cotidiano, se realiza no *chashitsu* que é um espaço da vida cotidiana, e não dentro de um palco, assim construindo um cenário do cotidiano que seria preparar e tomar um chá. Por isso, os movimentos corporais da cerimônia do chá não são uma mímica, como no bailado ou no teatro, nem uma expressão corporal que busca apenas a beleza da forma pura, isolada do cotidiano. Mas todos os movimentos de preparar e tomar o chá seguem obrigatoriamente as regras, não sendo permitido agir livremente, como na vida cotidiana. Porém, como *temae* é a ordenação estética dos atos de preparar o chá, tomar o chá ou oferecer a terceiros, pode ser aplicado na vida cotidiana. Estas regras devem ser obedecidas, mas as pessoas que já se especializaram não praticam a cerimônia como as regras pedem. Acontece também de modificarem velhas regras, inovando-as. Daí talvez a razão de terem surgido novas escolas.

Como foi explanado anteriormente, a cerimônia do chá diferencia-se do bailado e do teatro por ter o seu isolamento artístico deficiente. O isolamento artístico significa distinção clara entre o campo da arte e os outros campos, rompendo conscientemente as suas relações com o mundo da natureza e do cotidiano para, através disso, esclarecer que o mundo da arte possui independência e autonomia próprias. Deve-se pensar que aí está o significado da moldura do quadro, da encadernação, da base da escultura ou ainda, do palco do bailado ou do teatro.

Entretanto, para se entrar na sala de chá, as pessoas devem dirigir-se para um *roji* silencioso, purificar a boca e lavar as mãos no *tsukubai* (vaso de pedra com água). Esta é a passagem do espaço da vida cotidiana para um outro mundo que é o de chá. Por isso, árvores com galhos bonitos e flores vistosas que distraem os visitantes são evitadas. A porta de entrada à sala de chá é estreita. Esta também é uma passagem para um mundo diferente. A sala de chá para onde são conduzidos ignora a liberdade da tradição arquitetônica japonesa. A sua localização, o seu tamanho, o corte da janela, o aproveitamento da luz, a entrada, tudo é isolado da vida cotidiana, de modo que nem da janela pode se ver o jardim formando um mundo à parte. Os utensílios usados para o chá não são aqueles usados no cotidiano, adotando-se aqueles que demonstram ser mais cerimoniais, separando-se

assim, do convívio diário. Talvez seja por isso mesmo que freqüentemente utilizam-se de *chawan* deformado, que não se costuma usar no dia-a-dia. É certo que *temae* que aqui se realiza teve sua origem na racionalização dos atos praticados na vida cotidiana. Porém, isto, uma vez transformando-se em regra, toma forma independente como cerimônia pública, isolando-se do cotidiano. E assim, como se diz no ambiente de *wabi* e *sabi* (pensamentos éticos e estéticos em que se baseia a cerimônia do chá), centralizando-se no *temae*, são realizadas, entre o anfitrião e o visitante, cenas improvisadas que contêm também elementos do bailado.

Certamente, a cerimônia do chá, comparada com o bailado ou o teatro, que são artes de expressão corporal, talvez seja pobre em seu isolamento artístico. Porém, como disse anteriormente, no mínimo pode ser considerada como extraordinariamente artística, mesmo não sendo arte propriamente dita. Pode-se considerar que ela se posiciona no mesmo nível do jardim de pedras do Ryōanji, dentro das artes plásticas.

Finalmente, acho que devo uma resposta ao artigo que citei no início da palestra. Se o autor não necessita da sociabilidade, do cerimonial, da disciplina do chá e do seu caráter artístico, considerando o chá como simples bebida como o guaraná e a cerveja, então deve tomá-lo à sua vontade, num só gole.

## O ENSINO DA LÍNGUA JAPONESA PARA ESTUDANTES BRASILEIROS DE NÍVEL SUPERIOR

Lídia Masumi Fukasawa

Já tivemos a oportunidade de falar sobre a importância do conhecimento da Língua Japonesa para o estudo e a compreensão perfeita da sua Cultura. (1)

Humboldt já dizia (no século XIX) que “a língua não é um simples meio de comunicação, mas a expressão do espírito e da concepção do mundo dos sujeitos falantes ( . . . )”. Segundo essa perspectiva, portanto, chegar-se ao conhecimento de qualquer aspecto da Cultura Japonesa significa a necessidade inevitável de passarmos pelo crivo de sua língua; significa a obrigatoriedade do estudioso de adquirir a habilidade suficiente para ler os textos em original, vale dizer, em Língua Japonesa, para evitar o distanciamento com o mundo cultural do japonês provocado pelos textos traduzidos.

Essa amplitude de conteúdos, que cabe à língua abarcar, coloca-nos diante de um aspecto de inequívoca importância e que tem sido objeto de nossas constantes preocupações nestes últimos anos: a tarefa ou a metodologia do ensino da Língua Japonesa para estudantes universitários brasileiros, cujas metas são as de estudar e de pesquisar a Língua Japonesa, sua Literatura, sua Cultura.

A aquisição da língua se faz, a grosso modo, mediante dois métodos distintos entre si, quais sejam: a aquisição por meio do método da automatização e por meio do método da descrição formal da língua.

Segundo nosso entender, o estudo da Língua Japonesa em nível superior deve pressupor um estudo científico sistematizado, racional e econômico, sendo essas qualidades inerentes e mais adequadas ao método gramatical, de descrição formal da língua.

Quando dizemos “conhecer a Língua Japonesa”, não nos referimos meramente à capacidade de realizar uma “conversa” nessa língua porque para o estudante de nível superior, a capacidade de descrevê-la formalmente deve ser anterior ao conhecimento da fala. O conhecimento da língua deve significar a capacidade de descrever cientificamente o seu funcionamento através de uma “linguagem gramatical”.

O acesso a essa linguagem deve ter como primeiro passo o estudo da Língua Japonesa através de sua gramática, em contraste com o Português. Através da referência a esses contrastes entre as duas línguas, podemos obter as diversas correspondências e divergências que nos proporcionarão os esquemas possíveis e não-possíveis de construção na passagem do Japonês para o Português e vice-versa. Só assim podemos detectar, com certa exatidão, as partes da estrutura que poderão vir a apresentar dificuldades, bem como a natureza dessas dificuldades.

Fornecer aos estudantes esse aspecto contrastivo e, como consequência, apontar as características da Língua Japonesa através da análise gramatical permite uma considerável “economia” na aprendizagem. Em outras palavras, para os universitários brasileiros, cuja língua materna é o Português, o aprendizado da Língua Japonesa através de explicações gramaticais acelera o processo de apreensão das estruturas lingüísticas básicas. Tal afirmativa pode ser facilmente comprovada, bastando tomar como exemplo o aprendizado a que chega o estudante do 1º ano do Curso Básico de Língua Japonesa da USP, em aproximadamente 3 meses de aulas (6 horas semanais). Nesse curto período de tempo, o estudante se encontra capaz de escrever, de ler e de compreender perfeitamente o sentido de frases relativamente complexas, contendo vários sintagmas. No final do 1º semestre, ele está apto a entender, por exemplo, a seguinte frase:

*Aniwa kinōkara genkini daigakuno senseito hikōkide tōi perue kantanna chōsani dekaketa.*

/O meu irmão mais velho, saiu, bem disposto, desde ontem, para o longínquo Peru, com o professor da faculdade, para um levantamento simples de dados./

Além do vocabulário contido na frase, foi necessário apenas apresentar-lhe as partículas gramaticais indicativas dos casos (*kakujoshi*) em Japonês (WA = sujeito, KARA = procedência ou ponto de partida, NI = adjunto adverbial, NO = posse, TO = companhia, etc.) e a



flexão do verbo.

O estudo desses elementos gramaticais possibilita ao estudante combinar um número infinito de vocábulos, formando frases de sentido inúmero bastando para isso aumentar o repertório de seu vocabulário. Segundo essa sistemática, ao final de apenas 8 lições, o aluno adquiriu o conhecimento de, aproximadamente, 40 estruturas lingüísticas, cerca de 500 ideogramas, encontrando-se apto a reconhecer frases com complementos de lugar, de direção, de desejo, de procedência, de tempo, de finalidade, etc. O estudo sistematizado de alguns poucos elementos — *kakujoshi* (partículas indicativas dos casos), *fukujoshi* (partículas de ênfase ou limitação), *jodōshi* (partículas indicativas de modalidade), *dōshi* (verbos), *Keiyōshi* ("adjetivos") — lhe permitirá compreender e produzir um sem número de frases.

Se o método fosse o da conversação, vale dizer, o da aquisição das estruturas básicas da língua através da automatização (mesmo sendo em laboratório de língua), o aluno teria interiorizado, no máximo, a metade das estruturas adquiridas pelo "método gramatical".

Podemos dizer, portanto, que o método descritivo da língua — o da classificação dos termos em categorias gramaticais — envolve um recurso mais econômico e prático do que o método da automatização utilizado nos cursos de conversação. Mais do que isso, o aprendizado da Língua Japonesa pela sua gramática possibilita o estudante a adquirir a capacidade de refletir sobre o funcionamento da língua, para uma metalinguagem, recurso esse que, aliás, constitui o objetivo maior do aprendizado de uma língua em nível universitário.

Foi através da caracterização da constituição da língua, isto é, da gramática que rege os principais instrumentos de construção da frase (elementos nocionais, relacionais e nocio-relacionais da Língua Japonesa) que o estudante conseguiu chegar ao entendimento daquela frase citada anteriormente.

Segundo esse método, o aluno é levado a fazer um juízo de gramaticalidade sobre um conjunto infinito de frases (bastando aumentar o seu vocabulário), mesmo que nunca as tenha ouvido antes. A construção de frases agora não implica mais em memória nem em experiência vivida (como ocorre no método áudio-visual, onde o aluno terá de aprender cada uma das frases novas pela automatização), mas num sistema de regras gerais já interiorizado. Se ele aprendeu, por exemplo, que o *kakujoshi* GA, ligado a um *taigen* (nome, vocábulo nocional) introduz um sujeito ou um complemento de desejo, capacidade, etc., ele estará apto a reconhecer essas funções dentro de

qualquer texto. Dar ao aluno as regras das componentes sintáticas de modo racional, gramatical, trará toda uma organização econômica, altamente benéfica ao aprendizado das estruturas da língua.

Obedecendo a essa metodologia, ao longo de 22 lições, aproximadamente, dadas em um semestre e meio, o aluno terá aprendido as estruturas mais básicas da Língua Japonesa, o que o habilitará a ler e a compreender, embora ainda de maneira bastante rudimentar, um texto em Língua Japonesa. É evidente que esta parte praticamente "teórica" (porque o número de exercícios e de vocábulos será ainda pequeno) terá de ser reaplicada nos textos, mas o contacto com os principais elementos gramaticais (*joshi*, *jodōshi*, *taigen*, *yōgen*, *fukushi*, etc.) permitirá ao aluno, com o auxílio do dicionário, poder chegar à compreensão de um texto dado qualquer.

Caberá, a seguir, realizar o aprendizado de alguns elementos não contidos nas lições acima referidas, a saber: os usos peculiares que são mais facilmente explicáveis dentro do próprio texto — expressões idiomáticas, *setsuzokufukushi* (conectivos), *keishikimeishi* (substantivos substitutivos), etc.

Não podemos nos esquecer também da gramática da língua clássica, fator igualmente indispensável para a aquisição do conhecimento satisfatório da Língua Japonesa. A língua clássica explicará muitos dos elementos gramaticais ainda contidos na língua moderna e permitirá compreender melhor as leis que regulam as estruturas da língua. Além disso, voltando ao nosso ponto inicial, podemos dizer que ler as obras da literatura clássica através de textos traduzidos dificulta a apreensão do seu sentido, visto que o próprio filtro da tradução distancia o contacto com a real cultura da época.

Tanto o ensino da literatura (clássica ou moderna) quanto o ensino da própria Cultura Japonesa deve ter, necessariamente, um ponto em comum: o contacto direto com a Língua Japonesa.

Embora tenhamos salientado tão enfaticamente a importância do método gramatical contrastivo para o ensino da Língua Japonesa para estudantes brasileiros, somos impelidos a reconhecer as inúmeras dificuldades em aplicá-lo, pois, são pouquíssimos os estudos realizados nesse campo. São ainda inúmeros os assuntos a serem desvendados.

Levantaremos aqui alguns desses aspectos, referindo-nos primeiramente à natureza das dificuldades apresentadas comumente pelos nossos estudantes no aprendizado do Japonês, o que, segundo nosso entender, advém de dois aspectos fundamentais: (2)

- (A) das diferenças gramaticais referentes às estruturas lingüísticas das duas línguas;
- (B) das diferenças culturais que podem ser registradas nas duas línguas.

São, naturalmente, inúmeros os elementos que se apresentam distintos quanto ao aspecto (A) mas gostaríamos de levantar alguns:

1. dificuldades na explicação de *kakujoshi* (partículas indicativas dos casos)

- a) o agente da causativa: o agente da causativa é, na sua grande maioria, expresso pelo *kakujoshi* NI (dativo) e, em alguns casos, pelo *kakujoshi* O (acusativo). A diferenciação do uso em NI ou O parece não poder ser explicada simplesmente pela distinção *jidōshi/tadōshi* (verbos intransitivos/verbos transitivos)(3), embora a tendência geral na construção da voz causativa seja a de transformar um verbo intransitivo em transitivo. A utilização de NI ou O deve recair sobre a natureza e o sentido dos verbos e, em última análise, sobre o problema de regência. Assim, em Japonês, torna-se possível construir uma voz causativa com verbos que denotam sentido de "resultado natural" ou "processo natural" ("*shizenno nariyuki*" ou "*onozukara shikaru*")(4), isto é, com verbos cujo "processo é difícil de ser impedido". Exemplos:

— *Hahaoyaga kodomoo nakaseru.*

/A mãe faz a criança chorar./ (5) (A mãe não pode impedir que a criança chore)

— *Chōjoo hayaku shinasetekara okubyōni natta.*

/Ficou medrosa depois que "deixou" a filha mais velha morrer/ (Não pôde impedir que a filha viesse a morrer.)

Segundo Yutaka Miyaji, (6) há cinco tipos de *shieki* (voz causativa):

- (1) quando alguém move alguém e faz uma terceira pessoa praticar uma ação. Exemplo:

*Chichiwa Hanakoni Tarōo shikaraseru.*

/Meu pai faz Hanako repreender Tarô./

- (2) quando alguém move alguém e faz esse alguém praticar uma ação. Exemplo:

*Chichiwa Hanakoni eigoo narawaseta.*  
/Meu pai fez Hanako aprender Inglês./

- (3) quando há indicação de que alguém aprova a ação de alguém. Exemplo:

*Kyōwa kareo yasumaseyōka.*  
/Acho que vu deixá-lo faltar hoje./

- (4) quando há indicação de que alguém reconhece a liberdade de ação de outra pessoa (quando não adiante interferir.) Exemplos:

*Tarōo kujimade nekasete oita.*  
/Deixei Tarô dormir até às 9 horas./  
*Amari akanbōo nakaserunowa yokunai.*  
/Não é muito bom deixar a criança chorar./  
*Kareni katteni iwasete okusa.*  
/Vou deixá-lo falar à vontade./  
*Damatte yamani ikasetewa abunai.*  
/É perigoso permitir que vá à montanha sem avisar./

- (5) quando expressa sentido de amolação. Exemplo:

*Ichijikanmo matasarete irairasaseraretawa.*  
/Fizeram-me esperar por uma hora e me fizeram ficar nervosa.

Embora o autor não aponte claramente, parece que os casos (1) e (2) recaem sobre o uso de NI para o agente da causativa e o (3), (4) e o (5) sobre o uso de O. Diríamos, então, que a voz causativa com NI carrega o sentido de “mando” para com o agente da causativa, de maneira mais forte, ao contrário do agente regido por O, o que atenua mais esse “mando”. Assim, em *Otōtoni benkyōsaseru.* /Fazer o irmão mais novo estudar/, o valor causativo é mais forte do que em *Otōtoō benkyōsaseru.*

- b) o complemento em O (*kakujoshi*) na “voz passiva indireta”. Em Japonês, temos dois tipos de passiva:

A. voz passiva propriamente dita — quando o sujeito recebe, diretamente, a ação praticada pelo agente da passiva. Exemplo:

*Senseini homerareta.* /Fui elogiado pelo professor./

B. Voz passiva de interesse (*rigaino ukemi*) — quando a

ação atinge o sujeito indiretamente. Esse tipo de passiva compreende 2 casos:

- 1) a passiva de amolação (*meiwaku*) formada com verbos intransitivos. Exemplo:

*Kinodokuni. Ano onnamo kodomoni sakidata-  
rete. . .*

/Coitada. Aquela mulher. . . a filha lhe morreu. . ./  
(A filha morreu e ela está sofrendo com isso – conseqüência negativa)

- 2) a passiva indireta – é o objeto direto que sofre diretamente a ação do verbo e o sujeito sofre as conseqüências dessa ação. Exemplos:

*Inuni ashio kamareta. /Tive o pé mordido pelo cão./  
(O cão moredeu meu pé e eu, “por tabela”, sofro com isso.)*

*Ishani ketsuekikensao susumerareta.*

/Fui aconselhada pelo médico (a fazer) um exame de sangue./

O segundo tipo de passiva (passiva de interesse) é um dos pontos problemáticos no momento da sua transmissão aos estudantes brasileiros porque a nossa língua não prevê tais estruturas frasais. Em Japonês, os verbos chamados “inativos” (por Akira Mikami), tais como *aru* (existir), *suru* (fazer), *iru* (necessitar), *muku* (servir para, adequar-se a), *niau* (cair bem), *dekiru* (ser capaz em), etc. não formam voz causativa ou passiva porque são verbos depoentes, já contendo em si o sentido de passividade ou de causalidade. Por outro lado, os verbos denominados “ativos” podem formar voz passiva, sendo que os intransitivos só formam passiva de interesse (B) e os transitivos formam a voz passiva propriamente dita (A).

- c) dificuldades apresentadas na discriminação do uso de WA (*fukujoshi*) e GA (*kakujoshi*) como sujeito da frase. Este é um assunto controvertido, mesmo entre os gramáticos mais recentes que estudam a Língua Japonesa. Nos exemplos

*Zōwa hanaga nagai. / Zoga hanaga nagai. /O elefante tem uma tromba comprida/*

Akira Mikami(8) considera *Zōwa* como sendo um sujeito comum da frase (*tadano shugo*) e *Zōga* como sujeito específico ou selecionado (*toritatenō shugo*) em oposição ao elemento "outros animais".

Entretanto, Yasuo Okuda(9) distingue o uso de WA e GA da seguinte maneira: o *joshi* GA é utilizado para formar o sujeito de uma frase já citada anteriormente no contexto lingüístico (*bunmyaku*) ou já referido no contexto de situação (*bamen*). Assim, nos exemplos:

*Bokuga tōbanda.* /Eu sou o plantonista./ e  
*Bokuwa tōbanda,*

notamos que *Bokuga* surge na medida em que tenhamos já anteriormente citada, a idéia "alguém vai ser o plantonista". Nesse sentido, *tōbanda* constitui o elemento já conhecido dentro da conversa, sendo o elemento novo a ser comunicado, o sujeito *Bokuga*. *Boku* /eu/ é especificado em oposição a *Kimi* /você/ ou *Kare* /ele/. No segundo exemplo, *Bokuwa* fornece a base ou o fundamento (*konkyo*) da mensagem a ser veiculada e o elemento *tōbanda*, a sua explicação (*setsume*).

No caso de *Zōwa hanaga nagai*, Okuda consiera *Zōwa* como sendo o sujeito da frase e *hanaga nagai* como sendo uma expressão idiomática não-divisível, equivalendo a um predicado. Para ele, há, nesse exemplo, 2 casos nominativos no nível formal ou morfológico (*keitaijō*) e 1 só sujeito no nível sintático (*bunronjō*). Só assim, segundo ele, poderíamos explicar as demais frases em que ocorreu o aparecimento de WA e GA. Vejamos outros exemplos:

- *Bokuwa haraga tatsu.* /Eu fico com raiva./
- *Karewa Hanakosanni kiga aru.* /Ele está interessado em Hanako./
- *Bokuwa hon'ō yomu kotoga dekiru.* /Eu posso ler o livro./
- *Bokuwa kumiaito kankeiga aru.* /Eu tenho ligações com o sindicato./
- *Bokuwa ginkoni kanega aru.* /Eu tenho dinheiro no banco./

Tanto as explicações de Mikami quanto as de Okudá não

nos deixam totalmente satisfeitos. Mikami pecou ao não prever para o caso de GA a análise desenvolvida por Okuda (sobre o “fator já mencionado anteriormente no contexto lingüístico ou no contexto pragmático”). Okuda, por sua vez, resolve de maneira simplista todos os sintagmas com GA, considerando-os, juntamente com o verbo, simples expressões idiomáticas, o que dificulta ao estudante estrangeiro a sua aprendizagem, pois, terá de memorizar cada uma dessas expressões. Ao considerar *hanaga nagai*, *haraga tatsu*, *kanega aru*, etc., como expressões indivisíveis, nega-lhes o valor de sintagmas ou a função sintática que encerram. Por exemplo, o GA da frase *Hon’o yomu kotoga deki-ru* traz maior benefício se explicado como partícula que rege um complemento de capacidade.

De qualquer maneira, acreditamos na necessidade de serem amplamente revistos e refutados esses conceitos.

2. Além desses problemas referentes a *kakujoshi* levantados no item 1, podemos citar inúmeros outros que necessitam de estudos e sistematizações, o que acarretará, se bem realizados, profundo avanço no método científico do ensino da Língua Japonesa. São eles: o problema do *rentaisetsu* (cuja extensão costuma ser por demais longa) enquanto correspondentes às nossas orações adjetivas; a natureza e a função do *hojoyōgen* (verbos auxiliares *te-iru*, *te-aru*, *te-oku*, *te-miru*, *te-shimau*, etc.); a função dos *chinjutsufukushi* (advérbios que invocam modalidade, tais como: *yokumo . . . surumonoda*, *ittai . . . dearōka*, etc.); os chamados *keishikimeishi* (substantivos substitutivos: . . . *mama*, . . . *no yōda*, . . . *suru monoda*, etc.); a função dos *shijigo* (dêiticos); a sistematização das outras categorias de modalidade (*chinjutsu/jodoshi*); etc.

Dentre os pertencentes à categoria (B), isto é, referentes às dificuldades provenientes das diferenças culturais do Português e do Japonês, podemos citar o problema das expressões de respeito, modéstia e polidez (abundantes em Língua Japonesa, pois, podem fazer parte de quase todas as categorias gramaticais — ora surgindo nos sufixos ou prefixos, ora no próprio léxico: no substantivo (Ex.: *gten-ki*, *oishasan*); nos numerais (Ex.: *oikutsu*, *ofutarisan*); nos verbos (Ex.: *mōshiageru*, *ossharu*); nos “adjetivos” (Ex.: *gyasashiikata*); nos

*jodōshi* (elementos relacionais configurados de modalidade); etc.

Não podemos nos esquecer também das dificuldades de se apreender o sentido de *jihatsu* (espontaneidade) advindas dos diferentes modos de apreensão dos fatos da natureza (Ex.: *Furusatoga shinobareru, Samuku kanjirareru, Waruku omowareru*, etc.) e do sentido e funções de certos verbos peculiares à Língua Japonesa (Ex.: verbos com sentido de “dar” e “receber”: *yarū, kureru, morau*).

São, enfim, problemas de ordem variada — ligados às características da própria cultura japonesa e que se encontram refletidos na língua — que necessitam ser criteriosamente estudados.

Retomando a idéia desenvolvida no início do trabalho, devemos dizer ainda, que o sistema de ensino, a que almejamos, enfoca a língua enquanto descrição formal por acreditarmos ser ele fundamental e insubstituível para uma pesquisa científica da Língua Japonesa.

Na trajetória do ensino do Japonês, não podemos nos esquecer que se trata do ensino de uma língua estrangeira para brasileiros e que o objetivo dele deve ser o de se chegar ao domínio dos instrumentos básicos e necessários para uma pesquisa científica.

#### NOTAS:

- (1) Artigo publicado na Rev. Estudos Japoneses III, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da USP, 1983.
- (2) Este aspecto foi levantado também no artigo “Chūnanbei shokokuni okeru nihongo kyōiku” a ser publicado por Geny Wakisaka e por mim na Rev. Nihongo Kyōiku nº 53, Tóquio, Ed. Nihongo Kyōiku Gakkai, março de 1984.
- (3) Cf. Kanae Sakuma — Gendai Nihongono Hyōgento Gohō pp. 208-226 e Nihonteki Hyōgenno Gengokagaku pp. 119-127.
- (4) Kanae Sakuma — Nihonteki Hyōgenno Gengokagaku p. 120.
- (5) As frases que servem de exemplos serão apresentadas com suas traduções literais (entre / /) cujo intuito é o de possibilitar ao leitor detectar as diferenças estruturais das duas línguas enfocadas.
- (6) Yutaka Miyaji — Joshi Jōdoshi Shōsetsu pp. 90-93.
- (7) Sakuma — Gendai Nihongono Hyōgento Gohō pp. 208-226.
- (8) Akura Mikami — Zōwa Hanaga Nagai.
- (9) Yasuo Okuda — “Bunpō Kyōikuno Kaishin” pp. 217-229.



