

ESTUDOS JAPONESSES

VIII

1988

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

Estudos Japoneses	São Paulo	Vol. 8	Págs. 1 a 98	1988
-------------------	-----------	--------	--------------	------

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. José Goldemberg

Vice-Reitor: Prof. Dr. Roberto Leal Lobo e Silva Filho

Secretário Geral: José Geraldo Soares de Melo

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. João Baptista Borges Pereira

Vice-Diretor: Prof. Dr. João Paulo Gomes Monteiro

Assistente Téc. p/ Assuntos Acadêmicos: José Aldo Pasquarelli

Assistente Téc. p/ Assuntos Administrativos: Cícero Santana Marques

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES

Diretora: Prof.^a Dr.^a Geny Wakisaka

Vice-Diretora: Prof.^a Dr.^a Tae Suzuki

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

Av. Prof. Lineu Prestes, 159

CEP 05598

Cidade Universitária

São Paulo - Brasil

Apoio financeiro da Fundação Japão

BEATRIZ SHIZUKO TAKENAGA	
A Cultura Nanban	5
GENY WAKISAKA	
<i>Chôka</i> — o poema longo e os demais poemas japoneses	17
HELENA SUMIKO HIRATA	
Divisão social e processos de trabalho na sociedade japonesa ...	35
LUIZA NANA YOSHIDA	
As histórias antigas de <i>Uji shûi monogatari</i>	43
RICARDO MÁRIO GONÇALVES	
A introdução do Budismo no Japão	53
SAKAE MURAKAMI GIROUX	
Nô — o nascimento do teatro japonês	61
TAE SUZUKI	
Um conto de Mishima: “Peônias”	71
TAI SUZUKI	
O sistema temporal da Língua Japonesa nas narrativas clássicas	77
TEIITI SUZUKI	
Origem e desenvolvimento da xilogravura <i>ukiyo-e</i>	93

A CULTURA NANBAN

Beatriz Shizuko Takenaga

Com a Reforma e a Contra-Reforma, a Igreja Romana ressurgiu com forte determinação mercantil. O que ilustra bem a sua nova disposição foi a fundação da Companhia de Jesus em 1540 por Inácio de Loyola (1491-1556) (1).

Era então a época do surgimento de impérios marítimos europeus. Inicialmente havia um semi-monopólio dos espanhóis e portugueses, unidos sob a mesma coroa (1580-1640). Com a derrota da armada espanhola e a morte de Felipe II, quebra-se o vínculo, desencadeando uma corrida expansionista com a presença da Holanda, Inglaterra e eventualmente da França.⁽²⁾

No Oriente, ocorria o que os japoneses rotularam de *Seiryôkutôzen*, “O avanço de forças ocidentais para o leste”. Portugal, após ter estabelecido postos em Goa e na Costa de Malabar em 1510, decidiu estabelecer-se permanentemente em Macau (1557); a Espanha em 1564 enviou o conquistador Miguel Lopez de Legazpi para colonizar um grupo de ilhas que hoje são conhecidas como as Filipinas; os holandeses estabeleceram-se na Batavia, atual Djakarta; os ingleses limitaram-se a alguns postos na Costa de Coromandel⁽³⁾.

O Japão nessa época vivia o período conhecido como *Sengoku Jidai*, um período de total anarquia onde os *daimyô*, “senhores feudais”, procuravam obter a supremacia travando batalhas entre si para o controle total sobre a nação⁽⁴⁾.

Foi nesse período, em 1543, que os primeiros portugueses pisaram em solo japonês. O local era a Costa de Tanegashima, uma pequena ilha em Kyûshû, ao sul do Japão.

(1) Jean-Pierre Lehmann — *The roots of Modern Japan*. Londres, The Mac Millan Press Ltd., 1982. p. 32.

(2) J.P. Lehmann — *op. cit.* p. 33.

(3) Ídem, *ibidem*.

(4) J.P. Lehmann — *op. cit.* p. 34.

Nessa ocasião, os portugueses ofereceram vários presentes, entre os quais, uma espingarda pela qual o *daimyô* de Tanegashima demonstrou especial interesse. Ele, reconhecendo o valor da nova arma para seus propósitos, tratou logo de ordenar aos seus súditos que aprendessem a utilizá-la e que examinassem sua estrutura para que pudessem produzir cópias. O uso da espingarda espalhou-se rapidamente por todo o país, ajudando a acelerar a unificação da dividida nação, pois em 1575 a força de homens armados com espingarda teve um papel decisivo na batalha de Nagashino com a vitória de Oda Nobunaga⁽⁵⁾.

Seguindo-se a esse primeiro encontro entre portugueses e japoneses, em 1544 outro português, Fernão Mendes Pinto teria ido ao Japão. Mas é o ano de 1549 que marca o início da cristianização no Japão com a chegada de São Francisco Xavier (1506-1552) a Kagoshima também em Kyûshû. Com ele inicia-se o trabalho de conversão de fiéis à fé cristã e o processo de introdução da cultura européia. Essa cultura levada ao Japão entre meados do século XVI e a primeira metade do século XVII, recebeu o nome de *Nanban Bunka*, “Cultura Nanban”.

Nanban significa literalmente “bárbaros do Sul” e originalmente tinha relação com o conceito chinês de que todos os estrangeiros eram bárbaros em comparação aos chineses⁽⁶⁾. *Nanbanjin*, no Período Muromachi (1338-1573), era um termo usado para designar indivíduos de várias regiões do sudeste asiático. Mais tarde o termo serviu para designar portugueses, espanhóis e italianos para distinguí-los dos holandeses e ingleses que vieram ao Japão meio século depois dos primeiros⁽⁷⁾.

