

ESTUDOS

JAPONESSES

n. 13

1993



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

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

Diretor: Prof. Dr. Adilson Avansi de Abreu

Vice-Diretor: Prof. Dr. Izidoro Blikstein

Assistente Técn. p/ Assuntos Acadêmicos: José Aldo Pasquarelli

Assistente Técn. p/ Assuntos Administrativos: Cícero Santana Marques

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES

Diretora: Profa. Dra. Tae Suzuki

Vice-Diretora: Profa. Dra. Lídia Masumi Fukasawa

Revisão e Organização: Rosane Lie Ikeda

Capa e Projeto Gráfico: Marina Mayumi Watanabe

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

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

Apoio da *Fundação Japão*

ÍNDICE

<i>Kokka Hachiron – Poética de Kadano Arimaro</i> Geny Wakisaka	5
<i>O Poeta Horiguchi Daigaku e o Brasil</i> Gôzô Yoshimasu	19
<i>Os Empréstimos do Português nos Jornais Japoneses do Brasil</i> Junko Ota	41
<i>Os Morfemas Finais e a Estrutura de Argumentação no Japonês</i> Lídia Masumi Fukasawa	55
<i>Estudos Preliminares acerca do Processo de Elaboração da Obra Kojiki</i> Luís Fábio M. Rogado Mietto	99
<i>A Figura do Oni em Konjaku Monogatari</i> Luiza Nana Yoshida	111
<i>A Evolução da Arte de Kabuki na Época Edo</i> Sakae Murakami Giroux	123

KOKKA HACHIRON – POÉTICA DE KADANO ARIMARO

Geny Wakisaka

Kadano Arimaro (1706-1751) concluiu em 1742 o *Kokka Hachiron* (*Oito Conceitos sobre o Poema Japonês*), a pedido do seu superior Tokugawa Munetake, segundo filho do oitavo xogum Tokugawa Yoshimune. Na elaboração desta obra, e mesmo após ela ser concluída, há registro de que houve debates entre os estudiosos do assunto, nos quais participara o próprio solicitante, que mais tarde escreve *Katai Yakugen* (*Notas Breves sobre Formas Poéticas*), onde relata a própria conclusão sobre o assunto. Entre os debatedores aparecem as figuras de Motoori Norinaga, Fujiwara Koresumi e Kamono Mabuchi, este último, aliás, é quem vai suceder Arimaro no cargo de consultor de Munetake em estudos japoneses.

Kadano Arimaro era sobrinho do sacerdote do santuário Fushimi Inari e pesquisador das letras japonesas Kadano Azumamaro, com quem se iniciara nos estudos das leis administrativas e penais chinesas do sistema Ritsuryô, implantado no Japão entre os séculos VII e IX.

Na década de 1770, Osuge Kuniyoshi escreve *Kokka Hachiron Sekiki*, criticando os conceitos de Arimaro, suscitando apartes por parte de Motoori Norinaga, as quais se acham registradas no seu *Sikihyô*.

Kokka Hachiron foi, pois, uma das obras mais polêmicas do século XVIII que discorrem sobre os poemas japoneses.

1. Kagenron (*A Origem dos Poemas*)

Arimaro inicia falando sobre a origem do poema japonês. Neste item, ele utiliza o termo *uta*, que em japonês engloba do canto até o poema escrito em

geral, dificultando o nosso discernimento do sentido exato do termo, ainda mais que a certa altura o termo *uta* por ele utilizado parece se restringir à idéia de *tanka*, poema curto japonês de 31 sílabas.

Segundo Arimaro, é poema quando se acrescenta ritmo e alongamento sonoro às palavras, que surgem como resultado das emoções. E, conforme o prefácio redigido em fonogramas japoneses, da antologia poética *Kokin Wakashû*, organizada em 905 (a antologia contém um outro prefácio escrito em estilo chinês), não será suficiente a expressão de um sentimento ou a captação sensorial que as coisas lhes proporcionam para se ter um poema. Nesta linha de procedimento, as palavras ditas pelas divindades Izanamino Mikoto: *Anani yoshi eotoko* (“Que belo homem!”), seguidas pelas de Izanagino Mikoto: *Anini yoshi eonna* (“Que bela mulher!”), registradas tanto no *Kojiki* (*Registro de Coisas Antigas*) organizado em 712, como em *Nihonshoki* (*Registros Históricos do Japão*), de 720, são frases proferidas apenas carregadas de emotividades, sem uma preocupação rítmica, não sendo, pois, poemas. Em contraposição, aquelas ditas pela divindade Susanoono Mikoto: *Yakumotatsu Izumo yaegaki tsumagomeni yaegaki tsukuru sono yaegakio* (“Oito nuvens se erguem em Izumo, onde alteio oito voltas de cercados para a proteção de minha esposa, oito cercados alteio, esses oito cercados”), são expressões que brotam dos sentimentos como aquelas das divindades já citadas mas, estas foram consagradas como poemas porque já proferidas com uma preocupação rítmica. As palavras ditas por Takahimeno Mikoto durante os funerais de seu esposo Ameno Wakahiko, chamando a atenção do público presente para a figura da divindade Ajishiki Takahikoneno Kami: *Amanaruya Ototanabatano unagaseru tamano musumaruni misumaruni anatamahaya mitani futawatarasu Ajishiki Takahikoneno Kamizoya* (“As pérolas que enfeitam o colo da deusa da tecelagem reluzem sobre os vales como a figura do divino Ajishiki Takahikoneno Kami”) também estão carregadas de ritmo e portanto consideradas poema.

Arimaro, em seguida, faz considerações sobre os antigos poemas chineses inseridos nas obras de Confúcio, que apesar de perdidos no tempo, os considera como tais. Retomando a questão do poema japonês, pelo fato de, na sua origem, ter sido composto para ser entoado, o autor o diferencia da fala cotidiana. Prosseguindo, observa que a tradição estabelece a métrica do verso japonês, consolidada já no dístico de 5 e 7 sílabas, com exceções, ainda, em versos de 4 sílabas. Neste sentido o poema de Susanoono Mikoto apresenta já a existência da alternância deste dístico de 5 e 7 sílabas, na forma de um *tanka*, enquanto a obra de Takahimeno Mikoto apresenta irregularidade formal em versos de 6, 9, 10 e até 4 sílabas e, em casos onde se notam anomalias formais como estas, o poema é denominado de *hinaburi* (provinciano). Quanto ao diálogo travado entre a princesa do mar Toyotamahime e o esposo Hokodemino Mikoto, Arimaro o classifica em *zôtôuta*, diferenciando-o do *aigikiuta*, diálogos poéticos escritos, de eras posteriores, e entre estes e os diálogos comuns da linguagem falada, a diferença se nota pela presença de retóricas naqueles, vistos por exemplo nas adjetivações de “*Shiratamano kimiga yosooi*” (suas vestes de pérolas) ou “*oki-*

tsudori kamo” (gaivotas *do alto-mar*), que em linguagem falada serão dispensadas. Assim, tanto o *zôtôuta* como o *aigikiuta* serão poemas diferenciados da fala cotidiana.

Segundo Arimaro, tanto em *Kojiki* como em *Nihonshoki* nota-se que os poemas aí registrados foram elaborados para serem entoados. Muitos deles sem métrica definida. Tanto neste como nos anômalos, observamos os que têm sintonias sonoras e aqueles desarmônicos. Entretanto, não podemos cobrar nestes poemas uma descrição realística das paisagens ou ambiências e desta feita só nos é possível tomar a métrica e a sintonia harmônica das palavras como dados para qualificarmos o poema.

Do canto ao poema artístico

Com base nas suas leituras dos poemas *Môshi*, organizado por Môkô e Môchô, da China, por volta de 770 a.C., Arimaro considera que os chineses estavam bem mais adiantados que os japoneses na procura do Belo no campo da retórica, tendo atingido o seu apogeu na época da hegemonia da dinastia Tang no século VIII. O início desta dinastia Tang coincide no Japão com o reinado das imperatrizes Genmei (707-715) e Genshō (715-724). É época em que o príncipe Otsu escrevia em estilo chinês, seguindo já o da era Tang. Começa no Japão uma preocupação com a expressão literária, influenciada pelas produções poéticas chinesas, notando-se que ela foi adquirindo certa pomposidade e requinte.

Voltando-se para a questão do poema japonês, Arimaro observa que da era do imperador Jinmu (considerado o primeiro da linhagem e neto da divindade Hokodemino Mikoto) ao 39º imperador Tenji (661-670), são percorridos 1 300 anos. Observa-se que o poema de Tenji, elaborado por ocasião da morte da imperatriz Saimei, sua mãe: *Kimiga meno koishikikarani hateteite kakuya koinmo kimiga meo hori* (“Por sentir saudades de seu olhar, ancorei o barco aqui, sem poder controlar estes sentimentos, fico a procura do seu olhar”), não nos apresenta transformações como aqueles poemas atribuídos às divindades do passado distante. Arimaro considera que neste espaço de tempo houve poemas que apresentavam certas harmonias sonoras e outras desarmônicas, mas atribui estas diferenças ao dom ou à inteligência ou ainda à urgência que a ocasião exigia na elaboração do poema. Assim, os poemas inseridos no *Kojiki* e *Nihonshoki*, em geral, são simples e até simplórios e, nesse sentido, de uma pureza ingênua.

Do imperador Tenji ao imperador Daigo (897-905) decorrem cerca de trezentos anos, constatando-se uma mudança nítida no estilo poético do Japão, culminando com a organização da antologia *Kokin Wakashû*, cujos poemas (no caso, *tanka*) Arimaro considera de excelente qualidade tanto na forma como no conteúdo e esta transformação, diz, provém de uma mudança de postura dos poetas que se libertam da expressão espontânea e tomam o gosto pela beleza da expressão trabalhada.

Da antologia poética *Manyôshû* (organizada na segunda metade do século VIII, onde se acham compilados 4 560 poemas), quatro a cinco poemas são atribuídos aos lendários imperadores Nintoku, Yuryaku e outros, mais recentes, à imperatriz Kôgyoku (642-645), Saimei (655-660, aliás Kôgyoku reconduzida ao poder). Na sua grande maioria, são produções dos séculos VII e VIII, abrangendo os reinados de Tenji, já citado, à imperatriz Kôken (749-758) e, naturalmente, em se comparando com os poemas inseridos em *Kojiki* e *Nihonshoki*, nota-se um progresso no manejo de suas expressões, mas em confronto com os da antologia *Kokin Wakashû* (905), nota-se no *Manyôshû* uma preocupação dos poetas em querer transmitir o seu conteúdo com precisão, apesar de sentir-se uma grande distância no que se refere ao estilo entre os primeiros e os últimos poemas nela compilados.

O caráter cantatório e artístico dos poemas do Manyôshû

De acordo com a avaliação de Arimaro, a antologia *Manyôshû* compila poemas antigos e modernos, declamados pelos poetas em reuniões poéticas realizadas pelo poeta Otomono Yakamochi. Ele acha que, só assim, seria possível registrar-se os mencionados poemas antigos. Observa ainda que o grande número de produções poéticas dos *sakimori* (lavradores das províncias nordestinas escalados para servir de guardas das fronteiras no sul do país), nela presente, atesta que não houve uma preocupação por parte de seus organizadores em registrar a gema literária da época, apesar de haver certa seleção velada no sentido de eliminação de poemas de menor qualidade, conforme se nota dos registros. Arimaro, a despeito dessas observações, acha que nesta antologia houve a preocupação primeira de se registrar um maior número possível de poemas, ao contrário do *Kokin Wakashû* em que uma seleção rigorosa dos poemas a serem compilados se apresenta como primordial.

No caso de *Kojiki* e *Nihonshoki*, os organizadores não visaram colocar os poemas neles inseridos para a apreciação dos seus leitores, e, portanto, creio que não é o caso de lhes apontar a destreza ou não de suas expressões, enquanto no *Manyôshû* nota-se já a presença de poemas-canções em que há evidência de que seus poetas jogam com as palavras, pelo que devem ser devidamente analisadas.

O artístico após Kokin Wakashû

Em se tratando dos poemas desta antologia, excetuando-se aqueles que eram entoados nos recitais do palácio imperial e dos nobres, que se acham inseridos no seu volume 20, e aqueles denominados *azumauta*, que apresentam dialetos das regiões nordestinas, os demais poemas são completamente desvinculados da música.

Seu prefácio dita certas normas e juízos em relação à produção poética, priorizando a beleza, a precisão, a destreza na concatenação das expressões, uti-

lização de técnicas poéticas na composição de um mundo ficcional em prol da sublimação da beleza expressiva. Estas normas, colocadas neste prefácio, balisaram a produção poética japonesa desde então, apesar de cada nova antologia ter o seu próprio estilo de acordo com a sua época.

E no processo de desenvolvimento da literatura japonesa, o *Shinkokin Wakashû*, cuja organização data do ano 1205, é considerado por Arimaro como o ponto mais alto atingido pelos poemas japoneses em se tratando de técnica de expressão, riqueza e elegância de sua beleza. Depois, o poema japonês retoma o caminho em busca da simplicidade expressiva.

2. Gankaron – o Poema como Elemento Lúdico (Entretenimento)

Arimaro sustenta o ponto de vista de que o poema não está relacionado às seis artes (comportamento ético, música, artes marciais, equitação, escrita e aritmética), pois ele não se acha condicionado à política e nem a quaisquer utilidades da vida cotidiana. Segundo o prefácio em chinês de *Kokin Wakashû*, o poema possui a capacidade de mover o universo e sensibilizar os demônios. Arimaro discorda desta colocação, considerando que essas idéias são meras importações de inspiração chinesa. Observa que o poema pode amainar os ânimos dos guerreiros, mas mesmo nessa função não chega aos efeitos da música. Poderá aproximar os corações e inclusive atizar os amores clandestinos. Desta maneira, não se deve dar muito respeito ao poema. No entanto, quando se depara com um poema de extrema beleza, de conteúdo profundo com concatenação de idéias inteligentes, tem-se o desejo de alcançar tal nível de expressividade que, quando alcançado, a satisfação seria a mesma da vitória experimentada por um desafiante no jogo do *go*. Considera pois, como objetivo desse processo criativo, a satisfação pessoal ou um entretenimento lúdico.

O Japão foi, desde a sua origem, habitado por uma única etnia e, apesar de seus habitantes se valerem da escrita e demais progressos da cultura chinesa, conservou ao longo dos anos a sua unidade lingüística e seus poemas surgiram de suas próprias técnicas poéticas. Seus intelectuais se dedicaram à produção poética, tomando-a como seu passatempo.

A nobreza, após a era Heian (794-1112), sendo destituída dos afazeres políticos pelos guerreiros, volta-se para a produção poética, considerando-a como única atividade válida digna de atenção. Avalia-se que houve um mal-entendido por parte da nobreza que desconheceu ou ignorou o verdadeiro papel do poema.

Arimaro admite que o poema japonês, deixando de ser uma manifestação espontânea dos sentimentos, se transformou em entretenimento lúdico e a apreciação da beleza na expressividade começa a impulsionar o ato criativo.

3. Takushiron (*Sobre a Escolha das Palavras*)

Neste item, Arimaro sugere que cada poeta se utilize de vocábulos concernentes ao seu momento, e não se prenda demais aos poemas considerados modelares da antiguidade. Os poemas da antiguidade foram elaborados para serem cantados, sem preocupação retórica, carecendo de elegância, onde poderão ser observadas sonoridades que distoam do conjunto, sonoridades que fogem às amenidades espirituais ou mesmo que obstruem a seqüência normal prevista com cortes repentinos. E de acordo com Arimaro, nota-se no *Manyôshû* certa preocupação na seleção dos vocábulos a partir da era Tenji. Faz, então, críticas ao poema nº 4 do vol. I dessa coletânea, de Nakachi Sumeramikoto, apontando a superficialidade do seu conteúdo, da utilização inadequada dos adjuntos adnominais que só servem para relaxar a tensão que deveria ser mantida (*Tamakiwaru Uchino* – *Uchino*, nome de lugar acompanhado de *Tamakiwaru*, adjetivação que precede os termos vida, mundo, no caso considerada desnecessária). Abomina também a sonoridade de *umanamete* (“cavalos enfileirados”) que poderia ser *koma namete* (com o mesmo significado), que quebraria a sonoridade apagada.

Sobre o poema nº 7 do vol. I da mesma antologia, de autoria de Nukatano Ôkimi, critica o seu conteúdo não convincente (recordações de uma cabana em *Uji*, onde pousara no outono passado), a sonoridade desagradável de *yadorishi* (“pousada”) e a deselegância do final *kariihoshi omohoyu* (“recordação da cabana ao lado da plantação”).

Conforme Arimaro, este poema que diz *Akinonono mikusa karifuki yadorerishi Ujino miyakono kariihoshi omohoyu* (“Recordo a cabana, coberta de sapé, nos campos de outono de *Uji*, onde de passagem pernoitei”) deveria ser corrigido para *Akinonono chigusa karifuki yadoritsuru Ujino miyakowa wasureyawasuru* (*chigusa* – mil variedades de vegetação rasteira; *wasureyawasuru* – jamais poderia esquecer).

De acordo com esta correção chegar-se-ia à expressividade estilística corrente na Idade Média do Japão, alcançando-se a beleza, a elegância de Arimaro que propõe um entretenimento lúdico ao poema, onde as palavras simplórias da alta antiguidade deverão ser afastadas.

Arimaro prega a suavidade na expressão, não excluindo de todo o antigo modo de se expressar, mas enfatiza de certa forma a importância do conteúdo a ser abordado no poema.

4. Hishiron (*Palavras que Deverão ser Evitadas*)

Se há necessidade de seleção dos vocábulos para tornar o poema mais elegante e belo, deve-se, de acordo com Arimaro, evitar o uso de termos corriqueiros da fala cotidiana. E neste propósito, como já foi dito, não se deve incorrer na quebra do conjunto sonoro, na amenidade da corrente dos sons,

evitando-se os sons ruidosos e os cortes repentinos que obstruem essa corrente.

Neste sentido, Arimaro acha que mesmo os vocábulos que aparecem na antologia *Kokin Wakashû*, tais como os auxiliares verbais *beranari* (“parecer”), ou a conjunção adversativa *shikawa aredo* (“embora seja”), a seu ver, deveriam ser evitados. Não há, porém, normas que proibem a utilização de certas palavras nos poemas. Esta seleção fica a cargo de cada poeta, embora a escolha pelos iniciantes incorra, muitas vezes, na inadequação, aos olhos dos mais experientes. Não se quer dizer com isso que o poeta deva seguir sempre as trilhas dos antepassados. O poema de Susanoono Mikoto, *Yakumotatsu Izumo*, é uma expressão considerada elegante e bela e do reconhecimento de todos. Deve-se evitar a sua utilização no início de um poema, pois, necessariamente nos remeterá a esse poema do passado. No entanto, o aproveitamento do termo, no meio do poema, amenizará este impacto. Assim, a utilização de vocábulos usados em poemas já consagrados deve ser feita de forma bem pensada para se fugir de tais comparações.

Certas pessoas pregam os ditos *seino shi*, apresentando uma listagem de vocábulos que devem ser evitados pelos poetas. Arimaro reprova tais limitações, mas concorda em não se imitar certas expressões de poetas criativos, ou as expressões consagradas pelo modismo temporário tais como *kasumikanetaru* (“não conseguir neblinar”), usado por Fujiwara Ietaka – nº 72, vol. I, *Shinchokusen*; ou *utsurumo kumori* (“mudar e enublar”) de Minamoto Tomochika – nº 57, vol. I, *Shinkokin Wakashû*, para não dar a impressão de se estar tirando proveito das inspirações dos outros.

5. Seikaron (*Correção dos Erros*)

A respeito deste tema, Arimaro prega a correção, sem se declinar dos teóricos, trilhando o caminho natural.

Como se tem insistido ao longo desta exposição, não se condena o aproveitamento das expressões poéticas do passado, mas deve-se atentar que mesmo aqueles poetas já consagrados cometeram erros, os quais devem ser corrigidos.

Tomando-se como exemplo o poema *Akinotano karihono ihono tomao arami waga koromodewa tsuyuni nuretsutsu* (“Por que é vazada a cobertura de sapé, da cabana junto à colheita de arroz do outono, as mangas de minha veste umedecem de orvalho”), poema escolhido para a *Coletânea dos Cem Poetas (Hyakunin Isshû)*, compilado na antologia *Gosenshû* e atribuído ao imperador Tenji, Arimaro estranha os termos do 2º verso em *karihono ihono*. Quanto a *Kariho*, dizem que é cabana construída de hastes de trigo ou ainda cabana provisória. O autor cita casos em que há repetição de sons de homônimos como *Akitakari karihoo tsukuri* (“colheita de outono, ergue-se a cabana provisória”) ou no caso *Shigano karasaki sakikuaredo* (“A península de Kara, em Shiga, poderia ser próspera”), mas no caso presente, nota-se a repetição do mesmo termo,

jamais visto, o que deve ser evitado. Neste mesmo poema, vê-se uma finalização com a conjunção *tsutsu* que indica continuidade de ação de forma gerundiva em – *umedecendo* – desconhecendo-se ao que o autor tenta ligar esta ação.

Quanto à modificação de certas expressões em transcrições de poemas do *Manyôshû* para a antologia *Shikokin Wakashû*, como acontece com o poema de autoria da imperatriz Jitô – *Harusigite natsu kitarurashi koromo hoshitari* Amano Kaguyama (“A primavera passa e o verão já chegou, há roupas brancas estendidas na base do monte Kagu”). Este *hoshitari* (“estendidas”) na antologia *Shinkokin Wakashû* se registra *hosutyô* (“dizem que estão estendidas”). Aqui o autor aponta o erro nesta colocação do termo *tyô* (“dizem que”). No caso, a imperatriz deve estar frente a esta paisagem e o poema é, pois, a expressão do seu próprio experimento.

Assim, mesmo que haja unanimidade entre consagrados poetas como Hitomaro, Akahito ou Tomonori e Tsurayuki, elogiando algum poema ou, ao contrário, desaprovando alguma obra, deve-se estudá-los, mediante análise racionalmente conduzida.

6. Kankaron (um Parecer sobre a Escola Dôjô)

Os teóricos da escola Dôjô não prezam as investigações das verdades e somente elegem os poemas que apresentam uma empostação calma da voz quando declamados. Na verdade, a serenidade, opção da escola, traz consigo o tom da fragilidade, enquanto o poema, segundo Arimaro, necessita de certa energia, que vem da sonoridade, suscitando o vigor e a velocidade para não cair na letargia. Assim, o poema ideal para Arimaro é aquele que apresenta sonoridade amena, mas que deixa transparecer certa tensão no seu interior. Ainda de acordo com o mesmo autor, os poetas da corrente Dôjô, excetuando-se alguns poucos, se dedicam à produção de poemas destituídos de vigor, comparável à ramagem do chorão e os que contrariam às suas concepções, isto é, aqueles que apresentam certo vigor são criticados e considerados *jige* (poemas dos poetas que não pertencem ao círculo da corte), ou são simples *haikai* (aqueles que sempre estão à procura de novidades), sendo desqualificados como poema, isto é, como *tanka*.

Os *Dôjô* e *Jige*, na sua origem, se diferenciaram pelos encargos que lhes eram atribuídos na estrutura governamental da era Heian (794-1192). Aqueles que tinham acesso ao recinto do palácio, como os *jiju* (servidores do imperador) e *naiki* (escrivães), mesmo não pertencendo à classe mais elevada, e, por exemplo, os *shikibu*, que atuavam em programas relacionados a diretrizes culturais, colocados em escala hierárquica mais elevada, mas que não eram freqüentadores do palácio. Posteriormente, os descendentes daqueles que tinham permissão de freqüentar o palácio automaticamente foram liberados a terem esse privilégio, sendo essas famílias designadas *Dôjô*. Os descendentes de não freqüentadores do palácio foram diferenciados dos privilegiados, considerados *jige*. Disto re-

sultou um costume sem fundamentação legal de menosprezar-se os não freqüentadores do palácio por parte dos *Dôjô*. E, em relação aos poetas, foi aplicada similar discriminação. Supõe-se que tais considerações foram criadas na corte desde os tempos de Hitomaro (século VII) e Akahito (século VIII). Ignora-se a procedência de Hitomaro cujos poemas se acham compilados no *Manyôshû*. Talvez tenha sido chefe de algum departamento da província de Iwami, sendo funcionário público de grau 6 numa escala de 8, o que aconteceu também ao poeta Akahito. Seus nomes não constam em nenhum registro da antiguidade, o mesmo acontecendo aos renomados poetas Okôchi Mitsune ou Mibuno Tadamine, cujos poemas se acham compilados em *Kokin Wakashû*. À parte estas considerações sobre *Dôjô* e *Jige*, onde se constata o absurdo dessa discriminação, deve ser apontado o fato de que os poetas de *Dôjô* desconheciam as características do haicai, desprezando-o indevidamente.

7. Kogakuron (*Conhecimento da Política Antiga*)

A compreensão dos poemas da antiguidade não está diretamente relacionada à produção poética atual, mas sem essa compreensão o poeta poderá ficar postado frente a um muro.

O estudo dos poemas consiste em encontrar um modo de compreender os poemas da antiguidade. No Japão, a produção de poemas foi incentivada, sendo organizadas muitas antologias poéticas em consequência da extinção do sistema de concurso público dos servidores governamentais que exigia estudo profundo da língua chinesa. É, pois, raro um poeta que se dedica ao poema japonês possuir grandes conhecimentos da língua chinesa. Em decorrência desse fato – nestas considerações, Arimaro deixa transparecer o seu apreço pela superioridade especulativa dos chineses – os estudos sobre poema sempre eram voltados para os conhecimentos periféricos e nunca eram pesquisados os fundamentos básicos do poema japonês. Dentre suas antologias, a mais antiga é *Manyôshû* que deve ser pesquisada em primeira instância. Seu último poema vem datado de 1º de janeiro de 759, sendo seu organizador o poeta Otomono Yakamochi. No entanto, conforme consta na antologia *Kokin Wakashû*, de 905, o poeta Bunyano Arisue, à pergunta do imperador Seiwa (859-877) sobre a data da organização do *Manyôshû*, responde com o poema: *Kannazuki shigure furiokeru Narano hano nani ou miyano furugotozo kore* (“Foram coisas do palácio de Nara, o mesmo que nara (*oak*), em cujas folhas caem a chuva de outono”). Resposta bem vaga, pois o palácio de Nara foi sede de sete imperadores – de Genmu (707-) a Kônin (-781). Os prefácios de *Kokin Wakashû*, escritos por Kino Tsurayuki e Kino Yoshimochi, remetem a organização de *Manyôshû* ao imperador Heijô (806-809), uma vez que o palácio de Nara é também conhecido por palácio Heijô. Além desses despropósitos, classificam seus poemas longos de poemas curtos, propondo ainda excluir do *Kokin Wakashû* os poemas já inseridos no *Manyôshû*, mas procedem de modo contrário, pois muitas obras já vis-

tas naquele estão presentes neste, apesar de existir indícios de que estas inclusões tenham sido feitas posteriormente. É de se crer que Tsurayuki ou não conhecia o *Manyôshû* ou, mesmo que tenha visto, não conseguira decifrá-lo na sua totalidade.

Mais tarde, na era dos imperadores Gotoba (1183-1198) e Tsuchimikado (1198-1209), aparece Fujiwara Teika que se projeta no mundo poético, sendo conhecido desde então como poeta divino. Arimaro não o considera como tal, pois, pelo que deixou escrito, notam-se muitas falhas de interpretação dos velhos poemas ou vocábulos. Arimaro cita que há muito fonogramas homófonos na língua japonesa, mas todos eles são diferenciados quanto às suas utilizações e esta discriminação usual é seguida à risca desde *Kojiki*, *Nihonshoki* ou *Manyôshû*. O *Kokin Wakashû* foi escrito em fonograma do tipo *hiragana*, não se constatando erros em suas cópias. Enquanto que as cópias elaboradas por Teika apresentam muitas distorções na utilização dos *kana*. Assim, o *ume* (“ameixeira”) vem transcrito *mume*; *uma* (“cavalo”) vem registrado como sendo *muma*. E mesmo na sua produção poética, Teika incorre nesse tipo de incorreções. As pessoas que o idolatram afirmam que nas eras de *Kojiki*, *Nihonshoki* ou *Manyôshû* não existiam normas de utilização de fonogramas, as quais foram organizadas por Teika. E segundo Arimaro, isto deve ser contestado. Desconhecendo-se as regras dos fonogramas, corre-se o risco de efetuar interpretações errôneas dos poemas da antiguidade. Nota-se uma crença cega em Teika, e muitas vezes sem uma averiguação da veracidade ou não de suas produções, colocando-o acima de todas as comprovações. As distorções sobre os estudos dos poemas vêm dessas posturas errôneas, que devem ser sanadas e retiradas da base do procedimento das pessoas.

Mais recentemente deparamo-nos com o *Kokindenju* (compêndio dos segredos para elucidar os poemas de difícil compreensão, transmitidos secretamente pelos mestres aos seus discípulos). Para o estudo de uma obra não haverá outro método senão investigar-se, analisar-se os estudos já feitos e por fim interpretá-la, acrescentando-se o seu próprio parecer. Por isso não se deve aceitar tais *denju* (“transmissão de segredos”), ainda mais em se tratando de poemas de *Kokin Wakashû*, onde não se admitem outros significados além do que as palavras em si já dizem. Este *Kokindenju* talvez tenha sido falsificado por Tôno Tsuneyori (poeta descendente de guerreiros, do meado da era Muromachi, 1392-1573, que seguiu os ensinamentos do monge-poeta Gyôkô, da escola Nijô) e divulgado pelo monge Sôgi. Mesmo as interpretações de Sôgi, ou as interpretações das obras *Isemonogatari*, *Hyakunin isshu* e *Eika taigai*, organizadas por Hosokawa Yusai, feitas sob o prisma deste mesmo *Kokindenju*, são estudos que na análise de Arimaro não têm a menor validade. Seus conhecimentos são superficiais, com fé em ditos sem fundamentos, que podem ser desmascarados logo à primeira vista. Arimaro prossegue dizendo que nos dias que correm, aqueles que herdaram o *Kokindenju* já não o adotam, como no caso de Konoe Iehirokô, primeiro-ministro de destaque, além de poeta, calígrafo e mestre de chá, falecido em 1736, e ainda Nonomiya Sadatoshi, que foi alto funcionário do

governo, falecido em 1757, também herdeiro de *Kokindenju*. Arimaro destaca que teve conhecimento das anotações sobre correções feitas em mais de quinhentos poemas, que estavam sob a guarda do pesquisador e poeta Kadano Nobutsugi, falecido em 1651, que serviu ao imperador Goyôzei (1586-1610), que por sua vez fora um desses herdeiros. Por se tratar de anotações muito recentes, diz Arimaro, elas devem ser resguardadas.

Ainda segundo Arimaro, existiram e mesmo existem muitos conhecedores de poemas – decoradores de poemas –, mas que quanto aos estudos deixam muito a desejar e estão presos principalmente às idéias de Teika, sem progressos dignos de menção.

Entre eles, somente Fujiwara Kiyosuke, falecido em 1177, deixou trabalhos conceituados em *Fukuro sôshi*, *Okugishô*, *Wakashogakushô* e *Waka ichijishô*, e o monge Kenshô, do templo Ninnaji, falecido por volta de 1210, que deixou várias obras de interpretações dos poemas da antiguidade. Os dois pertenceram à escola *Rokujô Tôke*, que apesar de não aprofundarem nas pesquisas, são poetas que se destacaram pelos seus trabalhos de interpretações.

Mais recentemente, o monge Keichu (monge da seita Shingon, falecido em 1701) escreveu *Daishôki*, interpretações dos poemas do *Manyôshû* e outras obras onde, apesar de ainda apresentar deficiências, analisa amplamente os escritos antigos e desanuvia muitos pontos obscuros acerca dos poemas da antiguidade. Outro pesquisador que se destaca é Azumamaro (pai de criação de Arimaro), que junto com Keichu ajudou nas investigações e esclarecimentos dos escritos e poemas da antiguidade, contribuindo para o desenvolvimento das pesquisas da literatura japonesa. Ainda há pessoas que não acreditam nos seus trabalhos, mas não tardará em ser reconhecido em confronto com os de Teika.

8. Junsokuron (*Considerações sobre Normas Poéticas*)

Há pesquisadores que elegem os poemas do *Kokin Wakashû* como modelos supremos da poesia japonesa. Arimaro, embora acredite ser sua visão um tanto radical, diz que há nestes poemas uma certa primazia em realçar o conteúdo, mas falhas no tocante à expressividade, enquanto que o *Shinkokin Wakashû* prima pela beleza de imagem transmitida em detrimento de seu conteúdo. Em considerando a arte como trabalho de expressividade, Arimaro opta pelos poemas de *Shinkokin Wakashû*, elegendo-os como o ponto mais alto alcançado pela produção poética japonesa. Mesmo assim, admite que não se deve, em momento algum, impor a sua escolha a qualquer pessoa.

Não há dúvida que tanto Hitomaro quanto Akahito foram criadores de excepcionais expressões, mas seus ideais não serão os de hoje. Assim como Tsurayuki será considerado exímio poeta. Entretanto, este como aquele estavam mais presos à transmissão de mensagens, que Arimaro não considera como objetivo primeiro do poema.

Os ideais de Arimaro parecem concretizar-se nos poemas de Fujiwara

Yoshitsune, falecido em 1206, aos 37 anos de idade. Esse poeta também se destacou na vida política como primeiro-ministro e Regente do imperador Gokyôgoku. Segundo Arimaro, seus poemas são belos como os fios que tecem o brocado, seus versos são pedras preciosas; seus poemas líricos emocionam os leitores e os figurativos desvendam aos olhos a paisagem precisa. No seu conjunto, é capaz de transmitir, ao mesmo tempo, uma beleza recatada e sensual, não descuidando da tensão, e ainda, a seqüência de seus vocábulos é suave sem atropelos.

Reforça mais uma vez a condenação dos poemas de Fujiwara Teika, colocando-os bem abaixo das produções do pai dele, Shunzei, das obras de Ietaka e do monge Saigyô. No entanto, diz que nunca será possível impor-se gosto ou preferência, pois seria como insistir com uma pessoa que não bebe na apreciação da bebida.

Termina assim, abruptamente, os oito conceitos de Kadano Arimaro.

Arimaro discorre em *Kokka Hachiron* oito pareceres sobre o poema japonês, que poderão ser resumidos em:

No item 1 – *Kagenron* – discorre sobre o começo da manifestação poética japonesa, enfatizando o seu caráter cantatório. Com o tempo o poema perde este caráter e se transforma num trabalho onde se prega a apreciação da beleza da expressividade. A antologia *Kokin Wakashû* seria um marco desse processo, alcançando o seu ponto mais alto nas obras da antologia *Shinkokin Wakashû*. Como condição basilar do poema destaca nele a presença imprescindível do ritmo harmônico.

Item 2 – *Gankaron* – nega-se o papel utilitário do poema, tanto relacionado à área social como à área política, e ressalva o seu objetivo lúdico individual. De outro lado, admite que o poema japonês é produto nacional, exclusivo, motivo pelo qual os intelectuais o praticam como passatempo predileto.

Item 3 – *Takushinron* – se o poema é nada mais que entretenimento e a satisfação individual da produção do belo, é natural que haja sempre uma preocupação em selecionar a expressão poética que deve conter a beleza e a elegância, já com o afastamento da expressão simplória.

Item 4 – *Hishiron* – se o poema consiste na produção que visa o entretenimento individual, não se deve estabelecer normas na escolha dos vocábulos a serem utilizados e, portanto, criticam-se escolas que tentam impor o *seishi*. De outro lado, prega o não aproveitamento de inspirações alheias.

Item 5 – *Seikaron* – neste item, Arimaro exige a precisão de conhecimentos verídicos dos vocábulos, suas regras de utilização embasadas no seu processo histórico para não se incorrer em erros e não ser levado pelos ditos estudos poéticos, aconselhando ao poeta a proceder à análise e à investigação pessoal.

Item 6 – *Kankaron* – Neste item, Arimaro ataca frontalmente a escola *Dôjô*, sua arrogância, sua alegação de estar junto ao poder político, freqüentando o palácio, o que considera sem fundamentação.

Item 7 - *Kogakuron* - para uma pesquisa básica sobre os poemas, aconselha estudar o *Manyôshû*; faz críticas ao *Kokindenju* e às teses do poeta Teika, tecendo considerações sobre a utilização correta dos fonogramas, e enaltece os trabalhos do monge Keichu e de Kadano Azumamaro que abriram o verdadeiro caminho dos estudos no campo da poética japonesa.

Item 8 - *Junsokuron* - sublima o *Shinkokin Wakashû* por ter alcançado o mais alto nível da expressão poética, destacando as obras do poeta Fujiwarano Yoshitsune. Fechando as suas considerações, Arimaro diz que o gosto estilístico não deve ser imposto a ninguém.

Dentre estes itens, o item 2 - *Gankaron* - é o que mais caracteriza as idéias de Arimaro que, já em 1742, descarta o papel utilitário do poema, considerando-o como produção que visa unicamente à satisfação lúdica individual e neste ponto é que suscita polêmicas envolvendo grande nomes de estudiosos do assunto. Não deixa de ser uma visão renovadora da literatura japonesa, mesmo restringindo-se à poética, afastando-a das sombras da política e da ética, sob o regime do xogunato de Tokugawa.

Bibliografia

- FUJIWARA, Haruo (org.). *Kokka Hachiron (Oito Estudos sobre os Poemas Japoneses)*, in *Karonshu*, coleção Nihonkotem Bungaku Zenshu, Tokyo, ed. Shôgakukan, 1985, pp. 531-566.
- ICHIKO, Sadaji et alii. *Nihon Koten Bungaku Daijiten (Grande Dicionário da Literatura Clássica Japonesa)*, Tokyo, ed. Iwanami, 1984, vol. 2.

O POETA HORIGUCHI DAIGAKU E O BRASIL¹

Gôzô Yoshimasu²

A exposição de hoje constitui, este ano – desde que fui convidado pela USP, como Professor-Visitante –, a minha sexta palestra. Estou muito agradecido pela oportunidade valiosa, que me permite estar constantemente estudando. Ademais, poder falar em japonês – único idioma que sou capaz de usar com certa liberdade, mesmo fazendo-o retroceder um tanto no tempo –, me proporciona uma sensação de milagre, sobretudo quando penso que estou falando dentro da comunidade que os senhores construíram com tão longos anos de sacrifício. Creio que eu também (embora quase de forma inconsciente) já esteja com meus ouvidos atentos para o português já impregnado nas raízes do tímpano dos senhores (dito assim, torna-se mais poético...).

Mesmo no caso do poeta Horiguchi Daigaku, creio que esteja com meus ouvidos atentos aos ouvidos do próprio poeta, isto é, aos limites da língua ou a algumas “barreiras da língua”, que se encontram na minha memória. Tenho a impressão de que, sobretudo, o poema *A Voz de Mamãe (Hahano Koe)* seja o símbolo dessa postura de “apurar os ouvidos para o próprio escutar” do poeta. Se dissemos que há, aí, uma mobilidade sutil entre os limites da língua materna e da língua estrangeira, estaremos nos remetendo ao grande ponto de preocupações dos senhores e dos professores de língua. Mas eu estaria, então, querendo “ensinar o padre-nosso ao vigário”

1. Conferência proferida em 14 de novembro de 1992, por ocasião do VI Ciclo de Conferências “Aspectos da Cultura Japonesa”, organizado pelo Centro de Estudos Japoneses da USP.
2. Professor-Visitante da Universidade de Jôsei, Japão, junto ao Curso de Língua e Literatura Japonesa da USP.

Para falar de Horiguchi Daigaku, gostaria de tratar, como tema central, da influência da sua vivência no exterior e, principalmente, da sua experiência no Brasil. Ainda há pouco, usei a expressão “barreiras da língua”, mas gostaria de analisar a “estrutura da força imaginativa” do poeta.

Pedi para a Professora Geny Wakisaka preparar uma tradução de alguns dos poemas que Horiguchi Daigaku nos deixou há 25 anos (1968). Pedirei também para o Sr. Valdinei Dias Batista (bolsista do CEJ da USP) ler essas poesias em português. Mas o material mais significativo que trago hoje é uma gravação que contém a declamação dessas poesias, feita pelo próprio poeta Horiguchi.

Como muito provavelmente esta será minha última palestra aqui no Centro de Estudos Japoneses da USP, peço a permissão para fazer algumas digressões que constituirão uma espécie de relatório ou agradecimento por me proporcionarem a oportunidade de estudar o poeta Horiguchi.

Em primeiro lugar, gostaria de discorrer sobre o frescor das estações do ano no Brasil (talvez algumas impressões pessoais minhas) e sobre o *haiku*, as quais consegui captar, inesperadamente, através da minha longa permanência no exterior.

Não sei se por causa do vento frio da garoa (o próprio termo “garoa” tem uma sonoridade muito boa) que sopra nos arredores de São Paulo, diz-se que não existe outono no Brasil. Posso estar enganado, mas comecei a achar que isso não é verdadeiro. Acho que existe outono no Brasil, bastando, para isso, que transformemos nossa percepção de tempo e espaço. Para quem é nascido e crescido no Japão, fica difícil livrar-se da sensibilidade de distinguir as quatro estações, já que a própria expressão “estações” (*kisetsu*) traz o sema *fushi*³ (“marca divisória”), e essa noção de “divisão” traz influências no modo de apreensão e nas sensações que se obtém das quatro estações do Japão. Fiquei com a impressão de que pude sentir a sutileza do outono brasileiro, quando levei em consideração o “espírito” suave das estações.

Não sei precisar se foi em maio ou junho, mas lembrando o outono deste ano, vejo-o com saudades, como se fosse saudades de uma colina suave e amena ou de um cordão abandonado.

Lembro-me de que, participando junto com as Professoras Tae Suzuki e Lídia Fukasawa, do CEJ, da solenidade de instalação do Curso de Japonês na UNESP, em Assis, comecei a minha palestra (tendo ao lado a Professora Elisa Atsuko Tashiro como intérprete) dizendo, a título de cumprimento inicial, mais ou menos o seguinte: Boa noite. Muito prazer em conhecê-los. Agradeço a apresentação. Sou Yoshimasu Gôzô. Estou no Brasil desde março, como enviado da Fundação Japão, cujo diretor, Sr. Nakajima Harumi, ainda há pouco discursou aqui, antecedendo-me. Estou surpreso com o inesperado frescor do ou-

3. O termo *kisetsu* (“estações do ano”) é composto de dois ideogramas: *ki* (= estação) e *setsu* ou *fushi* (“marca divisória, contorno limítrofe, extremidade”). (N. da. T.)

tono brasileiro, que experimentei pela primeira vez. Estou lendo Bashô e Buson com os jovens e brilhantes alunos do Curso de Japonês da USP, nas aulas de língua clássica. Buson (um poeta haicaísta da época Edo, do período Tenmei – cerca de duzentos anos atrás), que além de poeta foi um magnífico pintor, tem um poema sobre o outono que diz:

Manhã de outono
Surpreençe . peixinho
Na transparência do aquário.