## OBRAS REFERIDAS:

- IWABUCHI, Tadasu – “Ukemi, kanō, jihatsu, shieki, sonkeino jodōshi” in Hinshibetsu Nihon Bunpō Kōza – Jodōshi II, nº 8. Tóquio, Meijishoin, 1972. pp. 134-165.
- MATSUO, Osamu – “O – Kakujoshi” in: Joshi, Jodōshi Shōsetsu. Org. Akira Matsumura. Tóquio, Gakutōsha, 1969. pp. 335-340.
- MIKAMI, Akira – Zōwa Hanaga Nagai. Tóquio, Kuroshio Shuppan, 1973.
- MIYAJI, Yutaka – “Seru, Saseru – Shieki” in: Joshi, Jodōshi Shōsetsu. Org. Akira Matsumura. Tóquio, Gakutōsha, 1969. pp. 89-96.
- MIYAJI, Yutaka – Shinpan Bunron – Gendaigono Bunpōto Hyōgenno Kenkyū. Tóquio, Meijishoin, 1979.
- OKUDA, Yasuo – “Hihanto Han’hihan” in: Zōwa Hanaga Nagai. Akira Mikami. Tóquio, Kuroshio Shuppan, 1973. pp. 217-228.
- SAKUMA, Kanae – “Shiekino Tekubari” in: Nihonteki Hyōgenno Gengo-kagaku. Tóquio, Kōseisha Kōseikaku, 1967. pp. 119-127.
- SAKUMA, Kanae – Gendai Nihongono Hyōgento Gohō. Tóquio, Kōseisha Kōseikaku, 1967.

## KINOSAKI NITE (1) DE NAOYA SHIGA

Luiza Nana Yoshida

Ainda não me foi possível fazer um estudo aprofundado a respeito da obra e da vida de Naoya Shiga (2), embora fosse grande o meu interesse por ele. Este artigo não tem, portanto, a pretensão de ser um estudo crítico a respeito das obras deste renomado escritor, apenas me limito a relatar as minhas impressões através da sua obra *Kinosaki nite*.

*Kinosaki nite* não possui um enredo propriamente dito, pois consiste em uma reflexão feita pelo "eu" (3) a respeito da vida e da morte, depois de ter sofrido um acidente quase fatal, e de ter sentido a morte bem de perto.

Para a convalescença, o "eu" vai descansar nas termas de Kinosaki (4) onde num curto período de tempo depara com a morte de uma abelha, de um rato e de uma lagartixa d'água, em circunstâncias diversas.

A primeira morte se refere à da abelha que encontra já morta, no telhado que se vê da sacada do seu quarto no segundo andar da hospedaria.

O personagem nota que há uma colméia entre as ripas que ficam na divisória do telhado do hall de entrada e da parede da casa. Quando o tempo está bom, há um movimento constante de entrar e sair das abelhas entre as ripas e, numa certa manhã, o "eu" descobre uma abelha morta no telhado do hall de entrada.

Segundo muitos críticos japoneses, a qualidade maior de Shiga está na sua linguagem extremamente bem cuidada, clara, correta, que o torna capaz de transmitir aos leitores, tudo aquilo que vê, de uma maneira fiel, ou seja, assim como ele realmente a vê, utilizando-se de um vocabulário simples, mas expressivo.

Sua linguagem torna-se quase que visual, motivada pela habilidade com que Shiga utiliza o vocabulário adequado nos lugares devidos, e pela sabedoria com que escolhe a palavra, fatores esses que possibilitam formar a imagem fiel do quadro que quer transmitir.

Muitos críticos já chamaram a atenção para essa qualidade de Shiga, tanto que trechos da sua obra *Kinosaki nite* são citados como linguagem modelo da língua japonesa.

Junichiro Tanizaki, por exemplo, em seu *Bunshō Dokuhon* (5) (Modelos de Linguagem), destaca, à certa altura, o trecho em que é narrado o episódio da abelha para o desenvolvimento do seu estudo. Ele chama a atenção, por exemplo, para a observação minuciosa que o autor faz, escrevendo exatamente conforme seus olhos viram, sobre a abelha que sai da colméia e alça vôo.

“As abelhas, deslizando-se por entre as ripas, pousam, de início, no telhado do hall de entrada. Aí, depois de examinarem cuidadosamente as asas e as antenas com as patas dianteiras e traseiras, algumas passeiam um pouco, mas logo estendem, firmes, as asas alongadas para os lados e alçam vôo soltando um zumbido. Ao alçar vôo, tornam-se rápidas repentinamente e somem.

Um certo dia, o “eu” descobre uma abelha morta no dito telhado do hall de entrada. Ela está com as patas encolhidas sobre o ventre e as antenas caídas desleixadamente. Essa abelha, tão quieta em seu lugar, contrasta com as outras que trabalham apressadamente, fazendo com que pareçam extremamente cheias de vida. Vê-la tão quieta e sozinha no telhado, depois que as outras se recolham, dava ao “eu” uma sensação de melancolia, embora esse sentimento estivesse envolto num clima de muita tranqüilidade. A morte que ele vira de tão perto se lhe afigurava então como algo muito íntimo e sereno.

“Mesmo agora, as abelhas da colméia estão trabalhando energicamente, mas a abelha morta deve ter sido arrastada para o chão através da calha. Deve estar imóvel em algum lugar, com as patas encolhidas, as antenas grudadas no rosto e talvez coberta de lama. O cadáver deve ficar hirto aí, até que ocorra no exterior, uma outra mudança que o movimente. Ou será arrastado pelas formigas? Não obstante, isso era extremamente sereno. O completo cessar dos movimentos daquela que trabalhava sem tréguas, proporcionava tranqüilidade. Eu senti uma familiaridade com

relação a essa tranqüilidade”.

Decorrido pouco tempo desde a morte da abelha, o “eu” encontra, certa manhã, uma multidão a olhar em direção a um certo ponto do rio. Nota um rato com um espeto para peixe de aproximadamente 21 cm transpassado em seu pescoço. As extremidades do espeto surgiam a uns 9 cm acima da cabeça e 9 cm abaixo do pescoço.

O rato nadava debalde de um lado para o outro tentando sair do rio, mas as extremidades do espeto atrapalhavam-no, e ele não conseguia subir pela margem coberta de pedra (6). Empenhava-se em se salvar, como se houvesse alguma possibilidade, fugindo para algum lugar.

Para o “eu”, aquela imagem do rato debatendo-se para se salvar a qualquer custo, embora já praticamente clara a sua morte, deixou marcas em sua memória.

Esse quadro fá-lo conscientizar-se da realidade cruel que existe anteriormente à morte.

“Eu fiquei com um sentimento de tristeza e repulsa. Pensei: aquela é que é a realidade. É amedrontador o fato de existir um sofrimento como aquele, antes da tranqüilidade que estou desejando. Mesmo que eu sinta intimidade com relação à serenidade do momento após a morte, pensei: aquela agitação pela qual se passa até se chegar à morte é amedrontador. Os animais, que não conhecem o suicídio são obrigados a continuar com aquele esforço até alcançarem finalmente a morte.”

A posição do “eu” diante da morte vai agora caminhar para uma reflexão mais profunda, ligada ao instinto de sobrevivência que tanto o animal, como o homem possuem dentro de si.

O “eu” que de início tem uma postura digamos estática, com relação à morte,

“Por um triz, a essas horas, estaria deitado de costas debaixo da terra de Aoyama (7). Com a cara pálida, gelada e dura, com os ferimentos do rosto e das costas intactos. Do lado estão os restos mortais do meu avô e da minha mãe. E estes também, sem terem nenhuma relação entre si — brotam-me pensamentos assim. Isso é melancólico. Mas era um pensamento que não me amedrontava tanto assim.”

percebe que existe uma luta ferrenha antes de se chegar à morte, e se conscientiza de que ele mesmo havia travado essa luta na época do acidente, quando sem perceber, o seu instinto de sobrevivência havia falado mais alto que a sua razão.

“Eu tentei fazer tudo que me fosse possível. Eu próprio escolhi o hospital. Indiquei como chegar a ele. Pedi, por exemplo, para que telefonassem antes, pensando que seria problemático não se poder fazer os preparativos para a operação logo que chegasse, caso o médico estivesse ausente. O fato de a cabeça ter funcionado eficientemente a respeito das coisas mais importantes, mesmo num estado de semi-consciência, a mim mesmo pareceu, mais tarde, estranho.”

O que lhe causou estranheza também foi o fato de ele não ter praticamente se apavorado com a gravidade do seu ferimento, que poderia se tornar fatal. Embora não o apavorasse, não pôde negar que cresceu dentro dele uma alegria inexplicável ao ouvir o médico dizer que não era um ferimento fatal. Não saberia dizer qual seria a sua reação se tivesse ouvido que iria morrer, mas sente que, mesmo assim, procuraria uma maneira de se salvar e faria qualquer esforço para continuar a viver. E isso seria algo semelhante ao instinto de sobrevivência do rato.

Percebemos que há dentro do “eu” duas forças contrastantes: o sentimento de proximidade com a morte que não o amedronta e, ao mesmo tempo, a vontade de viver que o impele a se agarrar em qualquer coisa que lhe permita continuar vivendo. Qual seria, então, a sua reação com relação a essas duas forças?

O sentimento do “eu” parece caminhar para uma aceitação das duas forças como algo inevitável, e isso parece evidenciar-se mais na cena da lagartixa d’água.

Certo entardecer, durante o seu passeio ao longo de um rio, o “eu” vê uma lagartixa d’água numa pedra, na margem oposta. Fica contemplando o pequeno animal por algum tempo e, a certa altura, atira uma pedra com a intenção de assustá-lo. Por um desses caprichos da natureza, ele que nunca conseguira antes acertar num único alvo, mesmo mirando, acaba pegando em cheio e matando a pobre lagartixa. Ele próprio não acreditava no que fizera. Não conseguia entender por que isso acontecera. Não tinha como explicar essa morte senão atribuindo-a ao acaso. Foi uma morte súbita e inesperada.

“Para a lagartixa foi uma morte completamente inesperada. Eu fiquei aí agachado por algum tempo. Senti como se restássemos só eu e a lagartixa, e senti isso colocando-me no lugar dela. Ao mesmo tempo que tinha pena, senti também a solidão do ser vivo. Foi por acaso que não morri. A lagartixa morreu casualmente.”

A vida e a morte são de certo modo inexplicáveis. Não há como criar uma vida a partir de matérias artificiais, nem evitar uma morte física eternamente. A vida e a morte são também inseparáveis, pois uma não existiria sem a outra. Por força do acaso, ora estamos vivos, ora morremos. Não há como lutar contra isso.

Parece ser mais ou menos essa a conclusão a que o “eu” chega. Ele parece entregar a vida e a morte às mãos do acaso. O homem se torna impotente diante disso e não há muito a fazer senão esperar que num belo dia a morte chegue.

“O que teria acontecido com a abelha? Deve estar já debaixo da terra, arrastada pela chuva que caiu após a sua morte. O que teria acontecido com aquele rato? Arrastado para o mar, a essas alturas, esse corpo inchado de água deve ter sido trazido para a praia junto com os detritos. E eu, que não morri, estou agora aqui. Assim pensei. Senti também que deveria estar agradecido com relação a isso. Mas a verdade é que não nasceu dentro de mim o sentimento de alegria. O viver e o morrer, esses dois fatos, não são opostos. Pareceu-me não haver tanta diferença assim ”

Apesar do relato de três episódios aparentemente independentes, notamos que existe uma estruturação dentro da obra, onde o fio mestre de ligação é o sentimento do “eu” que varia diante de cada uma das mortes:

- a) abelha: temos aqui a morte já consumada, que surge como algo tranqüilo e pela qual o “eu” nutre até uma certa intimidade. É o contraste entre a vida agitada, representada pelas abelhas da colméia, e a morte, na figura da abelha morta. A vida é como sinônimo de agitação e a morte, de tranqüilidade.
- b) rato: é o retrato da transição, a fase intermediária entre a vida e

a morte. Diante de toda a luta pela qual se tem que passar até atingir a morte, o “eu” sente medo, e carrega dentro dele um sentimento contraditório: a intimidade com a morte e o apego à vida. Isso o leva a pensar que, tanto a vida como a morte são verdadeiras, e que a escolha entre as duas não está ao alcance do homem.

- c) lagartixa: a vida que sucumbe diante dos olhos do “eu”, por mera casualidade. Ele próprio sendo o causador direto da morte, fica perplexo diante da fugacidade da vida. Percebe que não possui poderes para controlar nem a vida e nem a morte. É o sentimento de incerteza diante de uma realidade que não consegue mudar.

Se atentarmos para as ligações eu-abelha, eu-rato e eu-lagartixa, temos:

- a) eu-abelha: após a morte e o desaparecimento do corpo da abelha, o “eu” imagina o que teria acontecido com ela.

“Deve estar imóvel em algum lugar, com as patas encolhidas, as antenas grudadas no rosto e talvez coberta de lama.”

ou

“Deve estar já debaixo da terra arrastada pela chuva que caiu após sua morte.”

- b) eu-rato: vendo o rato que diante da morte iminente luta de todas as formas para sobreviver, o “eu” recorda-se do seu acidente e reflete sobre a sua reação diante de uma situação semelhante à do rato.

“Se tivesse ouvido que era fatal, como eu teria reagido? Esse “eu” é um pouco difícil de imaginar. Eu teria ficado abatido. Mas, sinto que não seria acometido de um pavor com relação à morte, assim como penso normalmente. E sinto que mesmo me tendo sido comunicado isso, ainda assim, eu pensaria em me salvar e teria feito qualquer esforço para isso.”

- c) eu-lagartixa: aqui, o que existe é o “eu” perante a realidade da qual não se pode fugir. Em questão de segundos, a lagartixa tão cheia de vida cai morta diante dos seus olhos. A perceber pelo trecho:

“É uma lagartixa d’água. Ela ainda está molhada e tem uma

bonita cor. (. . .) peguei a pedra e a atirei. (. . .) Então, a lagartixa acabou tombando para a frente sem forças, quando os dedos das duas patas dianteiras se encolheram, depois de, com os cotovelos afastados, resistir à inclinação (da pedra). O rabo aderiu completamente na pedra. Já não se mexe. A lagartixa acabou morrendo”.

o “eu” presencia *in loco* a passagem da vida para a morte, e é também o causador direto dessa passagem. É o círculo da vida e da morte iniciado com a abelha (morte consumada), continuado com o rato (vida → morte) e terminado com a lagartixa (morte presenciada).

Nas duas primeiras ligações (eu-abelha/eu-rato), temos um “eu” que faz uma reflexão através desses dois seres, e na ligação eu-lagartixa, já existe uma espécie de fusão entre o “eu” e a lagartixa, na medida em que temos:

“Senti como se restássemos só eu e a lagartixa, e senti isso colocando-me no lugar dela”.

Através dessa identidade, chega-se à conclusão de que entre o viver e o morrer não existe tanta diferença, sendo que é somente através da interação de ambos que se forma um todo, o círculo vida-morte.

O que nos resta observar é a posição do “eu” perante a morte. Podemos notar, pelos trechos citados, que o que existe com relação à morte não é propriamente o medo dela, mas sim o medo de não poder esboçar qualquer reação diante dela. O personagem se encontra completamente desarmado e indefeso para enfrentá-la. A conscientização dessa incapacidade de poder controlar a vida ou a morte, significa para o “eu”, a conscientização da sua não-onipotência, o que vai ferir aquilo que há de mais essencial para o “eu”: o seu ego. E tudo aquilo que foge ao controle do ego torna-se incerto, o “eu” fica sem ter onde se firmar. Daí, um “eu” quase passivo, como alguém que se entrega a uma tropa inimiga, depois de derrotado numa ferrenha luta.

“O viver e o morrer, esses dois fatos, não são opostos. Pareceu-me não haver tanta diferença assim. Já estava relativamente escuro. A visão só captava as luzes longínquas. A sensação do pisar, também distanciando-se da visão, era extremamente incerta. Somente a cabeça funcionava livremente. Isso me impulsionava ainda mais em direção a essa atmosfera.”



Ao chegarmos aqui, a impressão que temos é de que o “eu” chega a um beco sem saída, e tudo se acaba. mas quero acreditar que não. O “eu”, ultrapassando o ego ferido, parece procurar novos rumos para a sua vida. E, creio que o fato de o seu relato não ter terminado aqui mas, ao contrário, ter incluído as frases finais

“Depois de três semanas, eu parti dali. E depois disso, já se passaram mais de três anos. De ficar com cáries da coluna,(8) eu escapei.”

isso parece surgir como uma pontinha de luz ao longe, onde ainda existe a esperança. É como se ele quisesse nos dizer: “Apesar de tudo, ainda estou aqui, VIVO! E é o que importa!”

## NOTAS

- (1) *Kinosaki nite* — Em Kinosaki, obra de 1917.
- (2) Naoya Shiga — renomado escritor japonês, nascido na província de Miyagi, em 1883 e falecido em 1971. Dentre as suas principais obras incluem-se, além de *Kinosaki nite: Abashiri made* (Até Abashiri), 1910; *Han no hanzai* (O crime de Han), 1913; *Anya kōro* (O caminho numa noite escura), 1921-1937; *Kozo no kamisama* (O deus do aprendiz), 1920, etc.
- (3) O protagonista “eu” é típico de obras que no Japão se incluem no gênero chamado *watakushi shōsetsu* ou *shishōsetsu*, tipo de romance autobiográfico. *Kinosaki nite*, tem forte influência desse gênero, mesmo porque Naoya Shiga é um dos grandes representantes desse gênero literário.
- (4) Kinosaki — refere-se à estação termal localizada na cidade de mesmo nome na província de Hyogo, e muito famosa na região oeste do Japão.
- (5) *Bunshō Dokuhon* — obra do autor Junichiro Tanizaki, onde ele estuda a língua japonesa sobre vários aspectos.
- (6) No Japão, a maioria dos rios que atravessam a cidade possuem as margens reforçadas por pedras, formando uma espécie de muro.
- (7) Aoyama — refere-se ao cemitério de Aoyama, localizado no bairro de mesmo nome. Naoya Shiga e a sua família estão enterrados nesse cemitério.
- (8) Cáries da coluna — uma espécie de inflamação das vértebras.

## O KYŌGEN: SEU UNIVERSO E SUA EVOLUÇÃO

*(Uma parte da dissertação de mestrado apresentada na Escola de Comunicações e Artes da USP)*

Sakae Murakami Giroux

### 1. O KYŌGEN E O SEU UNIVERSO

#### 1.1. O NŌ E O KYŌGEN

O Nō e o Kyōgen são teatros da época Muromachi (séculos XIV e XVI). Embora ambos tenham suas origens no Sarugaku,<sup>1</sup> teatro circense que veio da China para o Japão, por volta do século VIII, estes dois teatros consolidaram suas formas de representação somente nos inícios do século XV. E juntos, resistiram aos impactos das novas eras, de tal forma que suas peças são representadas ainda hoje, compondo um único programa, que se desenvolve num mesmo palco. No espetáculo o equilíbrio e a harmonia são criados pelas naturezas particulares do Nō e do Kyōgen, contrastando-se em diversos aspectos.

Tentaremos, portanto, enumerar as diferenças mais evidentes dos teatros em questão.

É necessário frisar, em primeiro lugar, que, embora o Nō e o Kyōgen aconteçam num mesmo palco, cada qual possui sua concepção espacial. O espetáculo do Nō, por exemplo, se desenvolve em volta de um único personagem, que age como o "cabo de um enorme guarda-chuva". O "guarda-chuva" resguarda sob si todo o universo do Nō, inclusive sua platéia. Todavia, o mundo do Kyōgen é aquele da relação antagônica dos personagens. Essa relação é observada pelo público, que não esquece, em momento nenhum, a sua posição de

espectador.

O Nō é um teatro de máscaras. Ainda que o "waki", elemento secundário do Nō, nunca a utilize, o "shite", que, em última análise, é o único personagem do Nō, salvo em algumas peças específicas,<sup>2</sup> sempre faz uso dela. A mulher que aparece no Nō é um "shite" e em qualquer ocasião utiliza a máscara. Excetuando-se aquelas consideradas feias que se servem da máscara para efeito cômico, a mulher que aparece no Kyōgen enrola apenas uma tira branca na cabeça,<sup>3</sup> deixando pender suas pontas longas sobre as orelhas. Em suma, afóra os deuses, os velhos, os animais e os insetos, que constituem uma incidência relativamente pequena dentro do vasto repertório de personagens, o Kyōgen não recorre a máscaras.

O espetáculo do Nō está centrado no canto e no bailado; as palavras são geralmente explicativas da ação. O coro encarrega-se da parte da narração lírica. Ao contrário, o Kyōgen desenvolve-se através dos diálogos entre os personagens. Enquanto o Nō é o espetáculo de um só personagem, o Kyōgen apóia-se nos acontecimentos cômicos surgidos entre os personagens que se contrapõem.

O personagem do Nō é uma figura histórica e as peças são inspiradas nas lendas e nos contos antigos. Zeami<sup>4</sup> afirmava que o autor, ao escrever uma peça de Nō, deveria ter sempre em mente a feminilidade das heroínas dos Contos de Genji,<sup>5</sup> para a construção de personagens femininos, e o vigor dos nobres dos Contos de Heike,<sup>6</sup> para os personagens masculinos. Os indivíduos do Kyōgen são personagens anônimos que normalmente representam o cômico da vida cotidiana da época. E mesmo que entre eles esteja por acaso Emma Daiō, o Senhor do Mundo da Morte, ou Arihara-no-Narihira, aristocrata e poeta do século IX, sua concepção observará sempre a visão predominante da época Muromachi, isto é, a popular. A grande maioria dos personagens que compõem esse universo teatral se apresenta como "alguém que mora por estas redondezas" e mesmo que seja um proprietário de terras, será uma pessoa conhecida pelos habitantes das proximidades. Outros surgem como indivíduos que todos nós conhecemos. Aliás, a expressão "por essas redondezas", tão freqüente nas auto-apresentações do Kyōgen, não define o espaço geográfico da cena ou da peça. Assim, o local onde se desenvolve a ação é absolutamente secundário nesse teatro, enquanto, no teatro Nō, o lugar da ação é determinado sempre pelo seu *background* histórico. Talvez seja por isso que sintamos a modernidade das peças de Kyōgen: elas evocam atitudes deveras comuns do ser humano, sem

inserir-lo em nenhum contexto histórico definido.

Por último, chamamos a atenção para a diversidade do aspecto temporal desenvolvido no Nō e no Kyōgen. No Kyōgen, a ação nasce do diálogo entre os personagens e a peça progride no tempo presente até o desfecho. Entretanto, no teatro Nō, as peças que se desenvolvem no tempo presente são especialmente denominadas "Genzai Nō" [Nō da Atualidade], um claro indicativo de que seu tempo é bastante diferente daquele que ocorre no Kyōgen. As peças do Nō pertencentes ao terceiro grupo,<sup>7</sup> por exemplo, são compostas de duas cenas, mas nunca acontece de a segunda parte se passar em tempo posterior à primeira. Explicitando melhor, diríamos que, embora o "waki" desempenhe o papel no tempo presente, o "shite", que contracenou com o "waki" na primeira parte, era, na verdade, uma falsa imagem do morto. Quando reaparece na segunda parte, o "shite" é agora a figura da sua vida anterior. Portanto, o tempo retrocede da primeira para a segunda cena. Técnica similar é aquela utilizada no cinema, em que no tempo presente surge a cena da recordação. Se interpretarmos esse fato racionalmente, diremos que o "waki" sonha. O curso de tempo do "shite" infiltrou-se, na segunda cena, no tempo presente do "waki".

Segundo René Sieffert, os textos do Kyōgen que são sempre representados entre as duas peças do Nō, "sont absolument indispensables à l'équilibre du spectacle. Ils procurent une réaction de détente après la tension presque intolérable provoqués par les Nô (. . .) Le Nô fait appel aux facultés mentales les plus hautes, le Kyōgen, per contraste, tend à provoquer un rire viscéral, fondé sur les ressorts du comique le plus éprouvé".<sup>8</sup>

## 1.2. O KYŌGEN DA ÉPOCA MUROMACHI

No início, o desempenho do Kyōgen era improvisado. Todavia, como a peça era representada por dois ou mais atores, estabelecia-se, antes da improvisação um tema que seria desenvolvido convenientemente no palco. E as situações, os diálogos ou mímicas que obtivessem aprovação do público seriam aproveitados para novos trabalhos. Assim, poderia surgir eventualmente uma terceira representação, que seria a junção das duas outras situações já testadas, pontilhadas de diálogos e mímicas igualmente aprovadas pela platéia. E esse conjunto de elementos já experimentados vai se fixando nas represen-

tações do Kyōgen, através da transmissão oral, até a aparição das primeiras peças escritas no século XVI.