O que se entende por *Nanban Bunka* ou *Kirishitan Bunka*⁽⁸⁾ não está relacionado apenas com as artes e ciências européias difundidas pelos jesuítas no Japão mas também com ítems referentes a hábitos e costumes europeus.

Antes de falarmos sobre que artes e que ciências os japoneses tiveram oportunidade de conhecer, vamos falar em primeiro lugar daquilo que se tornou o instrumento mais eficaz da Igreja, ou seja, a tipografia. No Japão o papel da tipografia foi sem dúvida decisivo para a propagação das idéias

(5) Mitsukuni Yoshida — *The Hybrid Culture — What happened when East and West met*. Hiroshima, Mazda, 1984. p. 14.

(6) Fernando G. Gutiérrez, S.J. A Survey of *Nanban Art*. In: Michael Cooper, S.J. (ed.) — *The Southern Barbarians-The first europeans in Japan*. Tóquio Kôdansha International Ltd., 1971. p. 149.

(7) Nihonshi Yôgo Daijiten Henshu Iinkai (ed.) *Nihonshi Yôgo Daijiten*, “Dicionário de termos da História do Japão”, v. 1. Tóquio, Nihonshi Yôgo Daijiten Henshu Iinkai, 1978. p. 520. Vide também Kiichi Matsuda. *Nanbanjin no Nihon Hakken*, “A descoberta do Japão pelos *Nanbanjin*”. Tóquio, Chuô Kôronsha, 1982. p. 199.

(8) *Kirishitan Bunka*, literalmente Cultura Cristã; *Kirishitan* vem evidentemente de cristão.

e de toda a Cultura *Nanban* em geral. Alguns autores a consideram uma arte e outros a incluem ao lado das ciências como astronomia, geografia, etc. Tanto a idéia de considerá-la como arte quanto de considerá-la como ciência são discutíveis, motivo pelo qual separámo-la dos dois grupos.

O Padre Alessandro Valignano (1539-1606) foi o responsável pela introdução da tipografia no Japão. Segundo Boxer, Valignano teria trazido uma máquina de imprimir em 1590 e provavelmente trouxe matrizes de metal para o silabário *katakana* e para os caracteres sino-japoneses mais comuns⁽⁹⁾. Já Hideomi Tuge fala em japoneses que foram enviados à Europa no século XVI e que voltaram trazendo uma máquina de imprimir. Tuge não diz que esses japoneses foram os introdutores da máquina nem menciona Valignano⁽¹⁰⁾.

Antes disso, o trabalho de circulação de material escrito era árduo. Em 1549, Francisco Xavier dedicou-se a compor tratados religiosos em japonês para circulação entre os possíveis noviços. Tais trabalhos, assim como um dicionário e uma gramática atribuídos ao Padre Duarte da Silva em 1564, devem ter circulado em forma de manuscritos⁽¹¹⁾.

De 1591 a 1614, houve uma notável produção de trabalhos religiosos e lingüísticos em latim e japonês, aos quais dá-se o nome de *Kirishitanhan* ou *Amakusahan*. Estes trabalhos podem ser divididos em 3 grupos principais: 1) obras cujos originais foram escritos em língua européia e que foram traduzidas para o japonês. Com exceção das Fábulas de Esopo (*Izopo Monogatari*), todas parecem ter sido obras de cunha religioso ou calendários; 2) obras adaptadas de originais japoneses como o *Heike Monogatari*, "Contos de Heike"; 3) trabalhos lingüísticos, gramáticas e dicionários.

Do primeiro grupo, podemos destacar:

— *Sanctos no Gosagyō* — obra impressa em Kazusa em 1591, adaptada de *Flos Sanctorum*;

— *Contemptus Mundi* — é o título sob o qual foi publicada a obra *Imitatio Christi* de Thomas à Kempis em 1596, em Amakusa;

— *Fides no doxi* — tradução da obra *El Sumario de la Introducción del Símbolo de la Fé*, do Frei Luís de Granada;

(9) Charles R. Boxer. *The Christian Century in Japan, 1549-1650*. Berkeley, University of California Press, 1974. pp. 190-191.

(10) Hideomi Tuge (ed.). *Historical Development of Science and Technology in Japan*. Tóquio, Kokusai Bunka Shinkokai, 1961. p. 40..

(11) C.R. Boxer — *op. cit.* pp. 189-190.

— *Guia do Pecador* — também do Frei Luís de Granada, impressa em 2 volumes em Nagasaki entre os anos de 1599 e 1600.⁽¹²⁾

Neste grupo inclui-se também *Esopu no Fabulas*, impressa em Amakusa em 1593, sendo o único trabalho literário não religioso traduzido ou adaptado pelos jesuítas para o japonês. Foram também impressos em latim os Discursos de Cícero mas não se tem notícias de cópias da obra.⁽¹³⁾

A escolha de livros para adaptação e tradução, era feita de maneira criteriosa. Livros heréticos e pagãos não deveriam ser introduzidos a não ser que fossem previamente “censurados e purificados”.⁽¹⁴⁾

Dentro do segundo grupo estão obras como *Heike Monogatari*, “Contos de Heike”, publicada em 1592, *Kinkushû*, “Coleção de Provérbios”, publicada em 1593, *Wakan-Roeshû*, “Coleção de Poesia Nipo-Chinesa”, de 1600 e *Taiheiki*, “Crônica da Grande Pacificação”, cujo ano de publicação é desconhecido. Os dois primeiros foram publicados em Amakusa e os dois últimos em Nagasaki.⁽¹⁵⁾

Na tradução para o português, alguns clássicos japoneses sofriam adaptações como foi o caso de *Heike Monogatari*, que foi resumido e simplificado em benefício dos jesuítas que estavam estudando a língua. Além disso eram escritos em *rômaji*, ou seja, caracteres latinos. Esse aspecto é importante porque era a primeira vez que se fazia a transliteração da língua japonesa para a escrita latina. Atualmente o método de romanização do japonês mais utilizado é o Hepburn. É evidente que este é diferente do método utilizado pelos portugueses, pois o Hepburn é um método baseado em regras ortográficas da língua inglesa.