Buson parece referir-se ao “sininho”⁴ de vidro⁵, pendurado debaixo do alpendre da casa humilde de Quioto (parece que Buson era muito pobre). E esse sinete tocou, emitindo um som seco e abafado (embora normalmente os sinetes sejam de metal e produzam um som prolongado que reverbera languidamente). É como se tivéssemos a imagem de uma pessoa olhando, assustada, para um peixe, meio transparente, vindo de Portugal. Obtém-se, então, a sensação de uma tênue surpresa (como um leve tremor no ar), como se um peixe da língua portuguesa, de duzentos anos atrás, tivesse vindo à janela do povo japonês e estivesse sussurrando. Eu ficaria muito feliz se essa “tênue e leve surpresa” pudesse ser sentida pelos senhores (pudesse ser captada pelos seus ouvidos). Por falta de capacidade minha, tive de invocar ao “peixe” de Buson para meus cumprimentos iniciais, mas se essa “tênue surpresa”, a que me referi, puder ser captada pelos senhores, ainda que de forma vaga, o poeta Buson também ficaria muito contente com esse “retorno do português à terra natal”. Não é sem razão que senti esse peixe de vidro, da língua portuguesa, como sendo uma pequena pedra preciosa branca que balança ao vento frio do outono que experimento pela primeira vez.

O poema de Buson nos transmite uma surpresa inexprimível. É como se o poeta, numa manhã de início de outono, percebendo com os olhos o breve movimento do peixe dentro do aquário, pensasse: Ah, já é outono... (percebe-se também, nessa surpresa, a emoção do poeta diante da estranheza que causa esse objeto proveniente de Portugal. Provavelmente, também Buson – que se utilizara da sonoridade contida no termo “vidro” – terá ficado, por um momento, paralisado como esse peixe). O correto seria, talvez, interpretar esse poema, não como o fiz, isto é, entender como o “sinete de vidro, em forma de peixe”, mas como o “peixe do aquário se surpreendeu: Ah, é outono!” Seria correto mas, nesse caso, obter-se-ia uma “luminosidade” poética clara e terna, o que se transformaria em minha própria expressão poética.

Dentre os poemas mais famosos de Buson, há um que diz:

4. *Fûrin* = pequeno sino que toca ao som do vento. (N. da T.)

5. Buson usava o termo do português *bidoro* (“vidro”, termo que parece ter entrado no Japão, via Nagasaki, introduzido pelos portugueses).

A lua em zênite
Perpassa
Vila em penúria

Parece que eu estava mais atento à luminosidade da alma que, embora pobre e extremamente fraca, se estende do zênite para todos os cantos da cidade, sem deixar sombras como se fosse o olhar de um amor benévolo. E eu sentia no olhar de Buson também essa luminosidade benévola do “vidro”, que vinha da sensação de transparência e da qualidade do novo objeto que viera do estrangeiro. Eu estava por demais atento ao olhar e aos ouvidos de Buson, que capta, enquanto poeta e pintor pobre, a nostalgia em todas as coisas pequenas – tais como as flores brancas da ameixeira e as brancuras, ou até mesmo em qualquer coisa que existe por perto – e não tinha percebido que o “peixe de vidro” pudesse se referir ao aquário. Meus olhos não tinham captado a coloração ou o formato arredondado do aquário.

Lembro-me de que, quando relatava essa experiência (eu discorria sobre o *Diário em Letras Romanas*, de Takuboku), o professor Teiti Suzuki, que também é um pintor, disse-me que era possível também interpretar que fora o peixinho do aquário que se movimentara levemente. É difícil poder-se obter um tempo para se compreender, com calma, esse tipo de experiência poética, isto é, para captar as mudanças e transformações que brotam em nossos espíritos. Essa palestra me proporcionou a possibilidade de experimentar esse “tempo” contínuo e lento em que ocorre a transformação da “sonoridade do vidro” em “colorido do vidro” e, por sua vez, em “colorido invisível do vento do outono”. O “tempo refratário e lento”, a que me referi, constitui uma experiência que apenas comecei a vivenciar, mas tenho a impressão de que está se transformando numa espécie de “núcleo” para a minha experiência no Brasil.

O haicaísta Buson, que vivenciara o despertar da nova época, há duzentos anos, era uma pessoa muito viajada e deixou-nos o seguinte poema:

Na escavada de ervas medicinais
Hoje deparo
Ossada de cobra

Se Buson tivesse vivido no Brasil, teria certamente escrito muitos haicais belos e alentadores. Provavelmente, em substituição à flor da ameixeira branca, teria se apaixonado pela flor de jacarandá – essa flor brasileira resplandecente – e teria escrito:

Quem no passado
Plantou, além do cercado,
Este jacarandá?

Estando à beira da janela do Centro de Estudos Japoneses da USP, de onde se enxerga o Instituto Butantã, eu me lembrava do poema:

Na escavada de ervas medicinais
Hoje deparo
Ossada de cobra

e o poema:

Manhã de outono
Surpreende o peixinho
Na transparência do aquário

parece soar extremamente renovado, com uma claridade misteriosa.

O termo “beira da janela” ou “janela” também pareceu-me ser um dado importante. Parece que eu também queria, de alguma forma, levar a “manhã de outono” para a janela, isto é, levar a lembrança dos tempos remotos para esse lugar. Provavelmente, eu estava transportando, de forma inconsciente, essa “beira da janela” e esse *haiku* ao poema de Buson.

O poema de Iida Dakotsu (1885-1962):

Sininho do vento
De ferro
No outono, ecoando

é famoso e exprime bem a chegada do outono através do soar do sininho pesado de ferro, pendurado no alpendre de uma casa grande, num vilarejo no meio das montanhas.

Enquanto proferia a minha palestra em Assis, na UNESP, para uma platéia seleta de jovens brasileiros, quando falava sobre o poema de Buson, eu me surpreendi batendo levemente – como que brincando – o copo que estava sobre a mesa. Fiquei satisfeito quando percebi a reação do público que, captando o espírito do poema, estabeleceu, de imediato, uma analogia entre o poema de Buson e o soar da batida do copo.

E, então, percebi que, pela porta entreaberta do auditório, entrava um “vento outonal” E essa foi uma experiência inesquecível do outono brasileiro, experimentado em Assis.

Bem, influenciado pela emoção de Buson – que se indaga quem teria trazido a este lugar esta árvore, plantada “fora da cerca” –, comecei a ficar com vontade de viajar para bem longe. Foi então que, com a permissão da Fundação Japão e do CEJ-USP, aproveitando uns afazeres urgentes que tinha a cumprir, viajei, durante uma semana, para Nova York. Lá, encontrei-me com o meu amigo Jonas Mekas, cineasta e roteirista. Mekas é um imigrante da Lituânia, de mais de setenta anos (nasceu em 1922). É uma pessoa que, nos anos 60, juntamente com Andy Warhol, John Lennon e Yoko Ono, carregou a bandeira do movimento artístico de Nova York, sendo, inclusive, considerado o fundador do cinema individual. Há uma opinião sua a respeito do “imigrante” que gostaria muito de apresentar aos senhores.

Mekas nasceu como o quarto dos cinco filhos de uma família de agricultores da Lituânia e, antes dos vinte anos, participou dos movimentos subterrâneos antinazistas, sendo mandado para um dos campos de concentração. Fugindo dali, passou por diversos acampamentos de refugiados e chegou em Nova York, em 1949. Ele, que já era poeta de nascença, por ter passado por vários lugares de línguas diferentes, com a câmera em punho, começou a realizar atividades artísticas individuais, mas permanentes. Mekas (que se pronuncia “Miakas” em lituano) diz o seguinte: “o homem que só viveu na terra onde nasceu não passa de um vegetal” Peço que prestem bastante atenção para essas palavras.

Há várias formas para se fazer reviver ou para se recuperar as ligações com o passado. Na prática, há o método de se viver por alguns meses nesse local, participando das refeições com o povo dali, ouvindo suas canções ou cantando junto com eles. Foi assim que fiz quando, em 1971, voltei à Lituânia. Aquela viagem me acrescentou muitas coisas. Outro método é o de se esforçar para manter constantes contatos com a língua do povo, lendo os romances e as poesias produzidas por seus antepassados.

Creio que ambos os métodos têm sido utilizados comumente mas há, ainda, um outro: viver dentro de uma cultura estrangeira. É possível acrescentar-se elementos novos à cultura de uma nova região, recebendo as influências dessa cultura e, ao mesmo tempo, conservando algo da sua própria cultura. E isso se torna alguma coisa benéfica a todo ser humano.

É algo que só pode ser experimentado dentro de uma cultura estrangeira. A cultura pode transpor os limites da sua nação. E esse tipo de vivência não pode ser obtida por turistas.

Foi após a guerra, num campo de concentração, na Alemanha, que pude identificar perfeitamente a minha própria existência, a Lituânia e a vila onde nasci e cresci. Quando vivia na Lituânia, não tinha consciência disso. Gostaria de evitar generalizações, mas talvez isso possa ser uma espécie de destino que acompanha o ser humano. Há coisas que só são percebidas quando nos distanciamos da vida do lugar onde nascemos ou da nossa infância e nos mudamos para uma segunda vida, um segundo passo. *O homem que só viveu na terra onde nasceu não passa de um vegetal*⁶. É preciso darmos um salto, distanciando-nos dos limites do lugar onde nascemos. E isso, por vezes, nos traz sofrimentos. Há também a possibilidade de que venhamos a perder tudo. Mas, eu próprio dei um salto – da Lituânia para a Alemanha e, depois, atravessando os mares, para a América –. mas não houve nada que tivesse perdido. Olhando agora, percebo que, ao contrário, houve muitos ganhos.

Talvez isso signifique a transformação de culturas alienígenas para uma cultura universal.

Quando conversei com Mekas pela primeira vez, fiquei fascinado por suas palavras (talvez fosse semelhante à sensação admiravelmente doce e acalentadora da maneira das mulheres de origem japonesa falando o português). Parece que uma espécie de “dor” e de “doçura suave” estavam o tempo todo se atropelando.

Certa vez, quando eu estava numa *avant-première* de sua nova película, Mekas fez um discurso e, dentre as perguntas que lhe foram dirigidas, havia uma que dizia, num inglês agressivo: “por que é que as imagens estão tão tremidas e inconstantes?” Fiquei um pouco tenso, imaginando como ele iria res-

6. Grifo do conferencista.

ponder. Então, disse apenas: *Because my life is shaky*. Não sei exatamente como traduzi-la, mas diria que a vida do ser humano está em constante oscilação. Mekas dizia também que “onde quer que estejamos, nossos corações e nossos espíritos estão constantemente procurando se ‘dilatar’”. Creio que isso está ligado com o sentido de “oscilar”

Com relação à “liberdade”, Mekas diz o seguinte:

Era uma vez um homem. Vivia, como os outros, cultivando a terra. Como às vezes ficava olhando ao longe, os amigos lhe perguntaram: por que é que você fica olhando lá longe? Então o homem respondeu que queria saber o que existe lá no fim do caminho. Certo dia, o homem largou tudo e partiu. Seguiu o caminho sem parar. Depois de vários anos de caminhadas, o caminho finalmente se estreitou, desaparecendo por completo. O que restou foram apenas algumas fezes de coelho. Então, o homem olhou fixamente para as fezes de coelho e retornou ao caminho pelo qual viera. Quando os homens da vila lhe perguntaram o que havia encontrado no fim do caminho, o homem respondeu que não havia nada, apenas um monte de fezes de coelho. É claro que ninguém queria acreditar numa história dessas, mas foi o que o homem respondeu.

Bem, para mim, isso parece representar um dos sentidos da “liberdade”. O que o esperava era apenas um monte de fezes de coelho. Mas, mesmo assim, o homem teve a liberdade de ir para saber. Talvez tivesse sido inútil, mas se tinha vontade de fazê-lo, a ele foi garantida a liberdade de poder seguir o caminho. Querer fazer e poder fazer, sem que ninguém nos atrapalhe.

O país em que nasci é muito pequeno. Portanto, não lhes posso apresentar nada grandioso capaz de surpreendê-los. Não há grandes rios nem grandes montanhas; não há tampouco um exército forte, mas os lituanos, durante milênios, escreveram poemas e têm falado a língua lituana. Mesmo hoje, vivem lá e continuarão por muito tempo ainda.

Realmente, como já disse antes, é como “ensinar o padre-nosso ao vigário”, pois, creio que os senhores, seus pais e seus familiares já sentiram isso na pele. Mas para alguém como eu, que não conhece esse tipo de “dor”, as palavras de Mekas proporcionam o significado de “liberdade”, do “sentimento do iniciante” e da “coragem”.

Inúmeras coisas afluem como um monte de fezes de coelho, prolongando o meu trajeto. Mas, gostaria, agora, de voltar ao poeta Bashô.

Como é do conhecimento de todos, Bashô morreu numa hospedaria, durante uma viagem a Osaka, há trezentos anos (ano 7 da era Genroku). O seu último poema:

Enfermo em jornada
Visões percorrem
Os campos ressequidos

é bastante conhecido e, mesmo Shimazaki Tôson, quando partia para sua viagem ao Brasil e à Argentina, lembrou-se do poema e o escreveu no navio *Rio de Janeiro*, em 1936.

A crítica, muitas vezes, tece comentários negativos a esse poema, dizendo ser “ressecado”, “sem vida”, sobretudo para um grande poeta como Bashô. Mas Osaka é uma cidade como Veneza, onde há muitos canais. Talvez Bashô, em seu leito de morte, estivesse ouvindo o barulho da água sob seu travesseiro e es-

tivesse também ouvindo o son tênue das águas das margens do lago Biwa-ko, onde descansaria, segundo sua última vontade. Além disso, *Karano*   o nome de um navio, que aparece também na obra *Nihonshoki*. Com essas imagens, eu procurei sempre,   minha maneira, resgatar o valor poético desse poema.

Tenho a impressão de que, quando me distanciei de algo, vindo ao Brasil, “de longe”, pude começar a perceber o sentido real de “fora” contido no poema de Buson, que mencionei anteriormente:

Quem no passado
Plantou além-cercado
As brancas ameixeiras?

Não me recordo mais se foi quando ouvi sobre a sericultura no Brasil ou quando me surpreendi ao perceber a sonoridade, o ar ou a paisagem descritos no poema de Bashô... Há um poema, também do ano 7 da era Genroku, que diz:

Chuvas de verão
Bichos-da-seda adoentados
Nas amoreiras

Seguindo-se a esse, tem-se, no texto do seu discípulo Shik :

Certa vez, o falecido mestre relatara que “folheando o *Hakushi Monj *, deparei com os termos ‘velho rouxinol’ e ‘bicho-da-seda adoentado’” e os achando interessante, escreveu:

Rouxinol
Canta a velhice
No bambuzal em brotos

O bicho-da-seda, mesmo doente e abandonado, castigado pela chuva, continua a comer a folha da amoreira, sem ao menos fazer ruído. Bashô, voltado para o “mundo externo”, onde cai silenciosamente a chuva. A partir daí, fiquei muito curioso em saber sobre a sericultura no Brasil (e esse  , desde tempos remotos, um trabalho principalmente para mulheres). Já há algum tempo, estava surpreso com os vários artigos de jornal sobre bichos-da-seda e com os álbuns dos imigrantes que tomei emprestados... Peço que me ensinem sobre o assunto. Gostaria muito de ir a Bastos ou a Gália, em dezembro, para poder ouvir o bicho-da-seda mastigar a folha da amoreira...

Quando leio a estrofe:

Enfermo em jornada,
Visões percorrem os campos ressequidos

do ponto de vista de sua sonoridade espiritual, isto é, do som silencioso da vida (tanto do ângulo da vida exterior quanto interior) do bicho-da-seda enfermo, na chuva, que continua avidamente mastigando a folha, percebo que o verso faz aflorar uma espécie de “pequeno brilho de sonho”.

Bem, peço desculpas pela longa digressão e entro no tema principal da palestra – Horiguchi Daigaku.

Neste ano, comemoramos, exatamente, o centenário do nascimento do poeta. Horiguchi nasceu em 1892 e faleceu, há onze anos, em 1981, com a idade de 89 anos. O poeta possui uma relação profunda com o Brasil, aliás, essa é uma das razões pelas quais escolhi Horiguchi para discorrer. Foi uma descoberta, pois acredito haver muito pouca gente que tenha conhecimento desse fato.

A coletânea de poemas traduzidos *Gekkano Ichigun (Um Grupo sob o Luar)*, publicada em 1925 – onde aparece também as palavras “esta obra sem precedentes”, do amigo Satô Haruo –, provocou um impacto muito grande à cultura ou à língua japonesa. Pode-se dizer que foi algo que marcou época.

O que gostaria de focar, aqui, seguindo um pouco a trajetória de vida do poeta, é a sua “fragilidade”, a sua “suavidade” e “ternura” ou o seu “erotismo”. Ele próprio escreveu que só esperava viver até os trinta anos, em função da sua saúde sempre frágil. Não é estranho dizer que há também, na voz do poeta que declama suas poesias, essa “fragilidade”. Expressando de forma poética, diria que surge, em sua voz, o “sombrio da vida”.

Ouvindo a voz de Horiguchi (numa gravação feita por volta de 1966, doze ou treze anos antes de sua morte), podemos perceber que sua respiração curta parece representar o ritmo daquilo que vem do mais profundo de seu ser, como se estivesse escapado do fundo da sua alma. Por exemplo, é o que se pode observar, segundo meu entender, num dos poemas do início de suas produções:

Eu não anseio nada
Para o meu poema
Nada anseio
Com estas poucas coisas
Com estas pequenas coisas
Escrevo meus poemas
De breve respiração
Frágil e de breve fenecer⁷.

Mas essa respiração curta fica imperceptível quando se lê o poema escrito. Muito admirado com esse dado rítmico, tenho ouvido constantemente (mais de cem vezes) os poemas, com meus jovens alunos, no Japão. Os ouvidos apurados, cultivados pela poesia japonesa, pela língua clássica e pela língua estrangeira, parecem ondular como uma sinfonia.

7. Tradução do poema de título *Watashiwa nanimo negawanai*, da fase inicial da produção poética de Horiguchi.

O pai de Horiguchi, Kumaichirô, era um poeta (cujo pseudônimo era Chôjô) que escrevera poemas chineses. Era também um tradutor e muito afeito a leituras. Mas mais do que tudo, o que parece ter exercido influência decisiva em Horiguchi é o fato do pai ter sido um diplomata.

O poema *Voz de Mamãe*, embora declamado no início da fita, parece ter sido um trabalho antigo (escrito quando tinha cinquenta anos de idade). O que quero dizer é que no poema *Ouvidos*, de Jean Cocteau, na obra *Gekkan Ichi-gun (Um Grupo sob o Luar)*:

Meus ouvidos
São aduelas de conchas
Afeiçoadas ao ressoar do mar,

a sensação da forma dessa “concha do ouvido” sugere um atalho semelhante ao labirinto da concha em caracol, que vai descendo até as profundezas da memória, levando um longo tempo. Tomando de empréstimo as palavras do poeta Horiguchi, seria um “longo caminho, descoberto na respiração entrecortada”. Toda vez que ouço, fico surpreso: o modo calmo de falar ao referir-se a seu próprio nome; sua ternura – mas como poderia explicar, apelando para o fundo da concha do meu ouvido (cada pessoa pode sentir o poema à sua moda, mas é inexplicável, eu sinto, aqui, um chamamento intenso, violento...). Fico com a impressão de que emerge da “imagem” da mãe, de quem o professor Daigaku só guardava lembranças da silhueta, uma vontade violenta que o poeta tem de ouvir a sua voz. O poeta dizia o seguinte sobre essas lembranças:

Minha mãe morreu quando eu tinha quatro anos. Portanto, só viveu mais um ano, depois que comecei a discernir algumas coisas do mundo. Talvez por isso eu tenha na memória apenas três lembranças de minha mãe. Mesmo assim, duas delas estão estranhamente relacionadas com o mosquito, e não são totalmente claras, porque parecem envoltas por um véu.

Uma delas é de quando eu tinha dois anos, pois é do tempo em que eu vivia em Gen'enchô. Era verão, porque havia uma melancia e um mosquito estendido. Eu dormia, com minha mãe, dentro desse mosquito. Dizem que eu gostava tanto de melancia e de algas marinhas que, quando chorava, bastava me dar uma dessas coisas que eu parava de chorar. Eu não gostava muito de doces e balas. Disseram-me que cresci comendo algas marinhas – eu as comia, rasgando as folhas (das algas) pelos cantinhos. Provavelmente, nessa época, minha irmã mais nova, que havia nascido em fevereiro daquele ano, dormia também, dentro do mosquito, na cama de mamãe. Quando mamãe se levantou, eu despertei e talvez tenha feito menção de chorar. Mamãe, que estava de pé, disse-me algo, deu-me rapidamente uma pequena folha de algas marinhas e saiu do mosquito. Ainda hoje guardo, no coração, a lembrança dessa imagem de mamãe – de joelhos, levantando o véu do mosquito para sair e, de costas, sorrindo para mim com os olhos, virando apenas seu rosto em minha direção. Por que teria ficado tão forte, em minha memória, a imagem da mamãe daquela noite? Terá sido um capricho da minha memória ou a alegria de ter visto a presença de mamãe quando despertei de algum terrível pesadelo? Não há como saber mas, ainda hoje, guardo a nítida lembrança dos gestos e dos movimentos de mamãe naquele momento, sua expressão facial e até mesmo a ondulação do pesado véu verde do mosquito.

A outra lembrança se refere a algo que ocorreu mais ou menos um ano e meio mais tarde. Era também num dia de verão, alguns meses antes da morte de mamãe. Eu tinha, então, quatro anos. Era depois que papai tinha partido, a trabalho, para a Coréia e mamãe e vovó tinham, junto

comigo e minha irmã, voltado para a terra natal. Só sei que era bem no início da doença de mamãe. Cansado de brincar, eu havia voltado para casa e encontrara mamãe sozinha, sentada sobre o *futon*, dentro do véu verde do mosquito, no quarto dos fundos. Assustado, fiquei de pé, imóvel, com a impressão de que mamãe estava morta.

A última lembrança de mamãe é de uma noite, em setembro, no início do outono daquele mesmo ano. A janela do corredor do segundo andar do hospital onde mamãe estava internada. Era uma noite de festa de fogos de artifício, daquelas que o povo da região fica se orgulhando por ser o maior *show* de fogos do Japão. Nesse dia, mamãe dizia sentir-se bem e, pedindo para puxar a cama para perto da janela, chamou-me para perto dela e me acariciava a cabeça. Seu rosto pálido – mamãe estava totalmente emagrecida pela dor e pelo cansaço da doença – por entre as cobertas e a roupa de cama branca, no quarto escuro, de luzes apagadas... O rosto dela, como se fosse o de uma pessoa do além, sobressaía nitidamente com a pálida luz, a cada vez que os fogos se acendiam no céu próximo da janela. Enquanto imagem refletida pelos fogos tão brilhantes, era algo por demais frágil. Talvez por isso tenha ficado tão fortemente gravado em meu coração. E essa é a última lembrança da imagem de mamãe que me ficou.

Disseram-me depois, mas mamãe, naquela noite, contrariando os conselhos de todos, permanecera por horas à beira daquela janela, até que a noite esfriasse. Como consequência, a partir do dia seguinte, houve uma recaída e mamãe acabou falecendo um mês depois.

Podemos sentir, emocionados, essa “imagem da mãe que saía” (do mosquito) ou a mãe sentada “à beira da janela”

Horiguchi é um poeta que partiu do poema curto, sobretudo do poema japonês (*tanka*) e esse tipo de métrica, essa sensibilidade lingüística delicada encontra-se bastante viva nos seus poemas curtos. Apaixonado pela poesia estética e sensual de Yoshii Isamu, Horiguchi participou da revista *Subaru (Plêiade)* e procurou ter como mestres da vida os poetas Yosano Akiko e Hiroshi (juntamente com Nagai Kafû). Aos 28 anos, publica concomitantemente as obras *O Luar e o Pierrô (Gekkôto Piero)* – sua primeira coletânea de poemas – e *Flauta do Deus Pan (Pan no Fue)* – antologia de poemas. Mas, já nessa época, Daigaku estava no Rio de Janeiro. A respeito dos cinco anos que viveu no Rio, o poeta diz o seguinte:

O lugar mais agradável onde vivi foi o Brasil. Os cinco anos que vivi lá. É isso mesmo: fiquei todo esse tempo no Brasil. Penso, agora, por que teria passado momentos tão agradáveis quando morei lá. Então, parece que chego à seguinte conclusão: em primeiro lugar, porque é um país alegre. É, realmente, um país alegre... um país de cores alegres, de cores vivas e fortes, de aroma forte. É o país do paraíso das sensações. Talvez já saibam mas o café brasileiro tem a cor escura como a tinta, o cigarro brasileiro corta a língua como uma agulha.

Crê-se que o professor Daigaku tenha vivido esses anos dentro de circunstâncias de vida muito especiais, pois ele próprio escreveu, anos mais tarde, suas lembranças alegres do Brasil como os “cinco anos de minha juventude, como filho de ministro plenipotenciário”. Tenho a impressão de poder dizer que foram esses cinco anos que construíram o poeta Horiguchi Daigaku. Mas, por ter sido muito fortes as impressões das poesias da França e de *Gekkanô Ichigun*, o Brasil vivido por Daigaku parece ter ficado um pouco à sombra.

Voltando novamente à coletânea de poemas traduzidos *Gekkanô Ichigun*, faço uma citação do professor Satô Saku (meu mestre, um eminente estudioso de Baudelaire).

Hoje, percebe-se que a publicação, em edição de luxo, de *Gekkanô Ichigun*, em 1925, pela Dai-ichi Shobô, foi um acontecimento. Podia-se dizer que era a primeira e última vez que se apresentava uma obra traduzida com tantos poemas novos franceses, de uma só vez. A maioria dos 66 poetas era desconhecida e quase a totalidade dos 340 poemas longos e curtos era traduzida pela primeira vez. Nós, que tínhamos entrado em contato, pela primeira vez, com os poemas de Apollinaire, Jacob, Cocteau, Ratke etc., sentimo-nos maravilhados com os novos limites da nova poesia.

Quando essa coletânea foi traduzida, Horiguchi Daigaku estava com 33 anos e já conhecera, há dez anos, a existência de Apollinaire, apresentado por Marie Laurencin, quando estava em Madri. Com certeza, a pintora, por ter sido muito amiga de Apollinaire, deve ter ouvido muito sobre a personalidade e as concepções estéticas do poeta. Para ser exato, Horiguchi Daigaku, que até então apreciava Régnier e Samain, pôde despertar, graças a ela, para os poetas do modernismo francês, isto é, pôde conhecer os poetas do futurismo, do cubismo, do dadaísmo e do surrealismo. Sabe-se, pela biografia de Horiguchi, que o poeta traduziu, pela primeira vez, por ocasião de sua estada no Brasil, em 1929, as poesias de Apollinaire e, no ano seguinte, as de Cocteau. Em 1921, tomou conhecimento de Paul Fort e do poeta uruguaio Supervielle. Entretanto, as poesias de Supervielle ainda não aparecem traduzidas na obra *Gekkanô Ichigun*. Foi em 1936 que *Poemas Seleccionados de Supervielle* foi publicado, permitindo aos poetas japoneses conhecerem esse poeta sul-americano, de qualidade tão rara.

Foi exatamente isso que aconteceu.

O brilho da poesia de Horiguchi Daigaku, obtido pelos cinco anos de sua juventude no Brasil, permaneceu na base de sua poesia. E esse é o ponto que quero focar no ensaio de hoje. Voltemos à sua poesia.

Em *O Luar e o Pierrô*, Horiguchi Daigaku dedica a seguinte poesia ao mestre Yosano Hiroshi:

Em Espanha
Onde não chegam pássaros
Viagem solitária, simplesmente só.

O termo “Espanha” encontra-se grafado em *hiragana*⁸, mas por se tratar de um poema curto (*tanka*), verifica-se-lhe uma entonação própria do *tanka*. Quando o mesmo poema é escrito em quatro linhas, com um título, ele se transforma em poema livre e a entonação do *tanka* e da poesia antiga desaparece ou se esconde, tornando este um dos pontos peculiares do poema livre.

Meu Trajeto de Andarilho

Completamente só
Dias em jornadas

8. *Hiragana* é uma das duas grafias silábicas do japonês. Geralmente os termos estrangeiros, como “Espanha”, são grafados em *katakana* e não em *hiragana*, grafia usada para se registrar, no japonês, os termos não conceituais.

Em terras de Espanha
Onde não chegam os pássaros

Nos poemas declamados *O Luar e o Pierrô (Gekkôto Piero)* e *Visões Antigas (Kofûna Gen'ei)* – principalmente neste último –, permanecem nitidamente, ao fundo, essa sonoridade e a entonação clássica dos poemas antigos. A entonação verificada em *nakika nakika kiyoteki taiko meki shiroganeno tadayouni* e o tema tirado da mitologia grega ou de *Hamlet* de Shakespeare que, na parte final, se torna breve, parecem-se com a “respiração rápida” a que me referi antes (entretanto, ao fundo, bem ao fundo, pode-se perceber a sombra da mulher antiga que, de pé, à beira do rio, fixa os olhos sobre a superfície das águas).

Ao ouvirem a declamação, peço para ficarem atentos ao trecho no qual o poeta diz “dedicatória” (*hanka*). Embora tanto o Pierrô quanto a cena em que a pequena Pierrete se vira para dançar sejam simples, nota-se que os arabescos da claridade e o luar movem-se.

Arabescos de Pierrô, Pierrete e Luar (Gekkôto Pieroto Pierettono Karakusa Moyô)

Sob a claridade do luar
Pierrô, Pierrete
Dançavam
Pierrô, Pierrete

Sob a claridade do luar
Pierrô, Pierrete
Cantavam
Pierrô, Pierrete

Dançavam
Pierrô, Pierrete
Cantavam
Pierrô, Pierrete

Dançavam
Cantavam
Pierrô, Pierrete
Pierrô, Pierrete

Sob a claridade do luar
Pierrô, Pierrete
Pierrô, Pierrete
Sob a claridade do luar

Visões Antigas (Kofûna Gen'ei)

No entardecer contemplo a água
Não se abeira Ofélia?

Nas águas de Simonas, não vivem cisnes
Nem Leda sem vestes de banho...

No entardecer contemplo a água
Não se abeira Ofélia?

Juncos nas margens, qual antigos
Com a brisa do entardecer cantam em coro...

No entardecer contemplo a água
Não se abeira Ofélia?

Branco lírico discreto na límpida água
Absorto com a própria imagem refletida...

No entardecer contemplo a água
Não se abeira Ofélia?

Verdes samambaias arcaicas grassam
Qual ondas empoladas que não se calam..

No entardecer contemplo a água
Não se abeira Ofélia?

Do céu qual flor prateada
A lua do crepúsculo flutua sobre a água...

No entardecer contemplo a água
Não se abeira Ofélia?

Refrão

Contemplo na água o jazigo de Ofélia
Quando nela reflete a sombra do entardecer

Quando cheguei no Brasil, em março, o título da palestra que fiz na USP⁹ foi “O Poder de Imaginação Auditiva” Não tenho em mente convencer as pessoas a darem importância maior ao aspecto sonoro da poesia, mas, no caso de Daigaku, embora sendo exceção, há resquícios de uma entonação clássica e de palavras novas (linguagem estrangeira), algo incomum e excepcional que se entrelaça cuidadosa e discretamente, através do sentimento e uma respiração profunda e terna. Assim, creio que os senhores possam fazer uso dessas declamações também em aulas de poesia japonesa. Como disse há pouco, a gravação é de 1966. São declamações gravadas de trinta ou quarenta poetas modernos, mas, para ser sincero (posso dizer sem medo, porque não está presente, no auditório, nenhum desses poetas), com exceção feita a Daigaku e a outros poetas, como Nishiwaki Junzaburô e Kaneko Mitsuharu, eram todas declamações pouco atraentes – inclusive as minhas próprias declamações, para não dizer que eram horríveis de serem ouvidas.

9. Conferência proferida por ocasião do “III Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa”, no Centro de Estudos Japoneses da USP, em março de 1992.

Pode-se pensar em algumas razões. Por exemplo, no caso de Daigaku, verifica-se que o poeta selecionou os poemas em função dos ouvintes e os declamou com um ritmo e uma tonalidade adequados, previamente estudados. E isso é algo bastante difícil. Creio não ser possível fazê-lo sem que se conserve um distanciamento da voz antiga e saudosa que se encontra no âmago do poeta. Fiquei certo de ter encontrado no poeta Horiguchi Daigaku, isto é, dentro desse seu “distanciamento”, as várias facetas realmente inexplicáveis que talvez se manifestem dentro do que se chama de poesia. Como vimos, no poema da “Espanha”, apareceu o pássaro; mas o passarinho do poema “O entardecer é um momento agradável” ou no encontro com o poema de Supervielle, surge, não como uma simples palavra-chave, mas como uma sombra da essência da poesia. E, para mim, é como se se encontrasse, nela, o brilho do Brasil. Vejamos a seguinte citação:

O primeiro passarinho que me ficou na memória é a andorinha. Eu devia ter uns dois ou três anos, mas andar, ainda que tropegamente, me trazia uma alegria infinita. Talvez porque até então só conseguia me mover, engatinhando com dificuldades. De repente, podia pôr-me de pé, sobre os dois calcanhares e o mundo se ampliara; o dia e a noite, o ver e o ouvir se alargaram; eu podia obter a minha visão de mundo através da minha própria experiência. Mais ou menos nessa época, parece que a existência das andorinhas no jardim, ora brincando com a terra, ora chilreando, havia se tornado algo consciente em mim, de tal modo que comecei a sentir o desejo de me aproximar delas e com elas brincar. Por mais que tentasse, conforme eu ia me aproximando, ao meu primeiro passo, as andorinhas do jardim, como que afugentadas, batiam em revoada. E, nem sequer voltavam mais. Como a ausência delas me deixava triste e vazio por dentro! Talvez este tenha sido o meu primeiro lamento, diante das coisas que não têm conserto na vida. De qualquer maneira, a cada vez que as andorinhas fugiam, eu chorava, triste e desconsoladamente. No final, mamãe, com dó, comprava-me uma andorinha domesticada e a colocava na gaiola. É por isso que eu crio pássaros, desde os dois ou três anos, e praticamente jamais fiquei um dia sequer sem ter por perto um passarinho. Mesmo quando freqüentava a escola primária, ou o segundo grau, sempre tinha prazer em criar pássaros. Mesmo quando passei a morar no exterior, desde que pudesse permanecer pelo menos um mês num lugar, havia sempre uma gaiola à beira de uma janela do quarto do hotel. A primeira coisa que pensava quando chegava a um novo país ou a uma nova cidade era, freqüentemente: “que tipo de pássaros existem neste país?”; e a primeira coisa que perguntava às pessoas era: “onde habita a maior ave do país e qual o seu nome?” Mesmo durante a época em que estive no Brasil, a cada vez que deparava com alguém que ia viajar para alguma cidade longínqua do interior, pedia-lhe que me trouxesse um passarinho raro da região. Tanto que, quando viajei para a Bahia, fui repreendido duramente pelo capitão por ter trazido, na cabine do navio de volta, vários pássaros na gaiola. Tinha a preocupação de que, durante o caminho de viagem da Bahia para o Rio de Janeiro, que duraria cerca de sete dias de navio, os pássaros, acostumados a altas temperaturas, não resistissem à baixa repentina de temperatura quando passássemos por Cabo Frio, caso estivessem guardados no *deck* ou no compartimento de bagagens. Foi por isso que havia levado todos os pássaros raros para a cabine do navio.

Notem que o lugar das gaiolas é também à “beira da janela” Creio que vai se tornar um pouco longo, mas peço que ouçam a passagem que vou ler, sobre o encontro do poeta com o “sabiá”, de asas pretas e amarelas, tão doce e tão comovente como o canto da *Traviata*, no porto brasileiro de Ilhéus.

Certa vez, quando viajei de navio para a região norte do Brasil, o navio ancorou durante

uma noite numa pequena ilha chamada Ilhéus. É uma ilha onde fazem carregamentos de coco, numa cidade pobre, onde não há nada para ser visitado. Enjoado com a comida ruim do navio, pensei em tomar uma refeição em terra. Depois de me informar com o capitão sobre o nome do melhor restaurante da cidade, saí sozinho para lá. Sendo uma região quente durante o ano todo, havia neste restaurante – conhecido como o melhor da cidade – uma estante de plantas cobertas de folhas verdes no terraço, ligado ao compartimento principal e ao jardim cheio de mamoeiros. Sob as folhagens, havia mesas enfileiradas, que mostravam os guardanapos, as facas, os pratos, as mãos, os dedos, tudo, enfim, impecavelmente esverdeados. Enquanto a comida estava sendo preparada, o dono veio à minha mesa e me fazia companhia. Ao saber que eu era passageiro do navio, repentinamente, começou a me sugerir: “que tal o ‘pássaro’ que tem as vestes vermelhas, que veio da França?” Disse ser a única “ave” da cidade, muito bonita. Já era hora dela vir dar uma volta por ali. Respondi que não estava interessado nesse tipo de “ave” mas que queria ver aves que tivessem asas bonitas. O dono do restaurante, mostrando-se ainda mais contente, foi para o fundo e, desta vez, voltou com a esposa, trazendo um passarinho, numa cesta de bambu. Era um pássaro colorido, de asas amarelas e pretas, do tamanho de um canário grande. Pedi para ouvir o seu canto. Abriu a portinhola da gaiola e chamou-o pelo nome. De imediato, o pássaro saiu e pousou sobre a mão do dono. Ao assobio do dono, logo começou a cantar junto com ele. Depois, mostrando alegria e esticando e encolhendo o pequeno pescoço, começou a cantar sonoramente a ária da *Traviata*. Como era linda e límpida a voz dele! Como era suave a melodia! Como era firme a tonalidade! Parecia até um desses cantores famosos. Não é raro que os pássaros grandes, do tipo do papagaio, aprendam a cantar algumas canções, mas eu não sabia que havia sabiás tão pequenos que o fizessem. De qualquer maneira, o dono, que gostava muito de aves e também de música, havia feito vários esforços e ensinara o sabiá a cantar. Ainda hoje, acho que é o melhor cantador dentre todos os pássaros mais famosos. Com o intuito de ficar com o sabiá, procurei fazer inúmeras negociações com o seu dono, mas este não mostrava sinais de querer soltá-lo. Assim, querendo ficar perto do sabiá, pelo menos até a minha partida, passei o resto do dia no terraço do restaurante, com o dono, falando de passarinhos. Nem ao menos fazia a minha sesta, enfrentando as tardes especialmente quentes, úmidas e sem vento, próprias daquela região tropical. Ilhéus. O nome daquele pequeno porto era Ilhéus. Só por ter visto aquele sabiá de asas amarelas e pretas, que cantava *Traviata*, ainda hoje guardo na memória o nome deste pequeno porto.

No verão seguinte, de volta ao Japão, vivi durante cerca de meio ano num hotel de Ômori. Mesmo nessa época, tive muita vontade de ter um passarinho [...].

As longas e tranqüilas horas que passou no porto brasileiro, onde havia ido por acaso, as conversas com o dono do restaurante – penso que estas constituem o tom tranqüilo e doce da voz de Horiguchi Daigaku, o tempo da “essência da sua poesia”, que permaneceu nos anos posteriores de sua vida. “Querendo ficar perto do passarinho, pelo menos até a partida, passando o resto do dia no terraço com o dono do restaurante, falando de passarinhos, sem ao menos fazer a sua sesta nas tardes tropicais, quentes, úmidas e sem vento” – essa fascinação simplória dos breves momentos em que esperava o navio parece um sonho.

Ainda há pouco, referi-me aos poetas contemporâneos e posteriores a Horiguchi, dizendo que, comparado a eles, Horiguchi traz em sua voz peculiar uma estratégia de alargamento e mudança, como se declamasse de forma cada vez mais tranqüila, doce e fascinante. Penso que o segredo está nessa experiência do “tempo de fascinação” ou dos “momentos breves” Semelhante a isso é também o encontro dele com Zuzu, a namorada brasileira.

Nessa época, ela tinha 25 anos, dois anos menos do que eu. Era a segunda filha de uma família abastada, de sobrenome Guaraná. Este nome indígena era o orgulho da família dela. “Somos descendentes de índios nativos brasileiros, não de portugueses nem de africanos”, dizia ela, orgulhosa. Era uma mulher de constituição física encorpada, cheia. Os cílios grandes e curvos cobriam os grandes olhos negros, como se fosse uma cortina de sobrepeliz semi-aberta. Orgulhava-se de sua voz e tinha aulas de canto. Uma vez por ano, realizava, no auditório de um conservatório musical do Rio, um animado recital de canto.

Originariamente, as mulheres brasileiras são ternas. Mas Zuzu era excepcionalmente doce. Hoje, quando me lembro dela, chego a pensar que sua bondade era até doentia. *Uma bondade acrescida de uma melancolia que tinha uma espécie de força tropical – essa era a bondade de Zuzu. Escrevendo isso, ainda hoje, há, no fundo dos meus ouvidos, uma voz de soprano cheia de bondade. Como nos velhos tempos, a voz¹⁰ começa a cantar a “ária da Madame Butterfly”.*

*Sur la mer calmés
Venait une fumée.*

Quando cantava, sempre tinha, na extremidade dos cílios, uma gota de lágrima. O canto para ela parecia ser uma agradável fascinação sensorial. Não, não apenas o canto, mas também as lágrimas, o olhar, a religião, o diálogo, tudo para ela era uma espécie de embriaguês. Parecia que ela não se dava por satisfeita, se não sublimasse todas essas coisas até essa altura – ou essa humildade? Há pouco, disse que ela era uma pessoa de constituição física grande, mas agora quero acrescentar que ela tinha os lábios grossos, como os lábios que, no dia anterior, tinham concedido beijos demais.

Na parte grifada, pode-se sentir a voz repleta de saudades e de ternura, guardada no fundo do coração de Horiguchi Daigaku. À minha moda, guardei cuidadosamente as fitas gravadas do poeta e trouxe-as comigo ao Brasil. Parece que a voz do ser humano esconde sempre, no fundo, de forma misteriosa, um profundo “silêncio e tranquilidade”

Os poemas *Paisagem Marinha* e *Convergência* possuem uma sonoridade leve e uma boa poeticidade. Eu sabia que a gravação deles tinha sido feita na residência do professor Daigaku, às margens do mar Shônan, na cidade de Hayama, num local alto e de baixa temperatura. Talvez por isso, eu pensava que esse “mar” ficasse próximo de Shônan ou a leste de Enoshima. Entretanto, quando preparava a palestra de Assis, pedi para a editora Ozawa Shoten, de Tóquio, enviar-me a coleção completa e fiquei surpreso ao ler o seguinte:

Paisagem Marinha (Umino Fûkei)

Na lousa do céu
Gaivotas traçam ABC

O mar é pasto cinza
Em brancas ondas de ovelhas

Barcos vagueiam
Tragando fumo

10. Grifo do conferencista.

**Barcos vagueiam
Assoviando**

Agora, quando transcrevo essa minha antiga poesia, percebo que aquela praia de Copacabana, com sua “paisagem” viva, vem aos meus olhos e o barulho das ondas do mar vem aos meus ouvidos. Aquele mar de céu encoberto e o céu de mais de trinta anos atrás me assaltam de forma viva, aumentando e transpondo o tempo, do fundo de minhas lembranças.