Portanto, ao afirmar que o Kyōgen é um teatro da época Muromachi, encarâmo-lo como um teatro resultante das diversas experiências acumuladas durante os séculos XIV e XV, e que atingiu a sua forma teatral mais perfeita no século XVI. A análise das peças evidencia o fato de que o Kyōgen apresenta reflexos da vida cotidiana da época, como veremos a seguir:

Primeiramente, analisemos o aspecto “posição social da figura do Daimyō e seu relacionamento com o empregado”.

O empregado Tarō (Tarōkaja) contracena nas peças do Kyōgen com o seu patrão, que geralmente se auto-apresenta como um Daimyō. “Daimyō” é o termo que indica fazendeiros-guerreiros da época Muromachi, como também os senhores feudais da época posterior, Edo (séculos XVII a XIX). Ora, os Daimyō das peças *Imamai*<sup>9</sup> ou *Kazumo [O Pernilongo Lutador]*<sup>10</sup> desejam contratar, durante sua estada em Kyōto, três mil servidores. Entretanto, após sucessivas ponderações de Tarōkaja sobre sua situação econômica, a quantidade acaba sendo reduzida para apenas um empregado. Aliás, os senhores que surgem nas peças do Kyōgen possuem de um a três empregados apenas, fato que reflete uma posição econômica e social mais próxima ao pequeno fazendeiro. Além disso, eles são antigos criados da casa e mantêm um profundo laço de amizade com o amo. Na peça *Jisenseki [Duas Mil Pedras]*, Tarōkaja consegue acalmar a raiva de seu patrão, que pretende executá-lo por um motivo qualquer, descrevendo de forma profundamente sentimental a semelhança física do amo com o pai, isto é, com seu antigo patrão. Ambos choram pela emoção da lembrança, e o patrão acaba por presentear o empregado com a espada que iria ser usada para castigar a desobediência do servo.<sup>11</sup> Tarōkaja conhece perfeitamente o amo, pois inverte as regras do jogo sem muita dificuldade.

Como elemento da vida cotidiana apresentado pelo Kyōgen temos o aspecto “nariagari”.

“Nariagari” foi um termo em voga na época Muromachi para denominar os novos ricos, uma vez que a sociedade passava por uma fase de transição, o que possibilitava uma mobilidade social muito ativa.

A peça do Kyōgen, *Nariogari*, destaca o esforço de Tarōkaja tentando se isentar de culpa no roubo de uma espada, ocorrido no templo de Kiyomizu. Ao pernoitar com o patrão no templo, Tarō-

kaja recebe dele a incumbência de zelar pela espada preciosa. Entretanto, falha totalmente na missão. Era necessário não admitir o erro diante do senhor: — valendo-se de sofismas, tenta convencê-lo de que a espada metamorfoseou-se em um pedaço de bambu.<sup>12</sup> Assim, não foi o bambu a se transformar em espada, o que seria esperado, daí sentirmos no tema uma certa ironia com os “nariagari” da época.

Outro aspecto é o fator “proliferação dos trapaceiros”.

Nessa sociedade livre, vemos proliferar também muitos trapaceiros, que ganham dinheiro, espalhando entre os crentes a falsa aparição do Buda Jizō.<sup>13</sup> O livro *Kanmongyoki* relata as proezas dos bonzos corruptos, que tentaram obter lucros, divulgando o boato de um milagre do Jizō, que desceu do céu para o rio Hashira, em julho de 1406.<sup>14</sup>

A peça *Niō*<sup>15</sup> narra as façanhas desses malandros. Um jogador que perde toda a fortuna no jogo, a conselho do amigo resolve fantasiar-se de “Niō”, para receber oferendas dos crentes. Caberia ao amigo espalhar entre o povo a sua vinda do céu. A farsa teve o seu efeito calculado; todavia, o jogador, animado com os resultados, decide insistir um pouco mais nela, para obter um lucro maior. Alguns instantes depois, as pessoas que lá estiveram trazem um coxo, e este, apresentando suas sandálias de palha como oferenda, começa a alisar as pernas de “Niō”, pedindo-lhe o milagre da cura. O falso deus, não suportando as cócegas, começa a gargalhar. Descoberto, Niō foge, perseguido pelas pessoas enganadas.<sup>16</sup>

As várias peças do *Kyōgen* ilustram ainda o costume da época de pernoitar em um templo e pedir auxílio ao Buda, com o objetivo de encontrar uma esposa.

Na peça *Imoji*, o senhor passa a noite no templo Kiyomizu, em companhia de Tarōkaja. Fora para pedir ao Buda uma esposa. Naquela noite, ele sonha que sua futura esposa estaria na escadaria do Portão Oeste do templo. Realmente ela se encontrava no local, mas ele, envergonhado, não tem coragem de conversar com ela. Assim, manda o empregado pedir o endereço dela, o qual é dito em forma de poema. A seguir, a mulher desaparece, porém Tarōkaja não conseguiu captar integralmente o poema e, dessa forma, ele pede auxílio aos passantes. Estes ajudam Tarōkaja e o amo a lembrar os versos recitados pela mulher, através da composição de outros poemas.<sup>17</sup>

O sentimento poético dos homens da época Muromachi aparece nas poesias, nas danças e nas músicas que formam as peças do

Kyōgen. A sua representação, lenta, compassada e ao mesmo tempo cheia de vivacidade, reflete uma vida diferente daquela que vivemos atualmente.

É evidente que em seu percurso, o Kyōgen foi se modificando, razão pela qual, é impossível afirmar que ele tenha conservado atualmente todas as características do período áureo. Todavia, ainda sentimos nele uma certa atmosfera daquele tempo, o que nos permite classificá-lo como um teatro da época Muromachi. Ele é um teatro que nasceu dentro de determinada sociedade e é por ter suas bases fincadas nela que sua compreensão e apreciação se torna possível.

## NOTAS

<sup>1</sup> *Sangaku*, teatro circense que tem a sua origem na Ásia Central. Veio para o Japão através da China por volta do século VIII. No Japão, conservou o nome de *Sangaku* até os meados da era Heian (por volta do século X), para depois se transformar em *sarugaku*.

<sup>2</sup> Para designar o rosto descoberto, sem máscara, utiliza-se o termo *hitamen*.

<sup>3</sup> A tira branca das mulheres que surgem no Kyōgen é denominada *binanbōshi*. A análise dos ideogramas indica que o significado é “chapéu de moço bonito”.

<sup>4</sup> Ator e autor do teatro Nō, filho de Kan'ami. Junto com o pai, foi o responsável pelo florescimento do Nō de sua época. Foi o segundo representante da escola Kanze e viveu no período de 1363 a 1443.

<sup>5</sup> *Contos de Genji* [*Genji Monogatari*] retratam, através das aventuras amorosas do príncipe Hikaru Genji, a vida palaciana da época Heian (séculos VIII a XII). Obra escrita pela dama Murasaki Shikibu no início do século XI e considerada a obra-prima da literatura japonesa.

<sup>6</sup> *Contos de Heike* [*Heike Monogatari*], escritos na época Kamakura (século XIII-XIV). Narram a luta entre o clã Genji e o clã Heike, enfocando a decadência e o aniquilamento deste último. A obra tem como palco a segunda metade do século XII.

<sup>7</sup> Desde a época de Zeami, as peças do Nō são classificadas em cinco grupos, conforme a natureza do protagonista “shite”. As peças do primeiro grupo

são chamadas Kami Nō, que engloba as peças divinas; as do segundo grupo denominam-se *Shura Nō*, peças dos guerreiros; as peças femininas pertencem ao terceiro grupo, denominado *Kazura Nō*; o quarto grupo reúne as peças da vida presente, "Genzai Mono", as peças dos loucos, "Kyōran Mono", as peças dos personagens obsessivos, "Shūshin Mono", sendo que esse grupo também é chamado de *Zatsu Nō*, pela circunstância de serem as peças de diversas naturezas; finalmente, o quinto grupo é chamado *Kiri Nō*, peças finais, ou então *Kichiku Nō*, peças dos gnomos e animais.

<sup>8</sup> René Sieffert: "Zeami. La tradition secrète du Nō suivie d'une journée de Nō", in *Connaissance de l'Orient – Collection Unesco d'Oeuvres Représentatives*, ed. Gallimard (Paris, 1960), p. 29-30.

<sup>9</sup> Hiroshi Koyama, "Kyōgen Shū (Jō)" [Coleção de Peças do Kyōgen v. 1], in *Nihon Koten Bungaku Taikei 42 [Panorama da Literatura Clássica Japonesa 42]* (Tōkyō, 1964), v. 2, p. 133-134.

<sup>10</sup> Hiroshi Koyama, "Kyōgen Shū (Jō)", p. 159-160.

<sup>11</sup> Ken Sasano, "Ōkura Torakiyo Bon NōKyōgen (Jō)" [Livro de Ōkura Torakiyo – NōKyōgen, v. 1], in *Iwanami Bunko, 3019 [Coleção Iwanami, 3019]* (Tōkyō, 1969), p. 311-317.

<sup>12</sup> Hiroshi Koyama, "Kyōgen Shū (Jō)", p. 280-284.

<sup>13</sup> Jizō Bosatsu, "Bodhisattva", protetor dos viajantes, das crianças e das mulheres grávidas.

<sup>14</sup> *Kanmongyoki*, diário do príncipe Fushinomiya Sadafusa, que registra os fatos corriqueiros ou os acontecimentos do palácio imperial, durante o período de 1416 a 1448, com uma interrupção de nove anos.

<sup>15</sup> *Niō*, duas entidades de aspecto diabólico que guardam, uma de cada lado, o portal dos templos budistas. A entidade da direita é Kongō Mishaku, e a da esquerda, Naraen Kongō. O costume de colocar estas entidades guardiãs nos templos provém da Índia.

<sup>16</sup> Hiroshi Koyama, "Kyōgen Shū (Ge)" [Coleção de Peças do Kyōgen, v. 2], in *Nihon Koten Bungaku Taikei 43 [Panorama da Literatura Clássica Japonesa 43]* (Tōkyō, 1965), p. 429-434.

<sup>17</sup> Hiroshi Koyama, "Kyōgen Shū (Ge)", p. 86-94.



## 2. A EVOLUÇÃO DO KYŌGEN

Com relação à representação do Nō e do Kyōgen sobre um mesmo palco, compondo um único programa, há os que defendem a tese de que o fenômeno só aconteceu em determinado momento da evolução desses teatros, pois, embora ambos firmassem suas raízes no Sarugaku, suas montagens eram independentes.

Não dispomos, na verdade, de meios para refutar essa afirmação devido à escassa documentação da época; todavia, podemos supor, por outro lado, uma outra tese, segundo a qual, tendo a mesma origem, o Nō e o Kyōgen se desenvolveram em conteúdos e formas diferentes, conservando, no entanto, seu laço de parentesco.<sup>1</sup>

Seja qual for a tese correta, é certo que nos fins do século XIV e nos inícios do século XV, o Nō e o Kyōgen criavam um espetáculo conjunto no mesmo espaço cênico. Os tratados *NōsakuShō*, *ShudōSho* e *Sarugaku Dangi*, de Zeami,<sup>2</sup> e o diário *Kanmongyoki*, de Fushinomiya Sadafusa,<sup>3</sup> nos informam que as representações do Kyōgen intercalavam-se com as do Nō, que o ator do Kyōgen tinha uma participação nas peças do Nō<sup>4</sup> e que ele atuava como Sambasō e às vezes como Senzai na peça *Okina*.<sup>5</sup> Mesmo hoje, esses aspectos são preservados, constituindo uma tradição de seiscentos anos.

Não nos é possível saber quais e de que forma eram representadas as peças do Kyōgen. *Tadasuno Kawara Kanjin Sarugaku*, de 1464, é o único documento que nos resta dessa época e que traz vinte nomes de peças do Kyōgen, sem nenhuma referência à representação ou ao conteúdo. Assim, embora constem da lista títulos como *Sambonnohashira* [As Três Colunas] ou *Irumagawa* [O Rio Iruma] não sabemos se eles têm alguma relação com as peças dos mesmos nomes que nos foram legadas.<sup>6</sup>

Como se vê, é difícil saber como era exatamente o Kyōgen da época; todavia, através de Zeami e Fushinomiya Sadafusa, é possível visualizar a conduta ideal dos atores.

No capítulo "Sobre Atores do Kyōgen" [Kyōgen no Yakunin no Koto], do *ShudōSho*, Zeami aconselha os atores a se valerem do cômico, que estimula sorrisos de prazer nos espectadores. Ele julga vulgar a comicidade que provoca gargalhadas e as piadas ou palavras que agridem a sensibilidade dos nobres, devendo elas ser evitadas a todo o custo.<sup>7</sup>

Zeami, na verdade, insistia muito na necessidade de não ser agressivo com o público seleta da época, o que vem a provar que

havia aqueles que procediam de forma diversa de seus ensinamentos.

*Kanmongyoki* registra a representação do Kyōgen do dia onze de março de 1424, na residência do príncipe Fushinomiya. Num artigo à parte, o príncipe lamenta o incidente ocorrido naquele dia, quando precisou chamar a atenção do chefe da *troupe*, pelo fato de seus atores terem representado no seu palácio a decadência da nobreza. Ele exige que o grupo respeite o local de representação e o público, ameaça o chefe de destituição, lembrando-o dos castigos que já ocorreram no passado, por esse mesmo tipo de conduta. O bonzo de Hieizan,<sup>8</sup> por exemplo, executou um ator do Kyōgen que ousou representar a peça dos macacos naquele local. Também o artista que representou, no templo Nina,<sup>9</sup> assuntos sobre a vulgaridade dos bonzos, foi violentamente rechaçado pelos bonzos superiores. Fushinomiya termina o artigo dizendo que embora o chefe tenha se desculpado várias vezes, alegando a sua ignorância prévia do acontecimento, isso não suavizava em nada o seu desagrado.<sup>10</sup>

Analisando esse artigo, percebemos que em nenhum momento se proíbe aos atores representarem sátiras das classes dominantes. O que se exige é o respeito pelo público palaciano. Portanto, nada impede que esse tipo de Kyōgen, ou seja, uma sátira da classe dominante, seja apresentada para outras platéias. O Kyōgen daquela época possuía, provavelmente, o cômico de diversas naturezas em harmonia com o público, fato que talvez tivesse proporcionado decisivamente a sobrevivência dessa arte. Por outro lado, podemos ver que, apesar das repressões, havia atores que continuavam desagradando os poderosos através de improvisações. Era impossível estabelecer uma censura prévia da apresentação, pois não havia ainda naquela época peças fixas.

Finalmente, por meio da análise dos textos que hoje possuímos, podemos conhecer alguns aspectos da sociedade da época, como a relação entre o empregado e o amo, a situação social móvel, que permitia uma certa rebeldia do indivíduo de posição inferior em relação ao seu superior, o amor do povo da época Muromachi pela poesia ou pela cerimônia do chá. Além disso, o fato de que essas peças tenham englobado canções populares, danças ou recitativos (que poderiam constituir representações à parte), talvez prove que o Kyōgen encontrou a sua forma teatral partindo dos elementos acima mencionados.

Não chegou até nós nenhum documento relacionado ao Kyōgen dos meados do século XV aos meados do século XVI, mas é certo

que esse teatro não sofreu interrupção na sua atividade.

No período Tenbun (1532-1555), um monge do templo Ishiyama Honganji<sup>11</sup> registrou no seu diário alguns nomes do Kyōgen, junto com muitos títulos de peças do Nō. Esse documento tem características diferentes do *Kanjin Sarugaku* do período Kanshō (1460-1466), pois prova o interesse individual do monge em relação ao Kyōgen, e mostra, por outro lado, que essas representações começavam a despertar a atenção dos espectadores.

Os nomes do Kyōgen constantes desse registro — *Daimyō Hagibana Ikkensho* [O Passeio do Daimyō para Apreciar a Flor de “Hagi”], *Oihagi Shison Reikōron Sashichigafuru Tokoro* [Peça em que, após uma Tentativa Frustrada de Roubo, houve uma Discussão] e *Togao Chakai* [Compra de Chá Togao] referem-se, provavelmente, às peças *Hagidaimyō* [Daimyō e a Flor de “Hagi”], *Fumiyamadachi* [O Salteador Letrado] e *Chatsubo* [O Pote de Chá], que nos foram transmitidas. Além disso, os dois primeiros nomes parecem indicar o tema da representação e não o título, o que nos oferece indícios de que naquela época os atores representavam o Kyōgen apoiados em simples esboços. Esse fato, na verdade, é comprovado em *Tenshō Kyōgen Bon*,<sup>12</sup> que data da segunda metade do século XVI. *Tenshō Kyōgen Bon* compõe-se de 100 esboços de peças, que são desenvolvidos nas representações. Apresentaremos, a seguir, o esboço da peça *Suehirogari* [O Abanico]:

“Surge o Daimyō, chama uma pessoa e lhe ordena que se dirija à Capital, para ali comprar um leque muito caro. Então, ela vai. Chegando à Capital, ela chama. Surge um mentiroso, que lhe vende um guarda-chuva. Se o amo se enfurecer, há um canto. Ensina-lhe: ‘Montanha Mikasa, Montanha Mikasa/ Se as pessoas abrem o guarda-chuva/ Eu também abrirei o meu’”. A pessoa volta. O amo vê isso e se enfurece. Manda-a embora. O canto. O amo deixa-se envolver. Juntos, eles dançam. Término com os sons da flauta”.<sup>13</sup>

Ora, se os atores improvisassem *Suehirogari*, seguindo o esboço acima, provavelmente teriam chegado a peça semelhante àquela representada atualmente;<sup>14</sup> e se compararmos os dois, isto é, o esboço e a peça escrita, verificaremos que há partes do primeiro que

foram transcritas de forma idêntica nas obras posteriores. Trata-se de cantos e recitativos que pertenciam à época antiga e que, portanto, eram provavelmente memorizados pelos atores. Além disso, para que bastassem apenas esses esboços gerais para compor a representação, os atores provavelmente obedeciam a regras fixas. Nesse sentido, a improvisação no Kyōgen dessa época era bastante limitada. Assim, pelo que foi afirmado, podemos concluir que as peças do Kyōgen foram sendo compostas a partir de representações. É verdade que existiam anteriormente os diálogos, mas eles eram mantidos na memória dos atores, razão pela qual não podemos considerá-los como sendo uma composição.

As peças do Kyōgen começaram a ser registradas nos inícios da época Edo (séculos XII a XIX). Elas são acompanhadas de anotações minuciosas quanto à sua execução, de forma que a relação entre a peça e a representação se torna tão íntima que não podemos separar uma da outra a ponto de chegar a ser impraticável a separação entre ator e autor.

Na segunda metade do século XVI, período de Nobunaga Oda<sup>15</sup> e Hideyoshi Toyotomi,<sup>16</sup> as quatro correntes do Nō foram colocadas sob a proteção desses governos, que estabeleceram um auxílio que durou até a época Edo (séculos XVII a XIX). Dessa forma, os artistas que pertenciam às referidas correntes recebem do governo a ajuda que vem a consolidar a sua posição social. O Kyōgen possuía ligação com essas correntes. Por conseguinte, à medida que vai acompanhando a evolução que determinou a estabilidade do Nō, ele também vai se ordenando. A sua encenação se torna cada vez mais convencional e a parte escrita acompanha o desenvolvimento da representação.

Na época, destaca-se no Kyōgen a figura de Yaemon Toramasa Ōkura, cujo renome é transmitido para o filho, ToraKiyo, e para o neto, ToraAkira. Em meados do século XVII, no período Kan'ei (de 1624 a 1644), ToraAkira Ōkura transcreveu o Kyōgen da corrente Ōkura, nascendo, assim, *ToraAkirabon*.<sup>17</sup> Iemitsu Tokugawa,<sup>18</sup> da terceira geração do "Shogunato" Tokugawa, consolidou o sistema feudal de governo. Nesse período, o Kyōgen se estabeleceu em diferentes correntes e delas surgiram outras tantas peças escritas.

Na verdade, iniciava-se o processo de formação do teatro clássico, pois, à medida que se fixavam as representações, elas deixavam de ser reflexos da vida cotidiana daquele momento, ou melhor, elas se tornaram apenas o reflexo da sociedade em que o Kyōgen foi fixa-

do. Conseqüentemente, o Kyōgen que hoje existe espelha o costume e as palavras da época Muromachi.

Todavia, a fixação das representações do Kyōgen como teatro clássico japonês, após a época Edo, representa um desvio da sua essência, isto é, ele deixa de ser o teatro que espelha a vida cotidiana da sua época.

Essa atualidade, na verdade, foi o aspecto defendido por aqueles atores do Kyōgen que não pertenciam às quatro correntes e que participavam de um novo teatro que começava a despontar, o Kabuki. ToraAkira Ōkura, no livro *Waranbegusa*,<sup>19</sup> afirma ser o Kabuki um teatro desprezível, muito diferente do Kyōgen de sua corrente. Essa veemência nos leva a crer que havia uma grande aproximação entre os atores do Kyōgen e do Kabuki.

Nesse sentido, a situação do Kyōgen da época, pode ser sintetizada da seguinte forma: em meados e no final do século XVII havia, de um lado, o Kyōgen, ligado às quatro correntes do Nō e, de outro, o Kyōgen, que continuava fiel à sua essência. E, tendo como fronteira a passagem do século XVII para o XVIII, esses dois tipos de Kyōgen se separam definitivamente. O Kyōgen, que coexistia com o Nō desde a época Muromachi (séculos XIV a XVI), vai se encaminhando para a fixação das peças, das representações, firmando os diálogos e as atuações. Trata-se do Kyōgen a que assistimos atualmente nos palcos do Nō. Em contrapartida, a atualidade que constitui a essência desse teatro vai se transformando em outro tipo de Kyōgen que, acompanhando o tempo, foi sendo assimilado pelo Kabuki e nele fundido.

Ora, havia três correntes do Kyōgen: a corrente Ōkura, que fazia representações conjuntas com a Komparu, e a corrente Yagi, com a Kanze, ambas, correntes oficiais do Nō sustentadas pelo governo central. A terceira corrente era a de Izumi, que estava sob a proteção do outro ramo da família Tokugawa, estabelecido na região de Owari. São essas as correntes que, certamente desde o século XVII, vinham transmitindo de geração a geração as peças do Kyōgen.

E as coletâneas de peças com as devidas anotações sobre as representações, que possuímos atualmente, são aquelas escritas em determinado momento de sua transmissão. Através desses textos, é possível verificar a estabelecer o curso trilhado pelo Kyōgen: podemos observar, por exemplo, as pequenas diferenças que existem, às vezes, de uma corrente para outra, diferenças essas determinadas pelas diversas épocas de transmissão. Assim, o conteúdo das peças

vai sendo estabelecido gradativamente, conforme as palavras vão sendo convencionadas como expressões do teatro Kyōgen.

## NOTAS

<sup>1</sup> Apesar das descobertas importantíssimas de estudiosos como Michizō Toida, Shintarō Matsumoto ou Tatsusaburō Hayashiya sobre a origem e a evolução do Kyōgen, esse terreno permanece ainda movediço, devido à pobreza das fontes primárias desse teatro. Assim, a investigação desenvolvida neste ítem apoiou-se principalmente nas pesquisas do professor Hiroshi Koyama, que traçou o desenvolvimento do Kyōgen, analisando, sobretudo, as peças escritas em diferentes épocas.

<sup>2</sup> *Nōsakushō* [O Livro da Composição do Nō], também denominado *Sandō* [Três Caminhos], traz a data de fevereiro de 1423; *Shuddōsho* [O Livro de Estudo do Caminho], de março de 1430; e *Sarugaku Dangi*, cujo nome completo é *Za-shi Rokujū-igo Sarugaku Dangi* [Considerações feitas com o Mestre Ze(ami), o Sexagenário, sobre Sarugaku] de novembro do mesmo ano.

<sup>3</sup> *Kanmongyoki*, diário do príncipe Fushinomiya Sadafusa, que registra os fatos corriqueiros ou os acontecimentos do palácio imperial, durante o período de 1416 a 1448, com uma interrupção de nove anos.

<sup>4</sup> O ator do Kyōgen participa do teatro Nō como Ai-kyōgen. Surge, geralmente, como personagem do povo e narra os acontecimentos desenvolvidos na peça do seu ponto de vista.