Passando para o terceiro grupo, podemos mencionar como uma das primeiras obras impressas, *De Institutione Grammatica*, cuja versão japonesa foi impressa em Amakusa em 1594, destinada ao uso de estudantes japoneses de latim. Em 1595 foi impresso o *Dictionarum Latino Lusitanicum ac Iaponicum*, baseado no dicionário de latim de Ambrógio Calepio. Entre 1598 e 1599, foi publicado o *Racuyoxu*, um dicionário de caracteres chineses com leituras sino-japonesas para facilitar a leitura de principiantes.⁽¹⁶⁾

(12) Idem, *ibidem*. pp. 191-192.

(13) Idem, *ibidem*. pp. 192-193.

(14) Boxer fala em um trecho da carta de Valignano para Theotônio de Braganza, Arcebispo de Évora, escrita em 1587, onde ele usa explicitamente esses termos (vide Boxer — *op. cit.* p. 190).

(15) Kiichi Matsuda. *Nanbanjin no Nihon Hakken*, “A descoberta do Japão pelos Bárbaros do Sul”. Tóquio Chuô Kôronsha, 1982. p. 227.

(16) C.R. Boxer. *op. cit.* pp. 194-195.

Nesse grupo, destacam-se de maneira especial, *Vocabulario da Lingoa de Japam com a declaração em Portugues*, *Arte da Lingoa de Iapam* e *Arte Breve da Lingoa Japoa*. A primeira obra, publicada em 1603 é um dicionário japonês-português, contendo 30.000 palavras, considerado uma obra-prima no gênero. Nele há termos técnicos do Budismo, da literatura japonesa e copiosos exemplos de expressões coloquiais. Um dos responsáveis pelo trabalho foi o padre-intérprete João Rodrigues (1561-1634), que foi o autor das duas últimas obras citadas acima. A *Arte da Lingoa de Iapam*, impressa em Nagasaki entre 1604 e 1608, trata sobre aspectos da pronúncia, sintaxe e poesia japonesas. Esta obra foi o ponto de partida para o estudo científico da língua japonesa mas pecava por uma certa prolixidade. O próprio autor reconhecendo isso, organizou uma edição mais concisa e clara, a *Arte Breve*, impressa em Macau em 1620.⁽¹⁷⁾

A propósito de Rodrigues não podemos deixar de citar a sua obra, *História da Igreja do Japão*, que ao lado da *História do Japão* de Luis Fróis (1532-1597) e do *Sumário de las Cosas de Japón* (1583) de Alessandro Valignano (1539-1606), são documentos valiosos para o estudo sócio-cultural do Japão daquela época.⁽¹⁸⁾

A introdução da ciência ocidental

A história da ciência japonesa pode ser dividida em 4 períodos, segundo Hideomi Tuge: o primeiro período cobre aproximadamente 1500 anos, do começo da Era Cristã até meados do século XVI, no qual desenvolveu-se uma ciência influenciada principalmente pela cultura chinesa; o segundo período vai entre meados do século XVI até o início do século XVIII, o qual corresponde ao período em que houve o primeiro contato com a cultura ocidental através dos espanhóis e portugueses; no terceiro período foi permitida a importação de livros estrangeiros, exceto os que se referiam ao cristianismo, dando oportunidade ao crescimento do *Rangaku*, “Estudos Holandeses” entre o povo japonês; o quarto período abrange desde a Restauração Meiji em 1868 até a II Guerra Mundial.⁽¹⁹⁾

No período que nos interessa, que é o segundo, as ciências introduzidas de maior repercussão foram:

Astronomia

A teoria geocêntrica de Ptolomeu, reconhecida pela Igreja, é a que foi introduzida pelos missionários cristãos. A teoria heliocêntrica de Copérnico

(17) C.R. Boxer. *op cit.* pp. 195-196.

(18) Estas não estão incluídas no conjunto de obras do *Kirishitanhan*.

(19) H. Tuge (ed.). *op. cit.* pp. 2-3.

só foi introduzida no Japão em fins do século XVIII, embora a obra *De Revolutionibus Orbium Coelestium*, de Copérnico já tivesse sido publicada em 1542.⁽²⁰⁾

No início do século XVII, Ikeda Kôun, aprendeu astronomia associada à arte de navegação de um português e escreveu *Genna Kokaisho*, “Livro Náutico da Era de Genna” (1618), um livro sobre navegação.⁽²¹⁾

Em 1650 foi publicado *Kenkon Bensetsu*, “Acerca do Universo”, tradução de um livro de astronomia português, originalmente traduzido por Sawano Chûan (nome japonês de Cristóvão Ferreira, jesuíta português) e reescrito por Mukai Gensho, um astrônomo japonês.⁽²²⁾

Ciências Náuticas

O livro de Ikeda Kôun sobre navegação serviu como base para as gerações seguintes como por exemplo para Shimaya Ichizaemon Sadashigue, autor de *Anjin no hô*, “Princípios de Navegação” (1670).⁽²³⁾

Além das técnicas de navegação, os japoneses interessaram-se pela técnica de construção de navios. Em 1578, Oda Nobunaga “construiu um barco couraçado de ferro sob a direção de técnicos portugueses”.⁽²⁴⁾

Geografia

O conhecimento geográfico dos japoneses era bem limitado. O mundo para eles consistia apenas no Japão, Índia e China.