Todas as pessoas que ouviram o poema devem ter estranhado e indagado qual a razão de uma paisagem marítima tão simples como essa ter tocado tanto o coração do poeta. E têm razão para isso. Para Horiguchi Daigaku, era possível ouvir o “barulho do mar”, o “assobio do mar” O poeta continua:

Quando fiz esse poema, eu sofria com a minha juventude transbordando de sentimentos. Nesse dia, eu queria escrever um poema sem usar esses sentimentos, fazendo de mim próprio uma câmera fotográfica. De acordo com os registros de viagem de Mishima Yukio, hoje, naquela praia, enfileiram-se, como dentes de pente, residências luxuosas, grandes hotéis, cassinos e casas noturnas, num ritmo nítido de prosperidade. Mas, há trinta anos, era uma praia deserta, onde apenas começara a ser construída algumas poucas casas residenciais. Naquele dia, exceto eu, não havia ninguém nas areias da praia. Fazendo de mim próprio uma câmera fotográfica, enterrando todos os meus sentimentos, transcrevi em palavras a paisagem que se encontrava diante de meus olhos, exatamente como ela era. O céu azul acinzentado, o mar cinzento, as gaivotas que dançam, as ondas brancas, transatlântico que vai para o alto-mar, soltando fumaça e tocando o apito. Disse “enterrando todos os meus sentimentos”, mas parece que isso era o meu projeto e não o resultado que obtive. Será que os leitores não vão sentir, a partir deste poema, a melancolia e a nostalgia da juventude? Se sentirem, será o olhar de discernimento dos leitores. Para um jovem de trinta anos, para o coração brincalhão e enfermo que está no estrangeiro, se isso não for melancolia e nostalgia, então, o que poderá ser? É isso que, vindo das entrelinhas e das letras, cala fundo no coração dos leitores.

Ponto de Convergência (Kaname)

O mar abre o leque
Sou ponto de convergência
Triste vela ao longe
Feito eu
Visivelmente só

Horiguchi continua:

Nesse poema, o poeta não pensa em transformar-se em máquina fotográfica. Ao contrário, faz transparecer a alegria de experimentar a dor da solidão total, deixando seu corpo estremecer e ser invadido por esse sentimento de solidão e de distanciamento. Eu consegui fazer esse poema nas areias da praia do Brasil, mas acho que os tripulantes do navio – trabalhadores braçais do alto-mar – poderiam entender facilmente as sensações do poema. Tendo à sua frente a amplidão do mar, o homem se assusta com a pequenez de seu ser. Assusta-se, mas isso é passageiro. No momento seguinte, o sentimento da vaidade do ser humano é reconsiderado automaticamente. Mesmo essa amplidão infinita do mar só se torna uma existência real, em função do eu. Mesmo o leque que representa o mar infinitamente grande só é uma existência real diante do “ponto de convergência” que sou eu e se transforma em sentimentos de cuidado extremo consigo mesmo – em sentimento de amor a si próprio.

Apresentarei também o poema *História*, um trabalho escrito durante a guerra e que mostra esse sofrimento. Depois, o poema *Canção das Enumerações*, para o qual peço atenção especial, sobretudo na sonoridade dos sufixos *desu*, utilizados pelas mulheres da região de *Kansai* (a última linha foi construção do amigo Satô Haruo).

História (Rekishî)

Não havendo incêndio havia terremoto
Não havendo moléstias havia guerra
Nos intervalos havia vida
O país foi crescendo
O caminho mais árduo
E as rosas pouco a pouco deixaram de florir

Canção das Enumerações (Kazoe uta)

Enumerando-se as mentiras, chega-se a *honma* (máxima)
Enumerando-se os cegos, chega-se ao *anma* (massagista)
Enumerando-se os peixes, chega-se a *sanma* (cavala)
Enumerando-se as libélulas, chega-se ao *yanma* (jacina)
Enumerando-se os tolos, chega-se ao *tonma* (débil)
Enumerando-se as pontuações, chega-se ao *conma* (vírgula)
Enumerando-se as línguas, chega-se ao *enma* (diabo)

Horiguchi foi um poeta que amava muito o momento de silêncio do entardecer de outono, tanto que é considerado o “poeta do outono” ou o “poeta do pôr-do-sol”

Depois de uma vida de 89 anos, sem gostar de contendas ou disputas, já faz onze anos que o poeta do erotismo e da recordação – talvez eu possa chamá-lo assim – faleceu e, agora, a tendência é de um renovar crescente de seu prestígio, sobretudo por parte dos poetas que, logo após a devastação total deixada pela guerra, conheceram no Japão, através das traduções de Horiguchi, os trabalhos do poeta uruguaio Supervielle.

Gostaria de ressaltar que os sonhos dos jovens poetas do pós-guerra estavam ligados aos sonhos do poeta dos pampas sul-americanos, através de Horiguchi. Ao dizer isso, fico com a impressão de que pude, finalmente, passar aos senhores o real contorno da existência do poeta Horiguchi Daigaku.

O texto seguinte parece ter sido também da sua juventude:

Se me perguntarem quem é, hoje, dentre os poetas franceses, o maior, o mais genial e jovem poeta, eu imediatamente responderia Jules Supervielle.

Dizendo isso, Horiguchi faz a seguinte citação, retirada de *Na Reentrância da Floresta*:

Nas entranhas da floresta, onde o dia se torna negro
É tombada a soberba árvore.

Ao lado do tronco abatido
Um vazio perpendicular
Resta trêmulo, na forma de um pilar

Procurem pássaros, procurem
Nas recordações que se alteiam
Antes que o tremor cesse
O espaço outrora ocupado pelos seus ninhos.

Creio que os senhores concordam que a voz que diz “procurem passarinhos, procurem” se funde com o som do cantar do “sabiá de asas amarelas e pretas” do poeta Horiguchi. E que esse sabiá é o mesmo passarinho, aquele “outro passarinho da poesia” que o poeta procura. Mesmo o passarinho de Horiguchi, que treme no pilar cilíndrico, também se encontra com sua cabecinha escondida.

Peço para que ouçam agora o *Entardecer é o Momento Agradável*, um poema que pode ser considerado como o mais primoroso dos trabalhos poéticos de Horiguchi, aquele que funde os sons *yû* dos termos *yûshû* (“melancolia”), *yû* (“ternura”), *yûbe* (“entardecer”).

Entardecer é o Momento Agradável (Yûgureno tokiwa yoi toki)

Entardecer é o momento agradável
Tempo de infinita ternura

Sem estar preso às estações do ano
No inverno ao pé da lareira
No verão à sombra das árvores
Ele se envolve em mistérios
Um convite eterno às pessoas

Quando a alma
Por um momento, freqüentemente,
Consciente
Do encanto da quietude
Segreda baixinho, fala baixinho...

Entardecer é o momento agradável
Tempo de infinita ternura

Para os que emanam jovialidade
E momento de carícia
E momento cheio de ternura
E momento cheio de esperança
E para os que já se distanciam
Dos sonhos da juventude
E momento de ternas recordações
De delírios de sonhos passados
Ainda que doa no presente
E aroma saudoso de outrora
Que jamais será olvidada.

Entardecer é o momento agradável
Tempo de infinita ternura

De onde vem esta melancolia?
Ninguém sabe!
Ninguém jamais o saberia!
Ela se intensifica com a chegada da noite
Conduz o ser à mais profunda fantasia

Entardecer é o momento agradável
Tempo de infinita ternura
No entardecer
A natureza convida ao repouso
O vento cessa

Cessam os rumores
Quando o respirar das flores seria percebido
E as folhagens que em vento fremiam
Súbito silenciam
Pássaros acomodam cabeças sob as asas

Ouvindo dizer que não há outono no Brasil, Horiguchi escreveu:

Não há outono que pareça outono no norte e no nordeste do Brasil. As folhas caem de uma só vez e não existe a sensação de outono que se verifica “na sonoridade das folhas caídas que atravessa gélida e doidamente o nosso corpo. Por mais que se espere, anos a fio, o outono não chega. Em todo o Brasil, não há neve nas montanhas nem nas cidades. Na maior parte das regiões, nem sequer há geada.

Contudo, entretanto, o professor Horiguchi e eu parecemos murmurar... É que ele se tornou “um momento de infinita ternura”, “um entardecer”, algo invisível – não visível como a mulher doente, porque está escondido no mais profundo do seu coração.

Cito novamente o professor Horiguchi:

Pelas regiões do Rio de Janeiro, não há outono nem entardecer outonal. No calendário, o outono se localiza nos meses de março, abril e maio, mas isso acontece apenas no calendário, já que só se pode dizer que se trata de uma estação um pouco mais fresca do que o verão. Não há folhas caídas, não há chuvas geladas, não há a beleza tranqüila como a de uma mulher doente vista num outono das zonas temperadas. Também não há entardecer. Até o último segundo do pôr-do-sol é ainda dia, e, no segundo seguinte, tem-se imediatamente a escuridão da noite, tal é a rapidez com que o dia escurece e vem a noite. Quase não existe aquele momento acinzentado de mudança do dia para a noite.

Eu gosto do outono. Eu amo o entardecer. As pessoas me chamam de “poeta do outono” ou “poeta do entardecer”. Como lamentei as saudades do entardecer e a falta do outono, vivendo, durante cinco anos, num país que não tem outono!

O que mais me deixou feliz quando, neste verão, voltei ao Japão, depois de tanto tempo, foi o momento do longo entardecer de Tóquio.

O entardecer é o momento agradável
Tempo de infinita ternura

Não sei quantas vezes repeti e cantarolei. Agora, vai chegar setembro. Brevemente será outono. É o outono da minha terra natal, depois de cinco anos. Vou mergulhar meu corpo no outono. Oh, outono, venha!

Tenho a certeza de que o professor Daigaku não pensava, nem por sonho, que sua poesia pudesse ser ouvida pelos senhores, ainda mais no Brasil. Além de tudo, quando declamou essas poesias, ainda em vida, ele deve ter guardado carinhosamente, só para si, nos caminhos mais recônditos de sua mente, essas imagens da *Paisagem do Mar*, do *Ponto de Convergência* e do *Entardecer é o Momento Agradável*. Os segredos da ternura e da doçura dos poemas de Daigaku – que eu não sabia bem de onde vinham – estão aqui. E “aqui” significa, em outras palavras, “o lugar entre as asas, onde o passarinho esconde a sua cabeça” ou “o lugar onde, embora de forma breve, se ouve o respirar tranqüilo e eterno”. No momento em que formos capazes de apreender e de guardar esse momento em nossa memória é que poderemos dizer que pudemos captar e compreender os sentimentos do poeta Horiguchi Daigaku, um poeta extremamente terno e sincero.

Considero essa uma volta à terra natal muito feliz. Substituo, por breves momentos, o professor Daigaku, para fazer agradecimentos.

Meus agradecimentos à prof^a Geny Wakisaka, que traduziu, especialmente, os poemas e ao sr. Valdinei Dias Batista (ele próprio é um poeta), que os leu em português. Agradeço ter-me feito companhia nesta oportunidade. Por último, expresso meus sinceros agradecimentos aos senhores ouvintes, que me ouviram silenciosamente, durante duas horas, comparecendo aqui, neste calor (hoje está um pouco fresquinho...). Muito obrigado.

Tradução de Geny Wakisaka e Lídia Masumi Fukasawa

OS EMPRÉSTIMOS DO PORTUGUÊS NOS JORNAIS JAPONESES DO BRASIL

Junko Ota

I. Introdução

As línguas, do ponto de vista da sociolingüística, não são uniformes ou homogêneas em sua estrutura. As diferenças encontradas nos hábitos de fala de uma comunidade não são livres, mas correlacionadas a diferenças sociais sistemáticas (Cf. Bright, 1974). A língua não é um fenômeno isolado das conjunturas sociais e culturais de um grupo que a fala. Ela é uma das expressões do quadro social e cultural a que pertence, refletindo a visão de mundo dos elementos do grupo.

O conjunto das dimensões de sociolingüística que condicionam a diversidade lingüística é composto de emissor, receptor e contexto. Neste trabalho, o enfoque maior a ser dado será o contexto, uma vez que vamos analisar a influência do meio constatada no nível lingüístico, embora não deixamos de considerar também o emissor, nesse caso os jornalistas e redatores, e o receptor, o público-leitor dos jornais.

Dentro dessa perspectiva, este artigo propõe um estudo das relações entre língua e meio, através de uma reflexão sobre os empréstimos de palavras portuguesas inseridos nos jornais escritos em japonês no Brasil. Os empréstimos constatados no japonês falado ou escrito dentro do contexto japonês são de origem chinesa, cuja introdução aconteceu nos tempos remotos, ou de origem de línguas ocidentais, como inglesa ou de outras, de introdução mais recente. Nos textos de jornais japoneses redigidos no Brasil, constatamos, ao lado desses empréstimos de origem chinesa e de línguas ocidentais comumente utilizados no

Japão, a presença marcante – ainda que isso varie do tipo de artigos, textos, e também de um jornal para outro – dos empréstimos do português.

O artigo se divide em alguns capítulos, iniciando-se com “Os Jornais Japoneses do Brasil”, para explicitar o meio em que circulam, a sua função social informando notícias do Brasil, inclusive da colônia japonesa, do Japão e notícias internacionais junto às comunidades japonesas que se encontram majoritariamente na capital e interior dos Estados de São Paulo e Paraná, e em núcleos menores de outros estados. O capítulo “A Composição Léxica da Língua Japonesa” procura situar os estrangeirismos dentro do léxico japonês; e finalmente “Os Empréstimos do Português nos Jornais Japoneses Escritos no Brasil” é apresentado para observar, arrolando em alguns grupos o resultado da análise, a forma de emprego dos empréstimos do português constatados nos jornais japoneses do Brasil.

II. Os Jornais Japoneses do Brasil

Nos dias de hoje, no ano de 1993, publicam-se no Brasil três jornais diários escritos em língua japonesa, a saber, *São Paulo Shimbun*, *Jornal Paulista* e *Jornal Nippaku*, cuja tiragem é de quarenta mil exemplares cada, totalizando 120 mil exemplares, e com os quais visa atingir um público-leitor hoje bastante restrito, devido ao requisito da língua.

Trata-se de três periódicos diários que têm de 44 a 46 anos desde sua fundação no berço da colônia japonesa, e sua influência junto à comunidade japonesa do país tem sido muito grande não só antes mas também depois da Segunda Guerra Mundial. Segundo o livro *História de 80 Anos de Imigração Japonesa no Brasil* (1991), os imigrantes da primeira geração que não dominavam a língua portuguesa tinham, através desses jornais escritos em sua língua materna, acesso às notícias do seu país de origem, da colônia japonesa, e do Brasil em geral.

Antes da década de 70, em que as viagens aéreas ao Japão tornaram-se regulares e passaram a trazer os periódicos japoneses recém-publicados ao Brasil, a colônia japonesa tinha pouco acesso às notícias recentes do país de origem. Alguns outros periódicos foram editados, mas visavam informar apenas um tipo de público – os executivos das firmas japonesas –, longe de atender os imigrantes em geral, sobretudo aqueles residentes na zona rural, que dependiam da imprensa para tomar conhecimento das novidades não só da colônia mas até mesmo das conjunturas internacionais.

Hoje, os leitores dos jornais não se limitam a imigrantes e seus descendentes, incluem-se também os japoneses de permanência temporária para representar as firmas sediadas no Japão. Mas são os imigrantes os que mais participam, expressando suas opiniões sobre as questões que envolvem a comunidade na coluna de leitores, ou simplesmente enviando seus poemas como haicai e *tanka* (forma poética tradicional) para apreciação do mestre, no molde dos jornais japoneses.

São através desses jornais que eventos e projetos da colônia japonesa são divulgados para discutir e amadurecer os planos, solicitar doações, noticiando passo a passo os processos e os detalhes de realização. Os três jornais japoneses do Brasil, apesar de serem entidades particulares, exerciam e exercem ainda hoje o papel de boletim informativo das instituições e entidades representantes do Japão e da colônia japonesa, e também são considerados canais de ligação e comunicação entre si.

Os jornais, que em média comportam oito páginas, contêm sete escritas em japonês e uma em português. Dentre as páginas escritas em japonês, três se destinam à colônia e ao Brasil, incluindo reportagens, editoriais e opiniões de especialistas. Conforme o dia da semana, publicam-se “vozes dos leitores”, “colunas dos poemas” (haikai e *tanka*, os mais populares), escritos pelos próprios leitores da colônia, com classificação e comentários feitos pelo mestre. Outras três páginas cobrem as notícias referentes ao Japão, que se subdividem em notícias relevantes ou reportagens, ensaios, além da seção de esporte. Para notícias internacionais, ocupam-se entre uma a duas páginas. São as seções dedicadas às notícias da colônia e do Brasil que nos interessam para o nosso trabalho, incluindo-se também cartas e poemas escritos pelos leitores. As seções sobre o Japão e o mundo não foram objetos de nosso estudo, uma vez que são no geral escritas no Japão.

Em relação aos leitores desses jornais japoneses, vale destacar o considerável número dos imigrantes de primeira geração, que antes eram predominantes dentro da comunidade japonesa. Porém, este número diminuiu consideravelmente, na mesma proporção em que aumentaram os seus descendentes de segunda, terceira e quarta gerações, que passaram a não depender dos jornais japoneses para atualizarem as informações sobre o Brasil e o mundo, e que nem sempre conhecem suficientemente o japonês para ler as notícias sobre a colônia ou sobre o Japão. Dentro dessa perspectiva, a valorização e o poder de influência que esses jornais antes mantinham junto à colônia japonesa têm diminuído gradativamente.

Acrescida a isso, a introdução da edição internacional via satélite dos jornais do Japão fez com que diminuísse a dependência dos representantes das empresas japonesas em relação aos jornais publicados no Brasil para atualizarem suas informações sobre seu país. Também o fenômeno *dekassegui*, ou seja, a ida dos imigrantes e seus descendentes japoneses ao Japão em busca de emprego, que teve início na segunda metade dos anos 80, deve ter contribuído para reduzir ainda mais o número de público leitor.

Os jornais japoneses a que vamos referir neste artigo, nesse sentido, devem ter hoje em dia como público cativo os imigrantes japoneses, seus descendentes que lêem em japonês, executivos enviados pelas firmas japonesas e outros japoneses residentes temporariamente no Brasil, distribuídos majoritariamente na Grande São Paulo e seus arredores, interior de São Paulo, Estado do Paraná, e em número reduzido nos outros Estados.

Antes de entrar no tema de empréstimos do português constatados nesses

jornais, vamos nos referir primeiro à composição léxica da língua japonesa, segundo as origens ou procedências das palavras, para situar os estrangeirismos dentro do seu quadro.

III. A Composição Léxica de Língua Japonesa

No léxico da língua japonesa encontram-se integradas, em maior ou menor grau, palavras oriundas de diversas línguas estrangeiras. São, de um lado, palavras de línguas ocidentais de introdução relativamente recente, e, de outro, palavras chinesas incorporadas desde os tempos remotos no léxico japonês. A língua chinesa, junto com seus caracteres, tem exercido historicamente uma grande influência sobre a língua japonesa, e suas palavras constituem hoje um grupo bastante grande dentro do léxico japonês.

Por outro lado, as palavras de línguas ocidentais entraram pela primeira vez no país após a segunda metade do século XVI e, desde então, têm exercido uma considerável influência no léxico da língua japonesa. Chamamo-las *gairaigo*, que literalmente significa “palavras vindas de fora” ou “palavras estrangeiras”. Dentro dessa definição, a rigor, os vocábulos de origem chinesa também deveriam constar dentro deste grupo. Porém, as palavras consideradas chinesas encontram-se num nível mais avançado de integração dentro da língua japonesa, comparando-se às de origem ocidental e, assim, são consideradas um grupo à parte chamado *kango*, “palavras de Han” ou “palavras chinesas”. Assim, os dois grupos, distintos entre si, possuem cada qual suas características.

O léxico da língua japonesa, dessa forma, classifica-se em três grupos distintos, em princípio, conforme a origem e grafa-se em fonogramas (*hiragana* e *katakana*) e/ou ideogramas chineses cujas leituras podem ser chinesas ou japonesas:

- palavras de origem japonesa (chamadas *wago*), escritas basicamente em caracteres chineses e/ou em fonograma *hiragana*, combinando ideogramas e leituras japonesas;
- palavras de origem ou de característica chinesa (chamadas *kango*) que incluem palavras originárias da China e também as criadas no Japão, escritas em ideogramas aos quais se atribui a leitura chinesa; e
- palavras de origem ocidental (chamadas *gairaigo*), escritas em fonograma *katakana*, transcrevendo o som na pronúncia mais aproximada do original.

De acordo com uma pesquisa lingüística sobre o léxico empregado em noventa revistas, realizada em 1963, observamos que aproximadamente 50% dos termos mais utilizados são *kango*, de origem chinesa ou de característica chinesa, e de 35 a 40% de origem japonesa, restando os 10% ocupados pelos termos de origem ocidental e 5% pelos termos mistos de diversas origens (cf. Tanaka, 1984). O número de palavras de origem chinesa apresenta-se em quantidade maior do que as de origem japonesa no quadro global do léxico japonês, mas há

constatações de que as palavras de origem japonesa são utilizadas em frequência muito maior do que aquelas, atestando sua importância dentro do vocabulário básico da língua japonesa. Por exemplo, as partículas que indicam a relação sintática são sempre de origem japonesa, assim como muitos verbos e adjetivos.

A distribuição dessas palavras, no entanto, apresenta uma variação de acordo com o tipo de texto. Sabe-se que as palavras cotidianas são predominantemente de origem japonesa, e os termos técnicos e especializados, de origem chinesa ou de outra, conforme cada área. Explica-se, dessa maneira, a frequência maior das palavras de origem japonesa nos textos infantis, e as de origem chinesa nos textos filosóficos, onde predominam palavras de noções abstratas, e as de origem ocidental nos textos técnicos, onde é maior a ocorrência de termos específicos de sua área.

III.1. A relação entre a origem e a escrita das palavras

A diferenciação da origem dos termos se vê espelhada, em grande parte, na escrita, no aspecto visual do texto escrito. Muitas das palavras de origem chinesa são escritas em ideogramas e têm leitura chinesa (como 漢字, lê-se *kan-ji*, e significa “ideograma”), enquanto que as palavras de origem ocidental, assim como muitos dos sons onomatopaicos, são hoje sistematicamente escritas em um dos dois fonogramas, chamado *katakana* (como クリスマス, lê-se *ku-risumasu*, proveniente de *Christmas*). Quanto a palavras de origem japonesa, são ora grafadas totalmente em um fonograma chamado *hiragana* (como ひらがな, lê-se *hiragana*), ora totalmente em ideogramas, mas atribuindo-lhe leitura japonesa (como 平仮名, lê-se *hira-ga-na* também), ora grafadas parcialmente em ideogramas (parte dotada de conceito ou noção) e outra parte em fonograma *hiragana* (para flexões verbais e adjetivas, determinados sufixos) (como 書く, “escrever”, lê-se *ka-ku*, em que o ideograma inicial expressa a ação de escrever, e o fonograma que se segue especifica a flexão do verbo), mas raramente são escritos em *katakana*.

Assim, observamos uma certa sistematicidade na atribuição de função específica a cada tipo de letra, através da qual se reflete sua origem, ainda que isso não impeça de escrever as palavras de diferentes maneiras, como as palavras ocidentais em *hiragana* ou em ideogramas, para obter efeitos estilísticos.

Cada um dos tipos de letra possui seus traços característicos, o que facilita ao leitor uma visualização rápida de cada um deles, podendo distinguir um ideograma de um fonograma, ou melhor, um elemento que expressa por si só uma noção de um outro que representa um som. Essas distinções são de extrema importância para uma língua como a japonesa que não adotou, até agora, a separação entre uma palavra e outra (*wakachigaki*).

Quando se trata de distinguir as origens das palavras, percebemos, à primeira vista, os possíveis elementos de origem ocidental, pela escrita adotada hoje, que é em *katakana*, de outros elementos japoneses e chineses. As palavras de procedência chinesa, por outro lado, são escritas na sua grande maioria em

ideogramas, e as genuinamente japonesas são escritas em *hiragana*, em ideogramas, ou uma parte em ideogramas e outra em *hiragana*.

III.2. Histórico da introdução dos estrangeirismos no léxico japonês

Historicamente falando, desde quando os japoneses tiveram o primeiro contato com a China na antigüidade, por volta do século I a II, até o século XV, os olhos dos japoneses estavam voltados para a cultura milenar chinesa, o que os levou a estudá-la e a se inspirar nela, cultural e filosoficamente. Os estudiosos liam e apreciavam a literatura clássica chinesa, e tinham a consciência de que o texto formal devia ser escrito em chinês, até o fim da era Edo (1603-1867). Nessas circunstâncias em que a supremacia cultural desse país vizinho era de consenso entre a intelectualidade japonesa, era natural que se introduzisse grande quantidade de palavras chinesas a compor o quadro do léxico japonês.

Foi a partir do século XVI que o povo japonês teve o primeiro contato com os ocidentais, ou, especificamente, com os portugueses e espanhóis, através de quem conheceram, por exemplo, pão e cigarro, que a partir de então passaram a ser chamados *pan* e *tabako*, respectivamente.

Aos portugueses e espanhóis seguiram-se os holandeses, que introduziram no país, junto com os objetos, as palavras que os designam, como *garasu* (de *glas*, “vidro”), *buriki* (de *blik*, “latão”). Foi nessa época (século XVI) que os japoneses tiveram, através dos estudos holandeses, o acesso a ciências naturais do Ocidente, tais como a medicina, a botânica, a físico-química, a astronomia. E para designar os termos técnicos, muitas palavras holandesas foram introduzidas. Nota-se que, a cada contato com diferentes povos, propiciou-se um intercâmbio de influências que resultaram, a nível lingüístico do japonês, na introdução de palavras cuja noção transmitia um conceito até então desconhecido do povo.

Mas foi com a abertura dos portos, pouco antes da Revolução Meiji, que o povo japonês teve um verdadeiro acesso às informações vindas do Ocidente, em todos os níveis, até então bastante restritas devido a limitações de contato com outros povos do além-mar. Para expressar os conceitos novos, colhidos através da cultura européia, os japoneses adotaram a tradução, mas criando novas palavras ao estilo chinês, mediante a combinação de ideogramas chineses – com suas respectivas leituras chinesas – que traduzissem o significado da palavra original. Para realizar essa tarefa, os lingüistas e estudiosos da era Meiji valeram-se da tradição cultural chinesa até então estudada e considerada como a única ciência legítima. Os fatores que contribuíram para a adoção de palavras com características chinesas foram:

- a vantagem que ofereciam sobre as palavras de origem japonesa, quanto à economia de letras,
- a facilidade de formar compostos sem necessidade de flexionar os elementos componentes como nas palavras japonesas,

a facilidade de anexar prefixos e sufixos a radicais, tal como no original, de línguas ocidentais, o que facilitava a tradução, enquanto que no japonês a ordem sintática é completamente diferente para criar esse tipo de derivações (cf. Furuta, 1976).

Entretanto, à medida que se aprofundavam no estudo de línguas ocidentais, os estudiosos passaram a valorizar a fidelidade ao original. Acrescia-se a isso uma tendência de queda no nível de conhecimento da cultura chinesa entre os estudiosos das línguas ocidentais. No início da era Meiji, sim, os lingüistas possuíam um profundo conhecimento do chinês, aliado à valorização da cultura chinesa e à admiração pela mesma, o que já não aconteceu com os estudiosos posteriores, voltados mais para a cultura européia, dificultando a tradução para palavras de característica chinesa. Outro fator que reforçou essa tendência foi a restrição numérica dos ideogramas, instituída pelo Ministério de Educação e Cultura após a Segunda Guerra, que, como resultado, freou a expansão das traduções de termos de origem ocidental para *kango*, escrito em caracteres chineses. Dessa forma, muitos termos estrangeiros passaram a ser grafados em *katakana*, um dos fonogramas, prática que até hoje se estende.

Atualmente, o número de estrangeirismos – principalmente os de origem inglesa – aumenta a cada dia, à medida que o fluxo de informações do exterior tem aumentado consideravelmente no Japão. O rápido processo de ocidentalização que o país viveu no período do pós-guerra foi acompanhado pela introdução de novos conceitos e surgimento de novas maneiras e mentalidades que buscaram no plano lingüístico suas expressões nos estrangeirismos.

Eis algumas finalidades relevantes para as quais os estrangeirismos de origem ocidental passam a ser adotados:

- para designar concepções e objetos novos, tais como as palavras técnicas de determinada área (ex.: *wâpuro*, abreviação de *word processor*, “processador de textos”; *pasokon*, abreviação de *personal computer*);
- para suprir lacunas surgidas entre o que um novo objeto ou uma noção representa e o que uma palavra existente designa, tal como a palavra *apâto*, de *apartment*, “prédio de estilo ocidental de vários andares que serve de moradia coletiva”, em contraposição à palavra anteriormente existente *nagaya*, “casa de estilo tradicional, geralmente de madeira e de um só andar que serve de moradia coletiva”;
- para atenuar a expressão de uma palavra já existente através da substituição, verificada, por exemplo, na preferência da palavra *matanitii doresu*, de *maternity dress*, à palavra japonesa *ninpufuku*, “roupa para gestantes”;
- para causar novas sensações pelo som ou pelo visual da grafia, recurso muito utilizado na publicidade comercial, tal como o emprego da palavra *furesshu*, de *fresh*, em vez de utilizar *shinsen*, “fresco”

Nos dois primeiros itens, percebe-se a função primordial das palavras (cf. Barbosa, 1981), que permite transmitir um conceito cultural entre os membros de uma dada comunidade. No entanto, nos dois últimos itens, notamos mais for-

temente a função simbólica das palavras, que é a de “evocar uma cultura, uma ideologia ou uma filosofia dominante”. Ao evocar uma cultura estrangeira, diferente da do país, um estrangeirismo acaba, como consequência, atenuando o referente que, se fosse expresso normalmente na língua do país, soaria de maneira crua e incisiva.

Embora os jovens de hoje não sintam tanta resistência em usar ou ouvir os estrangeirismos, por terem uma certa familiaridade com as línguas estrangeiras, a alta frequência de emprego desses empréstimos como signos e como signos-símbolos em diferentes contextos tem causado uma polêmica entre os falantes comuns e lingüistas japoneses. Alguns defendem o emprego das palavras estrangeiras como necessário, uma vez que se trata de introduzir noções e idéias novas, vindas de outros países, e justificam-no como resultado dos contatos mais intensos com outros países, como reflexo da internacionalização do Japão; outros criticam-no como abuso, alegando dificuldade de compreensão e de comunicação por parte dos falantes e leitores da língua.

Apesar da polêmica, o quadro do emprego cada vez mais freqüente dos empréstimos na língua japonesa reflete de um lado a realidade em constante mudança e adaptação, e de outro, a facilidade do povo japonês em aceitar tais palavras estrangeiras a fazerem parte do léxico de sua língua, e também em utilizá-las não só para designar objetos e conceitos novos, mas também como signos-símbolos, privilegiando-as no contexto comercial.

IV. Os Empréstimos do Português nos Jornais Japoneses Escritos no Brasil

Como vimos no capítulo anterior, a introdução e o emprego dos estrangeirismos constatados na língua japonesa do Japão reflete a consciência social e lingüística dos falantes, a maneira como eles apreendem a realidade externa para “traduzi-la” no universo lingüístico.

A língua japonesa utilizada no Brasil, por sua vez, deve apresentar características diferentes enquanto forma de expressão da cultura não-lingüística à qual os falantes pertencem. O sistema lingüístico do japonês vale tanto no Japão como no Brasil, mas as normas podem diferir, uma vez que para os falantes do Japão a língua japonesa é a língua oficial, enquanto que no Brasil é a língua falada apenas na comunidade japonesa, ou então no âmbito familiar, e mesmo dentro desses meios, somente por aqueles que a dominam.

A nível do léxico, notamos claramente que palavras de origem portuguesa, tupi, ou de outras origens, comumente utilizadas no cotidiano brasileiro são incorporadas dentro da fala ou da escrita japonesa no Brasil, refletindo o meio brasileiro com o qual os falantes estão em contato constante.

Nos jornais a que nos referimos anteriormente, constatamos uma série de palavras usadas só no Brasil, cuja tradução em japonês é apresentada no contexto ou entre parênteses, ou simplesmente sem tradução. A transliteração desses termos é feita por um dos fonogramas chamados *katakana*, sofrendo dessa for-

ma adaptação para os fonemas mais próximos do japonês. Nota-se também o uso das siglas em alfabeto romano, como nos textos em português e outras línguas ocidentais, prática também adotada nos textos escritos no Japão, para escrever nomes ou palavras ocidentais que, se escritos por extenso em *katakana*, tornar-se-iam longos demais.

Fazendo um levantamento nos três jornais japoneses editados em São Paulo, coletamos os dados constatados nas seções referentes ao Brasil e à colônia, especificamente artigos de notícias nacionais, editoriais, crônicas, reportagens, colunas dos leitores, colunas dos grupos de leitores-poetas de haikai e *tanka*, além de anúncios. As notícias internacionais não foram objeto de nosso estudo por serem freqüentemente escritas no Japão pelos jornalistas japoneses. Foram coletados os dados de: *Jornal Paulista* (dias 25, 28, 29, 30 e 31/janeiro/92), *São Paulo Shimbun* (dias 25, 28, 29, 30 e 31/janeiro/92) e *Diário Nippaku* (dias 23, 24, 28, 29 e 30/janeiro/92). Os três jornais foram considerados como um só, sem distinção entre um e outro, por não ser nosso objetivo destacar suas diferenças.

IV.1. Levantamento e análise

As palavras coletadas foram classificadas de acordo com as formas como são apresentadas no texto:

1. Emprego das abreviações romanas, como siglas de instituições e nomes de impostos, tais como se encontram nos textos escritos em português, acompanhadas de tradução em japonês, entre parênteses. Exemplo:

INAMPS(...), FIESP(...), INSS(...), IPVA(...), ICMS(...)

A reticência se refere à tradução japonesa. A disposição dessas letras romanas são em linha vertical, seguindo o padrão de todos os textos escritos em vertical, exceto os anúncios, escritos em horizontal.

2. Nomes por extenso em japonês, seguidos de sigla, em alfabeto romano, com ou sem parênteses:

... OAB

... (GLP)

... (QAV)

3. Nomes em português, porém escritos em *katakana*, seguidos de tradução em japonês, entre parênteses. Como no item 1, é recurso adotado também nos jornais escritos no Japão, para escrever certas palavras estrangeiras de pouca familiaridade ao leitor. Apresenta o termo como se diz no país estrangeiro, buscando mostrar maior precisão aos leitores, para em seguida escrever a tradução em japonês, visando compreensão. Exemplo:

sonegason (...) – palavra “sonegação” em *katakana*, seguida de tradução entre parênteses, escrita em ideogramas.

jiria (...) – *idem* anterior, com palavra “gíria”

erozon (...) – *idem* anterior, com palavra “erosão”

atta (...) – *idem* anterior, com palavra “ata”

4. Emprego dos estrangeirismos de origem alemã ou inglesa, utilizados no Japão, acompanhados de palavras correspondentes em português, entre parênteses, escritos todos em *katakana*:

kontsuerun (konguomerado) – *Konzern* (conglomerado)

furêto (carêto) – *freight* (carreto)

Esse cuidado deve partir do ponto de vista do jornalista de que certos leitores podem não conhecer esses estrangeirismos, que mesmo no Japão não se empregam com frequência.

5. Palavras de origens portuguesas ou tupi, que se referem à natureza ou algo típico do Brasil e que não encontram tradução equivalente em japonês, escritas em *katakana*, mas sem explicação no contexto nem entre parênteses. São: piracema, ipê, ipê-roxo, jacarandá, sucuri, bem-te-vi, copo-de-leite, jangada, piranha, jaca, pinga etc...

As palavras relacionadas à natureza são elementos necessários para composição de poemas como haicai. Houve até um poema que incluiu o sintagma nominal “ipê-roxo”, nome com o qual a árvore e as flores são conhecidas, para fazer parte dos seus versos.

Outras palavras, como:

feijoadá, rodízio, churrascaria, escola de samba,

empregadas em outros artigos, também são escritas em *katakana*, sem tradução. Isso porque pressupõe dos leitores o conhecimento prévio dessas palavras por se referirem a costumes do país em que vivem.

Da mesma forma, certas palavras como:

manobrista, camarada (empregados contratados da zona rural), fundão,

que para os residentes no país certamente são de certa familiaridade, mas não possuem um termo equivalente em japonês, e portanto requer uma explicação longa para quem desconhece o universo e o cotidiano brasileiro, são escritas sem tradução.

6. Os nomes de produtos agrícolas estão geralmente em português, escritos em *katakana*. Exemplo:

miiryô (milho), *arugodon* (algodão), *fejon*, *feijon*, *feijon-mame* (feijão), *sôja* (soja), *abacashii* (abacaxi), *morango* (morango) etc.

(Obs.: para transcrição de uma palavra uma vez escrita em letras japonesas, temos adotado o sistema Hepburn, o que diferencia a escrita do original.)

Quando se trata de produtos agrícolas, cujo mercado é de grande interesse para os produtores rurais que compõem uma faixa considerável dos leitores de jornais, o que pode ser verificado pela publicação periódica da cotação de preços de produtos agrícolas de uma certa cooperativa agrícola, a tendência é

de transliterar todas as palavras usadas no Brasil, mesmo quando há palavras equivalentes no japonês, como é o caso de soja (*daizu*), milho (*tômorokoshi*). Como certas palavras têm e outras não têm as traduções correspondentes em japonês, a medida tomada para publicação da cotação de tais produtos parece ter sido a de unificação em português, seja por praticidade por parte de quem escreve (no caso, a cooperativa), seja para dispensar as eventuais necessidades de tradução do japonês para o português, mesmo da parte dos leitores-produtores e revendedores, que têm contato freqüente com os não-falantes de japonês na atividade do seu dia-a-dia.

Observamos, dentre esses nomes, certa oscilação na forma de grafar em *katakana* entre um artigo e outro, como é o caso de feijão acima citado, entre *feijon*, *fejon*, transcrição da maneira como escutam, sem levar em consideração a escrita do português, e *feijon-mame*, uma explicação da palavra “feijão”, acrescentando a palavra *mame*, “grão”, uma vez que não se encontra nenhuma tradução correspondente em japonês.

7. Emprego das palavras usadas no Brasil como substituição de estrangeirismos utilizados no Japão. Quanto a esses estrangeirismos adotados no Japão, são palavras que se referem a algo que não existia antes, ou para substituir ou coexistir junto com uma palavra existente, acrescentando uma conotação mais moderna, ocidental. Para os japoneses do Japão, esses estrangeirismos passaram a expressar e a refletir a rápida ocidentalização que o país vivia principalmente depois da Segunda Guerra.

Para muitos dos imigrantes japoneses que saíram do país de origem antes ou logo após a Segunda Guerra, os estrangeirismos introduzidos ou difundidos posteriormente no Japão – de origem inglesa ou de outra língua, na sua maioria – são de pouca familiaridade, devido à distância que tiveram em relação ao crescimento do Japão, e com a mídia japonesa ao longo de sua estadia no Brasil.

Devido a essas circunstâncias, verifica-se que, para os residentes no Brasil, certas palavras em português adquiriram conotação mais familiar do que as de origem inglesa, uma vez que são usadas pelos familiares e pela comunidade.

As substituições observadas são as seguintes, que normalmente são grafadas em *katakana*:

- *dansariina* de “dançarina” (substitui *dansâ*, de *dancer*);
superumerucado, de “supermercado” (substitui *sûpâmâketto* ou simplesmente *sûpâ*, de *supermarket*);
- *onibusu*, de “ônibus” (substitui *basu*, de *bus*);
- *nobêra*, de “novela” (substitui *dorama*, de *drama*);
- *sorisuta*, de “solista” (substitui *soristo*, de *solist*);
- *rimitte*, de “limite” (substitui *rimitto*, de *limit*);
- *aparutamento* (substitui *apâto*, forma simplificada de *apâtomento*, de *apartment*);
- *fesuta*, de “festa” (substitui *pâtii*, de *party*);

- ebento*, de “evento” (substitui *ibento*, de *event*);
- furamengo*, de “flamengo” (substitui *furamingo*, de *flamingo*);
- soburemêza* de “sobremesa” (substitui *dezâto*, de *dessert*);
- garuson*, de “garçon” (substitui *ueitâ*, de *waiter*);
- manekin*, de “manequim” (substitui *moderu*, simplificando a palavra *fashion model*);
- *masumedia*, de *mass media* (substitui *masukomi*, fora simplificada de *masukomyunikêshon*, que provém de *mass communication*);
- *papainoeru*, de “Papai Noel” (substitui *santakurôsu*, de Saint Claus);
- *natâru*, de “Natal” (substitui *kurisumasu*, de *Christmas*).

Observamos que esse tipo de exemplos foi freqüente em todos os jornais examinados, junto com os itens anteriores 5 e 6.

8. Algumas palavras em que se misturam o inglês e o português:

- *resutorante*, como junção da palavra *resutoran* (de *restaurant*), comumente usada no Japão, e a parte final do português “restaurante”;
- *sarâda*, escrito com o som longo no *ra*, devido ao acento do português, mas a palavra usada normalmente no Japão é *sarada*, com acento que recai no *sa*, de *salad*.

9. Oscilação entre as palavras utilizadas no Brasil e os estrangeirismos utilizados no Japão, ambos escritos em *katakana*, às vezes no mesmo artigo:

serubêja (cerveja) / *biiru* (beer)

baire (baile) / *dansu pâtii* (dance party)

que parece mostrar a atitude do jornalista que se divide entre as duas possibilidades de escolha. De um lado, a opção permitida na comunidade japonesa do Brasil, e de outro, a possibilidade oferecida pelas normas da língua japonesa do Japão.

10. A estrutura fonética da língua japonesa se apresenta de maneira bastante simples. Pode ser: só vogal, ou consoante e vogal, basicamente, não existindo consoantes independentes. Quando houver necessidade de transliterar uma palavra estrangeira, a letra correspondente a cada consoante independente será transcrita como uma consoante acompanhada de vogal. Conseqüentemente, as palavras escritas em fonogramas tendem a apresentar um número maior de sílabas do que no original. Assim, tornou-se prática comum fazer as supressões da parte final da palavra, como *terebi*, que vem de *television*, ou *sûpâ*, de *supermarket*. Nos jornais japoneses do Brasil, encontramos a palavra:

- *toronba*, de “trombadinha”,

apresentando o mesmo mecanismo de simplificação adotado para estrangeirismos no Japão.