<sup>5</sup> A peça *Okina*, do teatro Nō, engloba representações que são desenvolvidas por três atores. Inicialmente, o personagem Okina canta em companhia do coro e sua representação é seguida pelo "Senzai", que baila e canta. Okina interfere novamente na representação, entoando o seu desejo de paz universal, ao mesmo tempo que baila algumas danças sagradas. Logo após, a peça termina com a dança de *Sambasō*.

<sup>6</sup> Hiroshi Koyama, "Kyōgen Shū (Jō)" [Coleção de Peças do Kyōgen, v. 1], in *Nihon Koten Bungaku Taikei 42* [Panorama da Literatura Clássica Japonesa 42] (Tōkyō, 1964), p. 15.

<sup>7</sup> Akira Omote & Shūiti Katō, "Zeami Zenchiku", in *Nihon Shisō Taikei 24* [Panorama do Pensamento Japonês 24] (Tōkyō, 1980), p. 239.

<sup>8</sup> Localiza-se a nordeste da cidade de Kyōto.

<sup>9</sup> Situa-se no bairro Ukyō-Hanazono da cidade de Kyōto.

<sup>10</sup> Hiroshi Koyama, "Kyōgen Shū (Jō)", p. 13.

<sup>11</sup> Localiza-se na cidade de Ōsaka.

<sup>12</sup> Manuscritos dos fins da época Muromachi ou começo de Edo (fins do séc. XVI ou início do séc. XVII), conservados atualmente no Hōsei Daigaku Kenkyūjo [Centro de estudos do Nō da Universidade de Hosei].

<sup>13</sup> Hisashi Furukawa, *Kyōgen Kohon Ni Shū [Kyōgen, Livros Antigos]* (Tōkyō, 1968), p. 7.

<sup>14</sup> Sakae Murakami Giroux, "O Abanico" in *O Kyōgen e as Peças*, dissertação de mestrado apresentada na ECA da USP, 1982, p. 99.

<sup>15</sup> Nobunaga Oda (1534–1582), senhor feudal do Sengoku Jidai (1467-1568) que iniciou a unificação do Japão da época.

<sup>16</sup> Hideyoshi Toyotomi (1536-1598), Shōgun da época Azuchi Momoyama (1573-1600), sucessor de Nobunaga Oda, completou a unificação do país.

<sup>17</sup> Refere-se aos oito volumes de *Kyōgen no Hon [O Livro do Kyōgen]*, datados de 1642. São duzentas e dez peças manuscritas por ToraAkira Ōkura que constituem os primeiros escritos da corrente Ōkura.

<sup>18</sup> Iemitsu Tokugawa (1604-1651), terceiro Shōgun do governo Edo, que fora instalado por Ieyasu Tokugawa, em 1603.

<sup>19</sup> ToraAkira Ōkura, "Waranbegusa" [Normas do Kyōgen], in *Yōkyoku Kyōgen Kokugo Kokubun Kenkyū Taisei [Compilação das Pesquisas de Língua e Literatura Japonesa, Peças do Nō e do Kyōgen]* (Tōkyō, 1965), p. 520-586.

## O TRATAMENTO JAPONÊS E SEUS SIGNIFICADOS

Tae Suzuki

Um homem pode se comunicar por meio de gestos, de expressões faciais, de trejeitos. Assim, um sorriso pode transmitir a outrem a aprovação, a ternura, a alegria; um cenho franzido, a desaprovação, a preocupação, a desconfiança; as palmas da mão estendidas e voltadas para a outra pessoa, um sinal de alerta, um pedido de calma. À exceção de alguns desses meios — como o choro de uma criança que denuncia um estado de desconforto ou de indisposição, ou o seu sorriso que comunica à mãe o seu bem-estar, a sua satisfação — a maioria repousa num código estabelecido pelo meio em que são utilizados e que é o resultado da sedimentação de costumes e valores culturais próprios.

No entanto, o meio mais utilizado para a comunicação é a palavra. O homem se serve primordialmente da palavra para expressar suas idéias, seus sentimentos, suas convicções, seus anseios, seu pensamento — é através delas que o homem se comunica com os outros e assim, participa e vive o seu meio. Mas a palavra não é tudo, ela não basta por si. Como afirmam Ogden e Richards: “as palavras . . . nada “significam” por si mesmas. ( ) Só quando um pensamento as usa é que elas representam alguma coisa ou, numa determinada acepção, têm “significado”. Elas são instrumentos.”(1)

As palavras passam a existir à medida em que têm um pensamento que as suporte. O pensamento, por sua vez, também não se encontra isolado, ele é o resultado de uma concorrência de valores instituídos e seguidos pelas pessoas que vivem em um determinado meio social e/ou cultural. Ao mesmo tempo em que as palavras existem enquanto expressão de algo, elas passam a ser o veículo de transmissão do significado desse algo, significado que, por sua vez, se apóia na



experiência, nos valores, nas visões de mundo dos homens. É nessa função comunicativa e transmissora de idéias que as palavras ocupam lugar de destaque nas atividades humanas.

Assim como a palavra transmite e comunica, o tratamento é uma forma de transmitir a consideração do seu usuário por alguém. Qual a relação entre a palavra e o tratamento? Qual o significado do tratamento da língua japonesa? São as propostas de especulação do presente trabalho.

O tratamento pode ser expresso de várias maneiras. Podemos demonstrar a nossa consideração por outrem com um simples inclinar ligeiro da cabeça, com um estender do braço para permitir a outrem que entre primeiro em um recinto, com um levantar-se da cadeira à chegada de terceiros, com o permanecer-se de pé esperando que o outro se acomode primeiro. E assim poderíamos enumerar uma série de regras de etiqueta, muitas das quais hoje em desuso mas vivas no nosso espírito. São todos atos e atitudes que, de uma forma ou outra, manifestam a consideração de quem os pratica em relação a quem.

Podemos citar ainda outros atos que, embora não tão explicitamente quanto os citados, também são prova da consideração do seu agente em relação a terceiros. São, por exemplo, o eu esperar com que o outro termine a sua fala para iniciar a minha; o ralentar o ritmo da minha refeição a fim de que possa chegar à sobremesa mais ou menos ao mesmo tempo que um conviva mais falante; o desviar-me do caminho porque, embora mais curto, sei que aquele lugar traz recordações desagradáveis ao meu acompanhante; o evitar pronunciar o nome de Fulano porque sei que ele e o meu interlocutor são inimigos fidalgos.

A diferença entre essas duas séries de exemplos citados é que, enquanto os primeiros são mais explícitos, estes são mais velados, além do que, aqueles podem comportar uma expressão verbal que os explicita ou acompanhe. Assim, podemos estender os braços e dizer: "Queira entrar primeiro", bem como simplesmente proferir as palavras sem que o gesto as acompanhe. Já no segundo caso, dificilmente a palavra oral teria lugar. Podemos mentalizá-las mas jamais explicitá-las dizendo: "Escute, não vou passar por lá porque sei que aquele lugar lembra-lhe o acidente em que você perdeu seu pai e quero poupar-lhe esse desgosto" ou "Vou procurar comer mais devagar para acertar os passos com você que, de tanto falar, está meio atrasadinho". Seria uma descortesia que deporia contra a inten-

ção inicial, qual seja, a de tomar ou deixar de tomar uma atitude em sinal de deferência para com outrem. O tratamento, nesse caso, só tem sentido à medida que fica subentendido, oculto na consciência do seu autor.

Concretizando-as em palavras ou não, é fato que todas as situações comportam uma verbalização. O homem tem o dom da palavra, e é por ela que também pode expressar tratamentos que um gesto ou uma expressão do rosto não são suficientes para transmitir. Ressalvados determinados momentos em que “os olhos dizem mais que a boca”, são as palavras que, em regra, se não se prestam melhor para, servem para explicitar mais claramente o tratamento pretendido pelo elocutor. As palavras podem mentir e exprimir exatamente o contrário daquilo que o seu dono pretende, mas esta é uma questão que implica na veracidade da relação entre a intenção do elocutor e sua ação verbal, que gostaríamos de deixar para ser vista em uma outra oportunidade.

Do ponto de vista da forma de sua expressividade, o tratamento pode ser classificado em três categorias:

1. tratamento lingüístico — quando a forma lingüística basta por si para constituir a expressão do tratamento dentro de um dado contexto. Referimo-nos ao emprego de pronomes de tratamento; de formas perifrásticas, notadamente no imperativo como uma forma de atenuar a ordem ou o pedido (“queira aguardar” em vez de “aguarde”); do emprego do futuro do pretérito no lugar do indicativo (“pediria que” em vez de “peço que”), etc.
2. tratamento paralingüístico — quando um ato com matizes de tratamento pode ser explicitado ou acompanhado por formas lingüísticas acessórias, ou vice-versa. São aqueles casos a que nos referimos anteriormente, como sendo do primeiro grupo.
3. tratamento indireto — referimo-nos àqueles casos que, salvo na idéia do autor da ação, sua transparência como tratamento é muito tênue. Como vimos, sua verbalização perde o caráter de tratamento, neutralizando a intenção do seu autor que é a de, evitando ou praticando determinados atos, poupar sutilmente o outro de experiências desagradáveis.

Dessas três categorias, gostaríamos de nos ater à primeira e ver

como esses tratamentos lingüísticos funcionam como símbolos dentro da língua japonesa.. Já tivemos a oportunidade de nos referir ao tratamento da língua japonesa como um fenômeno lingüístico com um modelo teórico específico, sistematicamente elaborado, o que tem levado muitas vezes a interpretações errôneas de que a linguagem de tratamento constitui uma das características desta língua (\*). É essa sistematização, existente já de longa data, como atestam os primeiros documentos escritos do século VIII que, talvez por sua complexidade e variedade, dá a falsa idéia de ser particular da língua japonesa. A esse respeito notavam os jesuítas portugueses do século XVII que "toda a elegância desta lingua consiste em saber usar de varias honras & particulas que para isso tem dado a cada cousa seu lugar" e que "isto que toca as honras e cortesias tem muytas cousas particulares que melhor se aprendem com o uso que com preceitos" (2).

Em japonês, a forma lingüística do tratamento é empregada pelo emissor, levando-se em conta a distância social ou psicológica que se estabelece entre ele e as demais pessoas implicadas numa situação de discurso (o receptor e as terceiras pessoas referidas), distância essa que é determinada por fatores extra-lingüísticos tais como a idade, o sexo, a posição hierárquica das pessoas em questão, bem como a intimidade, a animosidade, a relação de dívida porventura existentes entre elas (\*). Assinala o Padre Rodriguez que "... (d)estas honras respeitam(ndo) sempre, quem fala, a quem se fala, diante de quem, e de que cousas: por que tudo isto he necessario".(3)

Temos notícia, no entanto, de línguas que apresentam um sistema do tratamento muito próximo ao do japonês. Por exemplo, tanto o javanês, quanto o coreano, dispõem das três categorias básicas de tratamento que o japonês também comporta os quais veremos a seguir sendo que o seu uso é determinado pela relação entre a posição hierárquica e a idade dos interlocutores no javanês, e pela relação entre a idade, a posição hierárquica, o grau de intimidade e os sentimentos de animosidade ou de manha dos interlocutores e as terceiras pessoas referidas, no caso do coreano.(4)

As expressões de tratamento, KEIGO em japonês, significam literalmente "termos (GO) de respeito (KEI)". A classificação mais tradicional divide os KEIGO em:

1. SONKEIGO, literalmente "termos(GO) de veneração(SONKEI)".
2. KENJŌGO, literalmente "termos(GO) de modéstia (KENJO)".

### 3. TEINEIGO, literalmente “termos(GO) de polidez(TEINEI)”.

Enquanto os dois primeiros se referem às expressões utilizadas pelo emissor com relação às pessoas que atuam no seu discurso (o receptor, ele próprio ou as terceiras pessoas referidas), o último constitui uma forma de tratamento dirigida exclusivamente ao receptor, enquanto e somente receptor.

O emissor manifesta a sua consideração com relação à pessoa que se coloca numa posição superior à sua, seja por questões de ordem social, seja de ordem psicológica, através de duas formas diferentes: atribuindo SONKEIGO (expressão de respeito) quando a própria pessoa enfocada pelo emissor é o sujeito ativo ou passivo da ação verbal, e atribuindo KENJŌGO (expressão de modéstia) quando o sujeito da ação é uma pessoa inferior àquela que é o objeto do tratamento (5)

Pelo TEINEGO (expressão de polidez), o emissor endereça a sua mensagem de forma polida ao seu interlocutor, momento em que já não entra mais em jogo a relação de força existente entre eles. Essa tensão, se há e se sua explicitação se faz necessária, é expressa num momento anterior, a nível de transmissão da mensagem. (\*) O receptor pode, portanto, receber dois tipos de tratamento num mesmo discurso: um enquanto sujeito ativo ou passivo da ação inserida na fala, e outro, enquanto um dos sujeitos da elocução.

Temos então, em primeira instância, dois significados amplos do tratamento da língua japonesa. Um, que revela a consideração do emissor em relação ao distanciamento que o separa da pessoa enfocada, devido a determinados fatores que marcam esse distanciamento e que não estão sob seu controle. Outro, que expressa a atenção do emissor para com o seu interlocutor, não dentro de uma relação de forças, mas apenas e tão somente dentro de uma relação de cordialidade.

Motoki Tokieda rotula o SONKEIGO e o KENJŌGO como “tratamentos objetivos”, e o TEINEIGO, como “tratamento subjetivo”. O seu modelo teórico alicerça-se em duas colunas basilares: termos nocionais ou objetivos, e termos formulativos ou subjetivos da língua japonesa. Termos nocionais ou objetivos são aqueles cuja substância do conteúdo passa por um processo de conceptualização antes de serem expressos; podem expressar como uma noção ou um conceito, os seres do mundo material, bem como os sentimentos subjetivos pela sua objetivação. Já os termos formulativos ou subjetivos são aqueles que expressam diretamente atitudes subjetivas do emissor

como os sentimentos, o julgamento, os desejos, sem passar por um processo de conceptualização.(6)

Para Tokieda, SONKEIGO e KENJŌGO constituem "tratamentos objetivos" por se relacionarem à expressão da substância lingüística ou a conceitos que não dependem do subjetivo do emissor, uma vez que há ditames independentes da sua vontade que os determinam. O TEINEIGO é um "tratamento subjetivo" pois seu uso está na dependência da opção individual do emissor; nada há de exterior que o obrigue a usá-lo a não ser a vontade deliberada de transmitir a sua cortesia ou cordialidade ao receptor da sua mensagem.(7)

O distanciamento a que nos referimos acima é ditado por uma série de fatores que marcam o lugar que cada um dos sujeitos do discurso ocupa numa determinada situação. Esses fatores estão baseados nos valores criados e seguidos por aqueles que vivenciam uma determinada comunidade social, um determinado grupo cultural. No caso do tratamento japonês, esses fatores podem ser de ordem social ou psicológica. No entanto, o tratamento lingüístico não revela em bruto esses valores, apenas o seu resultado, qual seja, a distância que o emissor estabelece entre si e as demais pessoas, segundo uma ponderação dos valores em jogo naquela relação. Se, por exemplo, o emissor é mais jovem e ocupa uma posição inferior na escala hierárquica social (supondo que ele é um auxiliar de escritório que se dirige ao chefe de seção), atribuirá aos atos por ele praticados os termos de modéstia, levando em conta a sua idade e o seu status social, inferiores em relação aos do seu interlocutor. Mas não estará expressando a diferença de idade ou de status em si. O referente, no caso, é a distância social que o emissor determinou, levando em conta os fatores que ele considerou substanciais.

As expressões de tratamento sempre constituíram expressões lingüísticas que revelam uma forma qualquer de distanciamento. O que tem se modificado, no correr dos tempos, são os valores que o norteiam, conforme a sociedade que os comporta tenha alterado seu "modus vivendi", seu "modus pensandi", sua visão de mundo.

Apesar de os primeiros contatos com a cultura chinesa terem se estabelecido por volta do século III a II A.C., o Japão terá de esperar até o século V da nossa era para receber e assimilar a escrita ideográfica. É a primeira escrita de que tem conhecimento e passa a adotá-la como sua ortografia, com certas adaptações fonéticas e semânticas, necessárias e inevitáveis no momento da sua adoção.

No início, o uso da escrita ideográfica era reservado a textos pro-

duzidos no Japão mas cuja sintaxe e semântica obedeciam ao modelo chinês. A sua adaptação à sintaxe japonesa só ocorre por volta dos séculos VII e VIII, de forma que a análise que faremos do tratamento japonês e do seu significado será feita a partir de dados obtidos por esses textos até os de hoje.

Os textos desta época já registram expressões de tratamento e até hoje, apesar das mudanças de ordem lexical, morfológica ou situacional que se deram, podemos afirmar que a sua sistemática permaneceu una. Houve épocas em que uma ou outra forma lingüística inexistiu, em que houve fusão de duas em uma, em que houve predomínio de uma sobre as demais, mas o modelo teórico não sofreu modificações substanciais.

Adotaremos a divisão da história do tratamento japonês de Yutaka Miyaji (8), que vê três períodos de sua evolução, a partir das modificações verificadas na concepção dos valores subjacentes ao tratamento:

1. época clássica — do séc. VIII ao séc. XII
2. época medieval — do séc. XII ao séc. XIX
3. época moderna — do séc. XIX até hoje

Se a época clássica se caracteriza, grosso modo, pela existência de um tratamento absoluto, baseado numa consciência mais ou menos fixa de classes, na época medieval assistimos ao nascer do tratamento relativo, consagrado nos tempos atuais, onde a relatividade das relações sociais é marcante. Cumpre notar que o nascimento dos valores culturais que subjazem ao tratamento e da consciência que o regula, são anteriores à sua consagração pela língua. Gostaríamos de analisar quais foram esses valores que determinaram, ou ao menos marcaram os vários tratamentos no correr dos séculos, revelando significados diferentes conforme cada época.

A origem do tratamento se perde no tempo e várias são as teorias que especulam a este respeito. Uns a dão como sendo a manifestação do respeito aos deuses, ao imperador, à natureza (Y. Yamada e H. Izui); outros, como a manifestação da diferença de classes baseada na oposição respeito/desprezo (M. Tokieda); outros ainda, como o resultado do sentimento muito sensível do homem japonês em relação a coisas e pessoas (K. Hasegawa) ou como a marca do tabu do homem primitivo em relação à língua (K. Kindaichi e T. Tsujimura).

Não convém buscar uma origem única mas, se olharmos para a sociedade japonesa primitiva, sabemos por referência em livros históricos chineses que, por volta do século III, já havia diferença de clas-

ses, que havia uma forma de poder centralizado rudimentar, exercido por magia (9), bem como que por volta do século V-VI (10), época de surgimento do Japão como nação, formava-se a classe aristocrática dominante, em torno da pessoa do imperador deificado.

O Japão não foge à regra e como toda sociedade primitiva, era uma sociedade com acentuada adoração a deuses. Apesar da existência de um poder centralizado, a deificação do imperador foi um meio que se encontrou para o seu fortalecimento e nasce a figura do imperador-deus. Não havia uma estratificação social diferenciada mas já havia uma separação nítida entre a classe dominante — a dos nobres que detinham o poder: os senhores locais, os conselheiros ou membros da família imperial — e a dominada — a dos trabalhadores, agricultores e artesãos na sua maioria, e que sustentavam esse poder.

Como resultado da veneração aos deuses, cria-se um tabu lingüístico: era vedado dirigir-se diretamente aos deuses, inclusive ao imperador; era necessário servir-se de eufemismos, por meio de palavras de ornamento. É a tese do aparecimento do tratamento em virtude do tabu lingüístico em relação aos deuses. Os textos do século VIII são ricos em tratamentos atribuídos a deuses e imperadores deificados, a quem eram empregadas expressões do mais alto respeito, em toda e qualquer ocasião, independentemente da situação de discurso. São tratamentos dirigidos a seres de poder absoluto e incontestável, como o eram os deuses e o imperador na concepção desse povo.

Encontramos ainda nessa época, exemplos de auto-respeito — protótipo do respeito absoluto — por parte do imperador e das pessoas com posição hierárquica bastante elevada. A eles era permitido referir-se a si próprios por meio de expressões de respeito em determinadas situações: quando a diferença hierárquica entre as pessoas envolvidas era marcante, ou quando havia necessidade de enfatizar a diferença social como nos momentos em que se comunicava publicamente uma ordem baixada pelo imperador ou pelo poder central.

O tratamento tinha nas suas bases um modelo de classes sociais fundado na consciência que seus usuários tinham da oposição respeitoso/desprezível. Se de um lado, as pessoas de baixa escala social se referiam às pessoas superiores por expressões de respeito, ao se referir a si próprios, o faziam por expressões de modéstia. Respeito e modéstia constituem o verso e o reverso de uma mesma moeda, ambos são a expressão de um tratamento dispensado de baixo para cima e são as duas únicas formas de tratamento registradas nos documentos da época.

Pelo que se pôde depreender do seu uso, a noção de extrato social era fixa, rígida e absoluta. As classes sociais mais elevadas recebiam sempre um tratamento respeitoso, não importando qual fosse a relação que se estabelecesse em cada situação. Acreditamos não poder ignorar a força do fator psicológico que governa determinadas situações de ódio, de briga ou de discussão, mas no que tange à documentação em textos, inexistem registros dessa natureza. Há um claro predomínio do fator social sobre o psicológico.

Talvez o fator social bastasse para dirimir qualquer dúvida no atribuir um tratamento mas tudo não passa de suposição. Deixando de lado o provável, o certo é que o tratamento existe desde que se tem conhecimento documentado da língua japonesa e que, no início, ele simbolizava um respeito absoluto das pessoas por um poder religioso e/ou político, revelando a existência de uma forte consciência classista na época.

Se podemos caracterizar o tratamento do período clássico como um tratamento absoluto, atualmente vivemos a época do tratamento relativo por excelência. Enquanto aquele é movido por fatores sociais, mais objetivos e externos ao sujeito do discurso, neste predominam os fatores psicológicos, mais subjetivos e internos ao indivíduo, embora dele não possamos simplesmente excluir o social.

Entre ambos, temos um longo período de transição (séc. XII ao séc. XIX) que corresponde aproximadamente à Idade Média e Pré-Moderna do Japão. É uma época de grandes conturbações internas que marcam o aparecimento de novas classes sociais — a dos guerreiros (samurai) e a burguesia.

O aparecimento da classe guerreira e sua ascensão é marcada por uma infinidade de lutas que prosseguem mesmo depois de implantado o Shogunato, o governo do Generalíssimo. Instalado como um simples posto militar, o shōgun vai adquirindo forças até acumular o poder de fato em suas mãos, formando um governo paralelo ao governo central exercido pelo imperador e pela nobreza. Houve épocas em que representantes estrangeiros eram recebidos pelo shōgun, mas não pelo imperador, tamanho era o poder que adquirira.

O Japão assistiu a séculos de lutas internas que dividiu o país em um incontável número de clãs, até ser a duras penas unificado por Ieyasu Tokugawa, no século XVII. Em meio ao caos social reinante, ascende a nova classe da burguesia por volta dos séculos XIV a XVI, trazendo uma nova inversão de valores.

É nessa época conturbadíssima e sacudida por lutas infindáveis



que também o tratamento da língua japonesa passa por muitas transformações.

O germe do tratamento relativo surge ainda na fase do predomínio do tratamento absoluto. Começa com o registro das distinções feitas, principalmente na parte narrativa dos textos, quanto ao grau de respeitabilidade dos tratamentos: tratamentos mais elevados à família imperial, e outros menos elevados a nobres, desde que ocupassem uma determinada posição na escala social. O parâmetro que determina as regras do seu uso não mudou, continua sendo a diferença de estratos sociais. No entanto, apesar da relação hierárquica das pessoas implicadas ainda exigirem um tratamento específico, já não há aquela rigidez verificada até então.

Lançado o germe da relatividade do tratamento em meados do período clássico, auge da oligarquia aristocrática (por volta do século X), ela se desenvolve nos fins desse período até assistirmos ao aparecimento das chamadas expressões de polidez, tratamento relativo por excelência, na época medieval.

Uma forma de construir novas expressões de respeito e de modéstia pela coadjuvação dos prefixos O, GO, ON, ganha um grande impulso nessa época, o que propicia a passagem de certas expressões de modéstia para um uso como polidez. Salvo quando a situação é muito clara em termos de diferença hierárquica e exige o emprego da modéstia, esta passa a desempenhar gradativamente o papel canalizador da consideração do emissor ao receptor enquanto receptor, independente da diferença hierárquica existente entre eles. Caracteriza exatamente a passagem do tratamento reverencial ao tratamento situacional ou da sociabilidade, que é o traço distintivo do tratamento moderno.

É difícil precisar a época dessa transição mesmo porque ela se deu no correr de vários anos, até de séculos. Outra razão de sua imprecisão reside na complexidade da relação social vigente. De um lado, houve a ascensão da classe dos guerreiros, mas na sua ascensão precisava de modelos da classe dominante para a aquisição de sua cidadania e posterior tomada do poder, tendo pois, adotado uma hierarquização tão ou mais rígida que a dos nobres. Essa é uma das razões pelas quais o tratamento absoluto continua a existir e ser profundamente utilizado.