Alessandro Valignano trouxe um mapa-múndi em 1580⁽²⁵⁾ e uma embaixada enviada ao papa pelos *daimyô* de Kyûshû em 1582, trouxe entre outros objetos, um exemplar do atlas mundial de Abraão Ortelius, composto de 53 mapas.⁽²⁶⁾ Mais tarde foi publicado um mapa-múndi baseado no mapa feito por Matteo Ricci. Aqui há uma divergência entre Tuge e Janeira quanto a datas, pois o primeiro diz que foi em 1660 aproximadamente que houve a introdução do mapa feito por Matteo Ricci e o segundo diz que em 1645 houve a publicação de um mapa baseado no mapa do mesmo Ricci.⁽²⁷⁾

(20) Idem, *ibidem*. p. 28.

(21) Idem, *ibidem*.

(22) Idem, *ibidem*. p. 30. Vide também Armando Martins Janeira. *O impacto português sobre a civilização japonesa*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1970. p. 231.

(23) A.M. Janeira. *op. cit.* p. 25.

(24) Idem, *ibidem*. p. 26.

(25) H. Tuge (ed.). *op. cit.* p. 38.

(26) A.M. Janeira. *op. cit.* p. 227.

(27) H. Tuge (ed.). *op. cit.* pp. 38-39; A.M. Janeira. *op. cit.* p. 229.

No Japão foi em 1630 que se fez pela primeira vez um mapa-múndi, o qual é atribuído a Fukada Seishitsu. Depois da política de isolamento nacional, o governo Edo ainda mostrou-se interessado em importar mapas-múndi.⁽²⁸⁾

Medicina

A medicina européia foi introduzida em 1556 por Luís de Almeida, mercador de Lisboa licenciado para exercer a medicina. Almeida chegou a fundar um hospital no estilo ocidental onde preparava seus assistentes japojaponeses.⁽²⁹⁾

Cristóvão Ferreira também praticou a medicina e escreveu um livro, *Nanbanryu Geka Hidensho*, “A Tradição secreta da Cirurgia Nanban”.⁽³⁰⁾

Mesmo depois da política isolacionista, a medicina portuguesa teve continuidade, graças aos discípulos dos jesuítas e franciscanos “que transmitiram os conhecimentos daquela aos praticantes da medicina holandesa.”⁽³¹⁾

A Arte Nanban

De todas as formas de arte *Nanban*, o *Nanban-ga*, pintura japonesa relacionada com a arte ocidental, ocupa a posição mais importante. Em geral, a Arte *Nanban* refere-se a trabalhos produzidos no Japão sob a influência européia durante o século cristão, mas por extensão o termo é também empregado para designar obras européias que foram importadas naquele período.

A pintura *Nanban* pode ser dividida em duas categorias: trabalhos introduzidos pelos missionários ou executados sob sua direção e como tais resultavam usualmente em temas religiosos; e trabalhos de artistas japoneses que empregaram técnicas tradicionais para pintar sobre temas seculares como costumes europeus, batalhas entre europeus e mouros e vistas de cidades famosas como Lisboa, Roma e Sevilha.⁽³²⁾

Os trabalhos, cujos temas eram religiosos, eram inicialmente reproduzidos pelos artistas japoneses. Mas com o passar do tempo eles começaram a ficar insatisfeitos com o fato de apenas copiar e procuravam criar obras combinando o estilo ocidental com a inspiração oriental. Tais trabalhos eram

(28) H. Tuge (ed.). *op. cit.* pp. 38-39.

(29) Idem, *ibidem.* pp. 33-34; vide também A.M. Janeira. *op. cit.* pp. 222-223.

(30) A.M. Janeira. *op. cit.* p. 224.

(31) Idem, *ibidem.*

(32) F.G. Gutiérrez. *op. cit.* p. 149.

baseados em pinturas da escola italiana, espanhola e flamenga, como a *Virgem e o Menino e a Dolorosa*.⁽³³⁾

Um dos trabalhos mais conhecidos nesta categoria, é o retrato de São Francisco Xavier, atribuído a um artista japonês que deve tê-lo pintado em Macau em 1623 aproximadamente. Ele é tipicamente japonês quanto ao material e estilo, sendo ocidental apenas no tema.⁽³⁴⁾

Através das pinturas pertencentes à segunda categoria, ou seja, as pinturas de temas seculares, podemos notar que detalhes da vida européia chamaram a atenção dos japoneses. Europeus lendo ou tocando instrumentos musicais eram dois dos temas mais freqüentes.