11. Formação de palavras derivadas e compostas com os empréstimos do português:

dai-sekka = grande seca;

semi-shinsha = carros seminovos;
enshâda-nô = agricultura à base da enxada;
jinzai-kadasutoro = cadastro de recursos humanos;
fabêra-jûmin = habitantes da favela.

São exemplos que atestam um certo grau de integração e aceitação dos empréstimos do português, pelo menos dentro das comunidades onde circulam esses jornais. De forma geral, a formação de palavras na língua japonesa com os termos de origem não-japonesa apresenta certas facilidades, uma vez que basta fazer as justaposições de elementos de acordo com a sintaxe da língua japonesa, como determinante/determinado, como se verificam nos exemplos citados, com os empréstimos do português.

12. Expressão do português, traduzida parcialmente para o japonês:

enshâda-o hipparu = puxar enxada;

coletada da carta de um dos leitores. A expressão mostra, de um lado, o empréstimo “enxada”, e de outro a influência do português para a feitura da expressão inexistente no japonês do Japão.

Vimos, assim, diferentes aspectos dos empréstimos do português constatados nos jornais japoneses escritos no Brasil. Nos itens 1, 2 e 3 constatamos os recursos utilizados também no Japão, para apresentar as palavras estrangeiras, acompanhadas de tradução em japonês. No item 4, apresentamos os estrangeirismos empregados no Japão, acompanhados de tradução em português, que seria de maior familiaridade para os leitores. Verificamos que esses primeiros quatro itens se encontram nos artigos referentes a assuntos econômicos, políticos, editoriais e alguns ensaios, preocupados em informar com precisão os dados comentados.

Os itens 5, 6 e 7 são os que maior freqüência apresentaram em todos os jornais, com as palavras escritas no contexto sem explicação ou tradução, na sua grande maioria encontradas nas páginas em que informam as notícias sobre a colônia japonesa, nas cotações de produtos agrícolas, nos poemas e nas reportagens sobre o Brasil. São palavras de origem portuguesa ou tupi que não possuem traduções simples em japonês, designando objetos ou costumes familiares para os leitores residentes no Brasil, ou então, são as que substituem os estrangeirismos de origem inglesa empregados no Japão.

O item 8 mostra as influências que os estrangeirismos de diferentes origens exercem sobre quem escreve, assim como no item 9 em que o jornalista usa ora um, ora outro para expressar o mesmo objeto. Os itens 10 e 11 apresentam como o mecanismo da língua japonesa funciona também com os estrangeirismos de origem portuguesa, adotados fora do Japão. E finalmente no item 12, temos um exemplo para ilustrar a influência do português, não só a nível léxico mas também a nível de expressões.

Nas manchetes de anúncios, observamos a ocorrência maior em usar as palavras do português em fonograma *katakana*, o que nos leva a concluir que dessa forma desejam chamar a atenção inclusive dos que têm maior dificuldade

em ler ideogramas. As palavras eram “esgoto”, “máquina”, “cadastro”, cuja tradução em japonês era freqüentemente escrita nas linhas abaixo, para explicação detalhada da manchete.

O que é marcante no emprego do português nos textos japoneses é, acima de tudo, a necessidade de expressar objetos e fatos que fazem parte da realidade dos falantes, envolvendo o emissor e o receptor. Paralelamente, através da opção pelo emprego das palavras usadas no Brasil, mesmo existindo seus correspondentes em japonês, na maioria estrangeirismos de origem não-portuguesa, podemos imaginar a figura do emissor, os jornalistas ou os redatores, que pressupõem os leitores vivendo a mesma realidade.

Em linhas gerais, vale destacar, no emprego dos estrangeirismos nos jornais japoneses do Brasil, a função primordial das palavras, a de transmitir as informações, os conceitos, as idéias que não podem ser facilmente traduzidos em japonês, e também certos valores culturais próprios dos que vivem no Brasil, diferentes dos valores que circulam no Japão. Nesse sentido, a função simbólica dos estrangeirismos conferida no Japão – que é de evocar uma cultura estrangeira, exótica – parece não encontrar o seu equivalente nos empréstimos do português constatados nos jornais japoneses do Brasil. Esses termos evocam, mais do que exotismo, o consenso entre o emissor e o receptor, a pressuposição do emissor em relação ao receptor como um outro membro da mesma comunidade, ou do grupo de falantes de japonês que convivem num meio social brasileiro, distinto do japonês.

Bibliografia

- BARBOSA, M. A. *Léxico: Produção e Criatividade. Processo do Neologismo*. São Paulo, Global, 1981.
- COMISSÃO Organizadora da Redação da História de 80 Anos de Imigração Japonesa. *História de 80 Anos da Imigração Japonesa*. São Paulo, Burajiru Nihon Bunka Kyökai, 1991.
- COSERIU, E. *Teoría del Lenguaje y Lingüística General*. Madrid, Gredos, 1967.
- . *Sincronia, Diacronia e História*. Rio de Janeiro: Presença; São Paulo: EDUSP, 1979.
- DUBOIS, J. *Dicionário de Lingüística*. São Paulo, Cultrix, 1973.
- FONSECA, M. S. V. e NEVES, M. F. *Sociolingüística*. Rio de Janeiro, Livr. Eldorado Tijuca Ltda., 19 Janeiro, Eldorado, 1974.
- FURUTA, T. “Yakugono Mondai” (“Os Problemas das Palavras de Tradução”). In: *Gairaigo (Estrangeirismos)*. Tóquio, Bunkachô, 1976.
- HABEIN, Y. S. *The History of the Japanese Written Language*. Tokyo, University Tokyo Press, 1984.
- ISHIWATA, T. *Nihongono nakano gairaigo (Os Estrangeirismos dentro da Língua Japonesa)*. Tóquio, Iwanami Shinsho, 1985.
- KOKURITSU KOKUGO KENKYÛJO. *Goino Kenkyûto Kyôiku (As Pesquisas e o Ensino do Léxico)*. Tóquio, K.K.K., 1985.
- MOLICA, C. e RONCARATI, C. *Enfoques sobre Amostragem em Sociolingüística*. São Paulo, Delta, 1991, vol. 7, nº 2.
- TANAKA, A. “Goshuron no Kadai” (“Os Problemas da Teoria de Tipos de Palavras”) In: *Nihongogaku (Estudos da Língua Japonesa)*. Tóquio, Meiji Shoin, 1984, vol. 5.

OS MORFEMAS FINAIS E A ESTRUTURA DE ARGUMENTAÇÃO NO JAPONÊS¹

Lídia Masumi Fukasawa

Dando continuidade² ao processo de estabelecimento das relações entre as modalidades e as estruturas de argumentação em língua japonesa, analisaremos, aqui, os morfemas finais (*shûjoshi*), um dos componentes mais importantes que exprimem os vários modos de relacionamento entre o locutor e o destinatário na interação lingüística, sobretudo em sua forma oral.

Os morfemas finais pertencem à classe dos “componentes relacionais”, que Tokieda denominou *ji*. Contrariamente aos auxiliares verbais, que são flexíveis, os morfemas finais apresentam-se como elementos não-flexíveis, surgindo, como o próprio nome indica, no final da frase, depois do verbo, do adjetivo e dos auxiliares verbais. Têm como característica básica exprimir valores perlocucionais, já que se destinam à realização do trabalho interacional, através do qual o locutor procura, intencionalmente, chamar a atenção do destinatário para o que está sendo por ele enunciado.

O primeiro estudioso a usar o termo *shûjoshi* foi Yoshio Yamada, definindo-o, em *Nihon Bunpôron* (1908), como um relacional que se posiciona no final da frase, concluindo-a e exprimindo noções de emoção, proibição, questionamento, desejo etc. As pesquisas iniciais sobre os morfemas finais, contudo, tendiam a considerá-los elementos não-participantes da construção da frase, mas apenas elementos a ela acrescentados, fora do campo da predicação. A par-

1. Parte da tese de doutorado, apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

2. O presente artigo, sobre os morfemas finais, constitui a segunda parte dos estudos referentes à estrutura de argumentação do japonês. Em *Estudos Japoneses* nº 12, 1992, publicamos a sua primeira parte, isto é, sobre a função modalizadora dos auxiliares verbais.

tir das indagações sobre a natureza e a função das modalidades (*chinjutsu*), Watanabe, Haga e outros passaram a incluí-los entre os componentes constitutivos da frase, em função do seu papel sintático e de explicitação das relações interpessoais de julgamento ou atitude do locutor. Isso levou ao surgimento de novas posturas de enfoque, tais como a análise dos morfemas finais segundo o funcionamento das expressões de tratamento (considerados do ponto de vista da centralidade do locutor ou do destinatário na interação), a análise segundo os enunciados modalizados, ou, ainda, segundo a teoria dos atos de linguagem.

Quanto a nós, postulamos que os morfemas finais constroem, nos enunciados, vários graus de atitude psicológica e social do locutor, formulada em direção ao destinatário, segundo escalas de argumentação, que determinam maior ou menor intensidade na intenção daquele em agir sobre este. Assim, os morfemas finais estabelecem, no enunciado, três graus diferenciáveis de perlocução:

- a. os que exprimem a atitude do locutor, acrescentando ao conteúdo do enunciado uma ênfase capaz de torná-lo mais eficaz no direcionamento ao destinatário. São os casos dos morfemas que exprimem dúvida (*ka, kashira*), desejo (*kashira, kana, naa*), imaginação (*yara*), pergunta retórica (*ka, monka, i*), julgamento pessoal (*ka, kotoka, kana, zo, na*), afirmação (*ze, zo, wa, no, sa*), volição/decisão (*tto*), certeza (*yo, wayo, kotoyo*), surpresa ou espanto (*ka, wa*), volição (*ka*), reminiscência (*kke*). De forma genérica, este grupo de morfemas desempenha função de enfatizar as crenças e as afirmações do locutor, direcionando-as ao destinatário, sem, contudo, exigir dele uma resposta acional. Nesse sentido, contém grau mais fraco de valor perlocucional, tendendo mais para a função ilocucional. Caracteriza-se, também, por veicular uma informação nova, desconhecida ou não-compartilhada pelo destinatário;
- b. os que exprimem pedido de adesão do destinatário, sem contudo exigir dele uma resposta acional. Comparados com os do primeiro grupo, apresentam grau mais intenso de valor perlocucional e pressupõem uma informação compartilhada, de conhecimento do destinatário. São os morfemas finais que designam pedido de confirmação ou concordância do destinatário (*koto, ne, na, yo*), admiração (*koto, nee, naa, waa, noo*), pedido de aprovação (*tomo*), causa/valor perlocucional de queixa/pedido de atenção (*mono*), obrigatoriedade (*mono, kotoyo*), ênfase/pedido de atenção (*kotoyo*), censura (*ka*), lembrança (*kke*);
- c. os que exprimem grau máximo de perlocução, visto que agem sobre o destinatário, exigindo dele uma resposta acional. São eles: proibição (*na, noyo, nayo, nane*), ordem (*ro, i, ya, na, koto, kotoyo, no, noyo*), convite (*ka, ya*), questionamento (*ka, kai, kashira, kana, nee, no, koto, sa, to, i*), pedido, proposta (*ka*).

A classificação por nós proposta leva em conta três pontos principais: primeiro, a idéia de que os morfemas finais da língua japonesa funcionam segundo a noção de “territórios de domínio da informação” (*nawabari*), proposta

por Akio Kamio. Com efeito, eles estabelecem as relações entre os interlocutores do discurso e a informação veiculada pelo enunciado, explicando a quem pertence essa informação (se é compartilhada ou não) e explicitando, ao mesmo tempo, o distanciamento ou a proximidade psicológica dos interlocutores com ela³. Em segundo lugar, a idéia de que os sentidos veiculados pelos morfemas finais dependem de vários fatores situacionais que determinam as relações sociais entre os interlocutores: se o falante é do sexo masculino ou feminino, a idade, a posição social, a intimidade ou não da relação entre os interlocutores, se a situação é formal ou não etc. E, em terceiro, a idéia de que os morfemas finais expressam as várias formas de ação sobre o destinatário, de acordo com escalas argumentativas que vão da expressão do valor perlocucional “mais fraco” ao perlocucional “mais forte”, isto é, do agir sobre o destinatário, sem exigir dele uma resposta acional, ao agir sobre ele, obrigando-o a uma ação.

Poder-se-á, ainda, levantar um quarto ponto, qual seja, o de que os morfemas finais se organizam no enunciado, ocupando sempre a posição final da frase e desempenhando primordialmente uma função perlocucional, isto é, obedecendo à estruturação argumentativa própria da língua japonesa, a qual pressupõe a expressão das modalidades ilocucionais antes das perlocucionais. É por essa razão que, na estruturação sintática do enunciado, os morfemas finais ocupam a posição mais final, surgindo em último lugar. Convém lembrar, aqui, o esquema de estruturação da língua japonesa: expressão do universo referencial → universo ilocucional → universo perlocucional. Essa seqüência de encaideamento lingüístico constitui uma regra de disposições combinadas, com a qual o locutor japonês se vê comprometido como condição básica de realização de seu ato de interação. Assim, ele jamais poderá dizer *Ikunedarô* (verbo *iku* + morfema final *ne* [perlocucional] + auxiliar verbal *darô* [ilocucional]), mas *Ikudarône* (Suponho que ele vá, não?), onde se observa o encaideamento: conteúdo referencial, modalidade ilocucional (suposição do locutor) e modalidade perlocucional (pedido de adesão do locutor).

Colocadas as características gerais dos morfemas finais, procederemos à análise de cada um, ressaltando-lhes os vários graus de perlocução.

Nota 1 Para facilitar a análise de cada um dos morfemas (veja-se que alguns fazem parte das várias classes propostas – o *ka*, por exemplo, desempenha as funções *a*, *b* e *c*), tratá-los-emos separadamente, não de acordo com as classes propostas, mas dispostas na ordem do silabário japonês.

Nota 2 Os sentidos modais veiculados pelos morfemas finais serão indicados, de acordo com a divisão em três classes (segundo o critério de graus de perlocução) apresentada neste item. A indicação será feita entre parênteses (perlocucional *a*), por exemplo, significando que este sentido modal inclui-se na classe *a*, em que a perlocução é mais fraca.

3. Convém lembrar que Kamio estabelece quatro tipos de relações: a informação pertencente apenas ao território de domínio do locutor, a informação compartilhada entre o locutor e o destinatário, a informação pertencente apenas ao território do destinatário e a que não pertence ao locutor nem ao destinatário.

Nota 3 A análise dos dados se baseará, fundamentalmente, nos enunciados levantados dos diálogos contidos nas seguintes obras: *Kitchin (A Cozinha)* e *Mangetsu (Lua Cheia)*, de Banana Yoshimoto, 1988; *Pan'ya Saishûgeki (O Assalto à Casa de Pães)*, *Zôno shômetsu (O Desaparecimento do Elefante)* e *Famirii afea (Family affair)*, *Futagoto Shizunda Tairiku (O Continente que se Afundou com as Gêmeas)*, de Haruki Murakami, 1986; “Funa” (“A Carpa Corácia”), “Biriken” (“Billiken”), “Sankaku Nami” (“Ondas Encapeladas”), “Usotsuki Tamago” (“O Ovo Mentiroso”), “Saikai” (“Reencontro”), de Kuniko Mukouda, contos contidos na coletânea denominada *Odoki, Medoki, (O Momento Feliz e o Momento do Desencontro)*, 1985.

– *A Research for Making Sentence Patterns in Colloquial Japanese (1) - On Materials in Conversation*, realizada pelo KKK, 1960.

1. *i*

O morfema final *i*, originário do morfema *ya* (de dúvida, pergunta retórica) da língua clássica, exprime:

a. *ênfase de frases imperativas, afirmativas* (perlocucional *a*)

(1) *Yokeina koto surunai.*

(Não se intrometa, tá?)

(2) *Usodaai!*

(É mentira, tá?)

b. *pergunta retórica*, acrescida de sentido de desprezo para com o conteúdo narrado (perlocucional *a*)

(3) *Waraigoeni ondoga arukai.* (Mukouda, *Funa*, p. 13)

(Você acha que existe tonalidade no riso? / claro que não! /)

c. *ordem* (perlocucional *c*)

(4) *Hayaku kai.*

(Venha logo!)

d. *questionamento* (perlocucional *c*)

(5) *Sore nandai.*

(O que é isso?)

O morfema final *i* caracteriza-se por ser de uso masculino (só é utilizado por pessoas do sexo feminino em certos dialetos) e estabelece uma relação de bastante intimidade entre o locutor e seu interlocutor. O emprego desse morfema encontra-se restrito a contextos situacionais em que o locutor se dirige de forma totalmente informal, num estilo “degenerado”, a um interlocutor que deverá ser seu amigo íntimo ou seu subalterno na escala social. Sua utilização em outro contexto, que não esses, provocará forçosamente uma infração da lei da polidez, lei essa muito apreciada pelos japoneses.

2. *Ka, kai, kana, kamo*

O morfema final *ka* é um dos componentes que se liga a quase todas as categorias gramaticais e exprime uma variedade grande de modalidades:

a. *dúvida / surpresa / admiração / julgamento pessoal* (perlocucional *a*)

(6) *Demo konna koto suru hitsuyôga hontôni attandarôka?* (Murakami, *Pan'ya Saishûgeki*, p. 31)

(Mas, será que havia realmente necessidade de fazer isto?)

(7) *Nanda, Hatanoka.* (Mukouda, *Sankaku Nami*, p. 66)

(Ah, é o Hatano?) – surpresa, com sentido de desapontamento ou decepção.

(8) *Kokoga kiminchino daidokorokaa.* (Yoshimoto, *Kitchin*, p. 59)

(Oh, é aqui a cozinha da sua casa?) – admiração

(9) *Yappari sôka.* (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 97)

(/Agora compreendi/ É isso mesmo!) – julgamento pessoal, confirmação, para si mesmo, da descoberta.

b. *pergunta retórica* (perlocucional *a*)

(10) *Aitsuga yatte kuru monka.* (KKK, *Hanashi Kotobano Bunkei*, p. 134)

(Você acha que ele vai se dignar a vir? / claro que não./)

c. *volição* (perlocucional *a*)

(11) *Sate, eiganidemo ikuka.*

(Bom, vou pegar um cinema.)

d. *censura* (perlocucional *b*)

(12) *Daigaku juken'ô hikaete nanto iu bakana maneo shitanoka. Yorini yotte Birikenno misetowa.* (Mukouda, *Biriken*, p. 41)

(Mas que tolice ele foi fazer, / justo agora /, com o vestibular nas costas? Ainda mais na loja de Billiken...)

e. *convite, em forma interrogativa negativa* (perlocucional *c*)

(13) *Dokokade ochademo nomimasenka.* (Murakami, *Famirii Afea*, p. 83)

(Não quer tomar um chá, em algum lugar?)

f. *pedido / proposta ou sugestão* (perlocucional *c*)

(14) *Moo hitotsu tsukutte kuremasenka* (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 145)

(Não poderia / fazer o favor de / fazer mais um?) – pedido polido ou atenuado, em função da forma negativa.

(15) *Sofaao katte daburubettoo kaouka.* (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 102)

(Que tal se eu comprar um sofá e uma cama de casal?)

g. *ordem / proibição* (perlocucional *c*)

(16) *Hayaku shinaika.*

(/Não quer se apressar? / Apressese!) – ordem atenuada ou indireta.

- (17) *Konna tokini warau hitoga arimasuka*
/Existe gente que ri numa situação dessas?/
(Melhor não rir.) – proibição atenuada ou indireta.

h. *questionamento* (perlocucional c)

Há dois tipos de questionamento expressos por *ka*: o primeiro, que se caracteriza por exprimir uma pergunta do locutor para si mesmo ou um questionamento geral, que não objetiva atingir um destinatário específico e particular (cf. enunciado 18, a seguir) e o segundo, uma pergunta que exige a participação do destinatário na interação (cf. enunciado 19). Confirmamos:

- (18) *Dô kaiketsushitara yoika*

(/Não sei / como devo resolver?)

- (19) *Ima dete koreruka?* (Yoshimoto, *Kitchin*, p. 37)

(Você pode sair agora?) – uso masculino, quando ligado diretamente ao verbo, sem a presença do auxiliar verbal de polidez *masu*.

O morfema final *kai* é, na verdade, a forma composta pelos morfemas *ka* (de dúvida) e *i* (de ênfase), embora alguns teóricos o considerem uma mera variação de *ka*. Quanto a nós, postulamos que o morfema final *kai* exprime uma modalidade mais enfática ou mais atenuada (abrandamento da pergunta, por exemplo) do que o *ka*. Assim, estabelecer-se-á uma distinção de grau de modalização entre os enunciados

- (20) *Kimimo nomukai.* (Yoshimoto, *Kitchin*, p. 67)

(Você também vai tomar?)

- (21) *Kimimo nomuka.*

(Você também vai tomar?)

O primeiro (20) abranda a pergunta e parece acrescentar, ainda, um certo tom carinhoso ao enunciado interrogativo. O sentido de “maior intimidade” do locutor para com o destinatário da pergunta poderá ser observado mais nitidamente no morfema *kai* do que no enunciado construído simplesmente com *ka*. E isso poderá ser confirmado, se observarmos a impossibilidade de *kai* ligar-se aos auxiliares verbais *masu* e *desu* que exprimem polidez.

O que se torna fundamental e característico do morfema final *ka* é o fato de que a sua função básica é exprimir o sentido de incerteza e dúvida, a partir do qual derivam os demais valores modais dos componentes constitutivos de *ka* (*kai, kana, kamo* etc).

O morfema final *kana* é comumente considerado como sendo a junção de dois relacionais: os morfemas finais *ka*, que exprimem dúvida, e *na*, que exprime emoção. Na qualidade de morfema composto, indica:

a. *desejo* (perlocucional a)

- (22) *Hayaku kite kurenaikanaa.*

/Será que /ele/não vem logo?/

(Quero que /ele/venha logo!)

b. *juízo pessoal / dúvida* (perlocucional a)

(23) *Soredakekanaa*. (Mukouda, *Sankaku Nami*, p. 59)

(Será que é só isso?)

c. *questionamento* (perlocucional c)

(24) *Nee, hitotsudake shitsumonshite iikana?* (Murakami, *Famirii Afea*, p. 107)

(Será que posso fazer só uma pergunta?)

Embora as funções de *kana*, nos enunciados que exprimem dúvida e questionamento, sejam bastante semelhantes, há de se notar que, no caso da dúvida, o valor modal desempenha função mais ilocucional, ou melhor, menos perlocucional (perlocução de grau baixo) do que o questionamento. A distinção entre ambos poderá ficar clara se compararmos o encadeamento dialógico, isto é, a resposta do destinatário. Confirmamos os seguintes casos:

(25) A: *Korekara chotto gakkôe itte mirukanaa...*

(Será que (acho que) vou, agora, dar um pulo até a escola?...)

B: *Koredakara gakuseisanwanee, kirakuyonee*. (Yoshimoto, *Kitchin*, p. 87)

(É por isso, né, que ser estudante é tranquilo, né.)

(26) A: *Mata chikai uchini sasotte iikana?*

(Será que, em breve, posso convidá-la outra vez?)

B: *Deetoni? Soretomo hoteruni?* (Murakami, *Famirii Afea*, p. 72)

(Para um encontro? Ou, então, para um hotel?)

Como se pode observar pelos exemplos, as seqüências dialógicas esclarecem cada um dos casos enfocados: o morfema final *kana*, do primeiro caso (25), exprime claramente sentido de dúvida, e o do segundo (26), questionamento, pergunta. Em (25), o personagem B faz apenas um comentário com relação à dúvida do seu interlocutor; ao contrário, em (26), o enunciado B constitui uma resposta específica à pergunta de A. Dir-se-á, então, que *kana*, no primeiro contexto, cria um sentido modal mais centrado no locutor, enquanto, no segundo contexto, uma modalidade mais centrada ou dirigida ao destinatário, através da qual o locutor exige do destinatário uma resposta específica à sua pergunta. Assim, nos encadeamentos apresentados, o primeiro *kana* possibilita ao destinatário maior liberdade de continuação quanto ao conteúdo a ser por ele elaborado; já o segundo *kana* cerceia essa liberdade do destinatário, visto que o questionamento, por sua própria natureza, limita e orienta o conteúdo a ser enunciado no encadeamento dialógico.

O morfema final *kamo* é a forma elíptica de *kamoshirenai*, que indica dúvida. Embora a maioria das obras teóricas só admita a existência de *kamo* como morfema final na língua clássica, preferimos incluir o *kamo* da língua moderna nessa categoria, em decorrência de sua origem e de sua função. Etimologicamente, *kamo* provém da junção de dois morfemas finais: *ka*, que exprime emoção ou dúvida, e *mo*, que exprime emoção. Enquanto valor modal, *kamo* exprime dúvida, suposição. Exemplifiquemos:

(27) *Otokotte moo iydatte sono toki hajimete omotta nokamone.* (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 127)

(Talvez tenha achado, pela primeira vez, nesse momento, que não queria mais ser homem.)

O morfema final *kamo*, já pelo fato de ser uma simplificação da forma *kamoshirenai*, caracteriza-se pela ausência de polidez e se restringe ao emprego em situações nas quais se verificam relações de franca intimidade entre os interlocutores. Em situações sociais mais formais, *kamo* é substituído por *kamoshi-remasen* (forma mais polida, expressa pelo auxiliar verbal de polidez *masu*, flexionado em *mase*), *nodewanaikato omoimasu* (“tenho a impressão de que talvez...”), *nodewanaideshôka* (“será que não é...?”) etc., enfim, as várias expressões polidas que indicam dúvida, suposição ou questionamento.

3. *kashira*

É um morfema final de uso exclusivamente feminino, proveniente da expressão *kashiranu* (morfema que indica dúvida *ka* + verbo “saber” *shira* + auxiliar verbal de negação *nu*), que se transformou em *kashiran*, para chegar à forma *kashira*. Exprime:

a. *dúvida* (perlocucional *a*)

Incluem-se, nesse caso, os morfemas finais que veiculam sentido de dúvida do locutor, como se ele estivesse elaborando uma pergunta para si mesmo. Nesse caso, o valor perlocucional – no sentido de valor de questionamento ao destinatário – é quase nulo, razão pela qual o classificamos como pertencendo à classe dos perlocucionais do grupo *a*, isto é, aqueles que exprimem baixo grau de perlocução, estando mais centrados na expressão das opiniões do locutor. Veja-se o exemplo:

(28) *Nanio iouto shite iru noka yoku wakaranaishi, ittai dô shitano? [...] Soretomo watashino mimiga dôka shichatta nokashira?* (Murakami, *Zôno Shô-metsu*, pp. 54-55)

(Eu não sei direito o que (você) está querendo dizer; afinal o que houve? [...] Ou será que aconteceu alguma coisa com o meu ouvido?)

b. *desejo* (perlocucional *a*)

O morfema final *kashira* exprime desejo, quando ligado a uma expressão na forma negativa.

(29) *Dareka kite kurenaikashira.*

/Será que não vem alguém?/

(Gostaria que viesse alguém./ Desejo que alguém venha.)

c. *pedido* (perlocucional *c*)

(30) *Sakurai-san, asattekara Izu chihôno shuzaiga arunoyo. [...] dôkôshite mo-raenaikashira.* (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 106).

(Senhorita Sakurai, temos, a partir de amanhã, um trabalho de reportagem, na região de Izu. [...] será que *não poderia pedir* para acompanhar-nos?)

A função modal do morfema final *kashira*, do exemplo, é, na verdade, tornar mais delicado e brando o sentido de pedido, já contido no sintagma *dôkôshite kurenai* (“não quer fazer o favor de acompanhar-nos?”). Trata-se de um dos muitos recursos empregados pelos japoneses, para tornar mais atenuadas as perguntas diretas. O pedido expresso pelo enunciado reveste-se, com acréscimo do morfema final *kashira*, de um sentido de dúvida, que parece advir dos componentes que o originaram (*kashiranu* = “não sei se...”). E o sentido de dúvida traz, ao enunciado que exprime pedido, um efeito mais polido e delicado, já que se poderá admitir uma diferença de sentido entre *dôkôshite moraenai?* (“não é possível você acompanhar-nos?”) e *dôkôshite moraenaikashira* (“não sei se não será possível você acompanhar-nos”). Dir-se-á, então, que *kashira* é um morfema final que estabelece uma forma mais polida e delicada de elaboração de um pedido.

d. *questionamento* (perlocucional *c*)

O sentido de dúvida pode transformar-se em questionamento (ou pergunta), elaborada ao destinatário, exigindo dele uma resposta. Nesse caso, a função perlocucional se torna mais forte do que no caso da simples dúvida, em que o locutor procura registrar mais enfaticamente a sua opinião (a dúvida direcionada a si próprio) ao invés de requerer do destinatário uma possível solução para a sua dúvida. No caso do questionamento, o locutor procurará através da sua pergunta obter dados do destinatário para satisfazer a sua curiosidade ou dúvida. No segmento seguinte:

(31) Esposa: *Hanbaagaawa ikutsugurai hitsuyôdato omou? Sanjikkomo areba iikashira?*

(Quantos hamburgers você acha que são necessários? Será que uns trinta serão suficientes?)

Marido: *Tabun.* (Murakami, *Pan'ya Saishûgeki*, p. 25)
(Provavelmente.),

a função do morfema final *kashira* é, nitidamente, elaborar uma pergunta: a dúvida da esposa é transformada em questionamento ao marido, em cuja base se encontra a sua intenção em procurar dissipar essa dúvida e resolver a questão. E a pergunta, por ela elaborada, exige uma resposta específica do parceiro no diálogo. Justifica-se, então, a função perlocucional *c* do morfema final *kashira*.

4. *-kke*

Embora a maioria dos autores não o registre, na extensa lista dos morfemas finais, o *-kke* é, na língua moderna, um morfema final bastante usado para exprimir modalidade interrogativa, seja com sentido de “tentativa de lembrança”

ça”, seja com sentido de pergunta, através da qual o locutor procura invocar o destinatário a lembrá-lo de algum fato passado, ou, ainda, de ênfase na reminiscência do locutor. É, contudo, um morfema empregado apenas em contextos nos quais se configuram relações de intimidade entre os interlocutores, não podendo ser utilizado quando o locutor se dirige a um interlocutor hierárquica ou socialmente “mais graduado” do que ele, ou em situações mais formais. A informalidade que cria faz do morfema final *-kke* um recurso modal mais comumente usado por falantes do sexo masculino.

Proveniente do auxiliar verbal *keri*, da língua clássica (sentido de passado, reminiscência, emoção, surpresa etc.), e ligado aos auxiliares verbais *da* (afirmação), *ta* (passado), o morfema final *-kke* exprime dois tipos de questionamento:

a. *tentativa de lembrança* por parte do locutor (perlocucional a)

O morfema final *-kke*, nesse caso, exprime um questionamento do locutor, dirigido a ele próprio, como uma tentativa de trazer à memória a lembrança de um fato passado ou conhecido. E é essa característica que justifica a classificação proposta, isto é, a que o inclui na classe dos morfemas finais que exprimem baixo grau de perlocução (baixo grau de ação sobre o destinatário). Vejamos o enunciado:

(32) *Ah, sore shitteru. Nandakke [...] Dareno utadakke* (Yoshimoto, *Kitchin*, p. 62)

(Ah, conheço isso. O que *era mesmo*? [...] De quem *era mesmo* essa canção?)

No enunciado dado, o locutor parece perguntar a si mesmo, tentando lembrar-se do cantor, a quem conhecia. Mais do que uma pergunta dirigida ao interlocutor, o enunciado parece dirigir-se ao próprio locutor que o enuncia. Contudo, há de se reconhecer que o sentido modal de *-kke*, neste caso, é polêmico: assim como se pode levar em conta a centralidade do locutor – e, nesse caso, reconhecer no enunciado uma função perlocucional da classe *a* –, poder-se-á levar em conta o critério da informação compartilhada entre os interlocutores e do pedido de participação do destinatário. Neste caso, a função do morfema final *-kke* será aquela desempenhada pelos que pertencem ao grupo *b*, isto é, de “grau médio de perlocução”

b. *questionamento* (perlocucional c)

A função interrogativa de *-kke* deixa claro o valor perlocucional da classe *c*, isto é, a de obrigar o destinatário a uma resposta específica à pergunta veiculada. Basta, para isso, verificar o encadeamento dialógico que segue:

(33) Mikage: *Dôshite watashio yondandakke?*

(Por que foi *mesmo* que (você) me chamou?)

Yûichi: *Komatteruto omotte.* (Yoshimoto, *Kitchin*, pp. 17-18)

(Porque pensei que estivesse em apuros.)

c. ênfase da lembrança (perlocucional a)

O morfema final *-kke* pode, ainda, expressar a intenção do locutor em enfatizar a lembrança de um fato passado:

(34) *Sô ieba sonna kotomo attakkene.*

(Pensando bem, houve *mesmo* algo assim.)

Em qualquer um dos casos, o que se deve enfatizar como característica básica do morfema final *-kke* é o seu papel modal de construção de relações pessoais de intimidade. Não se lhe permitirá o uso em situações formais, ou dirigido a um interlocutor de *status* hierarquicamente superior, sob pena de grave infração da lei da polidez. Assim, o *-kke*, em tais situações, deverá ser substituído por outras expressões que contêm valor de respeito e polidez, tais como *tanodeshōka*, *deshitadeshōka*, *mashitane*, *tayōna kigashimasu* etc.

5. *koto*, *kotoka*, *kotoyo*

-koto

Terminar a frase com o substantivo *koto* (“fato”), atribuindo ao enunciado uma modalidade de admiração ou emoção, é uma forma já bastante antiga na língua japonesa. Embora a maioria dos autores ainda considere o termo *koto* como pertencente à categoria dos nomes, em decorrência da sua posição na frase (utilizado em posição final) e da sua função modal, preferimos incluí-lo na classe dos morfemas finais. Decorrente do sentido inicial, o morfema final *koto* passou a indicar, na língua moderna, os seguintes valores modais:

a. admiração, emoção (perlocucional b)

As noções de admiração e de emoção veiculadas pelo morfema final *koto* pressupõem, por parte do locutor que as emprega, uma forma de adesão ou concordância do destinatário, além do fato de que o conteúdo narrado no enunciado que o contém constitui uma informação compartilhada ou presenciada pelo destinatário. É por essa razão que preferimos incluí-lo na classe dos perlocucionais *b*. Confirmamos o exemplo seguinte:

(35) *Maa, utsukushii hanadesukoto*

(Oh, mas *que* linda flor!)

O conteúdo semântico (“a flor é linda”) do enunciado referido é uma informação compartilhada pelo destinatário. O morfema final *koto* acrescenta, ainda, uma espécie de pedido de adesão do interlocutor ao fato narrado.

O sentido de “pedido de adesão” pode ficar ainda mais claro no enunciado seguinte:

(36) *Nee, anata, sutekijanaikoto?*

(Viu, meu bem, não é lindo?)

Embora se deva considerar, de forma geral, o questionamento como perlocucional da classe *c*, diferenciar-se-ão dois tipos de questionamento: aquele que simplesmente pede a adesão do destinatário ao conteúdo veiculado e aquele

que pede a formulação de uma nova informação por parte do interlocutor. O primeiro será considerado perlocucional do grupo *b*, isto é, o enunciado com força de perlocução média (mais forte do que a do grupo *a* e mais fraca do que a do grupo *c*). O segundo será considerado perlocucional do grupo *c*, isto é, o enunciado com força máxima de perlocução (mais forte do que a dos grupos *a* e *b*).

Levando-se em conta a distinção dos morfemas finais que estabelece as três escalas argumentativas de perlocução, dir-se-á que os enunciados (35) e (36) estabelecem, na interação dialógica, uma função perlocucional da classe *b*.

Vale lembrar, ainda, que o morfema final *koto*, com sentido de “admiração”, encontra-se restrito ao uso feminino e atribui ao enunciado um certo tom de delicadeza.

b. *questionamento* (perlocucional *c*)

O morfema final *koto* pode atribuir ao enunciado uma função perlocucional *c*, isto é, a forma através da qual o locutor, através de seu questionamento, obriga o destinatário a formular uma resposta na qual conste a veiculação de uma nova informação referente à pergunta elaborada pelo primeiro.

(37) A: *Kekkon'ô môshikomaretatte iukoto?*

(Isso quer dizer que (você) foi pedida em casamento?)

B: *Maane. Mada henjiwa shitenaikedo.* (Murakami, *Famirii Afea*, p. 79)

(É. Embora ainda não tenha dado a resposta...)

Como se pode constatar pelo segmento enfocado, o questionamento de A exige a resposta de B, isto é, a informação de que foi realmente pedida em casamento (o que constitui, claramente, uma informação nova com relação à pergunta veiculada).

O morfema final *koto*, com função interrogativa, é tanto de uso masculino quanto feminino, caracterizando-se por estabelecer uma relação informal e de intimidade entre os interlocutores.

c. *ordem* (perlocucional *c*)

A modalidade imperativa expressa por *koto* afigura-se como uma ordem mais branda do que a forma imperativa dos verbos ou dos demais morfemas finais que exprimem ordem (*ro*, *yo*, *i*), porque veicula uma ordem mais impessoal, semelhante à noção de obrigatoriedade:

(38) *Kikenna asobio shinaikoto.*

(Não se deve fazer (não faça) brincadeiras perigosas.)

-kotoka

O morfema final *kotoka* (etimologicamente, formado pelos morfemas *koto* e *ka*) exprime, fundamentalmente, o que se poderá denominar “juízo pessoal”⁴, no sentido de que estabelece uma modalidade segundo a qual o locutor

4. Toshiko Tanaka (*Modalitykara Mita Shûjoshi*, 1989) designou essa função de *jitô* (autocompreensão) ou *hitorigaten* (conclusão própria).

procura expressar a sua própria opinião, conclusão ou admiração, independentemente da opinião de terceiros. Baseando-se nessa característica, inserir-se-á este morfema na classe dos perlocucionais *a*.

Exemplo:

- (39) *Waga kodemonainoni nante watashini yasashiku shite kurerukotoka.*
(Embora não seja nem meu filho, como me trata com carinho!)

-kotoyo

O morfema final *kotoyo* (etimologicamente, formado pelos morfemas *koto* e *yo*) exprime:

a. ênfase na afirmação ou chamamento de atenção do destinatário (perlocucional *b*)

- (40) *Watashiwa zonjimassenkotoyo.*
(Eu não conheço, viu?)

b. obrigatoriedade (perlocucional *b*) – entonação descendente

- (40) *Dakara hayaku ikukotoyo.*
(É por isso que se deve ir logo.)

c. ordem (perlocucional *c*) – entonação ascendente

- (41) *Minasun, kyôwa hayaku nerukotoyo.*
(Gente, vocês devem dormir cedo hoje.)

d. convite (perlocucional *c*) – uso feminino

- (42) *Sorosoro dekakemasenkoto?*
(Não querem sair agora?)

e. questionamento (perlocucional *c*)

- (43) *Sonnani warukunaitte dô iukotoyo?* (Murakami, *Famirii Afea*, p. 84)
(O que você quer dizer com “não é /um rapaz/ tão ruim assim”?)

Dada a natureza das modalidades que exprime, o morfema final *kotoyo* não se inclui nas categorias que veiculam polidez e delicadeza, sendo utilizado entre interlocutores que mantêm certa intimidade de relações entre si.

6. *sa*

O morfema final *sa* caracteriza-se por ser de uso masculino e próprio da língua oral. Não é usado em língua escrita e nem em situações dialógicas de caráter mais formal e social, exatamente em virtude do seu papel construtor de interações conversacionais entre os interlocutores que observam alto grau de intimidade entre si. Exprime:

a. *afirmação* (perlocucional *a*)

Embora tenhamos denominado simplesmente “afirmação”, o morfema final *sa* atribui ao enunciado pelo menos duas diferentes nuances de asserção:

a.1. afirmação com sentido de desdém, isto é, asserção que inscreve ao enunciado um sentimento de menosprezo por parte do locutor, diante de um fato já consumado. Exemplo:

(44) *Sonnanowa itsu:mo yatteru kotosa.* (Murakami, *Zôno Shômetsu*, p. 58)
(*Ora, isso é o que fazem sempre...*)

(45) A: *Dôshite sonna patto shinai pan'yao erande osottano?*
(Por que escolheram uma casa de pães tão insignificante para assaltar?)

B: *Ôkina miseo osottari suru hitsuyôga nakattakarasa. Warewarewa jibuntachino ueo mitashitekureru ryôno pan'ô motomete itandeatte, nanmimo kaneo torouto shite ita wakejanai.* (Murakami, *Pan'ya Saishûgeki*, pp. 14-15)

(Porque não havia necessidade de assaltar uma loja grande, *oras!* O que desejávamos era obter uma quantidade suficiente de pães para saciar a nossa fome e não tínhamos intenção de roubar dinheiro.)

a.2. ênfase ou reiteração de um fato consumado

(46) A: *Sono kotoo keisatsuni shirasenakattanone.*
(Você não informou a polícia sobre isso, não é?)

B: *Mochironsa. Sonnano shirasetatte keisatsuwa mazu shin'yôshinaidarôshi, sonna jikanni urayamakara zôo kenbutsushite itanante ittara bokuga utagawareru [...]* (Murakami, *Zôno Shômetsu*, p. 59)

(*É claro!* Mesmo que tivesse informado, para começar, a polícia provavelmente não teria acreditado e, se eu dissesse que estava apreciando o elefante, por detrás da montanha, àquela hora (da tarde), eu é que seria alvo de desconfiança [...])

O morfema final *sa*, neste caso, afigura-se como uma forma enfática que substitui a função do auxiliar verbal de afirmação *da*.

b. *refutação* (perlocucional *a*)

Inserido num contexto interrogativo, o morfema *sa* exprime uma atitude de réplica ou de contestação do locutor, acrescida do sentido de indignação, desafio ou menosprezo:

(47) *Shigotonante nanisa.* (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 133)
(*E daí? Que importância tem o trabalho?*)

7. *ze*

De uso exclusivamente masculino, o morfema final *ze* estabelece uma relação pessoal bastante íntima e informal entre os interlocutores. Muitas vezes,

inscreve no enunciado uma atitude rude do locutor, razão pela qual constitui componente próprio da língua oral, nunca utilizado na língua escrita. Há três modalidades que podem ser detectadas no uso do morfema *ze*:

a. *ênfase na afirmação* (perlocucional *a*)

A função de ênfase, construída por *ze*, relaciona-se com os sentidos de “aviso”, “alerta” ou “observação” veiculados pelo locutor, direcionados ao destinatário, com forte carga de intimidade. Exemplo:

(48) Irmão mais velho: *Bokuwa kinô sutêki kuttabakaridaze. Sutêkinante iyada-yo. Korokkeno hôga ii.*

(Escuta aqui, eu acabei de comer bife ontem. Não quero bife. É melhor que seja croquete.)

Irmã:

Anatawa kinô sutêkio tabetakamoshirenaikedo. Watashi-tachiwa tabetenainoyo. (Murakami, *Famirii Afea*, pp. 89-90)

(Pode ser que você tenha comido bife ontem. Acontece que nós não comemos...)