Com o declínio da classe guerreira, desgastada por tantas e tão longas lutas, a burguesia começa a adquirir poderio econômico, o que lhe permite enfrentar os guerreiros, mas seus efeitos ainda não

se refletem no uso do tratamento. Dentre as classes emergentes da época medieval (guerreiros e comerciantes) havia uma estratificação relativamente rígida que fora imposta pelos guerreiros, a classe dominante de então, e abalizada pela nobreza.

As camadas mais baixas do estrato social obedeciam às normas de tratamento, lingüístico e não lingüístico, estabelecidas pelos nobres e guerreiros, mas somente em relação a estes pois, entre si, começam a fazer uso de tratamentos diferenciados. Com a ascensão da burguesia, muda o padrão de vida social, desenvolvendo-se um tipo de vida comunitária, de vida cidadina. Há um intercâmbio maior entre as pessoas, o que provoca a necessidade de maiores cuidados nas relações interpessoais e isso, naturalmente, consagra de vez o emprego das expressões de polidez. A relação de forças não é estabelecida somente dentro das classes detentoras do poder; ela passa também a existir nas demais classes mas baseadas em diferenças individuais, resultantes do maior poder aquisitivo, do poderio econômico e da posição social superveniente, o que a torna mais fluida e móvel que a resultante da estratificação social.

Em suma, a época medieval japonesa viveu muitas transformações: ascensão de novas classes emergentes, inversão de valores, lutas internas para assegurar o poder, e pelo poder, conquistar o reconhecimento das classes já instituídas. É uma época em que o novo convive com o antigo, em que novas formas de vida e de valores procuravam alcançar sua cidadania, apoiadas nas já existentes.

E o que simboliza o tratamento dessa época?

É difícil definir pois várias e variadas são as formas de tratamento vigentes, reflexo, talvez, do caos social reinante. O povo vivia novas experiências de estrutura social, mas muito preso ainda aos valores herdados de épocas anteriores. Se temos determinados usos que nada mais são do que a reiteração do tratamento absoluto da Antiguidade, temos outros nunca vistos antes, como as expressões de polidez e de ornamento, de que trataremos adiante.

Lançados os alicerces do tratamento atual nessa fase de transição, suas características vão sendo consolidadas. O predomínio da verticalidade da relação humana como fator determinante do tratamento da Antiguidade, passa a ceder ao predomínio da relação lateral, de cordialidade. Deixam de ser seguidos os ditames impostos por uma escala hierárquica vertical para seguir os parâmetros de uma sociabilidade recíproca, no sentido horizontal, entre as pessoas envolvidas numa situação de fala.

Não podemos ignorar a presença do status como um dos fatores determinantes do tratamento moderno, mas ele não passa de um dos, não o predominante. Mais fortes que o status, encontramos nas considerações tecidas pelo emissor ao conferir um tratamento, as relações de intimidade/não intimidade, de receber/prestar favores, a preocupação em manter a elegância ou a dignidade de suas palavras. A noção da diferença de status ainda persiste na consciência do emissor mais por uso e costume do que por uma intenção de expressar o respeito em si.

Em outras palavras, o emissor hoje está mais preocupado em demonstrar uma polidez ou uma cortesia, em não ser indelicado ou grosseiro nas suas falas, do que em marcar a distância social que o separa da pessoa enfocada. Por outro lado, não se pode ignorar que fatores de ordem social ainda têm um poder decisivo na definição do tipo de tratamento a ser atribuído. Só deixam de ser símbolo de veneração ou de respeito como antes, para servirem de parâmetro para se estabelecer a distância pela qual se possa manifestar a polidez, a cortesia. Se antes o termo KEIGO significava, literal e realmente, "expressões de respeito", hoje seria mais propriamente traduzido por "expressões de cordialidade" ou "de sociabilidade".

Aquele respeito que as condições sociais de estratificação exigiam passa a ser governado por uma vontade do emissor em expressar sua intimidade em relação à pessoa a quem o tratamento é dirigido. Não só a intimidade mas, muito ligada a essa idéia, há a noção de interioridade/exterioridade, oposição que hoje determina a atribuição ou não de formas de tratamento. O emissor faz uma seleção das coisas e pessoas que estão dentro do seu mundo: os seus pertences, seus familiares, seus amigos mais chegados, as pessoas que compartilham com ele o mesmo tipo de atividade. Os demais se colocam fora desse universo e por isso têm o tratamento respeitoso que merecem.

O "eu" faz parte desse universo e assim como eu me trato com modéstia ou humildade em alguns casos e com polidez quase sempre, em relação às demais pessoas da fala (portanto externas a mim), devo distinguir as coisas que estão no meu universo em relação àquelas que se colocam no mundo dos outros.

Nesse estado de coisas, surgem as expressões de ornamento a que nos referimos antes. Suas raízes estão nos prefixos de respeito e em algumas expressões de modéstia da Antiguidade, mas o seu desgaste pelo uso e pelas mudanças sócio-culturais ocorridas nos séculos posteriores, fizeram com que fossem perdendo a carga de respeito origi-

nal e passassem a ter apenas uma função estética pela qual tornava graciosa a sua expressão. O belo procurou recuperar parte da dignidade perdida pelo tratamento com o desgaste. É um fenômeno que tem a sua forma embrionária nos meados da Era Medieval, desenvolve-se pelos seus fins, para se instituir na Era Moderna.

Na medida em que sua função é apenas estética, essas expressões não se relacionam diretamente com nenhuma das pessoas da fala. São formadas, principalmente, pelo acréscimo dos prefixos O e GO a substantivos cujos referentes não pertencem, nem ao emissor, nem ao receptor, nem à terceira pessoa referida. Assim, quando eu digo "quero água", não estou me referindo à minha água, nem à tua, nem à água de Fulano. "Água" é tomada no sentido impessoal, como algo sem dono, que está por aí para todos e para ninguém. É diferente de "teu pai telefonou". O "pai" é do receptor e como tal deve ser tratado, ou seja, de maneira respeitosa, porque além de ser mais idoso que eu, provavelmente, é o pai do meu interlocutor, alguém que está fora do meu universo. Ao empregar o mesmo prefixo O a ambos os substantivos, o emissor está fazendo uso de uma expressão de ornamento no primeiro caso, e de uma expressão de respeito, no segundo.

Quando o emissor procura manter a distinção do seu discurso "enfeitando" um dos seus termos, está indiretamente expressando a polidez ao interlocutor, na medida em que está "enfeitando" a fala que o tem como receptor (11). A diferença entre as duas espécies de tratamento é que, enquanto as expressões de polidez constituem partículas pospostas à mensagem a ser transmitida, com o intuito único e expresso de formular a consideração do emissor ao seu receptor, as expressões de ornamento aproveitam um dos elementos impessoais inseridos na fala, para serem enfeitados ou atenuados e com isso, servirem de canal de transmissão dessa consideração. Aquelas seriam o papel com que se embrulha um presente e estas, um perfume que se acresce a um suéter ao devolvê-lo a quem o emprestou.

Função semelhante à das expressões de ornamento exercem determinadas expressões, antigamente de modéstia, que exprimem a consideração do emissor ao receptor, permeada pelos atos ou fatos inseridos no seu discurso. Além de o emissor se dirigir cortesmente ao receptor pelas expressões de polidez, ele aproveita determinados termos de sua fala para aumentar a carga do seu tratamento. Esses termos são em número limitado e se referem a algumas ações (ir, fazer, dizer, saber) bem como a alguns prefixos, todos originariamente de modéstia. O limite que separa as expressões de modéstia dessas

de polidez, que denominaremos "polidez reforçada", é muito tênue. As de modéstia se distinguem por não serem substituíveis sem que deixem de ser de modéstia, enquanto as de polidez reforçada podem ser substituídas por outros termos com grau zero de tratamento sem que com isso o emissor seja indelicado no tratar as pessoas.

Tendo surgido por volta do século XIII, seu uso está em declínio apesar de algumas resistências. Mas o emprego abundante das expressões de polidez propriamente ditas e um aumento considerável das de ornamento, parecem fadá-las à extinção.

E assim, temos hoje cinco espécies de tratamento em uso: dois tratamentos nocionais ou objetivos (as expressões de respeito e de modéstia) e três formulativos ou subjetivos (as de polidez, de ornamento e de polidez reforçada). Estamos numa fase de franco domínio do tratamento formulativo ou subjetivo. Começa a haver uma preocupação maior do emissor com relação à situação de discurso, principalmente ao outro sujeito do discurso, a quem o tratamento é atribuído mais diretamente, filtrado por avaliações subjetivas e individuais.

O "respeito" não significa mais aquele respeito pela posição hierárquica superior da pessoa referida. O respeito não é mais símbolo direto de status social superior, mas deferência do emissor por uma pessoa, hierarquicamente superior *sim*, mas sem ter como referente a diferença hierárquica em si. A hierarquia social é apenas uma medida para o emissor estabelecer o distanciamento psicológico e subjetivo em relação a essa pessoa; não é o conteúdo do significado.

#### NOTAS:

- (\*) Para maiores esclarecimentos, consultar o artigo "Breves considerações sobre as expressões de tratamento da língua japonesa", publicado na revista "Estudos Japoneses - vol. 3", do Centro de Estudos Japoneses, 1983.
- (1) C.K. Ogden e I.A. Richards, "O Significado de Significado", p. 31.
- (2) Pe. João Rodriguez, "Arte da Língua de Iapam", p. 168 (p. 339 da cópia xerografada).
- (3) Idem, p. 158 (p. 319 da cópia xerografada).
- (4) Cf. Hiroyuki Umeda, "Chōsenjo no Keigo" e Osamu Sakiyama, "Jawago no Keigo".
- (5) Essas expressões podem ser atribuídas também a objetos ou coisas referentes à pessoa enfocada, bem como às pessoas e coisas que pertencem ao universo do emissor (Ver p. 12 deste artigo).

- ( 6 ) Refere-se às partículas formulativas (gramêmicos) da Língua japonesa que formulam a manifestação subjetiva do emissor em relação ao seu enunciado (V. "Sobre a Estrutura da Língua Japonesa", in "Estudos Japoneses – vol. 1", 1979, p. 83).
- ( 7 ) Dentro da mesma acepção, Toshiki Tsujimura os denomina, respectivamente, "tratamento relativo à substância" e "tratamento relativo à pessoa".
- ( 8 ) Yutaka Miyaji, "Keigoshiron", p. 23.
- ( 9 ) Referência em "Gishi" (História de Wei) no seu capítulo sobre o povo de Wa, datado do século III. O povo de Wa, nome dado pelos chineses ao Japão, "era governado por uma mulher . . . os homens de classe baixa, quando cruzavam com pessoas elevadas pelo caminho, recuavam até o matagal à beira da estrada e, ou se agachavam, ou se ajoelhavam, e mãos postas no chão, demonstravam-lhes seu maior respeito".
- (10) Os primeiros documentos históricos japoneses, "Kojiki" e "Nihonshoki", embora escritos no século VIII, fazem referências a fatos que ocorreram a partir do século V.
- (11) Alguns vêem a sua origem no linguajar empregado pelas cortesãs dos séculos XIV a XIX. Na sua vida faustosa e refinada de corte, precisavam manter a dignidade que sua posição exigia e isso se fazia refletir na linguagem por elas utilizada.

## BIBLIOGRAFIA

- MALMBERG, Bertil. *Signes et Symboles*. Paris, A & J. Picard, 1977.
- MINAMI, Fujio et al. "Keigo no Taikei", in *Keigo Koza – vol. 1: Keigo no Taikei*. Tóquio, Meijishoin, 1974.
- MIYAJI, Yutaka. "Keigoshiron", in Col. *Nihongogaku 9 – Keigoshi*. Tóquio, Meijishoin, 1981.
- . "Gendai no Keigo", in Col. *Kokugoshi 5 – Keigoshi*. Tóquio, Tai-shūkan, 1971.
- NISHIMIYA, Kazutami. "Jodaikeigo to Gendaikeigo", in Col. *Nihongogaku 9 – Keigoshi*, supra citado.
- OGDEN, C. K. & RICHARDS, I. A. *O Significado de Significado*. Rio de Janeiro, Zahar, 1976.
- ŌISHI, Hatsutarō. "Gendaikeigo no Tokushitsu, sono shōrai", in Col. *Nihongogaku 9*, supra citado.
- RODRIGUEZ, Pe João. *Arte da Língua de Iapam*. Nagasaki, Companhia de IESV 1608 (cópia xerocada por Benseisha, Tóquio, 1976).
- SAKIYAMA, Osamu. "Jawago no Keigo", in *Keigo 8 – Sekai no Keigo*. Tóquio, Meijishoin, 1974.
- TOYAMA, Eiji. "Keigo no Hensen", in Col. *Nihongo 4 – Keigo*. Tóquio, Iwanami, 1977.

TSUJIMURA, Toshiki. "Keigo Ishikishi", in Col. *Nihongogaku* 9, supra citado.  
——— "Keigoshi no Hōhō to Mondai", in Col. *Kokugoshi* 5, supra citado.  
UMEDA, Hiroyuki. "Chōsen no Keigo", in Col. *Keigo* 8, supra citado.

## IMPRESSÕES DE GANDARA

Teiiti Suzuki

Taxila é um vilarejo distante cerca de 40 km ao norte de Islamabad, capital do Paquistão. O decantado esplendor de Takshasila, que os gregos chamavam de Taxila, não se vislumbra a não ser no acervo do museu que fica na cercania.

O turista, ao entrar no recinto, fica surpreendido pelo seu aspecto singular: colunas de estilo corintiano, encimadas por flor de acantos; deuses gregos ornamentando os cantos dos quadros em alto ou baixo-relevo que representam as lendas piedosas acerca da vida de Buda; de fisionomia greco-romana das personagens, inclusive de Buda. Um ambiente helenístico em pleno Paquistão setentrional.

São os objetos encontrados nas ruínas dos templos budistas que existiam na região até o século V D.C., quando os eftalites, povo nômade de língua irânica vindo do Turquestão, os destruíram completamente. Trata-se da chamada arte greco-budista de Gandara, antigo nome da região que corresponde, grosso modo, à atual Província Fronteira Noroeste do Paquistão.

Se o turista estender a sua viagem a Peshawar, capital da mesma província, e a Lahore, capital da vizinha província de Punjab, para visitar seus museus igualmente ricos em acervos greco-budistas, aquela surpresa por que foi tomado em Taxila irá cedendo lugar a uma outra impressão. À medida que se vai familiarizando com a referida arte, constata-se que o helenismo de Gandara é algo diferente do do Mediterrâneo, tanto na técnica como no ideal em que se inspirou o artista. Sente-se que mesmo a fisionomia dos personagens se distancia do padrão helenístico e se aproxima da dos habitantes da região, que na língua local são chamados "pusht", em inglês, "pathans". Os *pusht* são o produto de mesclagem de vários povos.



Como se sabe, os arianos oriundos de alguma parte do Turquestão penetraram na Índia através desta região, aproximadamente no século XX a XV A.C.

No século VI A.C., os persas achemenida, outro ramo dos arianos, ocuparam Gandara, transformando-a em satrápia.

No ano 327 A.C., Alexandre o Grande foi recebido amistosamente pelo rei de Taxila, que se aliou ao conquistador na luta contra o rei de Poros, seu rival. O episódio mostra como a região se achava dividida entre vários chefes locais indo-arianos, ou seja, arianos mesclados com a população aborígene.

A dominação grega durou pouco. Cerca de dez anos depois, Tchandragupta, fundador da dinastia Maurya com sede em Pataliputra, hoje Patna, expulsa a guarnição grega. Em 305 A.C., Seleukos Nikator, rei grego da Síria, tenta retomar a região, mas em vão.

O domínio indo-ariano dos mauryas dura cerca um século e meio. No entanto, com o seu enfraquecimento a partir do século II A.C., novas ondas de invasões se sucedem. Partas, gregos e sakas penetram em Gandara.

Tanto Partia como Bactria eram satrápias da Pérsia achemenida e depois da conquista de Alexandre da Síria seleucida, aquela atinge o norte do planalto iraniano e esta, o norte do Afeganistão e a área contígua até o Rio Amu-Darya, regiões hoje pertencentes à União Soviética.

Nos meados do século III A.C., um chefe de tribo nômade iraniano, de nome Arsakes, derrota o sátrapa grego de Partia e funda a dinastia Arsacida. Durante o século seguinte, o território de Partia arsacida se estende até a Mesopotâmia a oeste, e, a leste, alcança o interior de Gandara. A presença parta em Gandara perdura até o século I D.C., através dos seus generais ou dos reis locais independentes, de origem parta.

Mais ou menos à mesma época em que se deu a independência de Partia, o sátrapa grego se rebela e se proclama rei. No fim do século II A.C., o quarto rei de Bactria invade Gandara. Enquanto ele se achava em Gandara, outro general grego usurpa o trono de Bactria e suas forças também penetram em Gandara, ameaçando o antecessor. Por volta de 135 A.C., a dinastia com sede em Bactria é expulsa pelos sakas e se refugia em Gandara. Instalam-se, assim, duas dinastias gregas rivais nesta região.

Saka é a denominação dada pelos persas ao povo nômade que os gregos chamavam de *Scythai* (citas), os chineses de *Sak* e os indianos

de *Shaka*. O habitat desse povo se estendia desde a margem norte do Mar Negro até o Turquestão e Sibéria Oriental.

Os sakas que invadiram Gandara se achavam na região do Rio Ili, a leste do Turquestão Oriental, em meados do século II A.C. Pressionados pelos *Yueshi*, de que falaremos mais adiante, se deslocam para a margem norte do Rio Amu-Darya e, em seguida, penetram em Bactria, expulsando os gregos (circa 135 A.C.). Os *yueshi* continuam no seu avanço até ocupar Bactria, e os sakas emigram para Gandara (circa 90 A.C.).

Esses partas, gregos e sakas se estabeleceram em vários pontos da região, vivendo em constantes guerras e disputas territoriais.

Segundo pesquisas numismáticas, dezenas de reis ou senhores locais existiram em Gandara, desde o século III A.C. até o século I D.C., num total de 58 gregos, 9 partas e 18 sakas (1). Os documentos antigos indianos mencionam alguns reis ou chefes indo-arianos sem vestígio numismático.

Finalmente, no começo do século I D.C., surgem os *kushanas* em Gandara.

Quem são os *kushanas* e os *yueshi* que, como vimos, estavam sempre no encalço dos sakas?

O povo nômade denominado *yueshi* (ou *gueshi*) pelos chineses, habitava o noroeste da China, na fronteira com o Turquestão Oriental. Por volta de 176 A.C., foram derrotados pelos *hun-nu*, outro povo nômade proveniente da Mongólia. Emigram, então, para o oeste e atingem a região do Rio Ili, ao norte do Turquestão Oriental, de onde expulsam os sakas. Os *yueshi*, por sua vez, acossados pelos *wusun*, outro grupo nômade de língua turca, se deslocam em direção ao norte do Rio Amu-Darya. O resto da história de mútua perseguição entre os *yueshi* e os sakas já foi mencionado anteriormente.

Uma vez em Bactria e tornando-se seus senhores, os *yueshi* governam o país por meio de cinco *yagbu*, que ao que parece, seriam chefes locais com status parecido com o dos senhores feudais. No início do século I D.C., os *yagbu* dos *kushanas* subjagam os demais, nomeando o primeiro monarca da dinastia Kushana. Há controvérsia sobre se os *kushanas* constituíam um ramo dos *yueshi* ou se pertenciam a um clã local que obedecia àqueles. Sabe-se no entanto, que ambos usavam uma língua iraniana, aparentada com a dos *scythai* e sakas.

No decorrer do mesmo século I A.C., os *kushanas* penetram em Gandara e dominam um a um aqueles reis ou chefes partas, gregos e sakas, a que fizemos menção antes. No século II A.C., os *kushanas*

atingem o auge do seu poderio sob o rei Kanishka, seu terceiro monarca, com domínio sobre um território que compreende Bactria, Gandara, Punjab, Matura (ao norte da Índia), Médio Ganges (a leste da Índia) e Turquestão Oriental, avizinhandose com os chineses.

Depois de um longo período de conturbações contínuas, conquistaram a paz e a prosperidade em Gandara, justamente na época em que surge a arte greco-budista.

A grande maioria dos templos existentes na região eram budistas. O Budismo introduzido graças ao zelo religioso do rei Ashoka, dos mauryas, nos meados do século III A.C., era então a religião dominante em Gandara.

Por outro lado, o helenismo era o traço cultural marcante de Gandara, a ponta oriental do vasto cinturão helenístico que se estendia desde o Mediterrâneo.

Não só as moedas de reis gregos mas também as de partas, sakas e kushanas tinham inscrições em grego no verso e, no anverso, em língua indiana (prakrit, gravadas em letras *kharostí*). O curioso é que o rei Kanishka e seus sucessores empregavam somente letras gregas (2).

O surto extraordinário do intercâmbio comercial com Roma, por vias terrestre e marítima, deu um grande impulso ao helenismo pré-existente. A intensidade desse comércio é atestada pela existência de moedas e artefatos romanos nos portos das costas ocidental e oriental da Índia e, principalmente, pela cunhagem de moeda de ouro segundo o padrão romano pelos reis kushanas, para atender à necessidade do comércio exterior.

Os documentos budistas salientam que o rei Kanishka foi o grande protetor do Budismo, comparável ao rei Ashoka dos mauryas, já mencionado. Cita-se, por exemplo, que Kanishka recebeu de um certo rei indiano, como indenização de guerra, o famoso filósofo-poeta budista Ashuagosha, o qual se tornou o conselheiro do rei, ajudando-o na santa missão de propagar a fé; Kanishka mandou construir um suntuoso templo na capital do reino, Peshawar, templo cuja existência foi confirmada pela escavação realizada no começo do presente século, quando foi encontrada uma urna metálica de relíquias, com inscrição alusiva ao ato piedoso do referido rei. Aquela moeda com imagem de Buda a que nos referimos no início deste artigo, é também do rei Kanishka, cuja efígie está estampada no verso.

Acontece, porém, que há também moedas de Kanishka com imagens de outras divindades, sendo cinco indianas, seis gregas e dezesseis iranianas, num total de vinte e sete. (3)

Supõe-se que Kanishka tenha sido budista, mas nem por isso, parece que ele tenha perseguido as outras religiões. Isto significa que havia perfeita liberdade religiosa no reino dos kushanas, fato, aliás, raro no Ocidente.

Nesse clima, o Budismo se expandiu, contando com o apoio fervoroso dos dignatários e, especialmente, da opulenta classe dos mercadores, conforme se vê nas inscrições dos doadores de templos, stúpas (pagodes) e outros objetos religiosos.

A contribuição mais significativa da arte greco-budista de Gandara consiste na representação, pela primeira vez, de Buda em forma humana. A escultura budista tradicional tinha como tema as lendas religiosas acerca da vida de Buda. Contudo, em todas as cenas, Buda era representado por símbolos (flor de lótus; a árvore sob cuja sombra o monge e ex-príncipe Shiddarta atingiu a iluminação, tornando-se Buda, isto é, o iluminado; roda, indicando a propagação da fé, etc) ou mesmo por um espaço vazio. O princípio da não representação de Buda em figura humana era observada sistematicamente, mesmo com sacrifícios de ordem estética, pois a ausência da personagem central constitui um hiato ou quebra da dramaticidade do conjunto. Deve ter havido um consenso implícito de se abster de tal representação em consequência da deificação progressiva do fundador do Budismo, a quem iam sendo atribuídas qualidades sobrenaturais.

Quebraram o tabu os artistas de Gandara onde, por sinal, era escassa e insignificante a presença da arte indiana tradicional, atestada pela evidência arqueológica, de um lado, e de outro, pela força atuante do helenismo, como vimos. Em Gandara começa a aparecer o Buda em figura humana, não só como elemento da composição escultural mas também como objeto individual, autônomo, de adoração.

A inovação de Gandara logo repercute em Matura que era a base da expansão dos kushanas em direção ao interior da Índia. De lá, se propaga para as outras áreas indianas.

É de se notar, entretanto, que o estilo de Matura e de outras áreas continua sendo genuinamente indiano, fiel à sua tradição artística. Pode-se dizer que a arte indiana aceitou a idéia de Gandara mas preservou a sua tradição estilística.

Em compensação, a arte greco-budista de Gandara penetrou no Turquestão, na época sob o domínio dos kushanas, em seguida; na China, na Coreia e no Japão, regiões essas onde ela se mesclou com as correntes indianas trazidas em épocas diferentes, criando-se assim as

artes budistas próprias de cada região, de acordo com a índole e a sensibilidade de seu povo.