Num grupo à parte estão os *Nanban Byôu*, “Biombos Nanban”. Pelo que se sabe restam cerca de 60 obras e algumas encontram-se fora do Japão. As melhores foram produzidas por artistas da Escola Kanô na segunda metade do Período Momoyama. Não se pode determinar com precisão o período em que eles foram produzidos mas evidências apontam para o período compreendido entre 1590 e 1630. O tema favorito era a chegada dos portugueses ao Japão em seus navios, que ficaram conhecidos como *kurofune* “navio negro” ou *Nanban bune*, “navios Nanban”.⁽³⁵⁾

A utilização de gravuras para fins educativos, levou à necessidade urgente de encontrar um meio prático barato e rápido de produzir cópias. Essa necessidade levou ao desenvolvimento da técnica de gravura em metal, que aliás era também ensinada nos seminários.⁽³⁶⁾

Dentro da Arte *Nanban* e fora da arte pictórica propriamente dita, temos objetos decorativos laqueados e peças de cerâmica. Objetos laqueados têm uma longa tradição no Oriente e naquela época, tais objetos decorados com motivos em estilo *Nanban* eram produzidos não apenas para propósitos religiosos mas também porque havia uma considerável procura visto que a decoração *Nanban* estava particularmente na moda.⁽³⁷⁾

As peças de cerâmica apresentavam símbolos cristãos, destacando-se entre elas, os utensílios utilizados na cerimônia do chá. Valignano colocou ênfase na necessidade dos missionários apreciarem esta arte e ordenou que todos os jesuítas que ocupassem posições hierarquicamente superiores tivessem em suas casas, um salão inteiramente equipado onde a cerimônia do chá pudesse ser realizada com a devida correção.⁽³⁸⁾

(33) Idem, ibidem. pp. 150-152.

(34) Idem, ibidem. pp. 169-170/pp. 171-175.

(35) Idem, ibidem. pp. 175-176.

(36) Idem, ibidem. p. 203.

(37) Idem, ibidem. p. 204.

(38) Idem, ibidem. p. 205.

Sobre a cerimônia do chá e as práticas cristãs, parecem haver evidências de um outro tipo de ligação. Os criptocristãos de Kyoto, por exemplo, chamavam *chabi*, “dia do chá”, à oração de domingo; um boneco tradicional de Hakata, produzido até hoje, representa um mestre de chá ostentando em sua vestimenta um emblema da Companhia de Jesus ligeiramente modificado; um dos doces tradicionais de Arima é uma espécie de biscoito, o *senbei*, que pela sua forma lembra a hóstia sagrada.⁽³⁹⁾

A música européia, religiosa e profana, foi também introduzida. Nas escolas dos jesuítas eram ensinados hinos e canções religiosas. A música profana foi provavelmente introduzida através das bandas ou orquestras formadas por marinheiros portugueses.⁽⁴⁰⁾

A influência portuguesa é visível também na arquitetura dos castelos feudais. A arquitetura militar foi diretamente aprendida com os portugueses. Os castelos eram fortificados para resistirem aos canhões que eram largamente usados. Como exemplo, podemos citar o Castelo de Osaka, construído por Hideyoshi, de 1583 a 1590.⁽⁴¹⁾

A presença européia é notada também no sistema urbanístico de Nagasaki, que era o centro cristão no Japão e um importante ponto para o comércio com Macau. Nagasaki não passava de uma vila de pescadores antes da chegada dos portugueses que a ampliaram com base no sistema grego de Acropolis e no sistema das cidades medievais. Por isso Nagasaki difere muito das cidades japonesas que foram construídas segundo princípios urbanísticos chineses.⁽⁴²⁾

Graças ao hábito dos portugueses presentearem os senhores feudais, os japoneses tiveram oportunidade de conhecer muitos objetos ligados aos hábitos europeus como relógios, óculos, vidro, vinhos, alimentos etc.

Em uma carta escrita pelo jesuíta Francisco Pasio em 1594, ele diz ter notado que Hideyoshi e seus vassallos usavam com freqüência vestimentas portuguesas e o rosário.⁽⁴³⁾ Outros, mesmo não sendo cristãos, aprendiam orações e recitavam-nas enquanto andavam apenas porque era considerado elegante.⁽⁴⁴⁾

O vício de fumar também começou a fazer parte dos hábitos japoneses. O tabaco foi trazido pelos tripulantes de um navio português no final do século XVI. Foi cultivado em regiões como Nagasaki, Satsuma e Hirado.

(39) A.M. Janeira. *op. cit.* p. 259.

(40) Idem, *ibidem.* p. 244.

(41) Idem, *ibidem.* pp. 246-247.

(42) Idem, *ibidem.* pp. 247-250.

(43) F.G. Gutiérrez. *op. cit.* p. 203.

(44) A.M. Janeira. *op. cit.* p. 210.

Houve proibições ao fumo, as quais não tiveram efeito e no início do século XVIII, em todo o país havia localidades especializadas no cultivo do tabaco. A palavra tabaco, aliás, permanece até hoje como sinônimo de cigarro. Outras palavras utilizadas na língua portuguesa e que ainda hoje são usadas pelos japoneses são *pan*, “pão”, *kasutera*, “Castela”, *konpeitô*, “confeito” e *kappa*, “capa”. As 3 primeiras palavras referem-se a alimentos e o termo *kasutera* entrou no Japão como designação de um bolo que era feito em Castela. A contribuição do português na língua japonesa não foi pequena mas a maior parte das palavras hoje, fazem parte de um vocabulário morto. Houve contribuição do japonês na língua portuguesa mas as palavras que fazem parte do vocabulário ativo são em número muito reduzido.⁽⁴⁵⁾

Apesar da censura jesuíta e talvez graças à ela, a Cultura *Nanban* foi notável em termos qualitativos como pudemos observar pelo nível dos trabalhos produzidos pelos jesuítas e pelos japoneses cristãos.