Observa-se, na seqüência, a função perlocucional bastante nítida de *ze*. Embora exprimindo claramente um fato que pertence à área de domínio do locutor (e por isso considerada da classe *a*), o morfema em questão introduz o assunto, de forma enfática, ao destinatário. A “observação” do irmão transforma-se em “aviso” para a irmã (um aviso que pode até chegar a ter uma carga semântica próxima de um pedido). Em decorrência disso, hesitou-se até em se considerar o *ze* como morfema pertencente à classe dos perlocucionais da classe *a*. Contudo, assim o fizemos, em função do critério de “território de domínio da informação” que, no caso, pertence ao locutor e não ao destinatário (não se trata tampouco de uma informação compartilhada). Além disso, a função perlocucional de *ze* não chega a prejudicar a conceituação que se fez dos morfemas da classe *a*, isto é, “aqueles que exprimem a atitude do locutor, acrescentando ao conteúdo do enunciado uma ênfase capaz de torná-lo mais eficaz no direcionamento ao destinatário” Fica claro, então, que os morfemas desse grupo estabelecem, ao mesmo tempo, uma explicitação das verdades do locutor (valor ilocucional) e uma ação sobre o destinatário, através dessa explicitação (valor perlocucional).

b. *desprezo* (perlocucional *a*)

De certa forma, decorrente do primeiro caso, o morfema final *ze* exprime valores modais de desprezo e coação, expressos pelo locutor.

(49) *Chichioyadatte amari matomona hitojanaize.*

(Mesmo o pai não é uma pessoa muito certa, *hein?*)

c. *ênfase no pedido* (perlocucional *c*)

(50) *Mô akirameyôze. Konna yonakani pan'yanante aicha inaiyo.* (Murakami, *Pan'ya Saishûgeki*, p. 23)

(Vamos desistir, *vai*? Não há casa de pães aberta numa madrugada como esta!)

d. *coaço* (perlocucional *c*)

(51) *Oi, kimiwa kareto kekkonsurundaze.*
(Olha, você *vai* se casar com ele, *hein*?)

Contrastando com o morfema final *zo* (do qual trataremos no item subsequente), o operador modal *ze* contém maior força perlocucional (no sentido de que a ação sobre o destinatário é mais forte) e é, ao mesmo tempo, uma forma mais rude ainda do que o primeiro. Por ser de uso exclusivamente masculino, falta ao modalizador *ze* a suavidade atribuída à afirmação construída com o morfema final *yo* (do qual trataremos no item 16). É por essa razão que se deverá considerar *ze* como um operador modal que constrói atos ilocucionais, com força perlocucional mais intensa, através dos quais, muitas vezes, o locutor ignora e despreza o ponto de vista do destinatário. Em decorrência da grande possibilidade de provocar uma grave infração da lei da polidez, o morfema final *ze* está absolutamente restrito a contextos situacionais de extrema intimidade entre os interlocutores, não devendo, nunca, ser empregado em outras circunstâncias, sobretudo quando o locutor se dirige a um superior na hierarquia social.

8. *zo*

Registrando estreito compromisso com a oralidade, o morfema final *zo*, de uso exclusivamente masculino, exprime:

a. *ênfase na afirmação*

a.1. autopersuasão (perlocucional *a*)

O operador modal *zo*, neste caso, exprime uma ênfase da afirmação do locutor, como se este estivesse falando para si próprio – mesmo diante da presença de um destinatário –, procurando convencer-se. É, dentre as modalidades, a que mais se aproxima da função ilocucional, contida na afirmação.

(52) *Kondowa umaku ikisôdazo.*
(Parece que, agora, vai bem, *hein*?)

a.2. aviso, advertência (perlocucional *a*)

Nitidamente dirigido ao destinatário, o morfema final *zo* é, neste caso, empregado com a função de exprimir a intenção do locutor em impingir naquele a sua opinião. Insere-se no grupo *a*, em função do desprezo do locutor com relação à opinião do destinatário, o que vale dizer que o conteúdo informativo do enunciado só pertence ao primeiro (é da área de domínio do locutor).

(53) *Mô osoizo. Hayaku okiro.*
(Já é tarde, *viu*? Levante-se logo!)

b. *coaço, ordem, proibição* (perlocucional c)

Conservando, ainda, a forma afirmativa, o modalizador *zo* pode exprimir coaço ou ordem. Poder-se-ia considerar esta funço como uma das variantes da “ênfase na afirmaço”, mas, dado seu caráter perlocucional mais intenso na escala argumentativa (isto é, o de exigir do destinatário uma resposta acional), optamos por considerá-lo fora do quadro da afirmaço. Além disso, a proibição foge à forma afirmativa, ligando-se à negaço.

(54) *Hayaku ikundazo*
(É para ir (vá) logo!)

(55) *Kareni itchaikenaizo.*
(Não pode contar (não conte) para ele, viu?)

O emprego do morfema final *zo* restrito a casos em que o locutor se dirige a uma pessoa íntima, de posição subalterna ou equivalente à sua na hierarquia social, faz dele um operador modal bastante rude, de uso exclusivamente masculino. Em quaisquer outras circunstâncias, o locutor deverá privar-se de empregá-lo, sob pena de infringir gravemente a lei da polidez.

9. *to, -tto*

O morfema final *to*, em sua funço modalizadora, de final de frase, é oriundo do conectivo *to* (*setsuzokujoshi*, termo relacional que liga duas oraço), que introduz oraço condicionais, temporais etc. Como morfema final, o *to* contém, de certa maneira, essa funço conectiva, apresentando, contudo, a oraço principal implicitada, terminando o enunciado apenas com a subordinada em *to*. Essa característica permite-nos incluí-lo na categoria dos morfemas finais, isto é, na categoria dos componentes que terminam o enunciado e que apresentam noções de modalidade.

As modalidades que o morfema final *to* pode exprimir são:

a. *questionamento* (perlocucional c)

(56) *Nonchanto môshimasuto?* (Yoshimoto, *Kitchin*, p. 30)
(Quando (a senhora) se refere a Nonchan, /quem é?/)

(57) [...] *pan'yanante aichainaiyo. Kô iu kotowa yahari maemotte shitashirabeshitekarajanaito.* (Murakami, *Pan'ya Saishûgeki*, p. 30)
([...] não há nenhuma casa de pães aberta. Esse tipo de coisa, se não se fizer uma pesquisa antecipada, /não dá/.)

Tanto o *to* do enunciado (56) quanto do (57) deixa implicitada a oraço principal: no primeiro caso, pressupõe-se a implicação de *donatadesuka* (“quem é?”) e, no segundo, de *ikenai* (“não dá”), *damedata* (“não é possível”) ou *komaru* (“fica-se em apuros”).

b. *repergunta* (perlocucional c)

A repergunta em *to* se dá quando o locutor, retomando algo enunciado

anteriormente pelo interlocutor, repete o conteúdo desse enunciado e lhe acrescenta o morfema final *to*, transformando a frase em interrogação. Nesse caso, acrescenta à pergunta um tom de indignação. Vejamos o segmento:

(58) Yûichi: *Jaa, miyage matterukara.*

(Então, fico esperando o presente.)

Mikage: *Yappari unagipaikashira.*

(Será que/devo/mesmo trazer torta de enguia?)

Yûichi: *Unagipaidato? Arewa Tôkyôekino KIOSKnimo utterundazo.* (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 122)

(/Você está dizendo/ torta de enguia? Aquilo vende também na banca da estação de Tóquio, oras!)

Tendo-se em vista esse tom de indignação, o morfema final *to* se caracteriza, nesses casos, por ser de uso exclusivamente masculino, atribuindo ao enunciado uma modalidade que exprime muita informalidade, tornando-o, às vezes, rude e grosseiro.

O morfema final *-tto*, ligado a uma expressão volitiva, reforça esse sentido de volição expresso pelo locutor, como se este extravasasse seus sentimentos. Pertence, portanto, à classe dos morfemas que veiculam baixo grau de perlocução (*a*).

(59) *Tsumaranaikara mô yameyoutto.*

(Vou parar, porque está muito sem graça!)

10. *tomo*

O morfema final *tomo* inscreve ao enunciado uma afirmação enfática, de concordância irrestrita ao que foi enunciado pelo interlocutor. É empregado, geralmente, para elaboração de respostas a perguntas que pedem concordância ou confirmação. Dada a sua função enfática, não se liga a auxiliares verbais ou expressões que exprimem asserções dubitativas ou incertas (por exemplo, *darô*, *deshô*, *u/you* etc.).

(60) *Kokoni kaitemo kamaimasenka?*

(Não faz mal que eu escreva aqui?)

Kamaimasentomo.

(Claro que não faz mal!)

11. *na, naa*

Esses morfemas finais se caracterizam por ser de uso exclusivamente masculino, exprimindo variadas modalidades, sempre com sentido de proximidade ou intimidade entre os interlocutores. Possuem forte compromisso com a oralidade, e, em função da informalidade que veiculam, seus empregos restringem-

se a situações conversacionais que não exigem “cerimônia” ou “formalidade” Isso quer dizer que o locutor só os empregará quando se dirigir a interlocutores do mesmo nível hierárquico que o seu ou a pessoas menos graduadas (na escala social); não poderá se expressar utilizando *na*, *naa*, *nane* ou *nayo*, dirigindo-se a um superior ou a pessoas com quem possui menos intimidade, sob pena de infringir as leis de polidez e de respeito prescritas e aceitas pela sociedade como um todo.

O morfema final *na*, mediante obediência aos requisitos descritos acima, exprime uma variedade grande de modalidades:

a. *emoção, surpresa, admiração, aspiração* (perlocucional *a*)

Esses valores modais podem ser expressos tanto pelo morfema final *na* quanto pela sua variante *naa* – forma alongada de *na*, que inscreve ao enunciado uma modalidade mais enfática, isto é, uma emoção, uma surpresa etc., mais intensa e forte. Exemplo:

(61) *Iinaa! Ano eigawa jissai.* (KKK, p. 293)

(Como é bom! Aquele filme, realmente...)

(62) *Daigakujûno wadaidayo. Sugoinaa, mimini hainnakattano?* (Yoshimoto, *Kitchin*, p. 40)

(É o assunto comentado na faculdade toda. É incrível! Você não soube?)

(63) Mikage: *Asokoni sunderunoyo.*

(Eu moro ali, olha.)

Amigo: *Iinaa. Kôenno mayokojanai. Bokudattara asa gojini okite sanpo-shichauna.* (Yoshimoto, *Kitchin*, p. 42)

(Que bom, não? É bem em frente ao parque. Se fosse eu, levantaria às 5 da manhã e faria minhas caminhadas.)

(64) *Kyôga owaranaito iinonina.* (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 102)

(Que bom seria se (queria que) o dia de hoje não terminasse!...)

b. *ênfase branda na afirmação* (perlocucional *a*, uso exclusivamente masculino)

(65) *Kimi chôdo isogashikattakarana.* (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 80)

(É que, justamente, você estava ocupada.)

c. *dúvida* (perlocucional *a*)

A dúvida expressa por *na* ou pela sua variante *naa* (muitas vezes ligados ao morfema final *ka*) contém função de interrogação, isto é, uma pergunta que o locutor parece fazer para si mesmo, estranhando o fato descrito:

(66) *Ano hitowa ittai bokuo shitterunokana. [...] Dokokade atterunoka, atta oboewa naindaganaa.* (Mukouda, *Biriken*, p. 49)

(Será que ele me conhece? [...] Não sei se ele já cruzou comigo em algum lugar. Mas eu não me lembro de tê-lo encontrado...)

d. *pedido de concordância ou confirmação* (perlocucional *b*)

Dada a natureza da modalidade em questão, o *na* pode construir uma forma interrogativa (além da forma afirmativa):

- (67) Yûichi: *Shinjirannaiyona.*
(Não dá para acreditar, né?)
Mikage: *Naniga?*
(O quê?)
Yûichi: *Kimino ittamonoo zenbu kattarasaa, kokomade hitoride motteko-renaino. Ôsugite.* (Yoshimoto, *Mangetsu*, pp. 94-95)
(Comprando tudo o que você pediu, não consegui trazer sozinho, até aqui. De tão pesado...)

O sentido de pedido de concordância poderá ficar ainda mais claro no enunciado seguinte, em que o locutor convida a amiga para uma rápida refeição:

- (68) *Ieni kaeru tochû, kôende raamen tabeyouna.* (Yoshimoto, *Kitchin*, p. 64)
(No caminho de volta para casa, vamos comer um lamen no parque, tá?)

A modalidade expressa pelo enunciado acima aproxima-se do sentido veiculado pelo morfema final *ne* (do qual trataremos no item subsequente), com a diferença de que o *na*, por ser de uso exclusivamente masculino, prescinde do valor modal de delicadeza (ou não-infração da lei de polidez) contido em *ne*. Enquanto este último pode ser utilizado na construção de quase todos os seus contextos situacionais (mesmo aqueles considerados “sociais polidos” ou “formais”), o *na* se restringe às condições de intimidade e informalidade entre um locutor do sexo masculino e seu interlocutor (que deve ser do mesmo nível social ou menos graduado do que o locutor que o enuncia).

e. *proibição ou ordem* (perlocucional c)

De uso exclusivamente masculino, o morfema final *na* pode exprimir modalidade prescritiva de proibição ou ordem, atribuindo ao enunciado um tom de intimidade do locutor para com o destinatário (o qual deve ser do mesmo nível ou subalterno ao locutor):

- (69) *Riyôshite kureyo. Aseruna.* (Yoshimoto, *Kitchin*, p. 61)
(Utilize à vontade. “Não se afobe/em procurar outro lugar para morar/”.)
(70) *Ashita ekimade mukaeni itteyarukara katte tede mottekina.* (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 164)
(Compra e traze na mão, porque, amanhã, vou te buscar na estação.)

f. *ênfase no pedido* (perlocucional c)

De uso geralmente feminino, o morfema final *na*, ligado à expressão *kudasai* (forma imperativa do verbo *kudasaru*, que se transforma em pedido em função do seu valor semântico “fazer o favor de”, “fazer algo em meu benefício”), atribui ênfase ao pedido formulado pelo locutor:

- (71) *Dôshitemo itte moraitai tokoroga arunode, massugu kaette kudasaina.* (Mukouda, *Biriken*, p. 40)
(Por favor, *peço* para voltar direto /do trabalho/, porque há um lugar aonde quero que vá junto comigo, de qualquer jeito.)

Embora de uso feminino, a função de *na*, com esse sentido, restringe-se a contextos situacionais que registram intimidade entre o locutor e o destinatário. Com efeito, o enunciado focado é proferido pela mulher, que se dirige ao marido (uma pessoa que lhe é bastante íntima, a quem não necessita dirigir-se de maneira tão formal), pedindo-lhe que volte cedo.

12. *ne, nee*

Os vários sentidos modais expressos pelo morfema final *ne* e sua variante *nee* dependem de vários fatores situacionais: se o locutor é do sexo masculino ou feminino, a idade dos interlocutores, sua posição social, o grau de intimidade entre eles e a formalidade ou informalidade da situação. São aspectos que determinam a complexidade ou sutileza com que o falante elabora as relações interpessoais.

O morfema final *ne* é um componente de uso tanto masculino quanto feminino, observando-se, contudo, certas diferenças e restrições quanto às categorias lexicais a que se ligam: empregada por um locutor do sexo masculino, o *ne* pode ligar-se, por exemplo, ao auxiliar verbal *da* (de afirmação) e ao morfema final *ka* (de dúvida); no caso do locutor feminino, o *ne* liga-se aos morfemas finais *wa* e *yo* (que tornam a afirmação mais delicada e branda). Para facilitar a compreensão, veja-se o quadro mais completo, a seguir:

<i>linguagem masculina</i>	<i>linguagem feminina</i>
– verbo ou adjetivo, em suas formas terminativas + <i>ne</i> Ex.: <i>Yoku shaberune.</i> (Fala muito, <i>não?</i>) <i>Utsukushiine.</i> (É bonito, <i>não?</i>)	– forma terminativa acrescida do morfema <i>wa</i> (<i>wa</i> + <i>ne</i>) Ex.: <i>Yoku shaberuwane.</i> (Fala muito, <i>não?</i>) <i>Utsukushiwane.</i> (É bonito, <i>não?</i>)
– aux. verbal <i>da</i> + <i>ne</i> Ex.: <i>Shizukadane.</i> (Está calmo, <i>não?</i>)	– aux. verbal <i>da</i> + <i>wa</i> + <i>ne</i> Ex.: <i>Shizukadawane</i> (Está calmo, <i>não?</i>)
– auxiliar verbal <i>desu</i> ou <i>masu</i> + <i>ne</i> Ex.: <i>Utsukushiidesune</i> (É bonito, <i>não?</i>) <i>Ikimasune.</i> (Vai, <i>não?</i>)	– aux. verbal <i>desu</i> ou <i>masu</i> + <i>ne</i> Ex.: <i>Idem</i> ao uso masculino <i>Idem</i> ao uso masculino.

<p>- não se usa com <i>wa</i></p>	<p>- aux. verbal <i>desu</i> + <i>wa</i> + <i>ne</i> Ex.: <i>Utsukushiidesuwane.</i> (É bonito, <i>não?</i>) <i>Ikimasuwane.</i> (Vai, <i>não?</i>)</p>
<p>- não se usa ligado a verbos de polidez, na forma imperativa</p>	<p>- forma imperativa de verbos polidos ou do auxiliar verbal de polidez + <i>ne</i> Ex.: <i>Irasshaine.</i> (Venha, <i>viu?</i>) <i>Oidenasaimashine.</i> (Venha, <i>está bem?</i>)</p>
<p>- substantivo + <i>da</i> + <i>ne</i> Ex.: <i>Takai yamadane.</i> (É uma montanha alta, <i>não?</i>)</p>	<p>- substantivo + <i>ne</i> (sem <i>da</i>) Ex.: <i>Takai yamane.</i> (É uma montanha alta, <i>não?</i>)</p>
<p>- morfema final <i>ka</i> + <i>ne</i> Ex.: <i>Sôkane.</i> (Ah, <i>é?</i>)</p>	<p>- não se usa ligado ao morfema <i>ka</i>; substitui-se por <i>kashira</i> + <i>ne</i> Ex.: <i>Sôkashirane.</i> (Ah, <i>é?</i>)</p>
<p>- morfema final <i>sa</i> + <i>ne</i> Ex.: <i>Taberusane.</i> (Vai comer, <i>não é?</i>)</p>	<p>- não se usa ligado ao morfema <i>sa</i></p>
<p>- não é usado; morfema final <i>yo</i> + <i>ne</i> substitui-se por <i>da</i> + <i>ne</i> Ex.: <i>Kyôdane.</i> (É hoje, <i>né?</i>)</p>	<p>- morfema final <i>yo</i> + <i>ne</i> Ex.: <i>Kyôyone.</i> (É hoje, <i>né?</i>)</p>

Como se pode verificar pelo quadro, as regras e convenções que orientam os diferentes usos do morfema enfocado estabelecem os vários modos ou tipos de relações sociais entre os falantes da língua japonesa e obrigam o locutor a enunciar, sempre em função das leis da polidez. Verifica-se, por exemplo, que um locutor do sexo feminino não deve empregar o morfema final *ne*, diretamente acoplado ao morfema *ka* (de dúvida), mas substituindo esse *ka* por *kashira* – um morfema que torna a dúvida mais branda e delicada.

De qualquer maneira, seja na linguagem masculina ou feminina, o morfema final *ne* caracteriza-se por exprimir um relacionamento de intimidade entre os interlocutores e não deverá ser empregado em situações que exigem muita formalidade, sobretudo se não vier acompanhado de uma expressão de polidez ou de respeito. Paradoxalmente, contudo, ocorre um fato interessante: mais do que exprimir os sentimentos do locutor, o morfema final *ne* caracteriza-se por atenuar seus julgamentos e opiniões, pois traz, em sua base, a função de pedir a adesão ou a confirmação do destinatário. Buscar a adesão do destinatário

significa, em última instância, um recurso discursivo que faz parte das estratégias de polidez; é um modo de respeito ao destinatário, uma forma através da qual o locutor procura demonstrar que não impõe ao seu interlocutor a sua própria vontade mas, ao contrário, que leva em consideração suas opiniões, reconhecendo-lhe certa liberdade de julgamento. É evidente que existem formas ainda mais eficazes de respeitar o destinatário – por exemplo, fazer uso do questionamento (em vez da asserção) em que o locutor não expressa suas próprias opiniões –, mas parece inegável que o pedido de adesão se afigura como uma das muitas estratégias de respeitar o destinatário.

Em decorrência dessas relações referentes à questão da polidez, dir-se-á que o morfema *ne* é um dos mais amplamente empregados na conversação, exatamente por atribuir ao enunciado certo grau de delicadeza e polidez dirigido ao destinatário.

Tendo sempre em mente a idéia de que o morfema final *ne* inscreve no enunciado a atitude do locutor em submeter suas opiniões à apreciação do destinatário, verifiquemos as modalidades para as quais o locutor pede adesão:

a. ênfase branda da asserção (perlocucional b)

Nas formas *ne* ou *nee* (forma alongada, que intensifica a modalidade), o morfema final, neste caso, tem a função de acrescentar certos tipos de emoção ou atitude do locutor, com relação à afirmação que tenta transmitir para o destinatário:

a.1. tristeza, admiração, desaprovação, desprezo, ironia

(72) *Dômo watashitachino mawariwa itsumo shide ippaine. Watashino ryôshin, ojûichan, obaachan... Yûichio unda okaasan, sonoue Erikosannante sugoine. Uchû hiroschito iedomo konna futariwa inaiwane.* (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 82)

(Não sei porque nós estamos sempre rodeados de morte. Meus pais, meu avô, minha avó... Sua mãe, Yûichi, e, além disso, a senhorita Eriko, é demais, né? Embora se costume dizer que o mundo é grande, é difícil encontrarmos alguém assim como nós dois, né?)

(73) Yûichi: [...] *sakebakari nondeta. [...] Sonna kôfukuo [...] kitaisurunoga kowakatta.*

[...] *wakattera moyôni setsumeisuru jishinmo konkimonakatta.*

([...] só bebia. [...] Tinha medo de aspirar a uma felicidade dessas.

[...] tampouco, não tinha nem confiança e nem paciência de explicar para ser compreendido.)

Mikage: *Antatte hontôni sô iu kone.*

(Realmente, você é uma pessoa assim mesmo, não é?)

(74) *Komattahitone, mô. Ittai ikutsuni nattano?* (Murakami, *Futagoto Shizunda Tairiku*, p. 125)

(Mas não toma jeito mesmo! Afinal de contas, quantos anos você já tem?)

(75) *Atashino hōni mawatte konaiwakeda. Hitoride futari tsukamaeteru nomo irundesumonnee.* (Mukouda, *Sankaku Nami*, p. 61)

(É claro que não sobra nenhum para mim. Tem gente que, sozinha, está prendendo dois /homens/, né?)

Entendendo-se o morfema *ne* como elemento que enfatiza a tristeza do locutor (72) ou a sua surpresa (*sugoine*), a desaprovação (73), o desprezo (74), ou ainda, a ironia (75), verificamos que, através dele, o locutor procura chamar a atenção do destinatário para suas emoções, reiterando o compartilhamento da informação contida no enunciado. Em função da natureza das modalidades enfatizadas pelo morfema *ne* nestes casos – isto é, ênfase na asserção e, portanto, nas crenças do locutor –, poder-se-ia admitir-lhe uma função perlocucional da classe *a*, sob a alegação de que ele constrói uma relação locutor/conteúdo proposicional mais forte do que a relação locutor/destinatário. Contudo, optamos por propor, ao morfema *ne*, a função básica da classe *b* dos perlocucionais, reconhecendo-lhe o papel primordial de “pedir a adesão do destinatário” para o que está sendo enunciado. O argumento proposto parece ficar ainda mais validado se se levar em conta que o morfema *ne* constrói modalidades cujos conteúdos informativos são compartilhados e de conhecimento do destinatário. Basta verificarmos os exemplos dados: a experiência da morte, no enunciado (72), o medo, a falta de confiança que são objeto de desprezo ou desapontamento do locutor (73), as atitudes desastradas do interlocutor a que se refere o locutor de (74), os dois namorados que o interlocutor de (75) mantém para si constituem informações compartilhadas pelos interlocutores dos diálogos; não se trata de informações novas. O mesmo processo ocorrerá com as modalidades a seguir:

a.2. emoção/inveja, desejo

(76) *Dôfûshita monowa watashino zaisanno subeteyo. [...] Maa dotchini shiro miseigaiwa minna antano mono. Hitorikkotte iiwane.* (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 85)

(O que coloquei no envelope é toda a minha fortuna. [...] Bem, de qualquer forma, tudo, exceto o bar, é seu. Como é bom ser filho único, não?)

(77) *Sebiroyoka gunpukuo kisete mitainee.* (Mukouda, *Sankaku Nami*, p. 54)
(Do que terno, gostaria de vestir-lhe um uniforme militar, sabe?)

a.3. amolação, raiva

(78) Irmão mais velho: *Iyani karamune. Seirika nanikanano?*

(Você está chata, não? Está naqueles dias?)

Irmã: *Urusaiwane. Henna koto iwanaideyo. Antani sonna koto iwareru iwarewa naindakara.* (Murakami, *Famirii Afea*, p. 67)

(Não amole, tá? Não fale bobagem. Não há razão que lhe dê o direito de me dizer uma coisa dessas.)

a.4. asserção enfática, ênfase na emoção

(79) *Anokone, kinô yonakani miseni kite, ah, nemurenai! -tte iuno. [...] kibara-*

shini dokokae ikoutte. Aah, kanchigaishinaidene. Henna kankeijanakute maa oyakone, oyako. (Yoshimoto, *Mangetsu* p. 131)

(Ele, sabe, veio ao bar, tarde da noite, e disse “ah, não consigo dormir!”. Disse “vamos para algum lugar, para espairer”. Ai, não confunda, tá? Não se trata de uma relação condenável; bem é relação de mãe e filho, mãe e filho, tá?)

- (80) *Ojisan, kore oishiidesune!* (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 144)
(Moço, isto é gostoso, né?)

b. *dúvida, hesitação* (perlocucional b)

Ligado ao morfema *ka*, que exprime dúvida, o morfema final *ne* adquire a função modal de enfatizar o sentido de dúvida contido no enunciado, remetendo-o em direção ao destinatário:

- (81) Avó: *Hora, Yukichan, hikôsen. Mitegorannasai. Kireidayo.*
(Olha, Yuki, uma aeronave. Veja. É bonito.)

Neto: [...] *Are hikôsenjanaimon.*

([...] Aquilo não é uma aeronave, tá?)

Avó: *Sôdattakane.* (Yoshimoto, *Kitchin*, p. 55)
(Será?...)

- (82) Yûichi: *Nanika /waapurode/ utte hoshii mono aru?*

(Você /tem alguma coisa que quer que digite no word processor?)

Mikage: *Sônee.* (Yoshimoto, *Kitchin*, p. 44)
(Bem.../Não sei.../)

Os sentidos de dúvida ou hesitação, ligados, à primeira vista, apenas à função ilocucional, são aqui considerados como perlocucionais (da classe b), em função da própria natureza do morfema final *ne*, que se exige, enquanto componente que exprime pedido de adesão, a presença do destinatário. A questão se torna ainda mais clara e justificável se recorrermos ao critério da “área de domínio da informação”, isto é, à constatação de que o conteúdo informativo do enunciado, focado por *ne*, é compartilhado tanto pelo locutor quanto pelo destinatário, pertencendo a um mesmo campo de domínio (a “área do nós”).

c. *pedido, convite, ordem* (perlocucional b)

O morfema final *ne* pode, ainda, enfatizar ou chamar a atenção do destinatário para as modalidades petitivas, convidativas e imperativas, invocando-lhe sua adesão:

- (83) [...] *hayaku kaette kitene.* (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 88)
(Por favor, volte logo, está bem?)

- (84) *Bokutachi shibarakuno aidadake wakarete miyoune.* (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 122)
(Vamos experimentar separar-nos, só por algum tempo, tá?)

- (85) *Kurumade ikinasaine.* (*Idem.*)
(Vá de carro, tá?)

d. *pedido de confirmação, questionamento* (perlocucional c)

Retomando o conteúdo narrado pelo parceiro no diálogo, o locutor poderá pedir uma confirmação daquilo que foi anteriormente enunciado:

(86) Mikage: *Yûichi, yoku kangaete miruto futaride kissatenni haittanowa hajimetedato omowanai? Sugoku fushigidakedo.*

(Yûichi, pensando bem, você não acha que é a primeira vez que entramos numa casa de chá, nós dois? Embora seja muito estranho...)

Yûichi: [...] *iwarete miruto sôdane.*
(Por falar nisso, é isso mesmo.)

Mikage: *Ne? hendeshô?* (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 119)
(Não é? Não é estranho?)

(87) *Bokuno iitaikoto wakarune?* (Murakami, *Futagoto Shizunda Tairiku*, p. 134)

(Você entende o que quero dizer, não é?)

Em decorrência da sua função primordial, qual seja, a de formular um “pedido de adesão ou de confirmação do destinatário”, o morfema final *ne* constrói, na maioria das vezes, uma forma de questionamento, muitas vezes caracterizada pela entonação (ascendente) dada ao enunciado.

Dissemos, anteriormente, que o morfema final *ne* atribui ao enunciado assertivo um sentido de ênfase. Entretanto, é preciso ressaltar que, dependendo do contexto, o morfema *ne* pode veicular uma atenuação da afirmação, sobretudo quando empregado em frases que exprimem concordância com aquilo que foi enunciado antes. Exemplo:

(88) A: *Zôga kieteshimaunante darenimo yosoku dekinaimono.*

(Também, ninguém pode prever que um elefante vá /simplesmente/ desaparecer...)

B: *Sôdane. Sôkamoshirenai.* (Murakami, *Zôno Shômetsu*, p. 54)

(É sim. Talvez seja isso.)

13. *no*

Caracterizando-se por ser um morfema final de uso fundamentalmente feminino, *no* exprime:

a. *atenuação ou ênfase da afirmação* (perlocucional a)

Configurando contextos situacionais de intimidade ou informalidade, o morfema *no* atribui ao enunciado um abrandamento da asserção, tornando-a mais suave e delicada.

(89) [...] *demo jinseiwa hontôni ippen zetsubôshinaito [...] hontôni tanoshii koto-ga nanika wakannai uchini ôkiku natchauto omouno.* (Yoshimoto, *Kitchin*, p. 68)

([...] mas, a vida, se não se tem, em certo momento, realmente uma desilusão, [...] acho que se acaba crescendo, sem que se conheça verdadeiramente o que seja alegria, *sabe?*)

Embora se considere comumente o morfema final *no*, deste caso, como um componente modal de uso exclusivamente feminino, no *corpus* levantado, encontramos pelo menos dois exemplos de enunciados veiculados por locutores do sexo masculino, o que nos leva a crer em seu forte poder de construção de contextos que determinam intimidade e proximidade por parte do locutor em relação a seu destinatário. No caso do emprego masculino, *no* parece – mais do que atribuir delicadeza e suavidade à asserção – indicar essa proximidade psicológica (e social) do locutor com o seu interlocutor, veiculando, inclusive, um valor modal que enfatiza a asserção. Aliás, Toshiko Tanaka⁵ já admitia uma função de afirmação enfática em *no*, distinguindo enunciados como

- *Kuyakushoe mairimasuno*. (atenuação)
(Vou à Prefeitura, *sabe?*)
- *Kyôwa dôshitemo nomuno*. (ênfase, “deixando clara uma intenção forte”)
(Hoje vou beber de qualquer jeito!)

A autora, contudo, não chega a destacar um uso masculino de *no*.

Diante do exposto, contrariando a maioria dos estudos, considerar-se-á uma função atenuadora e uma função enfática do morfema *no*, destacando-lhe a possibilidade do uso masculino, a qual poderá ser constatada pelos exemplos abaixo:

(90) *Kimino ittamonoo zenbu kattarasaa, kokomade hitoride motte korarenaino. Ôsugite*. (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 95)
(Comprando tudo que você pediu, não conseguia trazer até aqui sozinho, *sabe?* Por ser muito...)

(91) [...] *Kataimonoga hoshikute, saigowa meshidarô!-to mattetara chagayudeyanno*. (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 141)
(Queria algo mais consistente e pensava “certamente, por último, vem um arroz!”, mas, desgraçadamente, apareceu uma papa de arroz regada a chá!)

O morfema final *no* dos enunciados enfocados (90 e 91) engloba, inclusive, uma nuance de queixa do locutor, ligando-se, no segundo caso, ao sufixo verbal *yagaru* (na forma degenerada *yan*), que exprime raiva, desprezo e que atribui, ao enunciado, um tom rude e grosseiro.

Considerar-se-á, então, o morfema final *no* como um operador modal que, dependendo do contexto, pode veicular atenuação ou ênfase da asserção.

b. *questionamento* (perlocucional c)

Empregado tanto por locutor do sexo masculino quanto feminino, o morfema final *no* pode ainda construir modalidade interrogativa na qual se distin-

5. *Idem, ibidem*.

guem dois tipos: o simples questionamento e o questionamento acrescido do sentido de indignação. O enunciado (92), a seguir, representa o primeiro tipo e o (93), o segundo:

(92) *Nee, watashio miteruno? Soretomo nanika kangaegoto shiteruno?* (Murakami, *Futagoto Shizunda Tairiku*, p. 122)

(Escuta, você está me olhando? Ou está absorto em algum pensamento?)

(93) *Nante koto iuno? Mamaga dôshite sonna koto suruno?* (Mukouda, *Funa*, p. 29)

(O que é que /você/ está dizendo? Por que mamãe faria uma coisa dessas/colocar

c. *ordem, proibição* (perlocucional c)

De uso fundamentalmente feminino, o morfema final *no* exprime prescrição (ordem ou proibição), acrescentando ao enunciado a atitude de proximidade do locutor para com o seu destinatário.

(94) *Soshite anatawa ten'inni jûo tsukitsukete, zenbuno jûgyôinto kyakuo ikkashoni atsumesaseruno. Soreo subayaku yaruno.* (Murakami, *Pan'ya Saishûgeki*, pp. 24-25)

(E, então, *aponte* a arma para o gerente e *mande* reunir todos os funcionários e fregueses num único lugar. *Faça* isso rapidamente.)

(95) *Sonna abunaikoto shinaino.*

(*Não faça* coisas perigosas como essa.)

A prescrição é, muitas vezes, expressa pelo morfema final *noyo* (a rigor, a forma *noyo* é a sobreposição do morfema *no* + *yo*⁶), enfatizando o sentido de ordem ou de proibição, como se o locutor estivesse chamando a atenção do destinatário e reiterando essas modalidades:

(96) *Ii? Watashino yû tôrini surunoyo.* (Murakami, *Pan'ya Saishûgeki*, p. 24)

(Veja bem. *Faça* exatamente como eu disser, *tá bem?*)

Convém citar, ainda, a forma *noo* – um morfema final empregado por pessoas idosas do sexo masculino –, que exprime emoção ou admiração:

(97) *Kotoshiwa sakuraga zuibun kireini saitanoo.*

(*Ah*, como, este ano, a flor de cerejeira floresceu bonita!)

14. *mono, monoka* (*monka*)

O morfema final *mono*, tanto de uso masculino quanto feminino, acrescenta vários valores modais à afirmação – tais como: queixa, descontentamento, ressentimento etc. – e veicula modalidades emotivas e apelativas, além da noção de obrigatoriedade. Quando empregado por locutores do sexo feminino, pode atribuir ao enunciado um tom “coquete” Exprime:

6. O morfema final *yo* será tratado no item 16 desta parte.

a. *emoção* (perlocucional *a*)

(98) *Shiranai. Are hikôsenjanaimon.* (Yoshimoto, *Kitchin*, p. 55)

(Não interessa. Aquilo não é uma aeronave, tá!) – “descontentamento”, “desprezo”.

b. *apelo* (perlocucional *b*)

(99) *Datte sugoku itaindesumono.*

(Mas também, está doendo muito!) – “queixa”, “pedido de atenção”

(100) *Hitono ken'osuruyôna kotoo wazato shite, hitono kio hikôto suru hito, [...] watashiniwa sonna kimochiga wakaranai [...] Datte watashi, karadao hatte akaruku ikite kitandamon⁷. Watashiwa utsukushiiwa. Watashi kagayaite iru.* (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 84).

(Pessoas que procuram chamar nossa atenção, fazendo, de propósito, aquilo que detestamos [...], eu não entendo essa forma de agir. Também, sempre vivi de peito aberto (altivamente), alegremente... Eu sou linda! Eu tenho brilho!) – “ressentimento”, “pedido de compreensão”.

Os enunciados enfocados ressaltam, ainda, outra característica de *mono*, qual seja, a de introduzir no enunciado uma razão ou justificativa para os sentimentos de queixa, descontentamento ou ressentimento.

Como forma derivada de *mono*, ressalte-se o morfema final *monoka* (ou *monka*), que inscreve no enunciado as funções de uma pergunta retórica. A pergunta retórica é entendida como uma modalidade que constrói fundamentalmente as funções dos perlocucionais da classe *a*, isto é, a de veicular a interpretação do locutor (claro que fazendo apelo ou confiando no senso comum, do qual também deverá ser possuidor o destinatário) à qual não permite atribuir ao destinatário uma chance de resposta ou de elaboração de um novo julgamento. Sendo de uso exclusivamente masculino, o morfema final *monoka* acrescenta, ainda, à pergunta retórica um tom de indignação:

(101) *Darega ikamonoka* (KKK, p. 134)

(Quem é que vai?/Ninguém vai./ Eu é que não vou./)

Convém ainda ressaltar que os morfemas finais *mono* e *monoka* constroem situações convencionais de intimidade entre os interlocutores, não devendo ser empregados em circunstâncias nas quais se exigem formalidade e polidez.

15. *ya, yara*

De uso exclusivamente masculino, o morfema final *ya* constrói contextos convencionais de intimidade, exprimido:

7. *Mon* é a forma degenerada do morfema final *mono*.

a. *afirmação branda* (perlocucional a)

(102) *Maa iiya. Nantoka narudarô.*

(Bom, tudo bem. Dá-se um jeito.)

(103) *Imasara dô shiyômo naiya.*

(À esta altura, não tem mais jeito.)

b. *convite ou ordem enfáticos* (perlocucional c)

(104) *Nemuikara hayaku kaerôya.*

(Estou com sono; vamos embora logo, vai?)

(105) *Hayaku okiroya.*

(Levante-se logo, vai?)

Provavelmente originado da forma *ya-aramu* da língua clássica (*ya-aramu* > *yaran* > *yarau* > *yara*), com sentido de “coisa incerta” ou “duvidosa”, o morfema final *yara* exprime atitude de incerteza ou de imaginação do locutor:

(106) *Hitoride nanio shite iruyara.*

(Quem sabe o que está fazendo agora...)

(O que estará fazendo agora...)

Yara implícita o encadeamento “não se sabe” e pode ser tanto de uso masculino quanto feminino.

16. *yo*

O morfema final *yo* tem como função básica enfatizar o enunciado que o contém. Contudo, dependendo do contexto no qual se encontra inserido, exprime nuances diferentes:

a. *ênfase da asserção* (perlocucional a)

A função enfática de *yo*, nestes casos, acrescenta ao enunciado a atitude do locutor em demonstrar sua certeza, procurando convencer o destinatário, instruindo-o, ou advertindo-o dessa certeza. Nesse sentido, pode reforçar um desejo, uma pergunta retórica, um aviso (que poderá até tomar contornos de ameaça), ou ainda, introduzir sentido de indignação ou insatisfação. Exemplo:

(107) *Watashi Yûichino kaoo mite hanashiga shitainoyo.* (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 75)

(Eu quero conversar /com você/, Yûichi, vendo o seu rosto, viu?)

(108) *Kudamonoyano oyajino bunzaide shasetsunankaga wakarunokayo.* (Mukouda, *Biriken*, p. 36)

(É possível entender um editorial de jornal, sendo um mero vendedor de frutas? /Claro que não, né?/)

- (109) *Damaranaito bagguo buttsukeruwayo*. (Murakami, *Famirii Afea*, p. 68)
 (Se não se calar, eu lhe acerto a minha bolsa, *hein?*)
- (110) *Dôshite hitono baggunanka nozokunoyo!* (Murakami, *Famirii Afea*, p. 76)
 (Por que é que (você) fica fuçando a bolsa dos outros, *hein?*)

b. *pedido de adesão ou compreensão* (perlocucional b)

- (111) *Mikageno kotowa zutto atamani attanda. Korewa hontôdayo*. (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 81)
 (Eu sempre tinha a Mikage na cabeça. Isto é verdade, *viu?*)

c. *questionamento* (perlocucional c)

Ligado a uma expressão interrogativa, o morfema final *yo* exprime um questionamento que contém sentido de desaprovação ou indignação do locutor. Exemplo:

- (112) Contexto: O irmão mais velho, procurando interromper a conversa desagradável com a irmã, sobre o namorado, a quem não nutria nenhuma simpatia, diz: *Sate* (Bom...), como se quisesse dizer “vou sair” ou “vou cuidar da minha vida”. A irmã, indignada, continua:

“*Sate*”-*tte nanyo?* (Murakami, *Famirii Afea*, p. 79)
 (Como assim, “bom...”?)

d. *ênfase do sentido de ordem, pedido e permissão* (perlocucional c)

- (113) *Sonna koto honninni kikeyo*. (Murakami, *Famirii Afea*, p. 84)
 (Essas coisas, pergunte para a própria pessoa envolvida, *tá?*)
- (114) *Onegai, ichinchide iikara tsukiattetyo*. (Murakami, *Famirii Afea*, p. 87)
 (Por favor, faça-nos companhia, nem que seja um dia só, *vai?*)
- (115) [...] *shôjikini itte iiyo*. (Yoshimoto, *Kitchin*, p. 47)
 (Pode falar com sinceridade, *viu?*)

A função de reforçar uma ordem, pedido ou permissão assemelha-se muito ao papel desempenhado pelo morfema final *ya*, descrito no item anterior, com a diferença de que este atribui ao enunciado um tom mais rude do que o morfema *yo*. E isso se justifica em função do uso restrito de *ya* por locutores do sexo masculino, enquanto *yo* pode ser empregado também por falantes do sexo feminino.