**NOTAS:**

- (1) Simonetta, Alberto — A new essay on the Indo-Greeks, the Sakas and the Pahlavas, East and West, vol. 9, 1958, citado por Hajime Nakamura in Kodaishi Indo, vol. II, Shunjusha, Tóquio, 3ª edição, pp. 136-137.
- (2) Nakamura, Hajime — Op. cit..p. 185.
- (3) Rosenfield — The Dynastic Arts of the Kushans, Berkeley, 1967, citado por Toshio Yamazaki in Kushancho to Guptacho, Sekairekishi, Vol. 3, Iwanami, Tóquio, 1ª edição, 1970, p. 345.

## O JAPONÊS E O SEU RELACIONAMENTO COM A NATUREZA

*(Conferência proferida pelo Prof. Tooru Asami, Prof. visitante da Universidade Gifu, junto à USP, no dia 25 de junho de 1983, no Grêmio Urasenke de São Paulo)*

Hoje, quero falar um pouco sobre a maneira segundo a qual o japonês se relaciona com a natureza.

Quantas pessoas existem entre os 120 milhões de habitantes do Brasil, que apreciam a beleza da lua numa noite de luar? E no mundo inteiro, quantas haveria? Não precisaria ser a lua. Desde quando a humanidade teria adquirido o hábito de observar as coisas que o rodeiam, sentir e apreciar as suas belezas a ponto de exclamar: Que linda paisagem!

É natural que a maneira de sentir difere com o ambiente. Deve haver diferença para o homem que vive no pólo norte, cercado de neve e gelo, para aquele que vive no deserto, bem como para aquele que vive numa pequena ilha do imenso oceano. Ou ainda, os que sofrem por não terem o que comer, os que são obrigados a trabalhar o dia inteiro, ou mesmo os que estão condicionados à vida de escravidão naturalmente não têm condições para uma contemplação da paisagem. Isto seria um prazer supérfluo.

A humanidade demorou muito para começar a pintar a natureza como tema principal. De fato, os desenhos encontrados nas cavernas da idade primitiva eram figuras de animais. Supõe-se entretanto, que os primitivos não os desenharam ou esculpíram nas rochas pensando na graciosidade ou beleza destes animais.

Nas civilizações antigas, anteriores à era cristã, pintavam-se animais, aves, flores e arbustos. Entretanto, essas figuras não passavam de meros enfeites que adornavam as bases dos altares e as tumbas, ou apenas cenários de ação dos heróis e deuses. O tema principal cabia sempre aos deuses ou aos seres humanos.

Foi somente após a Renascença, na época da arte barroca, no século XVII, que a paisagem começa a ser o tema de pintura na Europa. Isto, no entanto, ocorreu na China mais cedo: no fim da dinastia Tang, no século IX. Durante a dinastia Sung, na segunda metade do século X, a corrente principal da pintura vem a ser o *Sansuiga* (Pintura em preto e branco de montanhas, águas, lagos, mares, à tinta nanquim). No Japão, através da influência chinesa, começa a aparecer o *Sansuiga*, mais ou menos no século XIII. No século XV, já havia conquistado uma posição definida.

No caso da literatura, temos um aspecto um pouco diferente do da pintura.

A literatura arcaica concernente a cada povo apresenta-se principalmente em forma de poesia. Nesta poesia, não era comum exaltar a natureza. Mesmo na literatura européia, o tema principal das poesias repousava inicialmente nos feitos dos deuses e heróis. Mesmo mais tarde, quando apareceram as obras que cantavam o sentimento e a vida do homem, ou ainda, depois do século XIX, quando a prosa tornou-se o gênero principal, raramente enalteciam a natureza. Mesmo assim, a presença da natureza se justificava apenas para apresentar o local em que o personagem principal iria atuar. Uma tendência semelhante se repetia na literatura de outras regiões, se bem que, na poesia chinesa, era constante a referência à natureza. Isto aconteceu desde os séculos VI e VII. Mesmo nestes casos, servia-se da paisagem para exprimir sentimentos que provêm da relação entre o "eu" e o "não-eu", tais como: a tristeza pela separação com um amigo, a saudade da terra natal ou o amor.

Porém, no Japão, desde os tempos remotos, vinha sendo cultivada a poesia cuja temática retratava o sentimento do homem com relação à natureza (*Joikeika*). Para isso talvez tenha influído a atmosfera japonesa, isto é, o seu ambiente geográfico.

Como todos sabem, o Japão é um arquipélago estreito e comprido, que se situa no Oceano Pacífico, à beira do Continente Asiático. As correntes quentes do mar que o circundam, fluem do sul para o norte. A antiga capital, Kyoto, que se situa a uma latitude norte de 35°, correspondente à de Buenos Aires, no Continente Sul-Ameri-

cano, tem suas estações do ano — primavera, verão, outono e inverno — bem caracterizadas, alterando-se sistematicamente.

Na atual cidade de Kyōto como exemplo, a temperatura média mensal varia entre 3,9 °C em janeiro, o mês mais frio, e 27,5 °C em agosto, o mês mais quente. Esse calor pode ser igualado às temperaturas médias mensais observadas em Manaus e São Luís, as quais chegam, no máximo, a 27,9 °C e 27,2 °C respectivamente. O calor de Kyōto ultrapassa a do Rio de Janeiro que chega a 26,1 °C em fevereiro, e a de Santos que chega a 25,9 °C. Quanto às temperaturas médias baixas, a variação é de 20,8 °C no Rio, 19,2 °C em Santos e 17 °C em Florianópolis e mesmo em Porto Alegre onde a diferença é notável, fica em 14,2 °C, o que comprova não haver condições para uma comparação. A diferença entre as temperaturas máximas e mínimas em Kyōto chega a 24 °C. No Brasil a diferença maior é de 10,6 °C, em Porto Alegre. Em Buenos Aires, que se situa na mesma latitude de Kyōto, há uma variação de 23,6 °C para 10,3 °C. No Japão, a temperatura média varia de 1 °C a cada semana.

A mudança de estações é consideravelmente regular no Japão. A sua flor representativa é a cerejeira que floresce na primavera. Este florescimento começa nas regiões mais quentes do sul e prossegue gradativamente para o norte, nas regiões mais frias. Mas dentro da mesma região, o desabrochar das cerejeiras ocorre quase no mesmo dia do ano com uma variação de 3 a 4 dias e, provoca motivo de transtorno se a variação chegar a uma semana.

Do mesmo modo, é quase sempre na mesma época que aparecem os primeiros rouxinóis, que começa a estação chuvosa, que as andorinhas imigram, que as cigarras começam a cantar, que se inicia o período das geadas e das neves. A modificação da natureza desempenha o papel do calendário.

Assim, esta mudança ordenada e um tanto brusca da natureza define o ritmo de vida do povo. Até há pouco tempo, existia no Japão o costume do *Koromogae*, segundo o qual todas as pessoas mudavam, todos ao mesmo tempo, suas vestimentas, adequadas às estações. O fato de os japoneses estarem sempre irrequietos constitui provavelmente uma conseqüência desta mudança vertiginosa e ordenada da natureza, que os persegue.

As flores, as aves e os insetos se apresentam diante de nossos olhos, todos os anos na mesma época, na sua maioria, num espaço de tempo muito curto. Até recentemente, cada espécie de verdura, fruta e peixe só podia ser consumido num período curto do ano. Ger-



tos aspectos da vida do homem no Japão são freqüentemente limitados pela repentina transformação da natureza. Vivendo no Japão, nossos olhos voltam-se para as mudanças da natureza mesmo involuntariamente.

Há aproximadamente 1.100 anos, logo no início do século X, foi composta, por ordem do Imperador, a coletânea de poemas "Kokin-Waka-Shū", que posteriormente, se tornou o modelo dos 20 *Choku-Sen-Waka-Shū* (Coletânea de poemas japoneses organizada por ordem do imperador). Nesta coletânea, cerca de 1.100 poemas foram classificados por temas e reunidos em 20 volumes, como segue: os primeiros seis volumes contêm poemas classificados conforme as quatro estações do ano (Vols. I e II – primavera; III – verão; IV e V – outono; e VI – inverno), sendo que o volume VII compõe-se de poemas sobre festejo; o volume VIII sobre despedida; o volume IX sobre viagens; o volume X de poemas contendo jogo de palavras; os volumes XI ao XV versam sobre o amor; o volume XVI sobre elegia e os volumes XVII e XVIII sobre temas variados; no volume XIX estão outras formas poéticas que não sejam o *Tanka* (poemas formados por 31 sílabas, dispostas em versos de 5-7-5-7-7 sílabas) e no volume XX estão compilados os poemas recitados nas cerimônias da casa imperial. Isto significa que, em mais da metade dos poemas japoneses, predominam os temas sobre o amor e as estações do ano. A classificação dos poemas de acordo com o tema era feita há muito tempo na China, mas nela não se encontram títulos referentes às estações do ano. No Japão, existe a coletânea "*Shinsen Man-Yō-Shū*", compilada um pouco antes do "*Kokin-Shū*", organizada em dois volumes. Cada um dos volumes divide os poemas de acordo com os temas referentes à primavera, verão, outono, inverno e o amor. E dos 20 volumes de *Man-Yō-Shū*, coletânea de poemas que registra seus últimos poemas datados de 759, os volumes VIII e X já se acham classificados conforme as quatro estações do ano.

Vamos apreciar um dos poemas do *Kokin-Shū*.

nº 1 UMEGA ENI KIIRU UGUISU HARU KAKETE NAKEDOMO  
IMADA YUKIWA FURITSUTSU.

O rouxinol que vem e pousa no galho da ameixeira, canta como se estivesse invocando a primavera, mas os flocos de neve continuam a cair.

Encontramos, também no *Man-Yō-Shū*, um poema similar:

nº 2 *UCHIKIRASHI YUKIWA FURITSUTSU SHIKASUGANI  
WAGUIENO SONONI UGUISU NAKUMO*

Tudo ao redor está escuro e a neve continua a cair incessantemente. Porém, no meu jardim, o rouxinol já começa a cantar.

O inverno no Japão é muito rigoroso. As casas antigas, mesmo as dos nobres, não tinham paredes. Os espaços entre os pilares eram preenchidos por portas corrediças, os quartos quase não possuíam divisões e o teto era alto — era nesse espaço amplo e vazio que os antigos viviam. Para o aquecimento do ambiente, dependiam somente do carvão. As vestimentas não aqueciam como as de hoje. Vivendo nessas condições, é com muita ansiedade que todos aguardavam pela chegada da primavera, com flores desabrochando, os pássaros cantando e os brotos verdes germinando todos ao mesmo tempo.

No calendário, a primavera já chegou. Como prova, o rouxinol já está cantando no meu jardim. O rouxinol é um pássaro do tamanho de um pardal, de cor amarelo esverdeado, muito gracioso. Na primavera ele vem da colina para o povoado e canta "*Ho . . . hokekyo*", com um lingo gorjeio. A onomatopéia "*Ho . . . hokekyo*", que representa o cantar do rouxinol se deu somente com a introdução do Budismo no Japão. Para os japoneses, o trinado do rouxinol se assemelha com o Sutra supremo budista *Ho-ke-kyō*. Daí surgiu o nome "pássaro que recita o sutra".

O canto melódico do rouxinol só pode ser ouvido num certo período da primavera. Depois, o som muda para um simples "*kekyo, kekyo*" e, com o aproximar do verão, desaparece da vista das pessoas. O rouxinol não costuma voar em bando. O canto que se ouve é de um único pássaro. Às vezes ouve-se, ao longe, o canto de um outro. Com o canto do rouxinol, ouve-se o aproximar da primavera, mas, fora, ainda dançam flocos de neves remanescentes do inverno. Mas de maneira nenhuma esta neve chegará a se acumular. Diferentemente da neve de flocos pequenos e secos do inverno, ela é grande, cristalizada e aquosa, derretendo-se rapidamente assim que chega ao solo. Cada floco desta neve, que já não gela o corpo até os ossos, cai, esvoaçando, soprado pelo vento da primavera. Neste ponto de encontro em que o inverno está para ir e a primavera para chegar, é que os homens encontram a alegria de receber a primavera.

Naturalmente, para os povos que enfrentaram um rigoroso inverno, aguardar a primavera é uma alegria em comum. Existe uma frase em alemão que diz: "Maravilhoso mês de maio". A sensação de liberdade que se sente com o clima mais quente, com as mais variadas flores se abrindo, os pássaros cantando sem cessar, deve ser sempre e, em qualquer lugar, a mesma alegria para todos aqueles que ficaram aprisionados durante um longo inverno.

Mas os poemas acima referidos são um pouco diferentes. A neve continua a cair. Representa um cenário de inverno. E nele se ouve o gorjeio do rouxinol. A verdadeira primavera já está quase aí. O rouxinol anuncia antecipadamente a aproximação da primavera. E é nessas delicadas transformações das estações que as pessoas encontram a alegria.

A neve representa o inverno; o rouxinol é o pássaro do início da primavera. No Japão, cada elemento da natureza, torna-se o símbolo das estações. Como exemplo representativo tem os "*Setsugekka*" (neve-lua-flor) ou "*Kachōfūgetsu*" (flor-ave-vento-lua).

Nem é necessário falar sobre as flores, pois elas só florescem numa determinada época do ano. No Japão, não existem flores como a rosa e a açucena do Brasil que florescem o ano inteiro. Dentre as flores, a flor de ameixeira, que floresce no início da primavera, depois de todo um inverno em que não florescem flores, era a preferida. A ameixeira não é uma planta nativa do Japão. Há aproximadamente 1.300 anos, quase na era Nara, ela foi importada da China. Era apreciada entre os nobres da época como objeto estrangeiro de luxo. Enquanto não se notavam outras flores, brotos ou folhagens, a ameixeira florava com suas flores brancas e elegantes, exalando um perfume intenso.

Se a flor é o símbolo das estações que se transformam, quanto mais curto o período de sua floração, mais se torna representativa. É por isso que o "*Sakura*" (flor de cerejeira) centraliza o interesse das pessoas.

A flor de cerejeira, desde a sua floração até o completo desfolhamento, dura de uma semana a dez dias. Não apresenta diferenças de duração de florescimento de uma árvore para outra. O desabrochar acontece de uma vez, deixando as árvores de cerejeira repletas de flores. Em seguida desfolham. Neste período o clima também muda vertiginosamente. Se faz um ou dois dias seguidos de céu claro e calmo, seguem-se um ou dois dias nublados e com ventos fortes seguidos de chuvas fortes como tempestades. Assim permanece por

um ou dois dias e, em seguida, voltam os dias nublados para enfim haver a completa normalização do tempo. Com as chuvas, as flores se desbotam e não resistindo às monções, desfolham-se e caem como chuvas de pétalas. Diante dessas circunstâncias, os japoneses contemplam o céu e se sentem ora felizes ora preocupados.

Os pássaros, como o pardal e o corvo, que cercam o cotidiano das pessoas, longe de estimularem a sensibilidade face às estações, ao contrário, nem sequer surgem no mundo literário. Esses acontecimentos cotidianos começam a aparecer na literatura, somente há uns 300 anos, na era Edo. Nessa época começou-se a observar qual a estação em que o seu comportamento mais os caracterizavam.

Porém, há mais ou menos 1.000 anos, os pássaros migrantes que eram vistos e ouvidos somente em determinadas épocas; o cuco do verão, o pato silvestre do outono, juntamente com o rouxinol constituíam símbolos das estações.

Podemos entender porque essas flores e aves eram consideradas símbolos das estações. Mas e no caso da lua? Ela aparece o ano inteiro, ora crescente, ora minguante. O costume de admirar a beleza da lua foi introduzido da China. Antes desse acontecimento, os japoneses não se interessavam por ela a não ser porque iluminava a noite, marcava o tempo e por sua relação com as marés altas e baixas.

Todavia, assim que este hábito se difundiu, ajustou-se completamente aos gostos dos nobres e, posteriormente, dos japoneses em geral. Há aproximadamente dez séculos, os japoneses começaram a apreciar a beleza da lua.

E ainda, descobriram que a fisionomia da lua adquiria aspectos diferentes conforme as estações. Isto só pode ocorrer no caso do Japão. O mais belo é o luar de outono, como lhes foi ensinado pelos chineses. É uma lua clara num ar límpido. Mas a lua enevoada da primavera — "*Oborozuki*" — também era muito apreciada pela sua beleza peculiar.

Não se observa muito a lua no verão. Ela simbolizava as noites curtas. A lua de inverno também não era muito vista. Somente os nobres, nos fins do século XII e no século XIII, descobriram a beleza da solidão e da austeridade, passando a cantar a lua de inverno.

O mesmo acontece com referência ao vento.

### nº 3 *AKAAKATO HIWA TSURENAKUMO AKINO KAZE*

O sol com os seus raios vermelhos brilha sem dó nem compaixão,

mas o que sentimos na pele não é mais aquele vento causticante do verão.

A obra de 1689, é um "*Haiku*" (poema de 17 sílabas), mas era desde há muito tempo cantada no mundo do "*Tanka*" (poema de 31 sílabas).

nº 4 *AKI KINUTO MENIWA SAYAKANI MIENEDOMO KAZENO OTONIZO ODOROKARENURU*

A chegada do outono só é revelada pelo calendário, todo o ambiente que se vê tem aspecto de verão, mas o vento que sopra acusa a presença do outono.

Sentimos na pele a diferença dos ventos do outono e do verão: distingue-se o vento de ontem, de uma semana atrás e de hoje, e assim percebe-se os sinais do outono. Desde muito cedo nossos antepassados possuíam esse dom de distinguir as sensações mais sutis. Dentro daquilo que parecia algo contínuo, captavam a sutil diferença entre o inverno e a primavera, o verão e o outono, e tentavam apreender como símbolos diversos.

Desta forma, as expressões relacionadas com a natureza do tipo: "Já estamos na primavera", ou "O verão está terminando", têm conotações diferentes de outras expressões do tipo: "Que agradável paisagem!" ou "Que linda lua!". Os primeiros exemplos estão mais relacionados com a vida e o comportamento do homem enquanto que as expressões de apreciação da paisagem estão mais profundamente ligadas à objetividade ou à postura de integração com a natureza.

Assim no Japão, desde há muito tempo podiam ser vistos poemas como estes que cantavam a beleza da natureza. Porém, o fato de descrever o aspecto da natureza não significa que seja um poema que cante a beleza da natureza (*Jokeika*).

nº 5 *SAIGAWAYO KUMOTACHIWATARI UNEBIYAMA KONOHASAYAGINU KAZE FUKANTOSU*

Do Rio Sai, as nuvens vão se formando sucessivamente e as folhas da montanha Unebi começam a farfalhar. Deve começar a soprar um vento como o de uma tempestade.

Pode-se dizer que este poema canta o estado apreensivo em que se encontra a natureza, com ventos em rajadas, momentos antes da mudança do tempo, entretanto, na obra *Kojiki* (Crônica histórica

clássica datada do ano de 712), este poema tenta transmitir sutilmente o sinal de rebelião de um golpe de Estado.

nº 6 *TAKAMATONO JOBENO AKIHAGI ITAZURANI SAKIKA  
CHIRURAMU MIRU HITO NASHINI*

As flores da lespreza que florescem abundantemente nos campos de Takamato, sem ter alguém para elogiá-las, neste momento devem estar desfolhando-se inutilmente.

Este poema evoca as flores de lespreza do campo longínquo; mas é um poema que lamenta a morte de um príncipe que viveu naquela redondeza. Não pode ser considerado um "Jokeika".

nº 7 *HIMUGASHINO NONI KAGIROINO TATSUMIETE KAERI-  
MISUREBA TSUKI KATABUKINU*

O lado leste do céu começa a clarear e vê-se a névoa fina pairando na campina. Olhando para trás, no lado oeste do céu, a lua declina-se palidamente. É um poema de enfoque amplo que visualiza desde o horizonte leste ao oeste.

Existe também um "Haiku" que enfoca um cenário semelhante:

nº 8 *NANO HANAYA TSUKIWA HIGASHINI HIWA NISHINI*

Mas existe uma grande diferença entre ambos. Em primeiro lugar, a estação é diferente. A estação enfocada no primeiro poema é o inverno, enquanto que do "Haiku" é a primavera. O horário do primeiro é o amanhecer e do segundo, o entardecer. A flor de colza (*Nanohana*) é uma erva que na sua extremidade dá muitas flores pequenas de cor amarela. De suas sementes extrai-se o óleo comestível de fina qualidade. A raiz e o caule servem de adubo. Após o cultivo, colhem-se as sementes, revolve-se a terra e o resto é utilizado como adubo. Por isso, no início da primavera, no local do arrozal produzido entre o verão e o outono, tudo fica coberto pelas flores de colza como se um tapete amarelo vivo tivesse sido estendido. Neste lugar, o sol do entardecer brilha com os seus raios avermelhados e do lado este, surge uma grande lua branca. Este poema é de Buson, cuja profissão era a de pintor. Realmente este poema é uma pintura. Este quadro de paisagem não é pomposo, mas o colorido é abundante. Como se trata de um entardecer do início da primavera, as cores não

estão muito nítidas. Mostra o aspecto de tranqüilidade e silêncio na neblina do entardecer.

Quanto ao poema nº 7, foi composto em 31 de dezembro do ano de 692, por Kakino Motono Hitomaro, considerado o maior poeta da antologia *Manyōshū*, e se refere a uma caçada em que foi como acompanhante, do príncipe Karuno Miko (posteriormente Imperador Monmu). O local é o mesmo em que há alguns anos, o poeta acompanhou o Príncipe Kusakabeno Miko, pai do príncipe Karuno Miko, falecido prematuramente. Neste local, Hitomaro, rememorando os tempos passados, compôs um "*Chōka*" (poema formado por 5 e 7 sílabas repetidas por mais de três vezes e que termina com dois versos de 7 sílabas). Neste "*Chōka*", ele acrescentou mais quatro "*Tanka*". O primeiro "*Tanka*" se refere aos súditos do Imperador que, rememorando o passado, passam a noite em claro; o segundo "*Tanka*", sobre a ida ao mesmo local como recordação do pai do príncipe; o terceiro, o poema citado; e o quarto "*Tanka*", sobre a hora em que partiu o príncipe Kusakabeno Miko para a sua caçada matinal e sobre o estado de espírito do momento da partida para tal caçada.

Estes poemas são muito pobres em colorido. De um modo geral, os poemas clássicos do Japão não possuem um colorido abundante, esses surgem somente em torno do ano de 750. Este poema também se assemelha ao mundo do Sumiê, onde só se pode distinguir o contorno do claro e do escuro dentro de uma luminosidade pálida: o sol ainda não despontou; a lua começa a perder a sua claridade. Entretanto, não se trata do mesmo estado de silêncio absoluto de Buson, em que não se ouve um único ruído.

Um grande número de acompanhantes do príncipe está acampado. Pela seqüência dos poemas, podemos ver que a comitiva já está acordada e pronta para a caçada. Os cavalos relinham, as pessoas se movimentam apressadamente, o fogo aceso em diversos lugares. Os poemas de Hitomaro, em sua grande maioria, têm como grande cenário o movimento de grupo de pessoas e se apresentam em forma de porta-voz desses grupos. Não se trata simplesmente de pintura de uma paisagem. É um grito feroz de ação conjunta do príncipe, dos súditos e do autor. Este poema também não é um "*Jokeika*".

nº 9 *NUBATAMANO YONO FUKEYUKEBA HISAKI OURU  
KIYOKI KAWARANI CHIDORI SHIBANAKU*

A noite avança e, na margem do rio cristalino iluminado pela lua,

a tarambola canta intensamente.

Este "*Tanka*" é de Yamabeno Akahito, quando, no verão do ano de 725, acompanhou a comitiva da Imperatriz Jitô a Yoshino. O Palácio de Yoshino se localizava perto do rio Yoshino. Os rios do Japão, diferentes dos rios do Brasil, são de curta extensão e fluem em terrenos bruscamente inclinados. Por isso o fluxo das águas é rápido e suas águas deixam transparecer os leitos. E no leito dos rios há grandes quantidades de rochas e pequenas pedras. Nas margens dos rios há cascalhos descobertos pelas águas que se estendem até os bancos de areia. Aí crescem pequenas plantas. Naturalmente, quando chove torrencialmente, num instante, o volume das águas aumenta e as margens do rio ficam cobertas. Quando a água diminui de volume, novamente aparecem os cascalhos dos rios. As regiões próximas ao Palácio Yoshino são chamadas de Miyataki onde enormes rochas se salientam e em lugares estreitos as águas caem em forma de quedas d'água.

Como se tratava da comitiva do Imperador, supõe-se que muitos cortesãos o acompanhavam. Deixavam a capital e pernoitavam fora desse palácio por alguns dias. À noite talvez banquetes alegres se repetissem, mas o autor nada tem a ver com essa animação. A tarambola é um pequeno pássaro aquático que saltita junto às águas e se alimenta de insetos. Curiosamente, age durante a noite. O seu cantar tem um som fraco e baixo.