Do ponto de vista da história da ciência, a contribuição européia significou o fim de um período em que as idéias antigas baseavam-se em adivinhações e superstições. A despeito da política de isolamento nacional, a influência portuguesa foi duradoura já que os japoneses passaram a ter uma atitude de observação mais objetiva em relação aos fenômenos da natureza graças ao conhecimento obtido através dos missionários.⁽⁴⁶⁾ Em contato com as artes e ciências ocidentais, os japoneses revelaram-se bons aprendizes. Aliás, os japoneses sempre se mostraram curiosos em relação à cultura estrangeira desde a época em que recebiam a influência chinesa. Houve sempre uma preocupação constante em enviar estudantes aos países estrangeiros para que aprendessem as técnicas, artes e ciências desses povos.

Se por um lado, os japoneses mostram-se abertos ao que é novo e estrangeiro, ao mesmo tempo resistem até certo ponto às novidades por serem muito apegados às tradições do passado. Isso traz certa vantagem, porque ao contrário do Brasil, a memória histórica é preservada com muita seriedade.

BIBLIOGRAFIA

BOXER, Charles R. *The Christian Century in Japan, 1549-1650*. Berkeley, University of California Press, 1974.

COOPER, Michael, S.J. (ed.). *The Southern Barbarians-the first europeans in Japan*. Tóquio, Kôdansha International Ltd., 1971.

(45) Vide lista de palavras japonesas que passaram para a língua portuguesa e lista de palavras portuguesas introduzidas no vocabulário japonês (A.M. Janeira. *op. cit.* pp. 327-340).

(46) H. Tuge (ed.). *op. cit.* pp. 50-52.

- JANEIRA, Armando Martins. *O impacte português sobre a civilização japonesa*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1970.
- LEHMANN, Jean-Pierre. *The roots of Modern Japan*. Londres. The MacMillan Press Ltd., 1982.
- MATSUDA, Kiichi. *Nanbanjin no Nihon Hakken*, "A descoberta do Japão pelos Bárbaros do Sul". Tóquio, Chuô Kôronsha, 1982.
- NIHINSHI YÔGO DAIJITEN HENSHU IINKAI (ed.). *Nihonshi Yôgo Daijiten*, "Dicionário de termos da História do Japão", v. 1. Tóquio, Nihonshi Yôgo Daijiten Henshu Iinkai, 1978.
- TUGE, Hideomi (ed.). *Historical Development of Science and Technology in Japan*. Tóquio, Kokusai Bunka Shinkokai, 1961.
- YOSHIDA, Mitsukuni. *The Hybrid Culture-What happened when East and West met*. Hiroshima, Mazda, 1984.

CHÔKA — O POEMA LONGO E OS DEMAIS POEMAS JAPONESES

Geny Wakisaka

As crônicas históricas japonesas *Kojiki*, de 712 e *Nihonshoki*, organizada em 720, assim como as crônicas regionais *Fudoki*, que foram produzidas a mando dos seus imperadores até os meados do século VIII, inserem permeando as suas prosas um considerável número de composições poéticas, classificadas pelos pesquisadores do Japão como poemas-canções da antigüidade. Assim, no *Kojiki* teremos 112 poemas-canções, no *Nihonshoki*, 120 e nos *Fudoki*, que chegaram aos nossos dias deparamos com 26 desses exemplares. Estes poemas, na sua maioria não têm métricas definidas e de fato, pelas técnicas utilizadas de aliterações, refrões ou paralelismos que se repetem com certa cadência em suas composições, atestam as suas vinculações com algum ritmo musical ou corporal, um dos motivos da sua caracterização como poema-canção.

Observamos de outro lado que nos poemas registrados na primeira antologia poética japonesa *Manyôshû*, organizada na segunda metade do século VIII, apesar de encontrarmos obras com sinais de reaproveitamento dessas técnicas, há um progressivo desaparecimento delas, denotando o desmembramento música-poema, que eventualmente se processou. Pode-se dizer também que a métrica dos poemas do *Manyôshû* já se consolida na alternância dos versos de cinco e sete sílabas, desde então, tônica constante na poética japonesa.

Não obstante esta restrição métrica dos versos japoneses, na antologia citada, acham-se classificadas quatro diferentes formas poéticas denominadas: *Tanka*, *Sedôka*, *Bussokusekika*, e *Chôka*.

O *Tanka*, também denominado *Mijikauta* (poema curto), ou ainda *Misohitomoji* (31 sílabas) é a forma poética mais freqüente na antologia *Manyôshû*, com mais de quatro mil exemplares, dentre os seus quatro mil e quinhentos e tantos poemas nele registrados.

Composto de 5 versos que seriam 2 dísticos, cada um de 5 e 7 sílabas, o *Tanka* é concluído com um quinto verso composto de 7 sílabas.

O seu esquema obedece pois, a seguinte seqüência:

verso de 5-7-5-7-7 sílabas

Os seus três primeiros versos — 5-7-5 são conhecidos como *kamino ku* (versos de cima) e os dois últimos de 7-7 sílabas são os ditos *shimonoku* (versos de baixo).

Quanto ao *Tanka* cumpre acrescentar que, dos 232 poemas-canções somados do *Kojiki* e *Nihonshoki* e que são normalmente citados como *Kikikayô* (poemas do *Kojiki* e *Nihonshoki*), 115 já possuem a métrica de um *Tanka*, ainda que não sejam considerados como tal.