Embora o morfema final *yo* possa ser usado por locutores de ambos os sexos, obedece a uma regra que determina as categorias lexicais às quais pode ligar-se, conforme seja de uso masculino ou feminino. Assim, tem-se:

<i>categorias lexicais</i>	<i>uso masculino</i>	<i>uso feminino</i>
- substantivo, advérbio, semi-substantivo	+ <i>dayo</i> Ex.: <i>Inudayo.</i> (É um cão, viu?) <i>Tashikadayo.</i> (É certeza, viu?) <i>Shizukadayo.</i> (Está calmo, viu?)	+ <i>yo</i> Ex.: <i>Inuyo.</i> (É um cão, viu?) <i>Tashikayo.</i> (É certeza, viu?) <i>Shizukayo</i> (ou <i>dawayo</i>). (Está calmo, viu?)
- forma terminativa do verbo e adjetivo	+ <i>yo</i> Ex.: <i>Ikuyo.</i> (Vou, viu?) <i>Ôkiiyo.</i> (É grande, viu?)	+ <i>wayo</i> Ex.: <i>Ikuwayo.</i> (Vou, viu?) <i>Ôkiiwayo.</i> (É grande, viu?)
- forma imperativa do verbo	+ <i>yo</i> Ex.: <i>Ikeyo.</i> (Vá, tá?)	- só se junta a verbos de polidez Ex.: <i>Ikinasaiyo.</i> <i>Irasshaiyo.</i> (Vá, tá?)
- morfema <i>na</i> (proibição)	+ <i>yo</i> Ex.: <i>Ikunayo</i> (Não vá, viu?)	X
- morfema <i>ka</i> (dúvida)	+ <i>yo</i> (perg. retórica) Ex.: <i>Ikerukayo.</i> (Dá para ir?/Não dá/)	X
- forma adverbial do adjetivo	+ <i>dayo</i> Ex.: <i>Hayakudayo.</i> (Rapidamente, viu?)	+ <i>yo</i> Ex.: <i>Hayakuyo.</i> (Rapidamente, viu?)
- conectivo <i>kara</i> (causa)	+ <i>dayo</i> Ex.: <i>Abunaikaradayo.</i> (É porque é perigoso, tá?)	+ <i>yo</i> Ex.: <i>Abunaikarayo.</i>

- <i>naide</i> (pedido negat.)	X	+ <i>yo</i> Ex.: <i>Ikanaideyo.</i> (Não vá, por favor, tá?)
- <i>te/de</i> (pedido)	X	+ <i>yo</i> Ex.: <i>Itteyo.</i> (Vá, por favor, tá?) <i>Yondeyo.</i> (Leia, por favor, tá?)
- morfema <i>no</i> (afirmação)	X	+ <i>yo</i> Ex.: <i>Ittanoyo.</i> (Eu fui, viu?)
- morfema <i>koto</i> (ordem)	X	+ <i>yo</i> Ex.: <i>Mô ikanaikotoyo.</i> (Não vá mais, tá?)

Como se pode constatar pelo quadro apresentado, há formas específicas para cada caso, observando-se certos empregos exclusivamente masculinos e femininos. Qualquer transgressão dessas regras provocará uma infração indesejável das leis conversacionais convencionalmente estabelecidas. A desobediência a essas leis praticada pelo falante do sexo feminino acarretará a infração da lei da polidez – dizer, por exemplo, *ikunayo* (Não vá, viu?), provocará uma sensação desagradável no destinatário, em função do tom grosseiro que encerra o enunciado, quando proferido por uma mulher. Da mesma forma, o uso de formas femininas por locutores do sexo masculino provocará estranheza e sensação desagradável no interlocutor.

O morfema final *yo*, contudo, em ambos os casos – uso feminino ou masculino –, encerra um tom de intimidade, sendo empregado pelo locutor para dirigir-se a pessoas do seu nível social, ou a pessoas subalternas ou de classes sociais inferiores (e, aqui, inclui-se também o fator idade: só poderei, enquanto locutor, empregar *yo* para me dirigir a pessoas da minha faixa etária ou para pessoas mais novas que eu).

Convém ressaltar, ainda, que o morfema *yo* sempre antecede o morfema *ne*, em função do seu grau de perlocução: *yo* contém características da classe *a* dos perlocucionais (expressão do julgamento do locutor direcionado ao desti-

natário) e *ne* exprime, fundamentalmente, a perlocução *b* (pedido de adesão ou concordância do destinatário).

17. *ro*

Por muitos considerado parte integrante da forma imperativa dos verbos, o componente *ro* será por nós considerado morfema final. Ligando-se à forma *mizenkei*⁸ dos verbos regulares terminados em *eru* (*shimoichidan katsuyô*), *iru* (*kamiichidan katsuyô*) e ao verbo irregular *suru* (*sahen*), o morfema final *ro* exprime modalidade imperativa, de uso exclusivamente masculino. Como tal, constrói no enunciado uma ordem de tom bastante rude ou de intimidade extrema entre os interlocutores. Exemplo:

(116) *Kio tsukero!*

(*Tome cuidado!*)

(117) *Shikkari ikiroyo.* (Yoshimoto, *Kitchin*, p. 43)

(*Viva com coragem, tá?*)

Convém ressaltar que *ro* vem, muitas vezes, acompanhado de outro morfema final, *yo*, que atenua um pouco o tom rude da modalidade imperativa (enunciado 282).

18. *wa, waa, wayo, wane*

O morfema final *wa* acrescenta ao enunciado as seguintes modalidades:

a. *leve ênfase* (perlocucional *a*)

De uso exclusivamente feminino, *wa* atribui ao enunciado uma ênfase branda no seu conteúdo, tornando, ao mesmo tempo, mais delicada e harmoniosa a asserção. Nesse sentido, pode enfatizar a afirmação, a negação, a não-necessidade, o desejo. Exemplo:

(118) *Sukoshi arubaitoo sureba pan'ô teni ireru kuraino kotowa dekitahazudesho? Dô kangaetemo sono hôga kantandawa. Pan'yao osottarisuruyoriwane.* (Murakami, *Pan'ya Saishûgeki*, p. 15)

(Se tivesse feito algum “bico”, devia ter sido possível comprar um pouco de pão, não é? Por mais que eu pense, essa é a forma mais simples. Mais do que assaltar uma casa de pães, né?)

8. Considera-se comumente o *mizenkei* como sendo a forma de flexão verbal que constrói a veiculação de “um fato ainda não ocorrido”, ligando-se, portanto, aos auxiliares verbais *u/you* (que exprimem volição, convite, suposição) e *nai, nu* (negação). Propõe-se, aqui, uma ampliação da função do *mizenkei*, isto é, atribuindo-lhe a propriedade de ligar-se ao morfema final *ro*, construindo uma expressão imperativa. (Cf. também posição de Hideo Suzuki, 1976.)

- (119) Marido: *Sorewa noroijanakute bokujishinnanokamo-shirenaiyo.*
 (Talvez isso não seja uma maldição, mas algo comigo próprio.)
 Esposa: *Sôjanaiwa. Sôjanai kotowa watashini chanto wakarunoyo.* (Murakami, *Pan'ya Saishûgeki*, p. 21)
 (Não é isso não! Eu sei muito bem que não é isso!)
- (120) *Yûichi, sonnani ippenni kangaenaideiwa.* (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 102)
 (Yûichi, /você/ não precisa pensar, assim, em tudo, de uma só vez.)
- (121) *Nemukunankanaishi pan'ya shûgekino hanashio kikitaiwa.* (Murakami, *Pan'ya Saishûgeki*, p. 16)
 (Eu não estou com sono e, além disso, quero ouvir a história do assalto à casa de pães.)

Embora se tenha atribuído ao morfema *wa* a função de ênfase, é preciso admitir-lhe, por outro lado, um papel atenuador da intencionalidade do locutor. Quando se diz que *wa* enfatiza, está-se querendo dizer que o faz de forma branda e delicada. E a delicadeza, deve-se convir, é, em japonês, uma forma ou uma estratégia que o locutor emprega para atenuar a explicitação de suas vontades e crenças. É conveniente lembrar que Toshiko Tanaka⁹ admite dois tipos de força modalizadora para *wa*: a modalidade fraca, inscrita em casos como: *Sône, kangaete miruwa* (Bem, vou pensar), no qual se inscreve um tom de afirmação suave, brando e delicado, e a modalidade forte, observada nos enunciados que veiculam insistência ou ênfase na afirmação, como, por exemplo, na fala da vendedora que diz: *Okangaeni natteru aidani ureteshimaimasuwa* (Enquanto /o senhor/ fica pensando, vai acabar sendo vendido), ou: *Soredewa kô shimashô. Futsukakandake otorishite okimasuwa* (Então, vamos fazer o seguinte: vou guardar /para o senhor/ apenas por dois dias). O *wa*, no segundo caso, funcionaria, então, como uma forma de pressão da vendedora sobre o consumidor, daí a função enfática intensa e forte.

De acordo com a proposta da autora, seria preciso opor o enunciado *Sôjanaiwa*, focado no exemplo (284), a outro do seguinte tipo:

- (122) *Nakanaka omoshiroi ikendato omouwa.* (Murakami, *Zôno Shômetsu*, p. 51)
 (Acho que é uma opinião bastante interessante.),

no qual se verifica a intenção do locutor de atenuar e tornar mais delicada a afirmação contida em: *Nakanaka omoshiroi ikenda* (É uma opinião interessante), reforçando a modalização atenuadora, já contida no segmento *to omou* (acho que).

b. admiração, surpresa (perlocucional a)

Enquanto o valor modal de *wa* do caso anterior (ênfase branda na asserção) se caracteriza por transformar a asserção em forma delicada de expressão das intenções do locutor, em que se observa baixo grau de sentido de

9. Toshiko Tanaka, *Modaritiikara Mita Shûjoshi*, 1989, p. 89.

admiração, o morfema final *wa* deste grupo inscreve ao enunciado um grau intenso de atitude de admiração ou surpresa do locutor. A articulação da admiração ou surpresa é muitas vezes expressa por *waa*, forma alongada de *wa*, como recurso oral para intensificar esses valores modais.

(123) *Tsugainandawa* (Mukouda, *Sankaku Nami*, p. 52)
(Ah, é um acasalamento!)

(124) *Oishiiwaa! Sugoku*. (KKK, p. 293)
(Ah, é uma delícia! Extremamente...)

O valor modal de admiração é também expresso pela repetição do morfema final *wa* ligado a um sintagma idêntico:

(125) *Dômo watashitachino mawariwa shide ippaine. Watashino ryôshin, ojii-chan, obaachan... Yûichio unda okaasan, sono ue Erikosannante, sugoine. [...]* *Shinuwa shinuwa*.

(Não sei por que, mas perto de nós há muita morte. Meus pais, meu avô, minha avó... Sua mãe, Yûichi, que lhe deu vida, além disso, até a Senhorita Eriko, é demais, não? Como morre!)

c. admiração, como experiência compartilhada, pedido de adesão (perlocucional b)

Considerar-se-á a admiração veiculada pelo morfema final *waa* como pertencente à classe dos perlocucionais do grupo *b* em virtude do fato de que o conteúdo por ele narrado pertence tanto à área de domínio da informação do locutor quanto do destinatário (isto é, faz parte de uma experiência compartilhada). Ligado, ainda, ao morfema *ne* ou *yo*, o modalizador *wa* exprime uma admiração para a qual o locutor pede a adesão do destinatário.

(126) *Utsukushii otenkidesuwaa*.
(Ah, que tempo maravilhoso!)

(127) *Aa, Mikageo hikitotta koto! Arewa saikôni tanoshikattawane*. (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 85)
(Ah, o fato de ter adotado a Mikage! Aquilo foi uma felicidade extrema, não?)

Convém ressaltar que, em qualquer um dos casos citados acima, o morfema final *wa* constitui fator determinante na construção de contextos dialógicos nos quais se verificam relações de intimidade e informalidade entre os participantes do diálogo, característica essa observada mesmo no caso da atenuação ou da delicadeza no afirmar.

Embora se considere costumeiramente que *wa* é de uso feminino, é preciso reconhecer-lhe certos usos masculinos, sobretudo aqueles comumente empregados por locutores idosos (Ex.: *Korya hidoiwa!* = Isso é demais!) e aquele que parece estar se transformando, na língua moderna, em “linguajar da moda” entre os jovens rapazes (Ex.: *Yoku yûwa* = “Olha quem está falando!...”), expressando um tom de desafio ou desconfiança.

Cabe, ainda, registrar que, no encadeamento dos morfemas finais [*wa* + *yo* + *ne*], *wa* surge, na cadeia sintagmática, antecedendo os demais, na medida em que exprime, como função primordial, uma perlocução da classe *a*, isto é, uma atitude do locutor cuja experiência não é compartilhada pelo interlocutor. O morfema *yo*, em decorrência da sua função básica de pedir a adesão do destinatário, pospõe-se ao *wa* e antecede *ne*, por ser este último signatário da função modal *b* e *c* (pedido de adesão, questionamento e prescrição). Exemplo:

(128) *Kô iunotte seitôbôeide charani narundawayonee?* (Yoshimoto, *Kitchin*, p. 73)

(Nestes casos, a coisa é considerada legítima defesa e não dá em nada, não é?)

Os Morfemas Finais de Origem Conectiva

Além dos morfemas finais analisados anteriormente, há ainda uma categoria de componentes lexicais – os que tradicionalmente são denominados “conectivos” (*setsuzokujoshi*) – que merecem ser enfocados, enquanto formas que terminam as frases e, como tal, desempenham a mesma função dos morfemas finais. Em decorrência da função primordial de expressar modalidades (além da função sintática), procuraremos sustentar e comprovar a hipótese de que esses componentes, nesses casos, podem ser incluídos dentro da categoria dos morfemas finais. São eles: *te/-tte*, *shi*, *to*, *ba*, *tara/-ttara*, *kara*, *ga*, *keredo (mo)/kedo* e *noni*.

1. *te/-tte*

O morfema final *te/-tte*, oriundo da função conectiva de ligar duas orações por coordenação, é empregado com função de terminar o enunciado, exprimindo as seguintes modalidades:

a. *questionamento* – uso feminino (perlocucional *c*)

(129) *Tôkyôni irashita koto atte?*

(Já foi a Tóquio?)

b. *pedido* – uso feminino (perlocucional *c*)

(130) *Mada attakai uchini tabete mite.* (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 155)

(Experimente provar, /por favor/, enquanto ainda está quentinho.)

O sentido de pedido veiculado por *te* advém da implicação de *kudasai* – etimologicamente, o verbo *kudasaru*, “atribui a mim, como benefício”, na forma imperativa, donde parece ter surgido a noção de “pedido”, proveniente do sentido de “faça o benefício para mim”. O sintagma *te kudasai* (*te* = conectivo + *kudasai*) cristalizou-se sob forma de *te*, no final da frase, sugerindo a modalização de pedido.

c. *ordem* (perlocucional c)

O sentido de ordem parece ter a mesma origem do pedido. O reconhecimento de ambos, portanto, só pode ser realizado, tomando-se como base o contexto, ou mediante verificação do emprego de um outro morfema final, depois dele, com sentido de ordem.

- (131) /*Raamen*/ *tsukutte agerukara suwattena*. (Yoshimoto, *Mangetsu*, p. 154)
(*Fique sentado, porque vou lhe fazer um lúmen.*)

d. *alusão* (perlocucional a)

A modalidade alusiva   aquela a que o locutor recorre, para afirmar ou perguntar, valendo-se de afirma es de terceiros, livrando-se da responsabilidade de ter afirmado.

- (132) *Ino guaiga warukute nandaka tokubetsuno kanp yakuga irundatte*. (Murakami, *Futagoto Shizunda Tairiku*, p. 117)

(*Disse que precisa de um remédio homeopático especial, porque está com problemas estomacais.*)

- (133) *Kimi, imasa [...] Tanabekunno tokoni irundatte?* (Yoshimoto, *Kitchin*, p. 40)

(*  verdade /o que dizem/ que você está, agora, na casa do Tanabe?*)

Obs.: inclui também perlocucional c.

e. *implicita o* (perlocucional b)

O morfema final *te*, empregado em formas de sentido cristalizado, implica sentidos variados, mas de reconhecimento certo do destinatário, sem que haja necessidade do locutor em explicitá-los.

- (134) *Hajimemashite*. (Yoshimoto, *Kitchin*, p. 19)

(*Prazer em conhecê-lo.*)

(*  a primeira vez que o vejo e.../*)

A expressão parece implicitar o sentido de *k eidesu* (“sinto-me honrado”).

O conhecimento do sintagma implicitado e, portanto, dos valores de respeito e polidez inseridos em *te* obriga, de certa forma,   participa o do destinatário na complementa o da mensagem do locutor.   essa a razão que nos levou a classificar o *te*, deste caso, no grupo dos perlocucionais do tipo *b* (no sentido de que exige a participa o do destinatário para que o sentido veiculado pelo enunciado se complete satisfatoriamente).

2. *shi* (perlocucional b)

O morfema final *shi* veicula ênfase ou implicita o.

- (135) *Demo m  sorosoro nenaika? Futaritomo asawa hayaindashi*. (Murakami, *Pan'ya Saish geki*, pp. 15-16)

(Mas, não está na hora de dormir? Amanhã, nós dois temos de nos levantar cedo e...) – implícita o sentido de “além disso, temos um dia puxado”

3. *ba* (perlocucional *c*)

Etimologicamente pertencente à classe dos conectivos que constroem períodos compostos por subordinação (oração condicional), o morfema final *ba* articula modalidades interrogativas que exprimem sugestão ou ordem.

(136) *Sukoshiwa matomona kangaekatao shite matomona seikatsuo sureba? Sukoshiwa otonani nareba?* (Murakami, *Famirii Afea*, p. 69)

(*E se (que tal) /você/ começar a raciocinar com bom senso e começar a levar uma vida saudável? Que tal você se tornar mais adulto?*)

(137) *Uwagino pokettoni teo tsukkomu kuseo naoseba?* (Murakami, *Futagoto Shizunda Tairiku*, p. 124)

(*Que tal /você/ corrigir (corrija) o vício de meter a mão no bolso do paletó?*)

4. *tara/-ttara* (perlocucional *b* e *c*)

O morfema final *tara* (etimologicamente, o auxiliar verbal *ta*, que indica ação concluída, flexionado na forma condicional; conectivo que introduz uma oração hipotética condicional), pelas suas características funcionais, apresenta a mesma função do morfema *ba*, analisado no item anterior (perlocução *c*). Além da ordem e da sugestão, pode inscrever no enunciado o sentido de apelo ao destinatário, chamando a atenção deste, com inquietação.

(138) *Chôdo oneesanmo dete ittashi, nee ojisantara!*

(A minha irmã também saiu e, né, tio!...)

É como se o locutor estivesse pedindo ao tio que também a levasse para algum passeio.

5. *kara* (perlocucional *b*)

Originário do conectivo *kara*, que constrói orações causais, o morfema final *kara* articula sentido de justificativa do locutor, implicando conteúdos semânticos variados, que não são explicitados para que não se efetue uma infração da lei da polidez.

(139) A: [...] *ochademo dôdesuka?*

(Aceita um chá?)

B: *Ie, ima dekakeru tochûde isogidesukara.* (Yoshimoto, *Kitchin*, p. 11)

(Não, é que estou de saída e estou apressada...)

- (140) *Sanpoga dekinai hitonandakara*. (Mukouda, *Biriken*, p. 34)
(/Você/ é uma pessoa que não sabe passear à pé e...)

O morfema *kara* do enunciado (305) exprime uma razão ou fato com o qual o locutor se sente incomodado. É como se proferisse uma reclamação ou queixa pelo fato de o marido não conseguir fazer um passeio a pé.

6. *ga* (perlocucional *b*)

Tendo sua origem no conectivo *ga* – que introduz uma oração adversativa –, o morfema final *ga* exprime hesitação do locutor, como se este quisesse desculpar-se.

- (141) *Ima antao utsushimashita [...] Shitsureidatowa omottandesuga*. (Mukouda, *Usotsuki Tamago*, p. 83)
(Eu fotografei a senhora agora. Pensei que era falta de educação, *mas...*)

7. *keredo (mo)/ kedo* (perlocucional *b*)

A exemplo do que ocorre com o morfema final *ga*, *keredo (mo)/kedo* constitui recurso para atenuar ou abrandar a intencionalidade do locutor. É uma forma indireta ou implícita de exprimir as razões ou justificativas do locutor, mediante uso da hesitação e do sentido da adversativa “mas”, sem explicitar lingüisticamente as asserções, pedidos, insatisfações, dúvidas etc.

- (142) *Hanashino sujiga yoku wakaranaindakeredo*. (Murakami, *Zôno Shômetsu*, p. 55)
(Eu não estou entendendo bem a linha de raciocínio (a lógica da história), *mas...*)
- (143) A: *Wakatta?* (Entendeu?)
B: *Sorewa wakattakedo. Demô...* (Murakami, *Pan'ya Saishûgeki*, p. 24)
(Isso eu entendi, *mas...*)

8. *noni* (perlocucional *b*)

Etimologicamente proveniente do conectivo *noni* – conjunção subordinativa concessiva –, o morfema final *noni* exprime sentido de insatisfação ou lamentação do locutor diante de um fato cujo resultado foi inesperado, contrariando mesmo as suas expectativas.

- (144) *Sekkaku tsutsunde itadaitanoni*. (Mukouda, *Biriken*, p. 37)
(Embora /a senhora/ tenha feito a gentileza de embrulhá/-lo/ para mim... /Sinto muito/)

(145) *Denwa kurereba torini ittanoni.* (Yoshimoto, *Kitchin*, p. 50)

(Eu teria ido buscar se /a senhora/ tivesse me telefonado... /É uma pena!/))

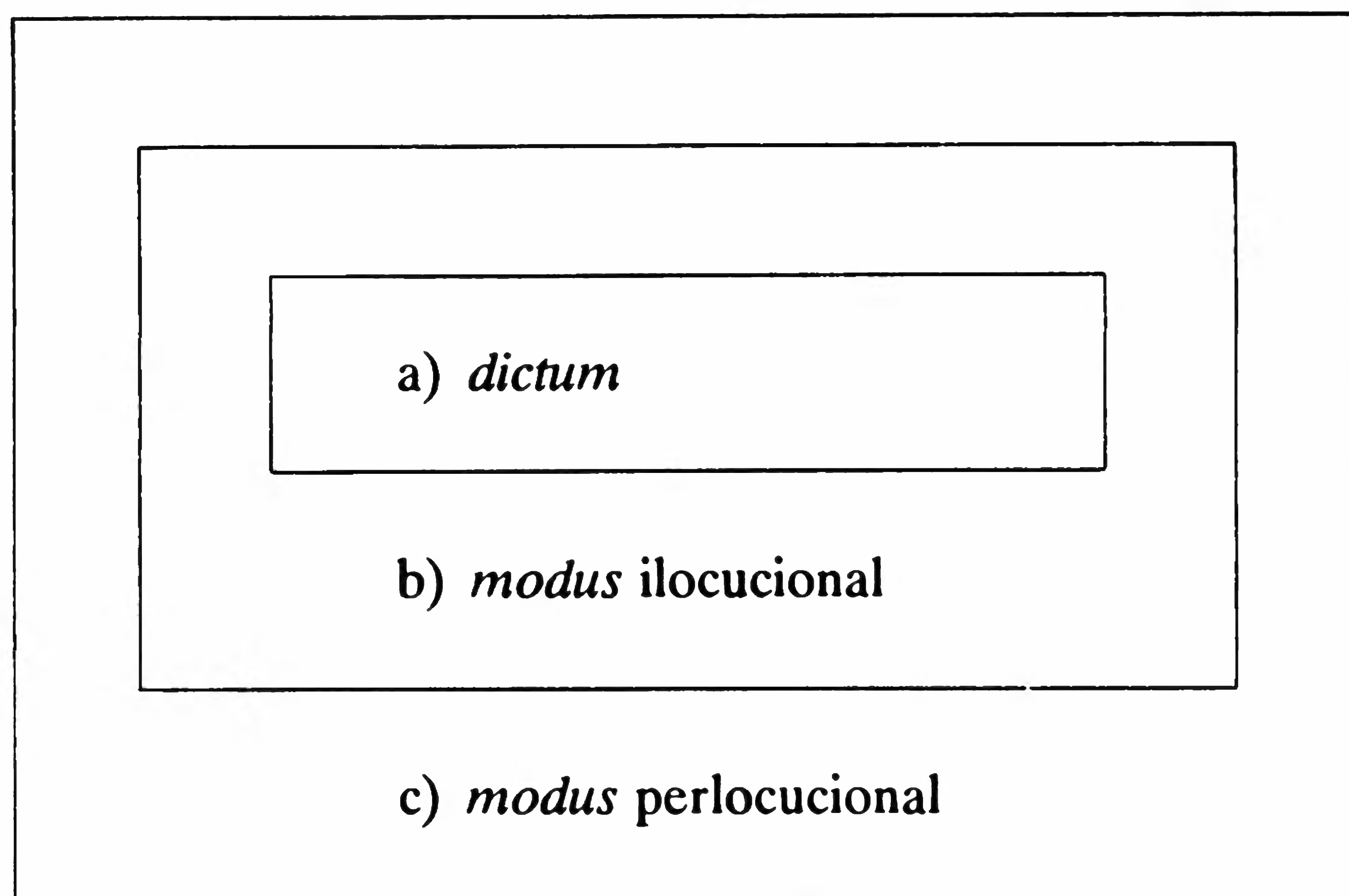
Apesar da breve análise, parece ter ficado claro o modo como os morfemas finais de origem conectiva constroem a articulação da argumentação. Além do seu compromisso com a oralidade, esses morfemas apresentam nitidamente funções modais e constituem fatores de expressividade francamente relacionados com traços do conhecimento cultural que regulam a interação. Nesse sentido, pressupõem, como fator determinante, o mecanismo da implicação, sem o qual o sentido modal por eles expresso não se completa. A participação imprescindível da interpretação do sentido dessas modalidades por parte do destinatário e, por outro lado, o pedido do locutor para que a informação dada passe a ser compartilhada pelo parceiro, levaram-nos a atribuir aos morfemas desta classe uma função perlocucional da classe *b*, isto é, a função através da qual o locutor procura agir sobre o destinatário, tentando chamá-lo para compartilhar suas verdades e afirmações. Acreditando não ser necessário explicitar suas razões e justificativas (pois confia na compreensão do destinatário), o locutor se esquivava de dizê-las claramente e termina o enunciado valendo-se da forma suspensiva, própria desses “morfemas finais de origem conectiva”. É o uso do discurso polêmico e complacente para fugir do discurso autoritário.

Pelo que foi exposto, poder-se-á concluir que os morfemas finais, por exprimirem valores fundamentalmente perlocucionais, ocupam, no sistema de estruturação das modalidades, a última posição sintática, em nítida obediência às características gerais de articulação modal próprias da língua japonesa. Como já tivemos oportunidade de ressaltar¹⁰, a estrutura enunciativa da língua japonesa obedece, de forma geral, a uma ordem seqüencial de encadeamento, que parte do *dictum* para a expressão das modalidades, estas obedecendo à seqüência “do ilocucional para o perlocucional”, na cadeia sintagmática. Em outras palavras, essa ordem de encadeamento discursivo, determinada por regras de estruturação sintática, efetiva-se no enunciado, tendo, em seu ponto mais central, o conteúdo proposicional envolto por “camadas” mais externas onde são articuladas as modalidades – primeiro as ilocucionais e, em último, as perlocucionais, na camada mais externa. Se os ilocucionais visam a estabelecer relações entre o locutor e o conteúdo proposicional, poder-se-á localizar tal função, na língua japonesa, nos auxiliares verbais, que, de forma geral e com exceção daqueles que exprimem polidez, veiculam basicamente atitudes ilocucionais do locutor. Contrastivamente, ter-se-á como modalizadores que exprimem nitidamente valores perlocucionais, os morfemas finais, já que articulam – em maior ou menor grau – as várias formas através das quais o locutor procura agir sobre o destinatário.

10. Cf. “A Função Modalizadora dos Auxiliares Verbais da Língua Japonesa”, *Estudos Japoneses* nº 12, 1992.

Dir-se-á, então, que os morfemas finais têm, como função básica, a propriedade de estabelecer as relações entre o locutor e o destinatário.

Retomando-se o esquema apresentado anteriormente, ter-se-á:



- a. universo expresso por verbos, adjetivos, auxiliares verbais passíveis de exprimir o conteúdo proposicional (*da, seru, renu, tai, nai, ta*)
- b. universo expresso pelos auxiliares verbais – relação locutor/referente
- c. universo expresso pelos morfemas finais – relação locutor/destinatário.

É evidente que tal postulação contém caráter geral e generalizador, observando-se, nos auxiliares verbais, várias possibilidades de veicular valores perlocucionais e, nos morfemas finais, as de exprimir valores ilocucionais. Contudo, a proposição acima se tornará viável e defensável se prestigiarmos as funções básicas dos dois componentes em questão – a função ilocucional dos auxiliares verbais e a função predominantemente perlocucional dos morfemas finais.

O que se quer com essa classificação geral é chamar a atenção para o fato de que, nos vários níveis de representação das modalidades, o auxiliar verbal constitui o componente que veicula maior número de funções ilocucionais, ao mesmo tempo em que os morfemas finais ficam basicamente reservados à manifestação dos modos perlocucionais.

Ao se detectar nos morfemas finais a sua função perlocucional básica, foi preciso verificar a natureza e as funções de cada uma delas separadamente. Concluiu-se, então, que os morfemas finais podem ser classificados, segundo seus diversos “graus” de argumentatividade perlocucional. Em outras palavras, a análise feita mostrou que há, pelo menos, três aspectos básicos que os caracterizam:

- a. o seu valor perlocucional, que constitui um fator constante e comum a todos, mas que varia em três diferentes escalas ou graus argumentativos: aqueles

que estabelecem a função de enfatizar as crenças e as afirmações do locutor, mas francamente direcionados ao interlocutor, com a intenção do locutor em agir sobre ele (classe *a*); aqueles que têm a função de exprimir pedido de adesão ao destinatário (classe *b*); e aqueles que possuem a função de agir sobre o destinatário, exigindo dele uma resposta acional (classe *c*). A perlocucionaridade faz com que os morfemas finais constituam componentes característicos da linguagem oral e dialógica, sendo raramente usados na escrita;

- b. o estabelecimento de informações novas ou não-compartilhadas entre os interlocutores, ou de informações conhecidas e compartilhadas entre eles. Os morfemas finais da classe *a* articulam, pois, informações do primeiro tipo (novas e não-compartilhadas), pertencentes, portanto, unicamente, ao que Kamio chamou “território de domínio do locutor”. Os da classe *b* e *c* veiculam informações ou experiências do segundo tipo (conhecidas e compartilhadas), pertencentes, portanto, aos “territórios de domínio do locutor e do destinatário”;
- c. o seu caráter social, já que são orientados pelas limitações de emprego masculino/feminino, uso por idade, por relações de intimidade/distanciamento entre os interlocutores, por suas relações hierárquicas sociais, por contextos situacionais formais/informais. Dir-se-á, então, que os morfemas finais estabelecem os vários tipos de relações sociais entre os indivíduos, inscrevendo no enunciado formas convencionalizadas de interação, orientadas por regras sociais.

Levando-se em conta esse quadro geral, verifica-se que os morfemas finais encontram-se, sempre, orientados pelas concepções de “expressões polidas/ru-des”, nas quais o “pedido de adesão do destinatário” e a “atenuação” (das modalidades afirmativas, interrogativas e prescritivas) por parte do locutor, por exemplo, constituem recursos de elaboração da máxima da polidez, ou manobras através das quais o locutor procura demonstrar o *sasshi*, o *omoiyari*, o *kokorozukai*, isto é, a sua atenção e consideração pelo destinatário.

Por outro lado, como parece ter ficado claro pelos exemplos do tipo *ikuwayone*, onde se tem o verbo *iku* (ir) + os morfemas finais *wa* (afirmação feminina branda) + *yo* (ênfase delicada da afirmação ou pedido de atenção do destinatário) + *ne* (pedido de adesão do destinatário), de forma geral, os morfemas finais obedecem, na cadeia sintagmática, a uma ordem de encadeamento que se desenvolve linearmente, partindo dos perlocucionais da classe *a* para os da classe *c*. Assim, o enunciado registrará o encadeamento de morfemas finais segundo a ordem: morfemas que exprimem emoção ou afirmação → pedido de adesão → ordem ou questionamento. Tal característica pressupõe a idéia de que a intencionalidade propõe uma relação de encadeamento, na qual os morfemas empregados mais no final da frase vão, gradativamente e em ordem crescente, cerceando a liberdade de resposta do destinatário.

Com relação aos morfemas finais de origem conectiva, dir-se-á que têm, como característica primordial, a função de estabelecer uma perlocução da clas-

se *b*, no sentido de que a implicação que veiculam exige a participação do destinatário para a compreensão plena do enunciado. E a implicação depende, de certa forma, do conhecimento de dados culturais de ordens variadas, tanto por parte do locutor que a elabora quanto do destinatário que a interpreta.

Em decorrência do fato de que as modalidades expressas pelos morfemas finais revelam, de modo geral, caráter dialógico informal, pautado de intimidade, o seu emprego será evitado em situações conversacionais mais formais (que regulam maior formalidade, distanciamento e respeito), sendo, nesses casos, substituídos por recursos outros que deixem implícitas ou marcadas essas intencionalidades.

O recurso constante à atenuação das modalidades na língua japonesa faz com que seja corrente a idéia de que o japonês não exprime claramente suas intenções ou de que o japonês é “fraco” em recursos de argumentação. Segundo nossa visão, contudo, o japonês é uma língua na qual o locutor apenas faz parecer que não argumenta, mas o faz na medida exata de suas necessidades, embora de forma a atenuar e a camuflar essa intencionalidade. Ele se utiliza de manobras lingüísticas que atribuem sensação de pouca insistência e explicitação das modalidades em respeito ao destinatário. É apenas uma questão de opção por um modo particular de articulação da argumentação.

ESTUDOS PRELIMINARES ACERCA DO PROCESSO DE ELABORAÇÃO DA OBRA *KOJIKI*

Luís Fábio M. Rogado Mietto

1. Introdução e Características Gerais da Obra

O presente trabalho tem por objetivo a apresentação sumária das principais características da obra *Kojiki*, assim como a tradução comentada do seu prefácio. A escolha do prefácio da obra para a tradução deve-se a este ser a única fonte disponível de dados sobre o processo, sobre os documentos utilizados e os objetivos de sua compilação.

A obra *Kojiki*, concluída em 712 d.C. por Ônoassomiyasumaro, no início da era Nara (710-784), sob ordens da Imperatriz Genmei, constitui-se no mais antigo repositário de lendas e mitos do Japão antigo, registrando um período que se estende desde a era dos deuses, até o reinado da Imperatriz Suiko (593-628).

Entretanto, este não foi o primeiro esforço de elaboração de registros históricos no Japão. Têm-se notícias, por exemplo, do registro do *Tennôki* (*Registros dos Imperadores*), do *Kokki* (*Registros Nacionais*) e do *Hongi* (*Registros Fundamentais*), sob iniciativa de Shôtoku Taishi em 620, todos destruídos em 645, após a Reforma de Taika.

A obra *Kojiki* divide-se basicamente em três partes: a primeira parte registra a criação do universo e do arquipélago japoneses. Seu clímax é alcançado com a seqüência mítica do “descendente dos deuses”, na qual a prole dos deuses celestes é enviada para governar o Japão. Termina com a posse do lendário Imperador Jinmu, considerado o primeiro imperador do Japão e descendente da deusa do sol Amaterasu. A segunda parte cobre desde o reinado do Impe-

rador Jimmu até o reinado do Imperador Ôjin, em princípios do século V. A terceira parte inicia com o Imperador Nintoku e termina com a Imperatriz Suiko, em princípios do século VII, consistindo-se basicamente em registros de sucessão imperial.

De acordo com o prefácio, durante a metade do século VII o Imperador Tenmu ordenou que o *Teiki* (registro genealógico da família imperial) e o *Kyûji* (coletânea de mitos, lendas e canções) fossem corrigidos devido a seus dados estarem incorretos e por estes se constituírem nas “linhas mestras da organização do país” e nas “diretrizes do poder imperial”. O Imperador Tenmu incumbiu um atendente da corte, Hiedano Are, a memorizar o conteúdo do *Teiki* e do *Kyûji*. O projeto foi interrompido, como é indicado pela seguinte passagem do prefácio: “Entretanto, o tempo passa e o mundo se transforma, não conseguindo completar o seu trabalho”, devido à morte deste imperador em 686, cerca de um ano após ter ordenado a elaboração dos registros. O projeto foi retomado apenas em 711, quando a Imperatriz Genmei determina a continuação deste trabalho por Ônoassomiyasumaro. Em 712, quatro meses após o decreto imperial, a obra é apresentada à corte japonesa.

De acordo com os historiadores, as prováveis fontes utilizadas no processo de compilação, além das indicadas no prefácio da obra, são:

1. o *Teiki* e o *Kyûji*;
2. tradições orais transmitidas pelos *kataribe*, cuja função era a preservação de informações transmitidas oralmente antes do advento da escrita;
3. repertórios dos músicos da corte, que preservaram inúmeras canções e danças japonesas nativas, assim como músicas de origem estrangeira;
4. lendas populares, crenças e mitos, em especial as etimologias folclóricas de nomes de lugares e citações de provérbios;
5. registros de origem estrangeira, pois algumas das seqüências surgidas na obra contêm elementos passíveis de correlação com mitos do sudeste asiático, Coréia ou China;
6. a própria corte em si, visto que a unificação do país tornava necessária a criação de uma mitologia de cunho oficial que legitimasse sua posição.

Com relação aos manuscritos existentes, o mais antigo é conhecido como o *Manuscrito do Templo Shinpuku*, copiado entre 1371 e 1372 pelo monge Ken'yû. A primeira edição data de 1644 e, entre as edições posteriores, a edição crítica de Tanaka em 1887 é de imenso valor. A tradução do prefácio baseou-se na contida em *Kojiki**.

Como anteriormente mencionado, a análise do processo de elaboração do *Kojiki* deve ter necessariamente como ponto de partida o prefácio. Mas, para uma compreensão global da obra, a seguir apresentamos breves considerações acerca do panorama histórico do período.

* In: *Nihon Koten Bungaku Zenshû* (Obras Completas da Literatura Japonesa Clássica).

2. Panorama Histórico do Período

O término do *Kojiki* deu-se na era Nara, época em que se completa o processo de unificação política e de estratificação social do Japão, ambos em curso desde o século III, com a consolidação da hegemonia da família imperial japonesa.

Deve-se notar que, do século I ao II, o Japão encontrava-se dividido em pequenos estados de coligações tribais, ou *uji*, unidades patriarcais nas quais seus membros tinham um certo grau de parentesco, comportando também elementos agregados sem relações de sangue com o grupo, numa estrutura basicamente tribal e gozando de certa autonomia. O líder destes grupos, ou *uji no kami*, era escolhido entre os seus membros mais idosos e, após sua morte, passava a ser visto como divindade, a quem se prestava culto.

Os elementos sem relação de parentesco agregados a cada *uji* eram os *be* e os *tomo*, grupos encarregados de atividades importantes para a comunidade como tecelagem, fabrico de instrumentos, utensílios, armas, prestação de serviços militares ou de funções religiosas. Embora os membros destes grupos não tivessem um ancestral comum, sua posição e pertinência ao grupo era hereditária, não podendo abandonar a comunidade e estando subordinados ao controle de um líder, cuja posição também era hereditária. Com o tempo, eles se fundem ao *uji* ao qual estavam agregados, clamando seu nome e ancestrais. Além disso, a própria organização destas unidades também sofre transformações – alguns *uji* ganham supremacia sobre seus vizinhos mais fracos formando, deste modo, agrupamentos de *uji*. A origem do núcleo constituinte do futuro estado japonês estava num desses agrupamentos.

O *uji* que origina a família imperial japonesa estende seu poder gradualmente num processo passível de divisão em três fases consecutivas:

1. através de Shotoku Taishi, em finais do século VI;
2. através da burocratização da máquina governamental em fins do século VII, como resultado da Reforma de Taika de 645;
3. através da completa sistematização da autoridade centralizada, surgida com a introdução do Código Taihō Ritsuryō em 701.

Na realidade o Estado Ritsuryō foi um prolongamento do sistema conhecido como *uji-kabane*, modo de organização da elite política precedendo a Reforma de Taika. Neste sistema, alguns *uji* recebiam uma titulação adicional – o *kabane*, permitindo que este tivesse o privilégio de realizar funções na corte, além de definir seu *status*. Alguns historiadores vêem o *uji* como uma projeção do próprio poder real.

Em inícios do século VI os possuidores dos mais altos *kabane* tinham criado uma estrutura capaz de vistoriar as mudanças dinásticas, possuindo um sistema rudimentar de administração fiscal. A distinção entre *uji* e *kabane* torna-se menos distinta à medida que este sistema difunde-se através das ordens

inferiores da corte e nas aristocracias regionais. Por volta do século VIII o uso de nomes *uji* e *kabane* era comum entre os habitantes das vilas, sendo que os *uji* e *kabane* eram usualmente combinados e usados como títulos hereditários.

Com relação à situação externa, em meados do século VII, assistimos às tentativas expansionistas da China T'ang. Concentrando suas atenções preliminarmente nas fronteiras, enviava constantes expedições militares para o reino de Koguryo, ao norte da península coreana, preocupando a corte japonesa, pois este seria um passo para a conquista dos três reinos constituintes da península, permitindo a entrada de forças hostis no arquipélago japonês. De acordo com vários estudiosos, tanto a Reforma de Taika, quanto o Estado Ritsuryô, copiados do sistema administrativo chinês do período, estão intrinsecamente ligados à situação do continente, tendo sido introduzidos com o intuito de deixar o Japão em pé de igualdade com a China, possibilitando, deste modo, uma defesa eficiente.

A China T'ang consegue destruir Koguryo e unificar a península coreana sob seu domínio, fazendo com que o Imperador Tenchi (662-671) estabeleça postos militares em Tsushima, Iki e norte da costa japonesa de Kyûshû, caminho natural para uma eventual invasão do continente. A capital foi transferida para a moderna Ôtsu, às margens do lago Biwa, a uma distância segura do possível ataque das forças inimigas. Motivada pela situação externa e interna, a corte expande e racionaliza seu poder.

O Imperador Tenchi proclama uma nova e mais sistemática organização burocrática para o estado, morrendo, porém, antes de ter sua política totalmente implantada. Com sua morte, ocorrem rivalidades na sucessão, as quais são apontadas no prefácio.

Conforme alguns historiadores, o sucessor designado pela corte era Ôama mas, em vista da predileção do Imperador por Ôtomo, este abre-lhe caminho para a sucessão, provocando forte antipatia na corte e entre os *uji* que sempre valorizaram a linhagem, fazendo com que ficassem ao lado de Ôama.

Pouco antes da morte do Imperador, por razões táticas, Ôama renuncia ao mundo e se torna monge, refugiando-se no monte Yoshino. Seu irmão sucede ao trono, mas no mesmo ano irrompe a Revolta de Jinshin. Ôama vence, sendo coroado como Imperador Tenmu. Alguns autores vêem nesta situação a razão para que Tenmu ordenasse a reelaboração do *Teiki*, pois isto evitaria problemas futuros com relação à sucessão imperial.

O Estado Ritsuryô, formado em inícios do século VIII, tinha como principais características: administração centralizada, existência de representantes do Estado nas províncias (*kokushi*) e cargos de liderança hereditários. A classe aristocrata dominante mantinha-se através de taxas e impostos sobre a população campesina. As terras eram distribuídas entre os camponeses em iguais proporções *per capita*, podendo ser cultivada até a morte do arrendatário, após o que retornava ao governo.