Para poder ouvir o cantar baixinho desse pássaro que se confunde com o som da corrente das águas do rio, o estado de espírito do autor e o ambiente devem estar muito tranqüilos. Ele foge das pessoas e, à noite, sozinho, vem pra perto do rio. Lá adiante, vêem-se as luzes do palácio. Talvez se possa ouvir ao longe, risos e gargalhadas das pessoas que se divertem. Distante de tudo isso, junto às águas e ao rio iluminados pela brancura da lua. . . e ainda, o cantar da tarambola. . . Exatamente nesse instante, se estabelece a existência de um indivíduo. É desta forma que surge um "*Jokeika*".

Os japoneses vieram, ao longo do tempo, adquirindo o hábito de se voltar para a natureza de maneira desprendida e tentar integrar-se na beleza da natureza.

Naturalmente, há diversificações na forma de aceitação da natureza.

nº 10 *HARUNO SONO KURENAI NIOU UMENO HANA SHITATERU MICHINI IDETATSU OTOME*



No jardim em que novos brotos de arbustos e árvores começam a recuperar o verde, florescem as flores de ameixeira vermelha em sua plenitude. As áreas que ficam sob essas flores vermelhas dão-nos a impressão de terem sido tingidas de vermelho. E a jovem que aí surge, vestida luxuosamente em estilo chinês, será filha de nobres? Talvez ela própria tenha surgido sem motivo ou objetivo algum. As figuras humanas são partes do cenário da alegre e calma primavera integrando-se na natureza. Não se trata de uma silhueta humana que demonstre uma ação ou vontade própria.

nº 11 *MIWATASEBA YANAGI SAKURAO KOKIMAZETE MIYAKOZO HARUNO NISHIKI NARIKERU*

O brocado é um luxuoso tecido tradicional da China, em verde, vermelho e amarelo ou com linhas douradas e prateadas, de um colorido muito vistoso. O verde dos brotos do salgueiro, a cor rosa das flores de cerejeira, olhando tudo isso do alto, vemos que a cidade inteira parece transbordar com este colorido. É plenitude da primavera. Da era Nara ao início da era Heian, temos a época áurea dos nobres. Foi também uma época de estagnação e paz. Eles paralisaram as atividades. Na cidade ou dentro de casa, se levassem uma vida de contemplação, reinava a paz. O luxo e a riqueza começam a ser acrescidos.

nº 12 *HARUNO YONO YAMIWA AYANASHI UMENO HANA IROKOSO MIENE KAYAWA KAKURURU*

A escuridão significa uma noite em que a lua não aparece. As noites de primavera são mais quentes, sem ventos e por causa da neblina concentrada, sentimos maior escuridão. A flor branca da ameixeira também se esconde dentro dela. Não há nenhuma cor. Porém o aroma inconfundível flutua no ar. Por mais que fitemos com os olhos, as flores da ameixeira não são visíveis. Porém dentro desta escuridão, como uma ilusão, não surgiria cada uma das flores brancas da ameixeira? Este é um mundo ilusório. Eu sinto neste poema uma indescritível e profunda sensualidade.

Este esplendor foi desaparecendo gradativamente com o enfraquecimento do poder social dos nobres.

**“SÓ SE APRECIA A FLOR EM SUA PLENITUDE, A LUA SEM SOMBRA?”**

Será que podemos somente apreciar as flores em sua plenitude ou a lua cheia? Não será nas flores do início da floração, ou no momento em que começam a despetalar, ou na lua minguante que se encontra maior fascínio? Esse tipo de perguntas começa a surgir.

Os olhos que observam a natureza se tornam cada vez mais aguçados. E começamos a descobrir o belo nas paisagens desoladas e tristes.

nº 13 SHIGANO URAYA TOOZAKARIYUKU NAMIMAYORI  
KOORITE IZURU ARIAKENO TSUKI

A noite avança e o frio torna-se mais rígido; no Lago Biwa, as águas começam a congelar pelas margens e este gelo vai se estendendo lago adentro. E as ondas que se quebravam nas margens vão aos poucos se distanciando. Não se ouve mais o barulho das ondas. E, ao longe, dentre as ondas, surge a lua gélida e de forma reduzida.

A hora mais fria do inverno é aquela entre a madrugada e o amanhecer. Um vento frio sopra no lago; o céu límpido — certamente é um cenário que sugere o frio. E então surge a lua delgada, completamente clara como se estivesse congelada. Novamente desaparecem as cores, o som e a sombra. É um cenário solitário e até aterrorizador.

Mas, na realidade, as águas do Lago Biwa não se congelam. As ondas que dizem se distanciarem são fantasias e a lua que surge congelada também pertence a um mundo subjetivo. O autor não foi ao local e não se inspirou na paisagem real para compor este poema. É um mundo imaginário composto dentro da cabeça do autor.

Por que o autor teria imaginado tal paisagem? Talvez porque essa seja a forma mais apropriada para simbolizar o seu sentimento. A pintura "Sansuiga" da China também abandonou o realismo no início. É elaborada com subjetividade. Emocionamo-nos com uma certa paisagem. Há pouco, citei que era de maneira destituída de vontade própria, mas, na realidade, como somos seres humanos com sentimentos, nos emocionamos, através desse sentimento, com as paisagens da natureza.

Os seres humanos criaram um cenário para expressar os sentimentos pessoais, sentimentos estes que não refletem a alegria esplendorosa nem tampouco uma emoção pessoal profunda com relação ao outono que se distancia. Trata-se do Belo encontrado dentro da severidade da desolação, do sentimento que vem da decadência dos nobres, este calcado no ensinamento de destruição do mundo pre-

gado pelo Budismo. Baseia-se no sentimento de tristeza e de solidão.

Logo após, surge a época de aperfeiçoamento do teatro Nō e do Sadō (Cerimônia do Chá).

## Tradução de "PŪRUSAIDO SHŌKEI" (JUNZŌ SHŌNO)

*Tradução feita pelas alunas do Curso de Língua e Literatura Japonesa da USP e revista por Helena Toida e Jun-ko Ota*

### Introdução

Junzō Shōno nasceu em Ōsaka, no ano de 1921. O pai foi educador e administrador de uma escola feminina, onde eram ministrados os cursos desde o primário até o superior de curta duração. Após terminar o Curso de Língua e Literatura Inglesa pela Faculdade de Línguas Estrangeiras de Ōsaka, ingressou na Faculdade de Letras da Universidade Kyūshū, onde estudou a História do Oriente. Logo depois de obter o diploma, em 1944, alistou-se no exército, a exemplo de muitos jovens de sua época. Com a derrota do Japão e término da guerra, recebeu baixa em 1945 e tornou-se professor de História de um colégio em Ōsaka. Desde essa época ele optou conscientemente pela literatura e devorou os contos de A. Tchekhov (1860-1904), que exerceu grande influência em suas criações juntamente com o "Essays of Elia" de Charles Lamb (1775-1834) que lera quando colegial.

Em 1946, ele publicou a primeira obra, "Tsumi" ("Crime") (Vide nota), numa revista literária de circulação limitada. A pessoa que lhe deu esta chance foi o seu ex-professor de Japonês do tempo de colégio, Shizuo Itō (1906-1953), que mais tarde ficou conhecido como um grande poeta. Shōno dedicou-se a este poeta como um fiel discípulo, até a sua morte. A partir dessa primeira publicação, começou a publicar de quatro a cinco contos por ano; em 1951, demitiu-se do cargo de professor e entrou para uma emissora de rádio, onde

encarregou-se de programas educativos. Em 1953, publicou o conto *"Ryūboku"* ("Madeira flutuante"), em que relata o trágico amor de um rapaz, com o qual foi reconhecido no círculo literário. Uma coletânea de contos, inclusive o *"Ryūboku"*, intitulada *"Aibu"* ("Carícias de Amor"), foi publicada pela Editora Shinchōsha, o nome máximo em editora de livros literários.

Em 1954, publicou o conto *"Pūrusaido Shōkei"* ("Paisagem à beira da piscina") e foi considerado como um dos *"Dai San no Shinjin"*, um grupo composto por povens avaliados como os mais promissores escritores na época, consolidando, assim, a sua posição como escritor. No ano seguinte, 1955, ele foi agraciado com o Prêmio Akutagawa, o prêmio máximo oferecido aos novos escritores. Depois disso, deixou o seu emprego da emissora de rádio, iniciando uma vida exclusivamente literária. Em 1957, a convite da Fundação Rockefeller foi aos Estados Unidos como bolsista, lá permanecendo durante um ano. Após o retorno, publicou a sua obra mais importante, o conto *"Seibutsu"* ("Natureza Morta"), seguida rapidamente de outras como *"Michi"* ("Caminho"), *"Yūbe no Kumo"* ("As nuvens do entardecer"), com as quais recebeu vários prêmios literários, e foi indicado como candidato a membro da Academia Japonesa de Arte. É atualmente um dos escritores de maior evidência.

As obras de Shōno dividem-se em dois grupos: as que têm como tema a família, como *"Pūrusaido Shōkei"*, *"Eawase"* ("Jogo de desenhos"), *"Tori"* ("Pássaro"), *"Nogamo"* ("Pato Selvagem"), e aquelas que buscam o tema na sociedade e nos seus aspectos gerais, como *"Ukitōdai"* ("Farol flutuante"), *"Michi"*, *"Nagaremo"* ("As algas flutuantes"), *"Konno Kigyōjō"* ("A indústria têxtil Konno").

Em *"Pūrusaido Shōkei"*, ele narra as reações da esposa de um homem que foi despedido por ter cometido um desfalque na firma onde trabalhava. Sem se referir diretamente ao marido, Shōno delineia, com forte sentimento de carinho e piedade, as reações de surpresa e tristeza da esposa que toma conhecimento do inesperado desemprego de seu companheiro, a quem ela acreditava e confiava cegamente até aquele momento. A fragilidade do lar que à primeira vista parece feliz e estável, o perigo inesperado e seu conseqüente desmoronamento — a piscina repleta de água, colorida de vozes e mãos das alegres colegiais, os meninos vivos que desconhecem o desemprego do pai, o cachorro branco — por este contraste, narrado de maneira tão simples e casual, é que a tragicidade causa maior impacto aos leitores.

Não há outros que se igualam a este escritor no tocante ao retrato simples, mas profundo, da vida cotidiana, como fez nesta obra, e principalmente, na agilidade de captar e expressar conversas casuais travadas no dia-a-dia do lar.

Vale acrescentar que este conto foi traduzido para o inglês "Near the swimming pool", o alemão "Vignetten vom Schwimmbeckenrand", o chinês e para o coreano.

Em 1981, utilizei o presente conto como texto de estudos de Literatura Moderna do Curso de Japonês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Sua tradução foi realizada em conjunto pelas alunas que assistiram a essas aulas, a saber: Celina Mitie Uemura, Harumi Hino, Hatsue Kawamura, Juliana S. Yuda, Marina Eiko Yamaoka, Nanae Yamasaki e Neide Tyoko Nagatomo, cada qual tendo se encarregado de uma parte. A organização final e a tradução desta introdução ficaram a cargo de Juliana S. Yuda.

**KENSUKE TAMAI**  
Diretor do Centro de Estudos  
Japoneses da USP

**Nota:** Os títulos das obras foram traduzidos literalmente por conta da responsável pela organização. A revisão final ficou a cargo de Helena Toida e Junko Ota.

## PAISAGEM À BEIRA DA PISCINA

Na piscina estava sendo realizada a última largada, animada por altos brados. Os corpos de pele bronzeada das nadadoras mergulham um após outro. Quem os persegue é a voz do instrutor.

Uma nadadora, ao subir arrastando-se no posto de largada, permaneceu de bruços, colada ao chão e respirava com dificuldade, ondulando as costas.

Nesse instante, pelo outro lado da piscina, passa um trem fazendo uma leve curva. As pessoas que estão em pé, segurando as alças, são todos assalariados retornando para casa depois de um dia de trabalho.

Do panorama que se descortina inesperadamente, passando o prédio da escola, precipitam aos seus olhos a cor da água que enche a piscina recém-construída e os corpos das nadadoras que estão sobre o concreto.

Esta cena talvez tenha servido de consolo, por instantes, à alma dos pobres trabalhadores abatidos com o calor e desanimados por vários problemas.

De um lugar um pouco afastado da animação das nadadoras, um homem de estatura alta está em pé, observando o treino.

É um homem de expressão terna e otimista que vestia um calção de banho e trazia um roupão no ombro.

Ele é o senhor Hiroo Aoki, um ex-aluno e pai de dois meninos que freqüentam atualmente o curso primário desta escola.

(O Sr. Aoki exerce o cargo de chefe substituto de seção de uma certa companhia têxtil.)

Os dois filhos nadam como cachorrinhos na raia do canto, a única que está vaga. O mais velho está no 5º ano e o menor um ano abaixo.

A figura do Sr. Aoki era vista nesta piscina nestes últimos quatro dias, sempre à hora do entardecer. Ele conhecia o instrutor de vista e teve a permissão para fazer o treino de seus filhos, contanto que não atrapalhassem as nadadoras.

As vezes ele também pula cuidadosamente na água, numa postura semelhante à de um canivete meio dobrado, e nada mansamente os 25 metros no estilo crawl. Essas demonstrações revelam muita habilidade.

Porém, demonstrando reserva para com as nadadoras, ele ficava mais tempo à beira da piscina deixando somente as crianças brincarem na água; por vezes, ele dava instruções de nado respondendo às

perguntas dos filhos e, o resto do tempo, ficava contemplando admirado o intenso treinamento das nadadoras.

. . . Logo depois, na cerca da entrada para a piscina aparecia a Sra. Aoki, trazendo um cachorro branco, grande e com espessos pêlos escorridos.

Passados alguns instantes, percebendo a sua presença, o Sr. Aoki chama os dois que brincavam animadamente, espirrando água um no outro. Os filhos são obedientes. Saem rapidamente da piscina e saem correndo para tomar o banho de chuveiro.

O Sr. Aoki, agora usando uma bermuda, agradece ao professor que está batalhando sentado numa cadeira colocada no centro do posto de largada, e sai da piscina atrás dos filhos.

A senhora que esperava por eles perto da cerca cumprimenta o professor dirigindo-lhe um sorriso, dá a corrente do cachorro para o menino mais velho e, ao lado do marido, toma o caminho de volta pela rua lateral do prédio da escola.

A casa deles situa-se a aproximadamente 200 m desta escola.

O instrutor que acompanhou a família do Sr. Aoki desaparecer à sombra das árvores-da-cera, sentiu-se emocionado, sem qualquer explicação.

(Aquele que é a verdadeira vida. Uma vida digna de ser vivida. Uma família que pratica um pouco de natação antes do jantar e depois volta para casa. . . )

A família do Sr. Aoki caminha para casa, pela calçada envolta em crepúsculo, encabeçada por um cachorro grande e branco de pêlos longos e escorridos. O que os espera no lar é uma mesa de jantar alegre e feliz e uma reunião familiar de uma noite de verão.

Mas, não é assim. A este casal, o que o espera é algo diferente. É algo que nem os filhos e nem os vizinhos sabem.

Como denominar a isso?

O Sr. Aoki foi demitido há uma semana. A causa — um desfalque



que ele cometeu na firma.

O casal é deixado a sós depois que as crianças dormiram.

Estão face a face, descansando nas espreguiçadeiras colocadas no terraço, sob a pérgula de glicínias. Não trocam palavras. Somente espantam vez por outra os pernilongos que pousam em seus pés com a ventarola que têm nas mãos.

A senhora é uma pessoa de estatura miúda e dona de um corpo bem feito. Ao vê-la caminhando pelas ruas, calçando sandálias vermelhas e com uma sacola de cânhamo numa das mãos, tem-se a nítida impressão de ser uma dona-de-casa jovial e alegre. Às vezes podia-se vê-la tomando sorvete numa lanchonete, perto da estação de trem, acompanhada pelo cachorro, ou vê-la rindo alegremente quando, brincando com os seus dois filhos, derrotava-os numa corrida.

Mas com este último acontecimento, ela também levou um grande susto. É como se tivesse tocado um dos joelhos no chão do ringue, numa luta de boxe.

— Afinal, o que foi que você aprontou?

Perguntou, de olhos arregalados ao marido, quando este, voltando para casa atordoado, disse que fora despedido.

Todas as noites, o retorno do marido acontecia sempre perto da meia-noite e eram freqüentes os dias em que chegava de táxi em horas mais avançadas, mas tudo isso se tornara uma rotina que nem a preocupava mais.

Ele dizia que era recepção de clientes, porém isso não iria se repetir por todas as noites e, na certa, muitas vezes voltava tarde por ter ido divertir-se às próprias custas. Não se pode saber o que fazia e nem por onde andava.

Porém, são coisas sobre as quais não adianta nem comentar. Mesmo voltando tarde para casa todas as noites, ele não se mostrava cansado e nem se queixava, não havendo, portanto, por que reclamar.

Como nunca falava sobre a firma, ela também nunca demonstrou interesse, mas ó que teria acontecido para ser despedido tão repentinamente?

—— Explicou que usara o dinheiro da firma (o montante equivalia a aproximadamente seis meses de salário do marido) e fora descoberto. Disse que tencionava devolver a quantia, mas que fora denunciado antes de poder fazê-lo.

Na verdade, teria de reembolsar esse dinheiro mesmo vendendo a casa. No entanto, os dirigentes da firma decidiram que isso não seria necessário e que, em troca, deveria se afastar imediatamente.

Afinal, que situação é esta? Trabalhar durante dezoito anos e depois ser dispensado tão sumariamente?

Se o marido estivesse lhe contando uma piada para pregar um susto, a ela, que não se assusta facilmente. . . Se assim fosse, como seria bom!

Mas ela percebeu que não era nenhuma brincadeira de mau gosto, no instante em que viu o marido entrando no hall da casa. Ela sentiu que alguma coisa de mau agouro estava sobre o ombro dele.

— Não há outra solução?

— Não.

— Não tentou pedir para o Sr. Komori?

— Ele é quem está mais zangado.

O Sr. Komori era o superior com quem o marido mais tinha amizade. Ela mesma já fora muitas vezes à casa dele e havia conversado com a sua esposa.

— E se eu fosse pedir-lhe? . . .

— É inútil, já foi tudo decidido.

Ela se calou e chorou.

Passado o primeiro choque, a calma lhe voltou. Então, ela sentiu como se tivesse deparado com um milagre ante a verdade de que a vida deles, em relação à qual jamais tivera qualquer preocupação, havia desmoronado tão facilmente.

Foi até formidável.

(A vida é assim mesmo.)

Observando friamente os acontecimentos, isto não é algo que foge totalmente à imaginação. O marido nunca foi uma pessoa dedicada ao trabalho. Não é também uma pessoa de princípios rígidos. É um homem que sacrifica tudo para poder beber e se divertir. Como poderia garantir que não cometeria erros?

Mesmo que comesse e bebesse por conta da firma, além das vezes em que recepcionava clientes, isso deveria ter um limite. E mesmo que bebesse por conta própria, seria muito pouco, pelo salário que recebia. Ela fora uma descuidada em permanecer tranqüila, sem nunca ter levantado suspeitas a esse respeito.

O marido também nunca deve ter imaginado que a situação se agravaria tanto, mas a crise já começara quando ele considerou levemente os fatos. Se tivesse realmente a intenção de reembolsar, era

uma quantia que poderia ter arranjado sem muita dificuldade. Tudo talvez porque ele jamais tenha sentido profundamente a necessidade de considerar o emprego com seriedade e severidade.

Já faz quinze anos que estão casados e, por nunca ter sentido este tipo de perigo em relação ao marido, ela não se lembrava de lhe ter pedido para zelar pelo emprego.

Refletindo dessa maneira sobre os fatos, ela se conscientiza novamente de como era verdadeiramente ridícula e instável a vida que o casal levava até hoje. E, de repente, o marido que foi despedido, depois de ter chegado ao cargo de chefe substituto, começou a lhe parecer um homem avoado e tolo. Será que ela não achava, no íntimo, que o seu marido era um beberrão farrista, mas que por outro lado era um homem trabalhador, na mesma proporção? Será que não houve ocasiões em que se gabou do seu marido diante de suas amigas do tempo de colégio, baseada nesse conceito? Ela se sentiu enraivecida consigo mesma.

De que modo um homem que foi descartado do emprego aos quarenta anos de idade vai conseguir impor ordem em sua casa? O que fará para o ordenamento de sua vida?

Era uma questão em que o desespero sobrepujava qualquer tentativa de raciocínio coerente. No entanto, era algo que não poderia ser ignorado.

Uma lua assustadoramente grande apareceu dentre as folhas do plátano do jardim. A senhora, olhando nessa direção, soltou um suspiro quase imperceptível.

As crianças receberam com agrado as súbitas férias do pai.

O mais velho pede para levar a escalar montanhas e o mais novo diz que quer coletar insetos.

— Não. Papai tem que ficar em casa repousando, pois está muito cansado.

Dizendo assim, ela acalmava os filhos. O marido, sorrindo timidamente, dizia:

— É isso mesmo. Papai está precisando de descanso. Quero que me perdoem por não levá-los desta vez a um passeio mais longo.

As crianças abriram mão de seus pedidos relutantemente. Em compensação, a partir do terceiro dia, resolveram ir nadar na piscina nova da escola, levando o pai à força. Na verdade não podiam usu-

fruir a piscina, pois o time de natação do curso colegial feminino estava fazendo uma concentração visando o campeonato inter-colegial de esportes.

Francamente, o Sr. Aoki não tinha ânimo nenhum para pular nas águas de uma piscina. Só se mostrava desanimado, ficando o tempo todo deitado sobre o "tatami", com as longas pernas estendidas. Foi o esforço da esposa que conseguiu, com incentivos, fazê-lo sair de casa levando o calção e o roupão de banho. (Se você continuar desse jeito, daqui a pouco estará doente. Vá nadar para se distrair um pouco.)

O Sr. Aoki sempre foi um amante do esporte. Quando estudante, teve ocasião em que foi jogador de voleibol.

Até então, era freqüente ele jogar beisebol com os filhos nas manhãs de domingo, na rua em frente à casa, e era costume assistir aos campeonatos inter-universitários de rugby acompanhado da esposa e dos filhos.

Por isso, ensinou natação às crianças, levando-as à praia, desde a idade em que ainda engatinhavam.

No primeiro dia, como ainda não tinham voltado mesmo depois de ter aprontado o jantar, ela foi buscá-los e viu que o marido que estava na piscina era bem diferente do homem que havia saído de casa atrás dos filhos.

O marido, de braços cruzados, sem perceber que a esposa viera buscá-los, olhava fixamente para as nadadoras que, treinando o "beat" (treinamento de bater as águas com as pernas), avançavam lenta e pacientemente apoiadas em pedaços de madeira. Observando esse comportamento do marido, ela, com um sentimento lastimável, senão inexplicável, murmurou a si mesmo: "Mas que homem!".

No segundo dia, ela comprou e levou uma caixa de chocolate, com o intuito de agradecer ao instrutor e oferecer como lanche às nadadoras. Chamou o marido para perto da cerca e pediu-lhe que entregasse ao professor.

O marido pegou a caixa de chocolate, foi até o centro do posto de largada onde estava o professor e entregou-a sorrindo cordialmente. O professor sorriu, mostrando os dentes brancos e, depois, gritou:

— Ei, para quem diminuir o recorde de tempo, darei o chocolate que ganhamos do Sr. Aoki! Vamos, esforcem-se!

As nadadoras que estavam em volta do professor ficaram agitadas e começaram a gritar: "Isso é crueldade!", "Se me der o chocolate

primeiro, diminuirei o recorde!”.

O marido, observando essa cena com ar de contentamento, sorria ridiculamente.

A caixa de chocolate foi aberta e o seu conteúdo imediatamente distribuído para as nadadoras que se amontoavam em redor do professor. Elas, recebendo o chocolate na maior algazarra, agradeciam ao marido e jogavam o doce boca adentro.

Bem que poderia se afastar logo, pensava a esposa, mas o marido não saía de perto das alunas. Aí o professor lhe ofereceu, dizendo: “Que tal um?”. Contudo, isto ele recusou e finalmente retornou para a raia do canto, onde estavam os seus filhos. Observando os atos do marido, ela não sabia dizer se o seu marido era um ingênuo ou um bobo, e acabava experimentando um sentimento estranho e confuso.

Na hora de ir embora, as nadadoras, de dentro da piscina mergulhada no lusco-fusco, graciosamente mandavam cumprimentos na direção deles: “Tchau! Muito obrigada pelo chocolate!”. Ouvindo isso, o marido, meio sem jeito, respondeu abanando a mão discretamente.

As folhas das árvores-de-cera apresentavam uma misteriosa tonalidade verde, recebendo os últimos raios do entardecer que restaram no céu. Enquanto iam andando sob essas folhas, percebia que o rosto do marido tornava-se gradativamente sombrio. Ela fingia não perceber essa transformação, mas sabia que a sua própria fisionomia também ia demonstrando desânimo.