A segunda forma poética acima citada é o *Sedôka*. O *Sedôka* é o poema composto de 38 sílabas dispostos em 6 versos. O seu esquema é:

5 - 7 - 7 — 5 - 7 - 7 sílabas
A B

Nota-se pela simetria de sua estrutura uma possibilidade de se seccionar o *Sedôka* em dois segmentos de 3 versos ou seja como anotamos em nosso esquema acima em A e B. Cada segmento (A e B) se identifica com o poema canção conhecido como *Katauta* (meio poema), formado de 5-7-7 sílabas, considerado unidade de diálogo dos desafiantes das canções primitivas em festivais ligados à agricultura, organizados nas comunidades japonesas da antiguidade. O *Katauta* está presente no *Kikikayô*. Aliás pelo fato de o *Katauta* se identificar com os 3 últimos versos do *Tanka* (5-7-5-7-7) e também com os 3 finais do poema tipo *Chôka* do qual falaremos mais adiante, presume-se que o *Katauta* seja a estrutura básica do poema japonês.

Muitos dos *Katauta* do *Kikikayô* estão associados em forma de pergunta e resposta, constituindo sentido completo quando agrupados em dois. Como exemplo poderemos citar o poema de Yamatotakeruno Mikoto, inserido no *Kojiki*:

Ni-i-ba-ri (4)

Tsu-ku-ba-o-su-gi-te (7)

i-ku-yo-ka-ne-tsu-ru (7)

(Depois de passar por Tsukuba, em Niibari, quantas noites foram dormidas?)

Ka-ga-na-be-te (5)

yo-ni-wa-ko-ko-no-yo (7)

hi-ni-wa-to-o-ka-o (7)

(Em dias corridos foram nove noites e dez dias)

São os queixumes do príncipe Yamatotakeruno mikoto, em missão do imperador e afastado da sede do poder. Apesar de serem dois *Katauta* com falha métrica no primeiro verso, eles se completam quando juntos.

Os sessenta exemplares de *Sedôka* que aparecem na antologia *Manyôshû* já não formam diálogos poéticos com exceção do poema 1275 do volume 7. Na sua maioria são obras de autores desconhecidos e quanto ao seu conteúdo não difere em nada do lirismo de um *tanka*. A sua estrutura de versos emparelhados e simétricos, apropriados aos diálogos cantados da antiguidade talvez não coadunasse com o lirismo que tende a quebrar a estrutura formal equilibrada e o *Sedôka* como forma de poema desaparece da literatura japonesa. Devo acrescentar que a ordem dos segmentos A e B do *Sedôka* pode ser invertida, sem que haja alteração no sentido do poema. De outro lado a sua estrutura simétrica repetida nos dá a ilusão de um constante retorno ao seu primeiro verso de onde veio-lhe o nome *Sedôka*, literalmente poema de volver a cabeça.

Exemplo: Poema 1281 — vol. 7. *Manyôshû*

“Ki-mi-ga-ta-me	(5)
ta-ji-ka-ra-tsu-ka-re	(7)
o-ri-ta-ru-ki-nu-so	(7) — A —
ha-ru-sa-ra-ba	(5)
i-ka-na-ru-i-ro-ni	(7)
su-ri-te-ba-yo-ke-mu	(7) — B —

— A — A você, com todo o empenho, teci este tecido

— B — Quando a primavera chegar, em que cor, deverei tingí-lo?

Nota-se a despeito da rigidez formal, o monólogo de uma mulher que trabalha com empolgação na confecção do tecido o qual na primavera tenciona tingí-lo e presenteá-lo ao seu amado. A ordem dos segmentos A e B não modifica o significado do poema e o retorno ao primeiro verso reforça a imagem da mulher toda dedicada no seu labor, hesitante e feliz no seu mundo colorido, que se alterna.

Bussokusekika é o poema composto de 38 sílabas, dispostas em 6 versos conforme o seguinte esquema:

5 - 7 - 5 - 7 - 7 - 7 sílabas

A antologia *Manyôshû* registra um único exemplo desta forma poética. Trata-se do poema 3884 do seu volume 16. O *Kojiki* registra um poema com este esquema, no capítulo dedicado ao imperador Seinei que segundo consta, viveu nos finais do século V e o *Harimano Kuni Fudoki* (Crônica sócio-geográfica da província de Harima), comporta um poema desta estrutura formal. *Bussokusekika* é o nome dado aos poemas gravados na lápide

que registra as marcas dos pés de Buda e esta pedra se encontra atualmente sob a guarda do templo Yakushiji na cidade de Nara. Segundo nota os poemas da lápide eram entoados pelos devotos do Budismo que aí chegavam para orar e esta lápide foi feita a mando de Bunyano mahito Chine em 753, em homenagem à alma de sua esposa.

O poema 3884 do *Manyôshû* diz:

Iyahiko kamino fumotoni kyôramoka

shikano fusuramu kawagoromokite tsunotsukinagara.

O poema fala de uma certa corça deitada aos pés da divindade e segundo o pesquisador Kojima Noriyuki em sua obra *Kodai Kayôno Kanata — warabeutatono kôshô* (Além do horizonte da canção primitiva — sua relação com a canção satírica), este *Bussokusekika* deveria fazer parte das canções populares, das danças da corça.

Antes de entrarmos na apresentação do poema tipo *Chôka*, tocaremos rapidamente no *Renga*. O *renga* na verdade não é uma nova forma poética mas devido ao seu processo de elaboração inusitada na antiguidade, teve o seu destaque. Assim, quanto à forma, o *Renga* é um *Tanka*. A diferença está na sua forma de produção. Os três primeiros versos do *Tanka* ditos *Kaminoku* e os dois últimos versos, os *Shimonoku*, são elaborados por pessoas diferentes, que completam juntas o *Tanka*. Este poema porém, recebe o nome de *Renga*, e está presente já na antologia *Manyôshû*. O poema 1635 do volume 8 do *Manyôshû* é o único exemplar de *Renga* registrado. Segundo nota anteposta ao poema, sabe-se que ele foi elaborado pelo poeta Ôtomono Yakamochi e por uma monja desconhecida. A monja utiliza os três primeiros versos do *Tanka* e fala do plantio de arroz irrigado com as águas do rio Saho, sendo este trabalho feito com carinho e o poeta completa o *Tanka*, falando da colheita que será usufruída por uma só pessoa. Em seu sentido figurado, a monja diz do sacrifício de uma mãe no criar a filha com tanto zelo e o poeta conclui prevendo o destino desta filha que irá na certa servir a vida toda, ao homem com quem se casar.