A corte japonesa também adotou o suporte ideológico do sistema chinês. Isto torna-se evidente na análise do *Jûshichijô* (*Constituição dos Dezessete Arti-*

gos), atribuída a Shotoku Taishi e tratando dos princípios básicos para se criar um estado unificado. Estes princípios norteavam-se no Confucionismo, como podemos observar em seu décimo segundo artigo: “O país não pode ter dois senhores, assim como as pessoas não podem ter dois mestres. O imperador é o mestre de todas as pessoas”.

O estabelecimento de um governo central pressupõe também a existência de uma capital permanente e a compilação de algum registro histórico nacional. No início do século VIII foi construída Nara, cópia da capital chinesa de C’hang-an. Nesta época, de acordo com Kato Shuichi, Nara foi a única cidade real do Japão, contando com uma população estimada em aproximadamente duzentos mil habitantes.

Esta cidade foi o centro operacional do Sistema Ritsuryô e, dez anos após seu estabelecimento, as duas histórias nacionais – o *Kojiki* (*Relatos de Fatos Antigos*) e o *Nihonshoki* (*Crônicas do Japão*), foram elaboradas. Ambas têm como ponto comum seu arranjo em ordem cronológica, podendo ser divididas em duas partes: uma lidando com as origens míticas e divinas da família imperial e outra com o registro histórico dos feitos dos imperadores.

De acordo com Tsuda Sôkichi, nestes dois trabalhos vemos o empenho das forças do Sistema Ritsuryô tentando justificar sua posição. A seguir apresentamos o prefácio.

3. Apresentação do Prefácio

Livro 1

Prefácio

Conforme dito pelo vassalo Yasumaro¹:

No início a matéria primeva de todas as coisas do universo solidifica-se, mas ainda não surge nem princípio de vida e nem figura. Não há nome e nem movimento. Quem poderá conhecer a sua verdadeira forma²? Entretanto, quando os céus e a terra separam-se, surgem os três deuses³ que se tornam os pilares de toda a criação. As luzes e as trevas⁴ são separadas e os dois espíri-

1. Seu nome é Ôno-Assomi-Yasumaro, descendente de Kamuyaimimino Mikoto e filho do Imperador Jinmu, foi designado em 711 para compilar a presente obra.

2. “Matéria primeva” reporta à concepção chinesa do taoísmo, atribuindo um estado inicial de inanição, no qual, antes do surgimento do universo, os atributos da vida, traduzidos como “princípio de vida” e “figura”, ainda não haviam surgido.

3. Os três deuses, ou seja, Amenominakanushino Kami, Takamimusuhino Kami e Kamumusuhino Kami, encontram-se mencionados no início do primeiro volume do *Kojiki*, sendo os primeiros a surgir no universo japonês. Deve-se notar que o nome *musuhi* significa literalmente “criação” ou “vir à existência”

4. “Luzes e Trevas” baseiam-se no princípio chinês do Yin e Yang, de acordo com o qual todos os fenômenos nascem das oposições destes dois elementos. Este princípio surge a partir da dinastia chinesa de Han (202-220).

tos⁵ tornam-se os genitores de todas as coisas existentes. Portanto, vai ao mundo dos vivos e ao mundo dos mortos⁶ e, retornando, ao purificar os olhos faz com que surjam os deuses do sol e da lua e, nos movimentos de imersão e emersão de seu corpo nas águas do mar, faz com que surjam inúmeros outros deuses. Através dos antigos ensinamentos, gera a terra e conhece o momento de criar as ilhas⁷. Apesar do princípio de todas as coisas estar num passado distante, pode-se conhecer o momento em que os deuses e as pessoas vieram à luz através dos primeiros sábios. O espelho é pendurado⁸, as jóias expelidas⁹, cem imperadores sucedem-se¹⁰, a serpente é trucidada¹¹, a espada colocada entre os dentes¹² e a miríade de deuses¹³ surge à luz. Esta é a realidade conhecida. Além disso, os deuses pacificam o país após encontrarem-se no rio Yasu, purificando toda a terra ao altercarem-se na pequena praia¹⁴. A partir deste acontecimento, Hononinigino Mikoto desce pela primeira vez ao pico de Takachiho¹⁵ e o Imperador Kamuyamato¹⁶ visita a ilha de Akizu. Depara com um estranho urso¹⁷ que surge do rio, consegue a espada divina em Takakura e, quando os homens com cauda¹⁸ obstruem-lhe o caminho, enormes corvos¹⁹ conduzem-no até Yoshino²⁰. Através de danças²¹, afugenta os inimigos e, através de cânticos, domina-os.

5. Menção ao deus masculino Izanakino Mikoto e à deusa feminina Izanamino Mikoto, tidos como genitores de todos os seres animados e inanimados.
6. Izanami, mencionada na nota 5, após conceber o fogo, cria neste ato a morte, dando início ao *Neno Kuni* ("País dos Mortos"). Izanaki a persegue sem sucesso e, ao retornar ao mundo dos vivos, através dos rituais de purificação, cria os deuses Amaterasuômi Kami, Tsukyomino Mikoto e Takekaya Susanoono Mikoto.
7. Vide nota 5.
8. Alusão ao episódio em que houve provocações de Susanoo à deusa Amaterasu. Esta se fecha na caverna de Takamagahara, mergulhando o mundo em trevas. Amaterasu, impelida pela curiosidade frente à movimentação dos deuses que dançavam e enfeitavam o espaço com espelhos e jóias, reaparece proporcionando novamente as luzes ao mundo japonês.
9. Episódio referente à contenda entre Susanoo e Amaterasu, em que esta prova a fidelidade das intenções deste.
10. "Cem imperadores" indica, em seu sentido original, uma linhagem eterna de monarcas.
11. Referência a Susanoo que, após ter sido banido para Izumo, lá consegue derrotar a terrível serpente de oito cabeças, Yamatano Orochi, salvando Kushiinadahime, que estava prestes para ser devorada. Eles se casam e passam a habitar em Suga.
12. Vide nota 9.
13. O sentido original indica uma linha sucessiva de descendentes dos deuses.
14. Referência ao clímax da mitologia contida na obra *Kojiki*, ou seja, à cessão das terras dos descendentes de Susanoo aos descendentes de Amaterasu.
15. Vulcão onde, de acordo com a lenda, Hononinigino Mikoto pisou quando desceu à terra.
16. Referência ao lendário Imperador Jinmu (?), considerado o primeiro imperador e fundador da dinastia atual.
17. Provavelmente trata-se dos deuses de Kumano (atual região da prefeitura de Wakayama), que apareceram-lhe sob a forma de urso.
18. De acordo com uma das explicações de Nobuhiro Matsumoto, em *Nihon no Shimwa (Mitologia Japonesa)*, os japoneses acreditavam que os habitantes das montanhas assemelhavam-se a animais.
19. Provavelmente são os pássaros sagrados mensageiros da deusa Amaterasu que lhe serviram como guias, conforme Jun Tsugita, *Kojiki Shinkô (Nova Interpretação do Kojiki)*
20. Região montanhosa nas proximidades da atual Nara, referida em inúmeros poemas da antiguidade devido à sua beleza.
21. Referência aos guerreiros do Imperador Jinmu, que venceram os "homens com caudas" na conquista das terras do país.

Então, é iluminado em sonhos²² e passa a reverenciar os deuses do céu e da terra. Por esta razão, a partir deste momento, passa a ser conhecido como o Imperador Sábio. Em seguida, ao contemplar a fumaça²³, sente pena de todo o povo. Por isto, ainda hoje é cognominado de o Imperador Virtuoso. Então, as fronteiras são fixadas e a nação conhece a prosperidade durante o reinado de Chikatsuômi²⁴ e, durante o reinado de Tohotsuasuka²⁵, os títulos de *kabane* são corrigidos²⁶ e os clãs devidamente escolhidos. Cada reinado difere em avanço ou em estagnação, em esplendor ou em simplicidade, e, refletindo-se bem acerca do passado, estes fatos servem de modelo para se superar as falhas do presente. Chega a era do Imperador que assume Ohoyashima do palácio de Kyomihara em Asuka²⁷. Este já portava em si as qualidades reais de um monarca, latentes no caráter de dragão e nos clamores incessantes dos trovões²⁸. Em sonhos, ele preconiza através de cânticos que deverá dar continuidade aos trabalhos divinos e, ao atravessar o rio da noite²⁹, é revelado-lhe que sucederá ao trono. Entretanto, como ainda não é chegada a hora de seu destino realizar-se³⁰, retira-se às montanhas do sul e, à medida que os que lhe são simpáticos crescem em número, avança como um tigre pelas províncias do leste. A comitiva do príncipe parte apressadamente, atravessando rios e montanhas. Os seis regimentos brandem como trovões e os três exércitos avançam como relâmpagos. Revela-se a força das armas e bravos guerreiros juntam-se como fumaças. Estandartes vermelhos realçam os guerreiros e as forças inimigas são vencidas, quebrando-se como telhas. Num curto espaço de tempo, purifica-se naturalmente e por completo a fatídica atmosfera. Então os animais de luta são libertados, folgam-se os cavalos e, com humildade, ele retorna à capital, quando as bandeiras são enroladas e as armas recolhidas e, em meio a manifestações de júbilo, lá se estabelece. No terceiro mês do ano em que Marte se aproxima das Plêiades³¹, ascende ao trono no

22. Referência ao Imperador Sujin (?) construtor de um templo dedicado à Amaterasu, em Kasanui, onde depositou dois dos três tesouros sagrados – a espada e o espelho.
23. Referência ao episódio do Imperador Nintoku (?) que, observando as casas da população sem fumaça, associa o fato à falta de comida, diminuindo-lhes os impostos.
24. Referência ao Imperador Seimu (?), que fixou os limites das províncias (*kuni*) e dos distritos (*agata*).
25. Referência ao Imperador Ingyô (?). Durante seu reinado, houve reformas nos registros de nomes e titulações.
26. De acordo com Yamada Yoshio, a reverência aos deuses, leis benevolentes, designação das fronteiras e correção dos nomes e titulações eram considerados os princípios básicos de um bom governo na antiguidade japonesa.
27. Referência ao episódio em que o Imperador Tenmu (673-686), vence o Imperador Kôbun na Revolta de Jinshin, em 672, em jogo de disputas na sucessão imperial.
28. “Caráter de dragão” (literalmente “dragão que ainda não subiu aos céus”) é uma expressão de origem chinesa que atribui ao príncipe as qualidades de um monarca, antes mesmo de ascender ao trono; e “clamores dos trovões” simboliza os sinais do convite ao trono.
29. Por ocasião da Revolta de Jinshin, o futuro Imperador Tenmu, ao atravessar o rio Yoko, em Nabari (atual prefeitura de Mie), previu a sua ascensão ao trono pelas nuvens escuras.
30. Provavelmente por razões táticas, Tenmu renuncia ao mundo, refugiando-se no monte Yoshino, antes da morte do Imperador Tenchi.
31. Ano de 673. Desde 604 o Japão adotara o calendário chinês, o qual perdurou até 1872.

palácio de Kyomihara. Seu governo ultrapassa o de Kenkô³² e sua virtude excede à do Imperador de Shû³³. Ele recebe os três símbolos da realeza³⁴, passando a reinar nas seis direções³⁵ e, após a sua ascensão ao trono imperial, unifica os oito cantos³⁶. Seu reinado ocorre em conformidade com os dois movimentos³⁷ e na harmonia dos cinco elementos³⁸. Estabelece os caminhos dos deuses³⁹, incentiva os bons costumes e, realizando tudo com nobreza de caráter, governa sobre toda a extensão do país. Mas seus feitos vão muito mais além – a sua sabedoria era mais vasta que os oceanos; estuda exaustivamente as eras antigas e, seu espírito, reluzente como um espelho, vislumbra claramente os feitos dos seus ancestrais⁴⁰. Assim, o Imperador ordena o seguinte:

Chegou ao meu conhecimento que o *Teiki*⁴¹ e o *Honji*⁴² em poder das famílias aristocratas já estão distantes da verdade, tendo sido nestes introduzidos muitos enganos. Por isso, devemos consertar estes erros ainda em nossos dias pois, com o decorrer dos anos, a sua verdadeira essência corromper-se-á por completo. É desnecessário dizer que estas são as linhas mestras da organização do país e as diretrizes do poder imperial. Com isto, procurar-se-á compilar o *Teiki* e consertar os erros contidos no *Kyûji*, eliminando-os e estabelecendo a verdade, a fim de perpetuá-los às gerações vindouras.

Nesta ocasião havia um *toneri*⁴³ do clã Hieda, cujo nome era Are, contando já com a idade de 28 anos. Ele era de grande perspicácia e sabedoria e, o que quer que seus olhos vissem, mesmo que apenas uma vez, conseguia reter tudo na memória e, o que quer que porventura escutasse, mesmo que apenas uma vez, conseguia reter tudo em seu espírito. É ordenado-lhe, então, que aprenda e guarde na memória o *Tennôno Hitsugi*⁴⁴ e o *Sendaino Kyûji*⁴⁵ desde as eras anti-

32. Ou seja, o lendário Imperador chinês Hoang-gti, um dos cinco imperadores lendários da antiguidade chinesa, que iria de 2852-2205 a.C.
33. Ou seja, o Imperador chinês Bunô da dinastia chinesa Tcheou (1122-221 a.C.). Esta dinastia foi a mais longa da história chinesa.
34. Ou seja, as jóias (peças de adorno em forma de meia-lua), o espelho e a espada, os três símbolos do poder imperial japonês.
35. Refere-se aos quatro pontos cardeais, acrescidos do céu e da terra, abarcando toda a extensão do Japão.
36. Indica todas as direções, isto é, a totalidade do universo.
37. Ou seja, o Yin e o Yang. Vide nota 4.
38. Os cinco elementos são a água, o fogo, a madeira, o metal e a terra. Na filosofia chinesa antiga o universo com todos os seus fenômenos era comandado por estes cinco elementos.
39. As seguintes linhas nortearam a política educacional e religiosa do Imperador Tenmu: ressurgimento do serviço religioso xintoísta, compilação de leis e ordenanças, determinação dos limites das províncias, estabelecimento de regras para comportamento e cerimônias da corte etc.
40. Tem-se aqui uma alusão ao seu trabalho de compilação histórica.
41. Literalmente *Crônicas Imperiais*, trata-se de um documento contendo registro genealógico da família imperial, além de outros dados e lendas concernentes aos imperadores.
42. Literalmente *Fatos Antigos*, são documentos registrando mitos, lendas, canções, tradições orais em poder dos clãs.
43. Servo de imperadores ou príncipes. Geralmente eram homens e mulheres que descendiam de famílias de renome.
44. Mesmo que *Teiki*, vide nota 40.
45. Mesmo que *Kyûji*, vide nota 41.

gas. Entretanto, o tempo passa e o mundo se transforma⁴⁶, não conseguindo completar o seu trabalho. Tudo o que respeitosamente sei é que a sua alteza imperial⁴⁷, quando se torna princesa, enche-se de luz, conhecendo os três universos⁴⁸. Mesmo governando no pavilhão púrpura⁴⁹, sua virtude estende-se até os confins aonde os cavalos podem alcançar com seus cascos e, mesmo sentada em seu trono, a Imperatriz ilumina até os limites da amplidão dos mares aonde os navios podem atingir. Sua luz é contínua como o brilho do sol e as nuvens de bom agouro se expandem como fumaça. Os escribas⁵⁰ incessantemente registram os sinais dos galhos de diferentes árvores enlaçando-se, das espigas brotando em abundância de uma única haste, dos fogos erguidos proclamando a chegada dos inúmeros tributários, de suas palavras incessantemente traduzidas, não havendo mês em que os depósitos da corte fiquem vazios. Seu nome eleva-se acima do de Bunmei⁵¹ e sua virtude é certamente superior até mesmo à de Ten'itsu⁵². Assim, lamentando-se pelas deturpações e erros do *Kyûji*, sua alteza ordena que estes erros mesclados no *Senki*⁵³ sejam corrigidos e, no décimo oitavo dia do nono mês do quarto ano de Wado⁵⁴, é a mim, Ôno-Yasumaro, assim determinado: “Que se registre e apresente à Imperatriz o *Kyûji* que foi ordenado a Hiedano Are memorizar”, e, reverentemente, de acordo com o ofício imperial, eu recolho tudo minuciosamente. Entretanto, por ser uma época antiga e distante no passado, quando todas as palavras e seus significados eram simples, torna-se uma tarefa árdua a transposição em ideogramas chineses das suas frases e sentenças. Logo percebi, entretanto, que se tudo fosse escrito no estilo japonês as palavras não coincidiriam com seu significado e, se tudo fosse escrito no estilo chinês⁵⁵, os fatos tornariam-se deveras longos. Por este motivo, aqui, em alguns casos, dentro da mesma sentença, utilizo indiscriminadamente as palavras tomadas nos dois estilos e, além disso, dependendo das circunstâncias, registro tudo de acordo com o estilo japonês. Para deixar claro o significado das palavras de difícil entendimento, utilizo glosas explicativas e deixo totalmente sem observações aquelas cuja interpretação considero fácil. Além disso, com relação aos nomes dos clãs, o clã Nichige, por exemplo, foi registrado como Kusaka e os nomes próprios, como os grafados em Tai, foram registrados como Tarashi. As letras às quais já existe certa familiaridade, são deixadas de acordo

46. Referência à morte do Imperador Tenmu, que ocorre um ano após ter ordenado a Hiedano Are a elaboração dos registros históricos.

47. Referências às virtudes da Imperatriz Genmei (708-714).

48. Equivale ao céu, à terra e às pessoas.

49. Nome de um recinto do palácio imperial.

50. Espécie de funcionários públicos encarregados da compilação de registros históricos.

51. Legendário imperador chinês, fundador da dinastia Hsia, em 2205 a.C.

52. Fundador da primeira dinastia chinesa de Shang (1766-122 a.C.) com dados históricos comprovados.

53. O mesmo que *Teiki*, vide nota 40.

54. 711 d.C.

55. Estilo chinês, literalmente “leitura pelo som”, é a utilização do ideograma chinês com o aproveitamento apenas de seu caráter fonético. Estilo japonês, literalmente “leitura pelo significado”, é a utilização do ideograma chinês no seu aspecto semântico.

com a sua forma original, sem alterações. Tudo o que está narrado começa a partir da criação dos céus e da terra, estendendo-se até a época do reinado de Ôharida⁵⁶. Deste modo, o primeiro volume registra desde Ameno Minakanushino Kami⁵⁷, até Hikonagisatakeugayafukiaezuno Mikoto⁵⁸; o segundo volume registra desde o Imperador Kamuyamatoiwarebiko⁵⁹ até o reinado de Homuda⁶⁰ e o terceiro volume registra desde o Imperador Ohosazaki⁶¹ até o reinado no palácio de Ôharida. Este é o conteúdo dos três volumes que aqui respeitosamente apresento. Assim eu, Yasumaro, declaro com toda a reverência e respeito.

Décimo oitavo dia do primeiro mês do quinto ano de Wado⁶².

Ônoasomi Yasumaro,
quinta ordem do mérito, quinto posto superior⁶³.

4. Considerações Acerca do Prefácio

De modo geral, podemos dividir a narrativa do prefácio em três partes:

1. Narrativa da criação do universo japonês ao reinado do Imperador Tenmu.
2. Narrativa do processo de compilação da obra.
3. Narrativa focalizando o ano de 711, durante o reinado da Imperatriz Genmei, e discussão acerca do modo de compilação propriamente dito.

O prefácio apresenta apenas as condições da compilação, as pessoas envolvidas e as circunstâncias do processo, não havendo discussões com respeito ao seu conteúdo.

Já no decorrer da primeira parte do prefácio, o autor apresenta simbolicamente os empecilhos com que a classe dominante se defrontou no próprio processo de legitimação de sua linhagem e de seu poder político, através de uma amostragem dos principais fatos narrados no *Kojiki*.

Embora a exata proveniência do material não possa ser determinada, a julgar pela rapidez com que o trabalho foi completado, uma vez que o ofício imperial foi editado no décimo oitavo dia do nono mês do quarto ano de Wado e Yasumaro terminou a compilação no décimo oitavo dia do primeiro mês do quinto ano de Wado, num período de tempo de aproximadamente quatro meses, muitos estudiosos sugerem que ele tinha em mãos um documento único,

56. Imperatriz Suiko (593-628), incentivadora da implantação do budismo no Japão.

57. Deus que, antes da criação, permanecia imóvel no centro do mundo. Izanami e Izanaki são seus descendentes (vide nota 5).

58. Pai do Imperador Jinmu.

59. Imperador Jinmu, primeiro imperador do Japão, de acordo com a lenda.

60. Imperador Ôjin (?).

61. Imperador Nintoku (?).

62. Corresponde ao dia 28 de janeiro de 711.

63. O “quinto posto superior” era concedido àqueles que tinham se distinguido em serviços militares. Segundo consta, o feito de Yasumaro está relacionado com a Revolta de Jinshin.

provavelmente composto anteriormente a partir de várias fontes orais e escritas correntes na família imperial, nas várias famílias nobres e entre o povo.

Uma leitura ainda que superficial do prefácio revela estar este intrinsecamente relacionado à Revolta de Jinshin e às transformações político-sociais em curso durante o período. De acordo com o prefácio, o Imperador Tenmu planeja a compilação e retificação dos registros indicados como *Teiki* e *Kyûji*, em posse dos *uji*, logo após esta revolta, devido a estes já estarem longe da verdade.

De acordo com vários estudiosos, a origem da compilação relaciona-se com prováveis distúrbios na relação senhor-servo e na formação das famílias tradicionais. Tôma Seita, por exemplo, acredita que a Reforma de Taika, de 645, modificou a estrutura do sistema *uji-kabane*, unidade de grupo primária e base da propriedade privada de terra. Além disso, como a posição e a função na corte e o grau de relação com a família imperial eram determinados em função da ancestralidade, tornava-se imprescindível o estabelecimento de um sistema definido e definitivo de títulos baseados em registros genealógicos corretos e aceitáveis pela corte e pela família imperial. Com isso torna-se clara a importância da compilação com relação à própria sustentação ideológica da camada dominante.

Os registros genealógicos e históricos também seriam imprescindíveis para o término da reorganização administrativa iniciada com a Reforma de Taika e concluída no reinado da Imperatriz Genmei, pois dariam forma legal a estas reformas.

Bibliografia

- ABE, Hiroko. "Genmei Tennôto Kojikino Tanjô" ("A Imperatriz Genmei e o Nascimento do Kojiki"), *Nihon Bungaku Kenkyû Shiryô - Kojiki, Nihonshoki*, (Materiais de Pesquisa sobre a Literatura Japonesa - Kojiki e Nihonshoki), Tóquio, Yûseidô, 1970, vol. 2.
- HISAMATSU, Sen'ichi. *Nihon Bungakushi - Jôdai* (História da Literatura Japonesa - Antiguidade), Tóquio, Shibundô, 1977.
- KATO, Shuichi. *Nihon Bungakushi Josetsu* (Introdução à História da Literatura Japonesa), Tóquio, Chikuma Shobô, 1988.
- . "Kojiki", *Nihon Koten Bungaku Zenshû* (Obras Completas da Literatura Japonesa Clássica), Tóquio, Shôgakkan, 1971.
- . "Kojiki", *Shinchô Nihon Koten Shûsei* (Nova Antologia da Literatura Japonesa Clássica), Tóquio, Shinchôsha, 1979.
- MATSUMOTO, Nobuhiko. *Nihonno Shinwa* (Mitologia Japonesa), Tóquio.
- MITANI, Eiichi. "Kojikino Seiritsu - Jobunno Kaishaku wo Megutte" ("A Formação do Kojiki - Em Foco a Interpretação do Prefácio"), *Nihon Bungaku Kenkyû Shiryô - Kojiki, Nihonshoki*, (Materiais de Pesquisa sobre a Literatura Japonesa - Kojiki e Nihonshoki), Tóquio, Yûseidô, 1970, vol. 1.
- NISHIMIYA, Kazutani. "Kojiki Jobunno Seiritsunitsuite" ("Considerações acerca do Prefácio do Kojiki"), *Nihon Bungaku Kenkyû Shiryô - Kojiki, Nihonshoki*, (Materiais de Pesquisa sobre a Literatura Japonesa - Kojiki e Nihonshoki), Tóquio, Yûseidô, 1970, vol. 1.
- TSUDA, Sôkichi. *Nihon Jôdaishino Kenkyû* (Estudos sobre a História Japonesa da Antiguidade), Tóquio, Iwanami Shoten, 1947.
- TSUGITA, Jun. *Kojiki Shinkô* (Nova Interpretação do Kojiki), Tóquio.

A FIGURA DO ONI EM KONJAKU MONOGATARI

Luiza Nana Yoshida

A cultura japonesa é habitada por inúmeros seres imaginários que apresentam, cada qual, uma característica peculiar e um traço físico marcante. Podemos citar, entre outros, o *kappa*, ser imaginário que habita os rios, o *tengu*, ser voador das montanhas e o *oni*, identificado, muitas vezes, como o demônio japonês e que passaremos a denominar ogro, em português.

Embora não exista uma teoria consagrada sobre a origem etimológica da palavra *oni*, podemos citar como uma das mais aceitas aquela que diz ser *oni* originária da palavra *on*, cujo sentido pode ser traduzido como “o que não se vê” ou “oculto”.

O aspecto físico do ogro sofreu, eventualmente, mudanças durante o decorrer dos tempos, até se fixar na figura consagrada nos dias de hoje: corpo de homem, olhos assustadores, boca enorme provida com presas e o corpo coberto apenas com uma sunga de pele de tigre.

O volume XXVII de *Konjaku Monogatari* reúne 45 narrativas referentes a seres sobrenaturais ou fantásticos, e treze delas fazem referência ao ogro. São elas, as narrativas (7), (8), (9), (12), (13), (14), (15), (16), (17), (18), (19), (23) e (24), que podem ser resumidas como segue:

- (7) O famoso conquistador Ariwara-no-Narihira rapta uma de suas conquistas e os dois escondem-se numa casa abandonada. Relâmpagos cortam a escuridão da noite, assustando os jovens enamorados. Ao romper do dia, Narihira descobre horrorizado que os relâmpagos haviam sido obra do ogro, que aí morava, e que a sua amada havia sido devorada por ele, restando apenas a sua cabeça.

- (8) Numa noite enluarada, três jovens dirigiam-se ao palácio imperial, quando uma delas foi abordada por um homem. Estranhando a demora da jovem, suas companheiras vão à sua procura e encontram apenas os restos de seus membros. Ela havia sido devorada por um ogro.
- (9) Um funcionário palaciano chega, certa manhã, atrasado para o seu posto e encontra restos do corpo do seu superior, que chegara antes, espalhados pelo chão. Ele havia sido devorado por um ogro.
- (12) Fujiwara-no-Shigenobu resolve pernoitar fora de casa para efeito de *kata-tagae* (um costume supersticioso da época de mudar de local por um certo tempo, para escapar de maus fluidos) e envia, na frente, o chefe da guarda, Fujiwara-no-Yorinobu, com um saco repleto de frutas que desaparecem inexplicavelmente. O misterioso desaparecimento é atribuído à obra do ogro.
- (13) Um certo homem, para mostrar-se corajoso, resolve atravessar uma ponte temida por causa da presença do ogro. Ele consegue atravessá-la, fugindo do ogro disfarçado numa jovem, mas, dias depois, acaba sendo morto por ele, que vai à sua procura, transformando-se no seu irmão mais novo.
- (14) Um homem, vindo do leste, resolve pernoitar numa casa abandonada, quando é atacado por um ogro. Ele foge, pedindo proteção à deusa Kannon. (Narrativa incompleta).
- (15) Uma jovem engravida e resolve ter o filho nas montanhas, por ser ele uma criança sem pai. Na montanha, ela recebe a ajuda de uma anciã, da qual foge, ao descobrir que se trata de um ogro.
- (16) Ôkimi-no-Taifu resolve pernoitar com a namorada num templo abandonado, quando surge um ogro, transformado numa mulher. Ela ameaça os amantes, dizendo que se não abandonarem o local sofreriam sérias conseqüências, por terem invadido a sua moradia. A jovem falece, logo depois, em conseqüência do choque.
- (17) Um casal, vindo do leste, resolve pernoitar numa antiga residência abandonada, Kawara-no-in, por não encontrarem vaga na hospedaria. Durante a noite, a esposa acaba sendo arrastada para um aposento e o marido não consegue, de maneira nenhuma, abrir a porta. A mulher é encontrada morta, no dia seguinte, sugada por um ogro.
- (18) Dois seguranças, conhecidos pela sua bravura, faziam a ronda noturna, quando encontram um ogro transformado em uma tábua. Eles vão em sua perseguição, mas o ogro consegue entrar num dos quartos pela fresta da porta, e acaba esmagando o outro companheiro que aí dormia.
- (19) Fujiwara-no-Sanesuke vê entrar pela fechadura do portão de uma casa um estranho pote de óleo. Mais tarde, ele descobre que a filha dessa casa fora morta por um espírito, transformado em pote de óleo.
- (23) Dois irmãos caçadores realizavam uma caça noturna, quando um ogro tenta devorar um deles e acaba tendo o braço decepado pelo outro. Ao voltar

para casa, os irmãos descobrem que o braço decepado pertence à mãe, já idosa, que se transformara em ogro e os seguira até à montanha.

- (24) Um bravo jovem, durante o período de luto, após a morte do pai, é avisado por um vidente que, num determinado dia, surgiria um ogro na casa. No referido dia, surge um estranho que, inexplicavelmente, consegue adentrar na casa, apesar da rigorosa vigilância. Apontado pelo vidente como sendo o ogro, o jovem atira uma flecha em sua direção, mas a flecha ricocheteia e o ogro desaparece.

Nesse grupo de narrativas onde se vê, de alguma forma, a ação do ogro, cabe colocar que a narrativa (19) possui no título a palavra *oni* (“ogro”), mas o texto fala sobre *mononoke* (“espírito”). A inclusão, portanto, dessa narrativa no presente grupo foi baseada no título em questão.

Através da análise do presente grupo de narrativas, pretendemos levantar algumas características que nos permitirão delinear o perfil da figura do ogro de *Konjaku Monogatari*.

1. Forma de Aparição

O ogro de *Konjaku Monogatari* pode ser dividido basicamente em dois grupos:

- a. o ogro ligado ao Budismo, quando aparece sob a figura de *yasha*, *rasetsu*, *ji-gokusotsu*, demônios que habitam o inferno budista;
- b. o ogro ligado ao mundo secular, cuja característica principal é a sua frequente metamorfose.

O ogro do segundo grupo, que constituirá objeto de análise do presente trabalho, aparece basicamente sob as seguintes formas:

- a. figura humana $\left\{ \begin{array}{l} \text{homem (8) (13) (23)} \\ \text{mulher (13) (15) (16)} \end{array} \right.$
- b. elementos humanos $\left\{ \begin{array}{l} \text{voz (14)} \\ \text{mão (23)} \end{array} \right.$
- c. matéria $\left\{ \begin{array}{l} \text{tábua (18)} \\ \text{pote de óleo (19)} \end{array} \right.$
- d. sem forma definida (7) (9) (12) (17)

Como se pode perceber através desse levantamento, o ogro possui uma grande capacidade de transformação, e no caso da narrativa (13), por exemplo, ele se transforma ora numa delicada jovem (para tentar atrair o homem), ora num homem (no caso, transforma-se no irmão mais novo do personagem, para aproximar-se dele e matá-lo), para atingir o seu objetivo.

Assim, pode-se dizer que não existe uma forma definida a ser tomada pelo ogro, podendo ela variar, conforme o objetivo ou a necessidade.

O processo inverso, ou seja, o fato do ser humano transformar-se em ogro parece ser menos freqüente e conforme o levantamento feito por Yasukazu Inagaki¹ existem somente dois exemplos em *Konjaku Monogatari*: narrativa 7/volume XX – *Sobre o fato da Imperatriz Somedono ter sido violentada por um tengu* e 23/XXVII – *Sobre uma mãe idosa que se transforma em ogro e tenta devorar os filhos*.

Na narrativa 7/XX cabe observar, inicialmente, que embora no título tenhamos *tengu*, no texto encontra-se substituído pelo ogro. Essa mudança, conforme Tadasu Iizawa², pode ter relação com a própria figura física do ogro que, comparada ao *tengu*, apresenta uma imagem de extrema virilidade, descrita conforme a narrativa da seguinte maneira:

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

Naturalmente uma figura muito mais adequada do que a frágil figura do *tengu*, para a presente narrativa, onde um conceituado religioso, famoso por suas curas milagrosas, acaba perdido de amores pela Imperatriz Somedono e, na impossibilidade de concretizar o seu amor, suicida-se, fazendo greve de fome, para, depois, retornar, transformado em ogro e realizar o seu desejo.

Pode-se dizer que a transformação em ogro, nesse caso, encontra-se relacionada com o sentimento negativo de frustração (um forte desejo não realizado) e o aspecto místico do bonzo (conceituado como uma figura carismática com poderes exorcistas e de cura).

Na narrativa 23/XXVII, a mãe idosa de dois irmãos que viviam da caça transforma-se em ogro. Ela tenta devorar um dos filhos, mas acaba tendo a mão decepada pelo outro. Mais tarde, os irmãos descobrem horrorizados que a mão pertence à mãe.

Segundo a narrativa:

Desse modo, as mães, quando muito idosas, inevitavelmente transformam-se em ogro e tentam devorar seus filhos³.

Essa identificação mulher idosa/ogro pode ainda ser encontrada nas narrativas 15/XXVII – *Sobre a jovem que deu à luz em Minami Yamashina e foi*

1. Cf. Yasukazu Inagaki, "Konjaku Monogatarishûno Onino Yôsô" ("Aspectos sobre os Ogres de *Konjaku Monogatarishû*"). Kinjô Kokubun (*Estudos sobre Literatura Japonesa* – Universidade Kinjô), Nagoya, Kinjô Gakuin Daigaku Kokubun Gakkai, 1983, vol. 59, p. 8.
2. Cf. Tadasu Iizawa. "Onino Shinsô" ("A Verdade sobre o Ogro"), *Kokubungaku (Estudos sobre Literatura Japonesa)*, Tóquio, Gakutôsha, 1972, vol. 18, p. 144.
3. Os textos das narrativas foram retirados de Kazuo Mabuchi, *et alii. Konjaku Monogatari* 4. Tóquio, Shôgakan, 1976. (Coleção Nihon Koten Bungaku Zenshû 24).

perseguida por um ogro e 18/XXIX – *Sobre o ladrão que vê cadáveres no Portal Raseimon*. Trata-se de exemplos que, de uma certa forma, vêm confirmar uma das transformações padrões do ogro, ou seja, mulher idosa = ogro, transformação essa que parece ter relação com as conseqüências da senilidade que acabam, na realidade, transformando o ser humano (nesse caso a mulher), levando-o a ter um comportamento insólito ou a cometer atos inexplicáveis.

2. Espaço e Tempo em que Surge o Ogro

No que se refere ao local de aparição do ogro, nas narrativas do volume XXVII, encontramos o seguinte quadro:

- a. presumivelmente dentro da Capital Heian (8) (9) (12) (16) (17) (18) (19)
- b. fora da Capital (7) (15)
- c. província de Ômi (13) (14)
- d. província de Harima (24)
- e. desconhecido (23)

Nota-se pelo levantamento acima que a grande maioria das ações ocorrem na Capital ou nas suas imediações.

Detalhando-se um pouco mais as localidades, temos:

- (7) depósito abandonado em Kita Yamashina
- (8) imediações do palácio imperial
- (9) lado leste do palácio
- (12) residência Suzaku-no-In, na Capital
- (13) ponte Agi, na província de Ômi
- (14) casa abandonada na proximidade da Ponte Seta
- (15) casa de montanha abandonada em Kita Yamashina
- (16) santuário familiar abandonado
- (17) Kawara-no-In, antiga residência abandonada
- (18) residência de um Fulano, na Capital
- (19) residência de um Fulano, localizada na Avenida Ômiya
- (23) nas montanhas de uma província X
- (24) na residência de um Fulano, na província de Harima

Percebe-se, por esse quadro, que em cinco narrativas o ogro age em antigas moradias abandonadas. Podemos dizer que a área de ação do ogro restringe-se a determinados locais, especialmente antigas residências abandonadas. E a sua reação explica-se pelo fato de o ser humano invadir, sem permissão, esse espaço.

Outro fato a ser destacado relaciona-se com as narrativas (13) e (14), onde encontramos o elemento “ponte” e as narrativas (7), (15) e (23), onde encontramos o elemento “montanha”

A ponte, pela sua própria função de ligar dois espaços, pode simbolizar o

elo de ligação com o “outro mundo”⁴, e segundo Akiko Baba, a ponte, juntamente com o rio e a montanha, constitui um local freqüente de manifestação do ogro, criando um ambiente propício para o desenvolvimento da transmissão⁵.

No caso particular da montanha, verificamos a sua presença nas narrativas (7), (15) e (23), onde constitui um elemento significativo:

- (7) Narihira rapta a sua amada e esconde-se numa casa das montanhas;
- (15) a jovem vai realizar o parto do seu filho “sem pai” nas montanhas;
- (23) a mãe segue os filhos até a montanha e, lá, ela tenta devorar um deles.

Ou seja, a montanha (= outro mundo) é procurada pelas pessoas como um tipo de refúgio, onde elas tentam realizar aquilo que não podem ou não lhes é permitido na Capital (= seu mundo). Ou ainda, a montanha é apresentada como um local onde outros seres (não humanos) habitam e agem.

Podemos, assim, colocar como particularidades quanto ao local de ação do ogro:

- a. o ogro surge em determinados locais, principalmente em casas desabitadas e reage implacavelmente contra os invasores;
- b. embora casos menos freqüentes, o ogro pode ir ao encalço do homem, normalmente para matá-lo;
- c. o ogro pode aparecer freqüentemente em locais normalmente relacionados com um “outro mundo”, segundo crença popular, como montanhas, rios ou pontes;
- d. o ogro tem uma certa tendência de se fixar em determinados locais.

Quanto ao horário de manifestação do ogro, temos:

- (7) noite
- (8) noite enluarada de agosto
- (9) provavelmente ao amanhecer
- (12) tarde da noite
- (13) entardecer
- (14) tarde da noite
- (15) dia
- (16) noite
- (17) entardecer para noite
- (18) tarde da noite de verão
- (19) dia
- (23) tarde da noite de setembro
- (24) indeterminado

4. Cf. Sakumi Sahara. “Konjaku Monogatarishûniokeru Reikitanno Kôzô - Maki Nijûshichio Chûshinni” (“A Estrutura das Histórias Sobrenaturais de Konjaku Monogatarishû - Sobre o Volume XXVII”). *Komazawa Tandai Kokubun (Estudos sobre Literatura Japonesa - Universidade Komazawa)*, Tóquio, Komazawa Tandai Bungakubu, 1989, vol. 19, p. 9.

5. Cf. Akiko Baba. *Onino Kenkyû (Pesquisa sobre o Ogro)*, Tóquio, San'ichi Shobô, 1975, p. 111.

Conforme o levantamento acima, podemos considerar que o tempo de ação do ogro está concentrado no período noturno (período compreendido entre o entardecer e o amanhecer), bastante significativo dentro da literatura clássica japonesa, na medida em que é nesse período que os maridos visitam furtivamente suas mulheres (o costume matrimonial da época rezava que, após uma noite de amor, os maridos deveriam deixar a casa das esposas, antes do amanhecer), os seres sobre naturais surgem no mundo dos homens ou ações proibidas na “sociedade diurna” são realizadas.

Quanto aos casos das narrativas (9), (15) e (19), onde encontramos o período diurno, caberia a seguinte explicação:

- (9) a narrativa coloca que o funcionário teme ser repreendido pelo superior, pois deveria ter chegado ao seu posto “antes do amanhecer”, mas acabara se atrasando, nesse dia. O superior que chegara no horário (= antes do amanhecer) acaba sendo morto pelo ogro. Isso significa que o surgimento do ogro ocorre no período noturno;
- (15) a jovem ouve a anciã dizer que a criança parecia apetitosa, durante a hora da sesta. Pelo fato de a anciã não devorar de imediato a criança, podemos considerar que não havia ainda chegado a hora, ou seja, o ogro não se manifesta durante o dia;
- (19) trata-se do caso em que o ogro é citado somente no título, tendo como protagonista da narrativa em si o *mononoke*.

3. As Conseqüências da Ação do Ogro

Em *Konjaku Monogatari*, as conseqüências da ação do ogro são, sem exceção, todas maléficas: Fujiwara-no-Yorinobu, que tem as suas provisões roubadas (12), as pessoas que acabam sendo devoradas pelo ogro (7), (8), (9) e (13), o homem que acidentalmente entra numa casa abandonada, sem saber que lá morava um ogro e acaba sendo perseguido por ele (14), a jovem que quase teve o bebê devorado pelo ogro (15), a mulher que morreu em conseqüência do pavor, depois de um encontro com um ogro (16), a mulher que morreu sugada (17) e o homem que morreu esmagado pelo ogro transformado em tábua (18), ou ainda, os irmãos perseguidos pela mãe, transformada em ogro (23).

Fazendo-se uma classificação das conseqüências da ação do ogro, temos:

- a. morte (7) (8) (9) (13) (16) (17) (18) (19)
- b. tentativa de morte (14) (15) (23)
- c. outros (12) (24)

Dentre as treze narrativas referentes a ogro, onze delas têm como conseqüência a morte ou a tentativa de morte praticadas pelo ogro, donde se conclui que a sua principal ação vem ligada ao assassinato. E o assassinato é prati-

cado, na maioria das vezes, através do canibalismo como em (7), (8), (9) e (13) (mortes por canibalismo), (15) e (23) (tentativa de canibalismo).

As narrativas (8) e (9) descrevem, em detalhes, a crueldade desse canibalismo:

(8) De repente, surgiu um homem por detrás de um pinheiro. Interpelou uma das jovens e passou a conversar com ela, na sombra do pinheiro, segurando em suas mãos. As outras duas ficaram à sua espera, achando que ela regressaria logo, mas em vão. Estranharam, pois não ouviam mais as vozes e resolveram voltar ao local, mas não os encontraram. Procuraram mais um pouco e depararam com os membros da jovem espalhados pelo chão. As duas jovens, apavoradas, fugiram do local. Acorreram para o posto de segurança e narraram o ocorrido. Os seguranças também, espantados, correram para o local, mas não encontraram nenhum cadáver, apenas restos dos membros.

(9) Ao ver, encontrou, no lugar onde deveria estar o superior, a sua cabeça ensangüentada onde se via alguns fios de cabelo, aqui e ali. Ao olhar ao redor, apavorado, viu caído o seu cetro de madeira e os seus sapatos. Encontrou também o seu leque, onde o superior havia escrito anotações, referentes ao serviço. A esteira estava manchada de sangue, mas afora isso, não se via mais nada.

Deparamos, assim, com a imagem do ogro ligada à morte e, conseqüentemente, ao medo. O ogro em *Konjaku Monogatari* surge sempre como uma figura temida e provoca nos humanos uma reação de pavor ou de defesa, como em (16), onde a mulher falece em conseqüência do pavor provocado pelo encontro com um ogro, ou como em (24), onde a sua simples presença é motivo de reação violenta por parte dos humanos. Akiko Baba, inclusive, em seu estudo sobre os ogros, observa que as pessoas não temiam os mortos, mas temiam os ogros⁶.