Na frente dos dois vão andando os irmãos, puxando o cachorro. Às vezes eles chamam o cachorro. Suas vozes fortes soam-lhe de maneira desagradável.

— Conte-me alguma coisa — ela fala. — Se ficarmos calados, começo a ficar deprimida.

— É verdade — diz o marido, como se tivesse despertado. — Sobre o que contarei?

— Sobre as boates.

Ele olha assustado para a esposa.

— Das boates que você costuma freqüentar.

— Não é nada interessante.

— Não faz mal, conte-me. Pensando bem, eu nunca ouvi você falar sobre essas coisas. Sobre esses lugares, como as boates, que você

costuma freqüentar.

Ela assim disse para animar o marido e a si própria.

— Vamos, conte-me. Em que boates, e com que mulheres bonitas você gastou o dinheiro futilmente?

Ela falou de maneira leviana de propósito e, no mesmo instante, o marido demonstrou uma expressão de dor. Esta reação deixou-a um tanto satisfeita.

— Há várias — o marido respondeu reconstituindo-se a custo.

— Vamos, comece de onde quiser pela sua ordem.

Assim, o que o Sr. Aoki começou a contar no terraço onde penetrava o luar, era sobre a boate chamada O, onde ele ia quando não tinha muito dinheiro.

— Essa é uma boate em que trabalham duas irmãs, a mais velha é bonita e tem modos secos, e a nova, feia e molóide.

Essa boate, toda vez que aparecia por lá, era um lugar que dava a impressão de ter sido fechado há dois ou três dias. Ao ficar sentado na banquetta do balcão de modo indeciso, devido a essa impressão, aparece silenciosamente do fundo da boate a irmã mais nova, passados cinco minutos. Esse modo de aparecer estava sempre impregnado de uma sensação de niilismo. Quando se esperava que iria recusar a servir, enfiava-se vagarosamente para trás do balcão. Em seguida, arruma a sua volta e, só depois, pela primeira vez, olha o rosto do freguês. Dá a impressão de que está mal humorada ou então doente, mas, na realidade, esse é o comportamento normal dela, pois como prova, se por acaso um freguês disser: "Sempre quando venho, isto aqui está deserto como uma estação de trem que aparece nos filmes de faroeste", imediatamente ela ri alegremente, deixando os dentes brancos à mostra.

Quanto à irmã mais velha, sua preguiça é tamanha que, se não tiver muita disposição, não desce tão logo do primeiro andar.

Se um freguês entrasse entusiasmado porta adentro, sentir-se-ia escamoteado estranhamente pela atmosfera, como diria, depressiva ou sem ânimo, e, aturdido, ele não saberia se deveria retirar-se ou entrar. Era uma boate assim.

No entanto, a vantagem dessa boate é que os preços eram módicos. Como as donas agiam dessa maneira, isto é, não demonstravam vontade de trabalhar, era resultado natural que saísse barato enquanto não reclamarem.

O motivo dos inúmeros retornos do Sr. Aoki a esse lugar era logicamente o preço, mas estava mesmo era interessado na irmã

mais velha.

Da primeira vez, quando foi levado por um amigo, achou que o rosto da mulher parecia com o da M, uma atriz do cinema francês, que tinha uma fisionomia real envolta numa atmosfera acentuadamente fantástica. Esse rosto tinha algo de amedrontador e, ao mesmo tempo, era profundamente romântico. Desde então nasceu em seu coração um vago desejo de passear pelas ruas desertas da noite, acompanhado por uma mulher assim, desejo este que foi realizado sem muita espera.

Comprou entradas para a competição internacional de natação, na qual participavam famosos nadadores norte-americanos, e entregou-lhe uma, a título de experiência. Achava que com certeza ela não apareceria, mas, chegando no local nessa noite, a mulher estava lá.

Na volta, percorreram duas boates e depois fizeram o táxi correr sem destino pelas ruas da cidade mergulhada na noite. Não foi um passeio a pé, mas, podia-se dizer que o seu desejo tinha se realizado quase que totalmente.

Durante esse passeio, ela, ligeiramente melancólica, contou-lhe sobre a sua infância vivida com o pai em Harbin; que quando chegava o verão ele a levava à Ilha do Sol e ela brincava à beira do Rio Sungari, de cor lamacenta, misturando-se entre as famílias russas; que na volta sempre entrava no restaurante que dava à avenida marginal onde, sentados na mesa perto da orquestra, o pai bebia vários copos de cerveja enquanto ela mordiscava um pedaço de pão preto, contemplando a superfície do rio ao entardecer.

Enquanto contava, ela ficou com o rosto recostado no ombro do Aoki. Ele achava que numa ocasião como esta é que tinha de beijá-la e não conseguia sequer prestar atenção às reminiscências dela, mas se tentasse beijar e ela ficasse zangada, estaria tudo perdido, e, se isso realmente acontecer, a situação poderia ficar deveras melindrosa. Assim, não conseguiu pôr a idéia em prática.

Depois disso, não teve outra oportunidade. Com isso, ele desperdiçou por várias vezes as entradas caríssimas de balé e de concertos musicais. Aoki observou-a por um certo tempo e concluiu que a mulher que foi assistir à competição de natação dos norte-americanos era realmente diferente da mulher de sempre. Se é que existe o que se chama de oportunidade, foi-se com aquela noite.

Depois dessa noite, ela se tornou uma fortaleza completamente inexpugnável. Toda vez que lhe via o sorriso místico, ele ficava mais

aflito em conquistá-la, mas não tinha a menor idéia sobre o que ela estaria pensando: se casará ou não com alguém, se gosta ou não de algum homem.

Havia muitos dias em que ela nem descia do andar superior, mesmo sabendo da presença do Aoki. Quando isso acontecia, ele ficava, mau grado seu, bebericando uma cerveja insossa, enquanto batia um papo vagaroso e sem nexos com a irmã mais nova.

O pior era quando nem ela nem a irmã mais nova apareciam e surgia, do fundo da boate, o rosto enrugado de uma velhota. Quando Aoki, demonstrando a sua insatisfação, perguntava sobre as irmãs, a velhota respondia que a irmã mais velha está com visitas no andar superior e a mais nova está deitada com dor de dente. Nessas ocasiões havia vezes em que Aoki, para acalmar a sua irritação, se acomodava na banquetta do balcão e bebia a cerveja servida pela velhota.

Esta velha, não se sabia por quê, mostrava uma atitude de compaixão para com Aoki e nesses dias, demonstrava a sua simpatia cobrando apenas o preço de uma cerveja quando, na realidade, ele havia bebido três.

Sondava a velhota a respeito das irmãs e parecia que a irmã mais velha não possuía nenhum patrão, nem amante, dando crédito à veracidade da história que as irmãs contavam, de que o capital para abrir a boate fora financiado pelo pai delas. A velhota garantia que a visita do andar superior era um amigo íntimo do pai, não sendo ninguém suspeito.

Mesmo assim, o fato de ela e esse homem ficarem sozinhos num aposento particular do andar superior, conversando não se sabe sobre o quê, durante uma ou duas horas, desagradava-o muito.

Os fregueses dessa boate eram, em última análise, pessoas como Aoki que apareciam atraídas pela beleza da irmã mais velha. Aoki não era o único desprezado. Mas parecia que todos, mesmo insatisfeitos, não conseguiam esquecê-la e apareciam vez ou outra, como que casualmente e quando acontecia de se encontrarem, reconheciam-se mutuamente pelas suas maneiras. Por isso, mesmo sentindo-se um tolo, Aoki não conseguia deixar de freqüentar a boate.

O que ele achava incompreensível era o fato de que apesar de a irmã mais velha ser possuidora de uma beleza difícil de ser encontrada em outros lugares, a boate, todas as vezes que ía, era muito pouco freqüentada, sem nunca ter conhecido uma verdadeira animação. Qual seria a razão disso? . . .

O que ele contou à esposa não foi exatamente o narrado aqui.



Mas fez um relato quase completo e semelhante a esse conteúdo.

– Só isso?

– Sim.

A esposa soltou uma risadinha.

– Até agora nunca me falou sobre esses assuntos.

– Pois só tenho levado “foras”.

– Nem sempre, tenho certeza.

Ele não encontra palavras para responder.

– Deixe, não vou obrigá-lo a contar. Afinal, não creio que me contará a verdade. Tudo bem.

Ela percebe que foi realmente uma imprudente. O marido fez mau uso do dinheiro da firma e, sendo descoberto, foi despedido. Por esse acontecimento ter-lhe causado um grande choque, o pensamento dela havia se concentrado apenas nisso.

(Existe uma mulher. Foi por causa de uma mulher que o meu marido necessitou de uma grande soma de dinheiro.)

Esse pensamento que lhe ocorreu durante o relato do marido acertou-a como um raio.

Ela disfarçou o abalo que ocorreu no seu interior. E quando o marido terminou de contar, pôs fim, com habilidade, às confissões dessa natureza.

O que o marido contou não tinha importância nenhuma. O que ele tem para esconder são outros fatos, bem diferentes. O caso que houve entre a mulher que morou em Harbin e que se parece com a M, atriz do cinema francês, deve ser uma espécie de subterfúgio. Ela percebeu isso com a sua susceptibilidade instintiva.

Se ela insistisse, talvez ele lhe contasse sobre outros casos amorosos que sugeririam uma leve apreensão, e que na realidade não ofereciam nenhum perigo. Mas, não poderia cair nessa armadilha.

Sobre as coisas sem importância fala abertamente, como se estivesse confessando tudo. E, por trás de tudo, existe algo no qual o homem não ousa tocar nem com a ponta de uma agulha.

A cabeça da Medusa.

Ela não deve tentar espiar isso. Não deve perseguí-lo. Terá de fingir que nada sabe a respeito.

Quando pediu ao marido para contar alguma coisa, nem sonhava com tais possibilidades. Quando pediu que falasse sobre as boates,

não teve outra intenção a não ser de tentar animar a ambos.

No entanto, o que aconteceu? Inocentemente, ela construiu uma armadilha. E agora percebia que fizera cair a si mesma no próprio buraco.

Também no dia seguinte, ao entardecer, o Sr. Aoki saiu novamente em companhia dos meninos.

Enquanto prepara o jantar, ela se interroga continuamente até quando esta estranha rotina familiar irá prosseguir.

O dinheiro para as despesas acabará daqui a duas semanas. O depósito bancário deles está sem fundo faz muito tempo. Tanto o marido como a esposa são daquelas pessoas que gastam o que ganham. Então, após esses dias, não haverá outro jeito a não ser ir se desfazendo dos pertences para comer. Será que dará para agüentar uns seis meses?

A família dos pais dela, que antes da guerra tivera uma vida razoavelmente tranqüila trabalhando na importação e exportação, vive completamente na decadência, após o término da guerra.

Da parte do marido são três irmãos que estão na mesma situação – pobres assalariados ou funcionários públicos.

Nunca se preocuparam com o fato mas, uma vez em dificuldade como esta, ambos são praticamente órfãos solitários. Não possuem ninguém com quem possam contar.

Se não tivessem filhos, talvez tenham ainda recursos para ganhar a vida. Ela acha que saindo para trabalhar, poderia pelo menos, sustentar a si própria. Embora seja necessária muita coragem por parte dela, que não possui nenhuma habilidade. Porém, isso era algo impossível, tendo dois filhos ainda em idade escolar.

Seguindo esse raciocínio, conclui-se que a família não poderá mais viver unida, a não ser que o marido tenha êxito em encontrar outro emprego. Entretanto, haverá alguma firma disposta a acolher e sustentar um homem quarentão, casado e que fora despedido?

Ela começa a refletir. Há apenas uma semana, sobre o quê ela ficava pensando, enquanto preparava o jantar? Não consegue sequer lembrar.

Quando e por que essas transformações lhe sobrevieram? Por que a órbita de sua vida se desviou repentinamente e assim estão experimentando sofrimentos e medos injustificáveis? Qual é o deus que permitiu semelhante transformação absurda?

Os movimentos de acender o fogão, tirar a frigideira de cima dele, qual o significado de tudo isso? Por que as suas mãos vão se movi-

mentando, desta maneira, como se fosse algo pré-determinado?

Por que será que está repetindo os mesmos movimentos que veio fazendo até hoje, dia após dia, como se fosse uma coisa natural? Será que isto não é um erro singular?

— Ela começa a sentir uma estranheza que, de repente, parece confundí-la toda.

É noite. Depois que as crianças foram dormir, o marido, bebendo uísque, contou à esposa o seguinte.

No prédio onde fica a minha firma, tem uma abertura ao lado do elevador de todos os andares, por onde se jogam as correspondências.

É um buraco quadrado que vai do nono andar até o térreo. A parte dessa abertura que dá para o corredor é transparente e é feita de forma a poder enxergar as cartas caindo. Quando se passa em frente, vê-se às vezes os envelopes brancos caindo. Eles passam sem fazer nenhum barulho, pelo espaço que vai do teto do corredor até o rés-do-chão. Há ocasiões em que vejo os envelopes passarem continuamente.

Esse corredor do prédio é especialmente escuro. Quando não há ninguém por perto e vejo repentinamente algo branco passando rapidamente, levo um susto. Como explicar esta sensação? É como uma alma — como uma alma estranhamente triste.

Afastando-me um passo desse corredor estou no mundo humano, inexpugnável e sufocante, entalado em todas as salas. Expelido dessas salas e indo ao banheiro sozinho, deparo-me com isso na volta.

Às vezes, pela manhã, devido à conveniência de algum serviço, chego à firma antes do horário normal.

Eu dou uma olhada na sala ainda deserta. Aí, os homens que estão sempre sentados não estão presentes, mas sim as suas cadeiras. Quando fico olhando para uma dessas cadeiras, só pelo fato de o sujeito estar ausente, ela projeta mais nitidamente na minha mente as imagens vivas do formato da cabeça desse homem, do modo como movimenta os seus olhos, do movimento de sua boca quando fala, ou da expressão de suas costas.

O couro da cadeira onde se senta está mais lustroso, encardido por algo oleoso que é expelido pelo corpo da pessoa que se senta nela. É provavelmente algo parecido com o óleo que, no espaço de um longo tempo, foi espremido pela ira e nervosismo do homem,

pelas reclamações e lamentações ou, ainda, pelo medo e insegurança. Só consigo interpretar dessa maneira.

Na parte onde as costas se apóiam, e na maneira como ela está afundada, também é possível ver o sentimento desse homem aqui na firma. Não é natural que o estado psíquico do homem que, queira ou não, vem aqui todos os dias, se transfira para a cadeira em que se senta?

Olho também, de mansinho, para a minha cadeira. Quão infeliz é essa cadeira. Uma pobre cadeira de um insignificante chefe substituto. . .

Em que momento será que eu fico sentado nela sem nenhum medo? Quando alguém tosse subitamente nas minhas costas, o meu corpo parece saltar uns dez centímetros de tanto susto. Mas não é apenas eu que fico permanentemente amedrontado com alguma coisa.

Repare nas fisionomias das pessoas que entram nos escritórios. As pessoas que entram demonstrando animação e satisfação, estas são felizes. São dignas de felicitações. Porém, isso não acontece com a maioria das pessoas. Falo da fisionomia das pessoas de quando abrem empurrando a porta e põem os pés dentro das salas. O que será que elas temem? Alguém em especial? Será que temem os superiores que os fiscalizam, tais como o presidente, o gerente, o chefe? Com certeza esse temor deve existir também. Mas, não é só isso. Isso não passa de um dos fatores. Como prova, mesmo esses gerentes e chefes, quando passam pela porta, estão sentindo um certo temor no momento em que entram na sala abrindo a porta.

O que será que os fazem temer? Não são os indivíduos, e nem quaisquer motivos específicos. É algo que os prendem, mesmo quando voltam para casa e se colocam entre a esposa e os filhos para descanso. Isso se manifesta até nos sonhos e vem intimidar os que dormem. Se durante a noite ficam sonhando com algo pavoroso e gemendo, é exatamente isso que está provocando os pesadelos.

Nas manhãs, ainda sem ninguém, quando olhava para as cadeiras, as mesas, a chapeleira e os cabides pendurados aí, eu me emocionava sem nenhum motivo aparente. Isso porque todos esses objetos representavam as pessoas que aí trabalhavam e me contavam coisas em demorado.

— Minha mulher chorou ontem à noite também e ficou me chateando, dizendo: “Por favor, não perca a paciência, o salário pode ser pouco como agora, mas vou suportar o aperto. Por isso não faça nada precipitado e trabalhe com zelo e afinco”. E chorava. Até

eu parei para pensar.

A cadeira do homem que assim me dizia está aí, comprimida junto à escrivaninha. Ao olhar essa cadeira, acabo por me lembrar claramente do tom da voz e até do sorriso envergonhado desse homem, quando desabafou-me seus lamentos que começou com os problemas financeiros da família.

— O relato do marido termina aqui.

Nunca me contou sobre as boates, mas, será que alguma vez no passado havia confessado assim os sofrimentos que sentia em relação ao emprego?

Para ela, é novidade que o marido trabalhava com esse espírito. Se assim é, que descaso! Afinal, sobre o quê nós, marido e mulher que vivemos quinze anos numa mesma casa ficamos conversando durante todo esse tempo?

Mesmo que tenham transcorrido os dias em que a volta do marido era sempre às altas horas da noite e que de manhã saía apressado de casa, quer dizer que nós vivíamos à toa, sem conversar sobre um assunto importante sequer? O hábito de sairmos juntos nos dias de folga sempre foi mantido, e nessas ocasiões, o que será que ele me dizia e o que eu lhe perguntava? Ela jamais chegou a pensar que o marido tinha tais sentimentos em relação ao emprego. Apenas achava que ele, sem refletir muito, era uma pessoa que gosta de diversões e por isso nunca voltava antes da meia-noite.

Como o marido sempre se portava assim desde o tempo em que casaram, parece que isso foi desde o início incutido nela, como uma idéia fixa. O hábito de sair sempre aos domingos com a família era uma compensação à vida anti-familiar que levavam de segunda-feira a sábado, mas, mesmo assim, ela devia estar achando que isto era mais satisfatório do que a rotina de voltar cedo todos os dias e passar também os domingos ociosamente, sem distração.

Ao ouvir o marido, ela compreendeu que ele não voltava diretamente para casa, mesmo quando não tinha compromissos, porque ele sentia constantemente essa amargura em relação ao trabalho. Será que não conseguia sentir-se aliviado, mesmo voltando para casa? Isso significa que ficava amargurado ao ver a esposa e os filhos e esquecia-se da amargura em companhia de mulheres nas boates e cabarés.

Se assim for, então, o que será que eu represento para o meu ma-

rido? Subitamente, nascem no seu pensamento semelhantes dúvidas. Eu estava convencida de que éramos um casal mutuamente satisfeito e que confiávamos um no outro. No entanto, se não fui de nenhuma valia para consolar o meu marido, o que será que eu estava fazendo?

O fato de não ter me contado, uma vez sequer, sobre a insegurança e a amargura do trabalho, não quer dizer que lá fora contava isso constantemente para alguém? Será que esse alguém não estaria por trás desse acontecimento?

Quando o marido falou sobre a boate das duas irmãs, a imagem dessa mulher relampejou como uma revelação. Essa idéia era portadora de um realismo assustador. Ela estremeceu e apressadamente tentou afugentar essa idéia, mas em vão.

Ter o marido em casa o dia inteiro deixava-a embaraçada no início, mas, depois de levar essa vida durante uma semana, vinha-lhe a impressão de que assim era melhor.

Como seria bom se a família pudesse viver sem que o marido tivesse de sair todos os dias para trabalhar fora. Ela acha que isso seria normal se eles tivessem nascido na era primitiva.

O homem, quando se aborrecia, pegava a clava e saía; ao deparar com um animal selvagem corria, saltava em cima, lutava e o derrubava. Voltava trazendo esse animal nas costas e pendurava-o sobre o fogo. As mulheres e as crianças reuniam-se ao redor desse fogo e esperavam pelo assado. Se pudesse ter esse tipo de vida, é certo que seria bem melhor.

Será que o costume social que determinou que o homem deve, todos os dias, vestir o terno, tomar o trem para ir ao local de trabalho, e, ao anoitecer, retornar para casa exausto e mal-humorado, não é a causa primordial da infelicidade? Ela começou a raciocinar dessa maneira.

Na escuridão, o marido estava quieto, parecendo pensar em alguma coisa.

— Não consegue dormir?

Quando perguntou-lhe, ele, como quem quer negar, respondeu apressadamente:

— Não, já estou pegando no sono.

Depois, passados alguns instantes, disse: ~

— É que dormi bastante na sesta.

— Quer que eu faça uma simpatia para dormir?

Dizendo isso, ela aproximou delicadamente o seu rosto sobre o rosto do marido, ficando a uma distância em que as pálpebras de ambos quase se tocam.

Não é uma simpatia. Isto é uma forma de carinho que ela inventara. Começa a pestanejar como se fosse unir as pontas das pestanas.

Com o movimento de suas pestanas levanta as do outro e dá leves sacudidas. É uma sensação estranha. Parece, por exemplo, dois passarinhos que tagarelam animados e incansavelmente, como também pequenas fagulhas que se espalham do fogo no fim de um fogo de artifício.

Dentro da noite escura ela continua a pestanejar silenciosamente. Essas pestanas movimentam-se num ritmo que parecem querer consolar, acalmar, ou de repente, indagar e acusar.

O Sr. Aoki resolveu voltar ao trabalho.

Terminaram os dez dias de férias. Quando as crianças começaram a indagar: "Até quando o senhor está de férias?", já estava na hora de acabar com essa folga.

E também não se pode ignorar que as pessoas da vizinhança começaram a olhar para o Sr. Aoki de um modo desconfiado. Havia também algumas senhoras que perguntavam à esposa, como se quisessem sondar, quando esta saía para as compras.

Segredos desse tipo espalham-se com uma rapidez assustadora. Não morava nenhum companheiro de serviço na vizinhança, mas os comentários podiam ter sido transmitidos de qualquer lugar.

Em todo o caso, pensando nas crianças e levando em consideração que lhes foi dito que estava de licença, ele não podia ficar para sempre nessa folga. E tinha também que começar a procurar outro emprego. Assim, o Sr. Aoki resolveu sair de casa à hora em que costumava sair de manhã para ir trabalhar.

Primeiro dia. Depois que o marido saiu, ela se sentiu inexplicavelmente fatigada. Na sua mente reflete-se a imagem do marido que vai andando sem destino pela cidade, sob o sol do fim de verão. A aflição do marido que caminha no andar incerto, misturando-se na multidão, temendo encontrar algum conhecido, era transmitida diretamente para ela.

Talvez esteja olhando fixamente para a tela na escuridão do cine-

ma, para evitar os olhares. Ou então, pode estar sentado num banco do terraço de algum shopping, observando as mães brincando com os filhos.

Repentinamente essas imagens desmoronam e aparece a figura do marido, de costas, subindo vagorosamente a escada de algum prédio de apartamento desconhecido. Ela tem a impressão de que todo o sangue do seu corpo se congela. (Cuidado! Não quero que você vá aí! Não, não, não. . . )

Ela solta um grito. Mesmo assim, o marido vai subindo a escada vagorosamente. (Não pode! Se você for aí, será o fim! O fim!)

Essas alucinações perseguiram insistentemente a esposa que ficava em casa.

Entardecer.

Ela se descobre trabalhando na cozinha. Sente uma languidez pelo corpo todo, como se fosse uma doente febril.

Os meninos começam a brincar de beisebol na rua em frente à casa. Ouve-se a voz dos dois conversando.

– São bem rápidos.

– São índios mexicanos.

– Correm atrás dos impalas o dia inteiro e mesmo assim, não se cansam.

– É da tribo Tamafumala. Ta-ma-fu-ma-la.

– Seria tão bom se viessem ao Japão.

Essas frases sem nexos chegam aos ouvidos dela, intercaladas com o barulho da bola.

( . . . Será que ele vai voltar? Só quero que volte a salvo. Não me importo que seja um desempregado. Contanto que não se afaste desta casa . . . )

Ela pega o fósforo e acende o gás. E depois estica o braço e tira uma panela da prateleira.

(Contanto que volte . . . )

A piscina está deserta e silenciosa.

No meio da superfície da água, sem as cordas de demarcação das raias, flutua a cabeça de um homem.



Como amanhã começa o campeonato inter-colegial, o treino de hoje terminou duas horas mais cedo. O instrutor, após ter dispensado as nadadoras, catava com os dedos dos pés a sujeira que se depositara no fundo da piscina.

Sopra a brisa da tarde que, de vez em quando provoca pequenas ondas na superfície da água.

Momentos depois, nos trilhos do outro lado da piscina aparece o trem. Aos olhos dos passageiros que estão retornando para casa, após um dia de trabalho, aparece a piscina silenciosa. As nadadoras de sempre não estão e vê-se apenas a cabeça de um homem na superfície da água.