Com relação à vítima do ogro, temos:

- a. homem (9) (12) (13) (14) (18) (23)
- b. mulher (7) (8) (15) (16) (17) (19)

donde se conclui que ele ataca indiscriminadamente ambos os sexos.

Cabe lembrar, no entanto, que no caso de casais (7), (16) e (17), a vítima é sempre a mulher, talvez pelo fato de o homem encontrar-se normalmente armado e melhor preparado para defender-se, o que, de certa forma, intimidaria o adversário. Percebe-se, também, que o ogro ataca, normalmente, vítimas frágeis (mulheres) ou, no caso dos homens, quando eles se encontram indefesos ou vulneráveis (12), (13) e (18), e, ao perceber um contra-ataque, normalmente foge ou desaparece (18), (23) e (24).

De qualquer forma, pode-se dizer que o ogro não escolhe suas vítimas e busca eliminar qualquer um que ele considere invasor do seu território.

Tentamos, dessa maneira, descrever o perfil da figura do ogro de *Konjaku Monogatari*, através da análise das narrativas contidas no volume XXVII.

Como nos referimos anteriormente, o ogro costuma morar em determi-

6. *Idem*.

nadas casas abandonadas e tenta eliminar qualquer um que invada esse território. A sua manifestação costuma ocorrer na penumbra da noite e, embora encontremos, por vezes, como em (13), sua descrição física:

[...] seu rosto era rubro, e tinha apenas um olho enorme como uma esteira redonda. Tinha mais de dois metros de altura e apenas três dedos nas mãos. Suas garras eram compridas e afiadas, tal qual uma espada. Seu corpo tinha a coloração azul-esverdeada e o olho mostrava um brilho intenso. O cabelo estava totalmente desalinhado e a sua figura causava um pavor indescritível.

a sua característica principal é a sua capacidade metamórfica, ou seja, a de não possuir uma forma definida. O fato de não possuir uma forma definida, somado ao fato de a sua aparição ocorrer de maneira inesperada e súbita, ora sob forma humana, ora sob forma de objetos, é que torna a sua figura temível e apavorante.

Para finalizar, gostaria de deixar registrado uma narrativa de *Konjaku Monogatari*, já citada anteriormente, a narrativa 18/XXIX – *Sobre o ladrão que vê cadáveres no Portal Raseimon*, que embora não aborde propriamente a figura do ogro, ilustra primorosamente, na minha opinião, o clima um tanto misterioso, um tanto tétrico que envolve o surgimento do ogro e o sentimento de pavor que toma conta de um homem, diante da possibilidade de se ver diante dele.

18/XXIX – *Sobre o ladrão que vê cadáveres no Portal Raseimon*

Em tempos passados, um homem chegou à Capital, Heian, vindo lá pelas bandas da província de Settsu, a fim de praticar furtos. Esperando o entardecer, ele estava escondido sob o Portal Raseimon, pois era ainda muito intenso o ir e vir de pessoas na avenida Suzaku. Deixava o tempo correr, esperando que o movimento de pessoas diminuísse, mas ao ouvir vozes de uma multidão que se aproximava, vindo da direção de Yamashiro, subiu ao pavimento superior do Portal para não ser visto, quando percebeu aí uma tênue luz.

O ladrão pensou: “Que estranho!” e, ao espiar pela janela de treliça, viu estendido o cadáver de uma jovem. Com um fecho de luz na cabeceira da morta e agachada aí, uma mulher extremamente idosa, de cabelos brancos, arrancava asperamente os cabelos da falecida.

Ao ver isto, o ladrão, confuso, sentiu pavor, pensando tratar-se de um ogro. Mas achando também que poderia ser um fantasma, e tentando assustá-lo, abriu a porta lentamente, e empunhando a espada, avançou, gritando: “Seu desgraçado, seu desgraçado!” A anciã, apavorada e desorientada, pedia clemência com as mãos suplicantes. “Quem é você, e o que você está fazendo?”, pergunta-lhe o ladrão. “A falecida era minha patroa, mas como não há ninguém para realizar seus funerais, foi abandonada aqui, conforme o senhor pode ver. Como seus cabelos são muito longos, estou arrancando para fazer uma peruca. Poupe-me, por favor!” Tão logo a anciã terminou de responder, o ladrão arrancou as vestes da falecida e da anciã, tomou os fios de cabelo já arrancados, desceu as escadas e desapareceu.

Cabe lembrar que esse pavimento superior estava repleto de cadáveres. Os mortos que não podiam ser enterrados ou cremados eram trazidos e abandonados no pavimento superior desse portal.

Conta-se que esse fato foi transmitido pela pessoa a quem o ladrão teria narrado toda a história.

A importância do Portal Raseimon, também denominado Rashômon (ou Rajômon), residia no fato de ser ele a principal entrada para a antiga Capital, Heiankyô.

Quando na sua época áurea, Heiankyô era o centro político e cultural, e o Portal Raseimon, uma imponente construção de dois pavimentos, em estilo chinês, simbolizava a própria opulência e a riqueza da classe aristocrática que vivia encerrada por trás dele.

Com a decadência e o período negro de Heiankyô, assolado por seguidas calamidades como terremoto, seca, fome e epidemias, o Portal Raseimon acabou se transformando também no símbolo dessa decadência. Antes a porta de entrada da única metrópole japonesa e, ao mesmo tempo, um obstáculo contra eventuais invasores, Raseimon passa a ter, a partir de então, uma ingrata função: a de jazigo de cadáveres. Não dando mais conta dos mortos em consequência da inanição ou da epidemia que assolara o país, os corpos eram deixados no próprio local em que tombavam ou, quando muito, eram abandonados no Raseimon.

O fato de o ogro manifestar-se, na maioria das vezes, na Capital ou nas suas imediações parece ter certa relação com a atmosfera decadente da outrora próspera Heiankyô. Isto porque o ogro manifesta-se basicamente em dois ambientes, como vimos anteriormente: nos ambientes naturais, tais como a montanha, o rio, ou em locais antigamente habitado pelos homens e agora abandonados, ou seja, o *habitat* do ogro coincide sempre com um lugar não habitado pelo homem, mas que eventual ou provisoriamente pode por ele ser visitado. Podemos considerar, portanto, que o ogro manifesta-se normalmente em território desabitado e abandonado, não se deslocando gratuitamente para o meio dos homens, mas movido por algum motivo especial, muitas vezes inexplicável ao ser humano.

O entardecer, um portal abandonado, o vulto de uma anciã que se move em meio à penumbra onde só deveria existir mortos formam um cenário sinistro que leva o ladrão imediatamente a relacioná-lo com a presença do ogro. Pode-se dizer, desse modo, que em *Konjaku Monogatari* a figura temida do ogro é criada à imagem do inexplicável, do desconhecido e do inesperado, exatamente como se vê na narrativa acima.

Bibliografia

- ARAKI, Akiko. "Konjaku Monogatarishûniokeru onino setsuwa" ("Narrativas sobre Ogro em Konjaku Monogatarishû"), *Dazaifu Kokubun (Estudos sobre Literatura Japonesa - Dazaifu)*, Fukuoka, Fukuoka Joshi tanki Daigaku Kokugo Kokubun Gakkai, 1986, vol. 5, pp. 22-26.
- ASAKURA, Haruhiko *et alii*. *Shinwa Densetsu Jiten (Dicionário de Mitologia e Lenda)*, Tóquio, Tôkyôdô, 1963.
- BABA, Akiko. *Onino Kenkyû (Pesquisa sobre o Ogro)*, Tóquio, San'ichi Shobô, 1975.
- INAGAKI, Yasukazu. "Konjaku Monogatarishûno Onino Yôsô" ("Aspectos sobre os Ogres de Konjaku Monogatarishû"). *Kinjô Kokubun (Estudos sobre Literatura Japonesa - Universidade Kinjô)*, Nagoya, Kinjô Gakuin Daigaku Gakkai, 1983, vol. 59, pp. 1-16.
- IIZAWA, Tadasu. "Onino Shinsô" ("A Verdade sobre o Ogro"), *Kokubungaku (Estudos sobre Literatura Japonesa)*, Tóquio, Gakutôsha, 1972, vol. 18, pp. 142-153.
- IKEDA, Yasaburô. "Yûreino Jôken" ("As Condições do Fantasma"), *Kokubungaku (Estudos sobre Literatura Japonesa)*, Tóquio, Gakutôsha, 1974, vol. 19, pp. 33-38.

- IWASAKI, Takeo, "Konjaku Monogatarishûniokeru Onino Ikkôsetsu" ("Considerações sobre o Ogro de Konjaku Monogatarishû"), *Nihon Bungaku (Literatura Japonesa)*, Tóquio, Nihon Bungaku Kyôkai, 1989, vol. 38, pp. 72-76.
- KOBAYASHI, Kazuomi. "Konjaku Monogatarino Reikaitan" ("Histórias Sobrenaturais de Konjaku Monogatari"), *Teikyô Daigaku Bungakubu Kiyô (Boletim do Departamento de Letras da Universidade Teikyô)*, Tóquio, Teikyô Daigaku Bungakubu, vol. 12, pp. 215-246.
- KÔNOSHI, Takamitsu. "Oni - Onino Uwasa Banashio Megutte" ("Ogro - A Respeito das Histórias sobre o Ogro"), *Kokubungaku (Estudos sobre Literatura Japonesa)*, Tóquio, Gakutôsha, 1972, vol. 18, pp. 95-100.
- NAKANO, Takeshi. "Konjaku Monogatarishûno Oninitsuite" ("Sobre o Ogro de Konjaku Monogatarishû"), *Setsuwa (Narrativas)*, Tóquio, Setsuwa Kenkyûkai, 1978, vol. 6, pp. 37-42.
- ÔTSUKA MINZOKU GAKKAI (org.). *Nihon Minzoku Jiten (Dicionário Etnológico Japonês)*, Tóquio, Kôbundô, 1972.
- SAHARA, Sakumi. "Konjaku Monogatarishûniokeru Reikitanno Kôzô - Maki Nijûshichio Chûshinni" ("A Estrutura das Histórias Sobrenaturais de Konjaku Monogatarishû - Sobre o Volume XXVII"). *Komazawa Tandai Kokubun (Estudos sobre Literatura Japonesa - Universidade Komazawa)*, Tóquio, Komazawa Tandai Bungakubu, 1989, vol. 19, pp. 1-21.
- SAKAMOTO, Tarô. *Fûzoku Jiten (Dicionário de Costumes Japoneses)*, Tóquio, Tôkyôdô, 1957.
- SAKURAI, Tokutarô. *Minkan Shinkô Jiten (Dicionário de Crenças Populares)*, Tóquio, Tôkyôdô, 1980.
- YANAGITA, Kunio. "Yamano Jinsei" ("A Vida na Montanha"), *Yanagita Kunio Zenshû (Coleção Kunio Yanagita)*, Tóquio, Chikuma Shobô, 1962, vol. 4.

A EVOLUÇÃO DA ARTE DE *KABUKI* NA ÉPOCA EDO

Sakae Murakami Giroux

A política de censura ditada pelo governo militar da época Tokugawa sobre as representações de *onna kabuki* (*kabuki* de mulheres) e *wakashû kabuki* (*kabuki* de rapazes), cujos atores exerciam, junto com sua profissão de dançarino, o comércio da luxúria, ironicamente auxiliou o *kabuki* a encontrar seu caminho de arte teatral.

No ano 6 da era Kan'ei (1629), o governo decretava a proibição da presença feminina no palco, o que provocou a falência das casas de espetáculos de *onna kabuki*¹ que até então desfrutava da preferência do público. Destacou-se, então, no mundo das artes de representação, o *wakashû kabuki*, o bom rival do *onna kabuki*; entretanto, pelos mesmos motivos da prática de comercialização do prazer, sofreu a interdição oficial no ano 1 da era Shôu (1652). No ano seguinte a esta intervenção, o governo condicionava a reabertura dessas casas à observância de duas condições: que os atores cortassem suas franjas e que fizessem da mímica o elemento principal de sua arte. Tais imposições tinham por objetivo eliminar as danças eróticas, a principal atração das representações de *kabuki*, e inibir a prática do homossexualismo, impondo aos atores efebos um aspecto viril².

Segundo Gunji Masakatsu, foi igualmente proibida, nessa época, a utilização da palavra *kabuki* (“mostrar pela conduta aquilo que ultrapassava a normalidade”) para se referir à arte em questão, devendo doravante ser denominada *monomane kyôgenzûkushi* (“representações de mímicas de *kyôgen*”); mas o

1. A proibição atingia todos os espetáculos da época, inclusive *onna jôruri* (“*jôruri* de mulheres”).

2. Cf. Sakae M. Giroux, “A Formação do Teatro *Kabuki*”, in *Estudos Japoneses* nº 11, pp. 111-115.

nome que os habitantes de Edo teriam adotado para *kabuki* foi *shibaya*³, uma denominação genericamente usada para as artes de representações teatrais⁴.

O que intencionamos verificar neste artigo é a maneira como as mímicas foram sendo introduzidas nas representações de *kabuki* e, de que forma, a partir dali, foi se processando a evolução desta arte.

Os ideogramas com os significados de “canto”, “dança” e “técnica”, empregados para ilustrar o som *kabuki*, refletem, de forma fiel, sua representação na época de Okuni, cujo espetáculo se apoiava essencialmente no canto e na dança, mesmo que nele se pudesse visualizar uma presença tênue das técnicas de mímica. Essa característica da arte de Okuni permaneceu inalterável na essência, mesmo quando *wakashû kabuki* se destacou no mundo teatral, substituindo *onna kabuki*⁵.

Sem entrar no mérito do conteúdo ou do nível dessas apresentações, podemos afirmar que a relevância desses dois elementos numa arte de representação nada tem de excepcional na história do teatro japonês: basta lembrar o *bugaku* e o *gagaku*, canto e dança da casa imperial ou o *nô*, teatro da classe guerreira do período Edo⁶. Zeami já sublinhava no seu tratado *Zeshi rokujû igo sarugaku dangi* (*Considerações sobre Sarugaku com Zeshi*, após seu sexagésimo aniversário) que o canto e a dança constituíam o estilo fundamental do *nô*, uma das artes do *kagura* (arte dos deuses), negando à mímica o lugar tradicional de destaque nas artes de representação⁷.

Sem esquecer que o *kabuki* foi, na origem, uma dança (*kabuki otori*)⁸ que deixou resquícios mesmo quando a sua representação foi se evoluindo em direção ao teatro *lato sensus* (pois o seu público continuava a apreciar o movimento de seus atores, em detrimento do texto da peça), a sua grande transformação artística se deu sob a ação da censura governamental que, como citamos acima, estabeleceu regras para a continuidade dessa arte.

3. Mesmo hoje, *shibaya* é utilizado com esse significado, pronunciando-se, comumente, *shibai*.

4. Cf. Gunji Masakatsu, “Edo bunka ni okeru kabuki no ichi”, in *Edo jidai to kindai*, pp. 336-337. O autor desconhece se o nome *monomane kyôgenzukai* indica a mímica do teatro *kyôgen*, que era representado junto com o teatro *nô*.

5. Konishi demonstra, baseando sua pesquisa nos registros *Kunijô kabuki ekotoba* (*Palavras Ilustradas de Kabuki Feminino*) de *Kyôto daigakubon* (Edição Universidade de Kyôto) e *Kabuki no sôshi* (*Cartilha de Kabuki*) de Nakamura Baigyokubon, que, do ponto de vista da composição, os cantos da dança de *kabuki* se assemelhavam às canções do século XVI (cf. Konishi Jin'ichi, “Kyôgen kara kabuki he”, in *Nihon bungeishi* IV, pp. 427-428). Lembramos que essas canções enriqueciam também os textos do teatro *kyôgen* e, assim, talvez possamos estabelecer, através delas, uma nova ponte de ligação entre a arte de *kyôgen* e a de *kabuki*.

6. Apesar de distinguir o público desses dois gêneros teatrais, o *kabuki*, como o teatro dos cidadãos, e o *nô*, como o dos guerreiros, estes assistiam freqüentemente aos espetáculos de *kabuki*, fato que motivou uma vigilância ainda mais draconiana por parte do governo militar em relação ao aspecto moral dessas representações e da vida cotidiana de seus artistas. Assim como as prostitutas eram proibidas de viver fora do limite destinado ao bairro do prazer, os participantes da companhia teatral de *kabuki*, fossem eles técnicos ou atores, eram obrigados a residir no bairro do teatro e proibidos de transitarem de rosto descoberto fora de sua vila. Se as estrelas do teatro conseguiam manter residências secundárias, por exemplo, no centro da cidade, era porque se escondiam atrás de um nome falso ou emprestavam o nome de outrem.

7. Cf. Omote Akira e Katô Shûichi, “Zeshi rokujû igo sarugaku dangi”, in *Zeami. Zenchiku*, p. 260 e Sakae M. Giroux, *Zeami: Cena e Pensamento Nô*, pp. 157-158.

8. Sakae M. Giroux, *op. cit.*, p. 110.

A partir dessas restrições assistimos ao nascimento do *yarô kabuki* (*kabuki* de homem viril) e o *kabuki* foi obrigado a criar a arte de *oyama* (forma feminina), ou seja, o caminho da arte que visa, numa representação, a transformação de um homem em uma verdadeira mulher. Antes, mesmo após a interdição das mulheres em cena, as dançarinas de *onna kabuki*, para poderem continuar executando suas artes, se introduziam nas companhias de *wakashû*, onde sua presença não era facilmente detectada pela polícia do governo. Assim, era frequente as próprias mulheres representarem os papéis femininos, uma vez que não havia grande diferença no conteúdo desses dois teatros.

A arte de *oyama* era algo novo no teatro japonês pois, tanto no *nô*, como no *kyôgen* que precederam o *kabuki*, os papéis femininos eram interpretados pela voz masculina dos atores e as vestimentas dessas personagens eram concebidas de maneira a neutralizarem as formas do corpo do ator. A arte de *oyama*, pelo contrário, ensinava a falsear a voz e a acentuar a feminilidade do papel através dos gestos e vestimentas, exigindo do ator um esforço contínuo para ultrapassar o seu próprio modelo.

Embora a proibição da dança não fosse tão restritiva a ponto de ter que ser banida por completo de suas representações, pois o que incomodava o governo era apenas a natureza dessas danças, a interdição significava, para os atores de *kabuki*, reiniciar o aprendizado de uma nova arte que priorizava a mímica. O *kabuki* foi obrigado a redefinir rapidamente seus objetivos, sob pena de extinção, e o corpo de seu ator, concebido prioritariamente para a dança e o canto, deveria, nesse novo estágio, ser capaz também de interpretar um papel e torná-lo interessante ao público, sem recorrer ao apelo erótico.

Nesse novo contexto, os atores que pertenciam à tradição do teatro *kyôgen*, e que já participavam das companhias de *onna kabuki* e *wakashû kabuki*, passaram a desempenhar um papel de destaque nessa nova arte. Ôkura Toraakira registrou no seu tratado teatral *Warabengusa* (*Passatempo para uma Criança*), o profundo desprezo em relação aos atores que aderiram ao *kabuki*, considerando-os marginais do caminho de sua arte, cuja raiz estética se encontrava na concepção teatral de Zeami. Zeami afirmava no tratado *Shudôsho* (*O Livro de Estudo do Caminho*) que um ator de *kyôgen* tinha que interpretar suas peças de maneira a provocar, em seu público qualificado, um sorriso de alegria. O que não era seguido, segundo Ôkura, pelos atores em questão, pois esses representavam de forma exagerada, contorcendo o corpo, fazendo caretas e dizendo piadas de mau gosto⁹. Mas, apesar de serem menosprezados pelas influentes escolas oficiais de *kyôgen*, como a da corrente Ôkura, eles foram, sem dúvida, os protagonistas principais desse novo teatro, pois, sem o seu auxílio, o *kabuki* jamais poderia se adaptar em tão pouco tempo à exigência governamental.

Duas medidas foram consideradas factíveis, de imediato, pelo *kabuki*: representar as peças de *kyôgen* já existentes, de preferência as que enfatizavam a

9. Cf. Ôkura Toraakira, "Warabengusa", in *Yôkyoku kyôgen kokugo kokubun kenkyû taisei*, pp. 520-586, cap. 48 e Omote Akira e Katô Shûichi, "Shudôsho", in *Zeami. Zenchiku*, p. 239.

dança e o canto e, paralelamente, compor, sob orientação dos atores de *kyôgen*, suas próprias peças que corresponderiam a essa nova realidade.

Segundo Konishi, no período de 1658 a 1680, entre vinte e seis peças de *kyôgen*, representadas pelos atores de *kabuki*, cujos títulos apareciam sessenta e cinco vezes no registro *Matsudaira Yamatogami nikki* (*Registros Diários de Matsudaira Yamatogami*), quinze eram as que davam destaque à dança e ao canto. E esse mesmo registro prova que as peças especialmente compostas para *kabuki*, a chamada *shimagahara kyôgen*, representadas por volta de 1655, obteve um grande sucesso de bilheteria¹⁰.

No ano 4 da era Kanbun (1664), a cortina foi incluída na composição do palco de *kabuki*, detalhe aparentemente banal mas que interferiu de forma decisiva na concepção dessa arte teatral. O surgimento, nesse mesmo período, de *tsuzuki kyôgen* (“*kyôgen* em cadeias”), uma nova estrutura de representação, fez com que os *kyôgen* que comportavam apenas um ato passassem a ser denominados *wakare kyôgen* (“*kyôgen* único”). Os pesquisadores japoneses, como Urayama Massao ou Matsuzaki Hitoshi, são de opinião de que não se deve, obrigatoriamente, relacionar a utilização da cortina com a aparição de *tsuzuki kyôgen*, uma vez que não existem provas de que as cenas eram sempre interrompidas pelo fechar das cortinas, podendo ser cortadas inclusive por entre-atos¹¹. Entretanto, é evidente que esse novo elemento no cenário, ao estabelecer uma separação nítida entre o palco e a platéia, facilitou a representação de peças em vários atos. Assim, se a cortina não foi a única causa do efeito, podemos pelo menos afirmar que foi um elemento instigador do desenvolvimento de uma nova estrutura de representação, o *tsuzukikyôgen*.

Essa nova estrutura permitiu colocar em cena um conteúdo melhor elaborado do que o das épocas anteriores e estimulou o desenvolvimento e o estudo de mímicas de diferentes tipos de personagens como *oyaji kata* (“estilo padrão”), *wakashû kata* (“estilo jovem rapaz”), *waka onna kata* (“estilo jovem rapariga”), *dôke kata* (“estilo cômico”), *teki yaku kata* (“estilo do inimigo”), *kata kata* (“estilo mulher de idade”) etc. Entre essas mímicas, podemos destacar o *teki yaku kata*, retrato do novo estágio de desenvolvimento da arte de *kabuki*, pois este estilo simbolizava o antagonismo que só podia aparecer nas estruturas mais complexas do que as de *onna kabuki* ou *wakashû kabuki*, cujas representações eram quase um conjunto de canções com danças.

Também nessa época, começaram a surgir pessoas que se dedicavam exclusivamente à composição de peças de *kabuki*. Como o objeto de apreciação do público continuava a ser o ator, a composição das peças era ainda submetida à conveniência daquele que iria representá-la. Assim, a maior preocupação do autor era escrever de maneira a realçar o talento do ator principal, deixando de lado a qualidade do conteúdo. Conseqüentemente, talvez fosse mais prático,

10. Cf. Konishi Jin'ichi, *op. cit.*, pp. 428-430.

11. Cf. Urayama Masao e Matsuzaki Hitoshi, *Kabuki kyakubonshû jô*, in col. *Nihon koten taikai* 53, p. 4.

nesse estágio, que o próprio ator escrevesse suas peças, fato que realmente acontecia¹².

Entretanto, vale lembrar que, embora a qualidade das peças de *nô* da época áurea fosse de uma superioridade inigualável comparadas com as de *kabuki* desse período, Zeami continuava defendendo a importância de um ator ser o autor de suas próprias peças pois ninguém melhor do que ele poderia conhecer seu próprio talento artístico¹³. Essa lógica que constituía uma tradição do teatro japonês foi, pela primeira vez, ignorada no teatro *kabuki*; portanto, não obstante as ressalvas acima, a profissionalização do dramaturgo imprimiu uma verdadeira revolução na concepção da arte teatral japonesa.

Na era Genroku (1688-1704), foi editada uma grande quantidade de *Eiri kyôgenbon* (*Livro Ilustrado de Kyôgen*) que, a exemplo de *Tenshō kyôgenbon* (*O Livro de Kyôgen da Era Tenshō*)¹⁴, eram esboços de peças que esclareciam consideravelmente os seus conteúdos. Esse dado nos instiga para as seguintes reflexões: o *kabuki* atingia sua maioridade que resultava na transparência de sua arte através da publicação de peças (ainda que de linhas gerais); o conteúdo dessas peças não continha nenhuma trama mais complexa a ponto de não poder ser desvendada por um simples esboço¹⁵.

De fato, embora a estrutura do *tsuzuki kyôgen* (que poderia ser entendida como uma peça de vários atos) abrisse a possibilidade de criar várias tramas para enriquecer o conteúdo de uma peça, no *Eiri kyôgenbon* constavam somente peças de temáticas simples: na sua maioria, eram as que compunham a categoria *oiemono* (“histórias de clãs”), ou seja, histórias de desavenças entre os bons e os maus de um mesmo clã, cujo fim era coroado com a vitória do bem.

Apesar das diferenças de sensibilidades regionais interferirem no estilo da conclusão das peças (o *kabuki* de Edo, por exemplo, preferindo finalizá-las com cenas de violência contra o mal e o de Kyôto, com cenas de cerimônias de congratulações por um final feliz), pode-se dizer que, no geral, os dramaturgos de *kabuki* compunham peças baseando-se em cenas pré-definidas (como *aragoto*: fatos violentos, *jitsugoto*: fatos verdadeiros, *budôgoto*: normas do caminho de guerreiro, *wagoto*: histórias de amor, *kyorangoto*: histórias de loucura etc.) que selecionavam em concordância com a qualidade física e o talento do ator principal. Assim, cada ato constituía quase uma história independente, podendo

12. Por exemplo, Ichikawa Danjurô, da primeira geração (1660-1704), autor de *Tsuwamono Kongen Soga*, *Genpei Narukami denki*, etc. e Nakamura Hichisaburô, da primeira geração (1662-1708), que compôs *Keisei Asamagatake*.

13. Cf. Omote Akira e Katô Shûichi, “Fûshikaden”, in *Zeami. Zenchiku*, p. 30.

14. *Tenshō kyôgenbon* data da segunda metade do século XVI e era composto de cem esboços de peças a serem desenvolvidas na representação teatral de *Kyôgen*. Os esboços, além de indicar o tema das peças, traziam a transcrição integral dos recitativos e canções que pertenciam à época antiga. Essa parte transcrita era, provavelmente, memorizada pelos atores (cf. Sakae M. Giroux, *Kyôgen: O Teatro Cômico do Japão*, p. 25).

15. A publicação dos esboços de peças sugere a possibilidade de uma representação de *kabuki* ainda guardar, nesse estágio de sua evolução, uma forte dose de improvisação, apesar de limitada pelas convenções. Lembremos que as peças de *jôryû* eram publicadas na sua íntegra, fato que revelava o bom nível de qualidade de seus textos e representações.

mesmo acontecer de o caráter da personagem principal ir se transformando, sem motivo aparente, no decorrer da apresentação¹⁶.

Lembramos que no teatro *jôruri*, por ser esse gênero representado pelos bonecos, o ator não era tão importante como no *kabuki*. E por se basearem em textos narrativos, a linha de narração que abrangesse toda a peça passava a ter, nesse teatro, uma importância capital na condução de sua representação ao sucesso. Foi provavelmente pela influência do *jôruri* que o *kabuki* consegue, por sua vez, aperfeiçoar a unidade de suas peças¹⁷.

Voltando às referidas cenas pré-estabelecidas do *kabuki*, como foram sendo transmitidas através de gerações, estabeleceram, com o passar dos anos, as convenções fixas que atingiam uma mínima parte de uma representação. Por exemplo, o *shibaraku* (“alto lá!”) do guerreiro que vem em auxílio do personagem bom, o *zôriuchi* (“bater com a sandália de palha”) para envergonhar a vítima, o *kushisuke* (“pentear o cabelo”) da mulher que arruma o cabelo do amado etc., que mesmo hoje compõem cenas das diferentes representações, já faziam parte da peça *Sankai Nagoya* (*Reencontro em Nagoya*), cuja *avant-première* aconteceu no ano 10 da era Genroku (1697).

As convenções assim criadas interferiram, por sua vez, na caracterização dos papéis, fixando, desta maneira, a própria interpretação do *kabuki*; considera-se que um pouco antes do ano 12 da era Genroku (1699), os papéis de *kabuki* se organizaram em oito tipos: *tachiyaku* (“papel de destaque”)¹⁸, *katakiyaku* (“papel do vingado”), *dôkekata*, *oyajikata*, *wakaonnagata*, *wakashûgata*, *kashagata* (“estilo da mulher que não é jovem”), *koyaku* (“papel infantil”). Essas características de personagens foram, posteriormente, aperfeiçoadas e detalhadas como, por exemplo, *katakiyaku*, que se subdivide em *jitsuaku* (“verdadeiro malvado”), *iroaku* (“o belo malvado”) etc. Nesse processo de evolução assistimos, finalmente, à aparição do *kata* ligado ao conceito de *dô* (“caminho da arte”) que inclui o *kabuki* entre as artes de representação do teatro clássico japonês¹⁹.

É interessante observar que, no que se refere à construção de papéis, o *kabuki* trilha o caminho inverso ao do teatro *nô*. Os nove tipos de *nô* que Zeami enumera no Livro II de seu primeiro tratado *Fûshikaden*: “Da Transmissão da Flor de Interpretação” (*onna*: mulher, *rôjin*: ancião, *hitamen*: rosto descoberto, *monogurui*: demente, *hôshi*: monge, *ashura*: espírito do guerreiro

16. Mesmo as obras-primas de autoria de Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), como *Keisei Hotoke no hara* ou *Keisei Mibudai nenbutsu*, representados, respectivamente, no ano 12 e 15 da era Genroku (1699 e 1702), não apresentavam uma unidade narrativa sólida.

17. O *dan*, traduzido neste artigo por “ato”, não é semelhante ao do teatro moderno pois tanto as peças de *kabuki* como de *jôruri* possuíam entre-atos que nada tinham a ver com a linha narrativa da peça; eram talvez um interlúdio com o simples objetivo de despertar a atenção do público.

18. Essa denominação, que na tradução literal significa “o papel a ser interpretado em pé”, era utilizada para se contrapor aos instrumentistas que permaneciam sentados. Desta maneira, indicava aos que dançavam em pé, ou seja, todos os atores menos os instrumentistas. A sua utilização vai sendo posteriormente restringida, indicando papéis masculinos e, finalmente, o papel do homem bom que não seja nem o velho nem o vingado (cf. Kôjien, p. 1379).

19. Cf. Sakae M. Giroux, “*Kabuki*, o Teatro de *Kata*”, in *Estudos Japoneses* nº 12, pp. 123-131.

morto, *kami*: deus, *oni*: diabo, *karagoto*: tipos de temas chineses) são reduzidos, nos seus tratados posteriores, em três tipos de base (*onna*, *rôjin*, *ashura*), marcando a inclinação desta arte pela busca da essência dos tipos representados e, por conseguinte, pela busca do caráter despojado e simbólico de sua representação²⁰.

No caso do *kabuki* verificamos, ao contrário, o esforço de se engajar num movimento de exteriorização da psicologia das personagens, não apenas pelas palavras mas também pelo conjunto de signos visuais. As cores codificadas de sua maquiagem são um bom exemplo desse esforço. Todavia, esse procedimento, que muitas vezes foi interpretado como um realismo, principalmente pelos críticos ocidentais, nada tem a ver com o movimento literário que procura interpretar, no teatro, um corte da “realidade palpável”; na verdade, o que o *kabuki* busca, em última análise, é o mesmo que o *nô*, ou seja, revelar ao público o verdadeiro sentimento humano.

O *kabuki* da época antiga, por outro lado, da mesma forma que as representações de *nô* que antecederam a época de Zeami, era menos elaborado, sendo quase uma simples reprodução de acontecimentos do cotidiano.

Uma das fontes de inspiração temática de suas peças eram as notícias criminais de primeira página como assassinatos, suicídio duplo etc. Essa prática de representar no palco os assuntos palpitantes dos jornais já existia pouco antes da era Genroku. Segundo Gunji, foi graças à influência dessa prática do *kabuki* que Chikamatsu pôde atingir nas suas peças de *sewamono* (“peças do cotidiano”) do teatro *jôruri* a excelente qualidade que conhecemos. Conta-se que Chikamatsu, quando ficava sabendo de algum drama de suicídio duplo durante sua viagem pelas províncias, retornava com urgência à capital, escrevendo dentro do palanquim a peça sobre o acontecido, para poder encená-la pelo menos na semana seguinte à notícia²¹.

O suicídio duplo já era o tema do *kabuki* nos anos 80 do século XVII; entretanto, embora essas peças constituíssem a origem do chamado *sewamono*, por seus textos não terem sido conservados, é impossível saber se já existia por parte dos dramaturgos a intenção de tentar delatar, através do teatro, as consequências nocivas do feudalismo da época Tokugawa²².

No ano 16 da era Genroku (1703), assistimos, no teatro *jôruri*, à representação da peça *Sonezaki shinjû* (*O Duplo Suicídio em Sonezaki*), da autoria de Chikamatsu Monzaemon, que inspirou seu texto na história dos amantes que cometeram suicídio no bosque de Sonezaki, em Ôsaka. Nessa representação,

20. Cf. Sakae M. Giroux, *Zeami: Cena e Pensamento Nô*, pp. 121-123.

21. Cf. Gunji Masakatsu, “Edo bunka ni okeru kabuki no ichi”, in *Edo jidai to kindai*, p. 359.

22. Tanto no *jidaimono* como no *sewamono*, um dos temas principais, que consta das peças que nos restam atualmente, fala do drama provocado pelo choque dos sentimentos de *giri* e *ninjô*. Esse choque acaba criando um situação insustentável conduzindo suas personagens às decisões drásticas como o suicídio duplo dos amantes que pertencem a classes sociais diferentes ou o pai que, por lealdade ao seu senhor, acaba matando o próprio filho. Se considerarmos que o sentimento de *giri* se relaciona com o pensamento confucionista, podemos dizer que *ninjô* tem a sua raiz na sensibilidade da corte e é justamente o choque entre essas duas formas de pensamento arraigado na cultura japonesa que constrói a tragédia de *kabuki*.

vimos concretizar no teatro *jôuri* a riqueza temática das peças de *sewamono* e foi através dessa categoria de peças que o *kabuki*, enfim, tomou consciência do papel social que poderia desempenhar o teatro.

A estrutura dos *sewamono*, por serem peças, em princípio, de apenas um ato, apresentava uma unidade melhor elaborada que as da categoria de *jidaimono* (“peças de outrora”). Mesmo Chikamatsu não conseguia concretizar, nas peças de *jidaimono*, uma unidade temporal, locativa e narrativa. Sua obra-prima *Kokusen'ya Kassen (As Batalhas de Watonai)*, por exemplo, que foi apresentada no Takemoto-za, no ano 5 da era Shôtoku (1715), permanecendo em cartaz por dezesseis meses, possuía um tempo extremamente longo, com cenas e linhas narrativas discordantes uma da outra. Tal não é o estilo da peça *Sonezaki shinjû*, cuja trama e drama acontecem no espaço de vinte e quatro horas, e as suas cenas são construídas de forma a convergirem na tragédia final.

O “agir obedecendo às normas da sociedade” passa a ser considerado também um dos pilares do drama das peças de *jidaimono*. É importante sublinhar que a categoria *jidaimono* surgiu após a classificação de um certo estilo de peças na categoria *sewamono*, ou seja, porque determinadas peças passaram a ser chamadas *sewamono*, outras receberam o nome de *jidaimono*. Essa discussão que, à primeira vista, pode parecer inócua é extremamente importante quando se pensa na evolução do teatro *kabuki* pois, a partir dessa premissa, podemos construir a tese de que não existiam categorias diferentes de peças porque os seus objetivos eram apenas lúdicos. Quando nasce a consciência da função social do teatro, as peças que tinham por temas assuntos guerreiros foram consideradas acontecimentos de outrora (*jidaimono*), principalmente para driblar a censura governamental que não admitia qualquer crítica, por mínima que fosse, à sua política. Os autores, inspirados nos assuntos efervescentes que envolviam a classe guerreira da época Tokugawa, mudavam os nomes das personagens para aqueles de épocas anteriores, deslocando as notícias da atualidade para o passado e, finalmente, classificando essas peças como sendo as que tratavam de acontecimentos de outrora.

Nas eras Kyôhō (1716-36) e Hôreki (1751-64), quando o estilo *aragoto* passou a ser a preferência do público, assistimos igualmente à mudança do centro cultural de Kyôto para Edo. E foi a partir dos inícios do século XIX, nas eras Bunka (1804-18) e Busei (1818-30), que o *kabuki* passou a receber influência considerável de romances, gênero literário em voga da época. Esse fato interfere, evidentemente, na essência desta arte que, até então, era um teatro de inspiração para passar gradativamente ao teatro que se baseia em uma história²³.

Com a evolução do teatro *kabuki*, era natural que surgissem críticas sobre essa arte, da qualidade de *Yakusha banashi (Considerações dos Atores)*²⁴ que,

23. São características vistas nas peças de autores como Tsuruya Nanboku (1796-1825) e Kawatake Mokuami (1816-93).

24. A leitura correta dos ideogramas que receberam o som *hanashi é rongô*, palavra de conotação confucionista que significa “tomar como modelo a arte do mestre”. Essa leitura seria mais apropriada para esse tratado que tinha por objetivo registrar e guardar a arte dos mestres de outrora.

embora editado no ano 5 da era An'ei (1776), o conteúdo constava de considerações sobre a arte de *kabuki* dos atores da segunda metade do século anterior²⁵. Antes desse tratado, já havia *Yakusha hyôhanki* (*Registro de Críticas sobre Kabuki*), entretanto essas apreciações se limitavam ao nível individual do ator, não sendo a arte de *kabuki* o objeto de sua reflexão.

O tratado *Yakusha banashi* não possuía a lógica de pensamento e de estrutura da qualidade dos escritos de Zeami, transmitidos para os herdeiros de sua arte; era, antes de tudo, um conjunto de considerações corretas emitidas pelos atores famosos de *kabuki*, que foi registrado pelas pessoas próximas e organizado sem uma maior preocupação de forma. Se quisermos traçar um paralelo com os tratados de Zeami, o *Yakushubanashi* se assemelha, se não pela estrutura ao menos pela intenção, ao *Zeshi rokujû igo sarugaku dangi* (*Considerações sobre Sarugaku com Zeshi após seu Sexagésimo Aniversário*), organizado por Motoyoshi, o segundo filho de Zeami. De qualquer forma, mesmo atualmente, não existe na arte de *kabuki* um tratado que ultrapasse o nível do conteúdo do *Yakushabanashi*²⁶, mesmo considerando que a diversidade dos assuntos ali arrolados traga um certo desequilíbrio na organização do tratado²⁷.

Bibliografia

- ERNST, Earle. *The Kabuki Theatre*. Oxford University Press, 1956, 296 p.
- GIROUX, M. Sakae. *Kyôgen: O Teatro Cômico do Japão*. São Paulo, Massao Ohno Editor/ACBJ, 1989, 240 p.
- . *Zeami: Cena e Pensamento Nô*. São Paulo, Perspectiva/ACBJ, 1990, col. Estudos nº 122, 376 p.
- . “A Formação do Teatro Kabuki”. In: *Estudos Japoneses* nº 11, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da USP, 1991, pp. 109-120.
- . “Kabuki, o Teatro de Kata”. In: *Estudos Japoneses* nº 12, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses da USP, 1992, pp. 123-131.
- GUNJI, Masakatsu. *Kabuki jûhachibanshû* (*Coletânea de Dezoito Peças de Kabuki*). Tóquio, Iwanami shoten, 1965, col. Nihon koten bungaku taikai nº 98, 502 p.
- . *Kabuki jûhachiban* (*Dezoito Peças de Kabuki*). Tóquio, Shûeisha, 1979, col. Nihon no koten nº 20, 222 p.
- KONISHI, Jin'ichi. *Nihon bungeishi* (*História das Artes e Letras Japonesas*). 3ª ed., Tóquio, Kôdansha, 1990, 589 p.
- NISHIYAMA, Matsunosuke et al. *Kinsei Geidôron* (*Teorias do Caminho da Arte Teatral na Época Kinsei*). Tóquio, Iwanami shoten, 1972, col. Nihon shisô taikai nº 61, 696 p.
- NOSCO, Peter. *Confucionism and Tokugawa Culture*. Princeton, Princeton University Press, 1984, 290 p.
- ÔISHI, Shinsaburô e NAKANE, Chie. *Edo jidai to Kindaika* (*Época Edo e a Modernização*). 5ª ed., Tóquio, Chikuma shobô, 1989, 480 p.

25. Handa Fujijûrô (1647-1709), Hôzawa Ayame (1673-1729) etc.

26. Principalmente *Ayamegusa*, enquanto tratado teatral sobre *onnagata*, estilo feminino.

27. Outra vertente da crítica sobre a arte de *kabuki* é representada pelo tratado *Yakushaguchi shamisen* (*Shamisen Proferido pelo Ator*), e ditado no ano 12 da era Genroku (1699), que revela a visão do público de *kabuki*.

- OMOTE, Akira e KATÔ, Shûichi. *Zeami. Zenchiku*. Tóquio, Iwanami shoten, 1974, col. Nihon shisô taikai nº 24, 582 p.
- ÔKURA, Toraakira. "Warabengusa" ("Passatempo para uma Criança"). In: *Yôkyoku kyôgen – kokugo kokubun kenkyû taisei (Compilação de Pesquisas sobre Língua e Literatura Japonesa – Peças de Nô e Kyôgen)*, Tóquio, Sanseidô, 1965, pp. 520-86.
- ÔMITA, Tetsunosuke *et al.* *Kabuki jiten (Dicionário de Kabuki)*. Tóquio, Heibonsha, 1984, 459 p.
- TORIGOE, Bunzô. *Genroku kabuki (O Kabuki da Era Genroku)*. Tóquio, Hachiki shoten, 1991, 478 p.
- URAYAMA, Masao e MATSUZAKI, Hitoshi. *Kabuki kyakubonshû jô (Coletânea das Peças de Kabuki, tomo 1)*. Tóquio, Iwanami shoten, 1960, col. Nihon koten bungaku taikai nº 53, 464 p.
- WATANABE, Tamotsu. *Kabuki*. Tóquio, Shinyôsha, 1989, 356 p.

(texto da 4ª capa)

*Flores, cores
pessoas, corações*

Horiguchi Daigaku

花は色
ひきは
右、ろ

大
學