Poema 1635: vol. 8 *Manyôshû*: (*Tanka-Renga*)

Sahogawano Mizuo Sekiagete Ueshitao (Monja)

Kareru Hatsuiiwa Hitorinarubeshi (Yakamochi)

Este é o *Renga* curto que mais tarde tem desenvolvimento dentro da literatura japonesa, surgindo o *Kusari Renga*, *renga* longo, composto por mais pessoas que vão somando os *Kaminoku* e *Shimonoku* alternados, constituindo obras de dimensões que chegam a atingir cem versos, num colóquio artístico coletivo.

Em oposição ao *Tanka*, poema curto, teremos na literatura japonesa o poema longo denominado *Chôka*.

O *Chôka* requer no mínimo três sequências do dístico de 5 e 7 sílabas e é concluído com o acréscimo de um verso de 7 sílabas após o último dístico. Não há restrições quanto ao máximo de versos. O seu esquema é pois de:

5 - 7 - 5 - 7 - 5 - 7 7 sílabas ou seja: $n(5+7)+7$.

Por volta da Era Taika, em meados do século VII, incentivada a entrada da cultura chinesa no Japão, nota-se que começam a surgir uma modificação na forma do *Chôka*, influenciada pelo poema chinês, em voga então. Torna-se frequente depois de concluído o *Chôka* propriamente dito, seguida a métrica conforme esquema apresentado, acrescentar-se-lhe um outro poema, este geralmente com as métricas de um *Tanka* (no *Manyôshû* há o caso do *Chôka* 3232 que vem acompanhado de um *Sedôka*), denominado *Hanka* ou *Kaeriuta*, literalmente poema de retorno, que vem sintetizar, reforçar ou completar a idéia desenvolvida no seu poema longo.

Esta nova forma do *Chôka*, segundo pesquisadores japoneses, estava em conformidade com a forma do poema longo chinês, o *Fu*, que vinha complementado por um poema curto chamado *Hanji* (palavras de retorno) também conhecido como *Ran*.

Segundo *Kanshi Kanshō* (Apreciação do poema chinês), de Takagi Masaichi:

. . . na dinastia Han, surge o poema conhecido como *Fu*, por volta do século II aC. *Fu* é o poema longo, objetivo, descritivo, cuja finalidade era a de relatar e comentar um evento social, voltado pois aos interesses da comunidade presente. No final do poema o comentário do poeta sobre a questão relatada, vinha de encontro com os anseios da sua platéia. Estes comentários mormente tendem para a crítica social e política e para tanto, o poeta procurava apoio nas lendas e tradições e fatos históricos, que eram as fontes de suas inspirações. O poema eminentemente declamatório, torna-se pomposo e rebuscado. O *Fu* possui na sua maioria um prefácio, no seu desenvolvimento se utiliza com freqüência das técnicas do paralelismo e rimas e tem tendência para os sarcasmos.

O *Chôka* da literatura japonesa, de natureza lírica se desenvolve através dos trabalhos dos poetas da corte como poema de louvação e recebe pelo visto as influências do poema chinês *Fu*, somente no seu aspecto formal.

O *Manyôshû* registra 265 poemas classificados como *Chôka*, distribuídos entre os seus 20 volumes como segue:

Volume	N.º de <i>chôka</i>	Volume	N.º de <i>chôka</i>
1	16	10	3
2	19	13	66
3	23	15	5
4	7	16	8
5	10	17	14
6	27	18	10
8	6	19	23
9	22	20	6
		<hr/>	
		Total 265	

(Os volumes 7, 11, 12 e 14 não contêm *chôka*)

Destes poemas considerados *chôka*, dentro da antologia *Manyôshû*, 44 não vêm acompanhados de *hanka*. De outro lado, o número de *hanka*, que acompanha o poema longo do *Manyôshû*, varia conforme o seguinte gráfico:

N.º de <i>hanka</i>	N.º de <i>chôka</i>
0	44
1	123
2	78
3	9
4	7
5	3
6	1
	<hr/>
	265

Assim, dentre os 265 *chôka*, 221 possuem *hanka*, o que torna o acompanhamento do *Hanka* ao *Chôka* já uma das características do poema em questão, dentro da antologia *Manyôshû*. Nota-se que a antologia comporta *Chôka* com até 6 *hanka*.

Quanto à finalização do *chôka*, vamos ainda encontrar dentro da antologia, segundo *Manyôshû no Chôka* (Os *Chôka* do *Manyôshû*) de Okabe Masahiro, as seguintes exceções:

1. Quatro *chôka* terminados com versos de 5, 7, 5 e 5 sílabas (poemas n.º 3, 162, 3242 e 3323)

2. Vinte e três *chôka* terminados em versos de 5, 7, 7 e 7 sílabas (poemas n.º 16, 204, 217, 485, 534, 907, 3236, 3239, 3250, 3253, 3299, 3300, 3301, 3305, 3310, 3330, 3332, 3335, 3336, 3691, 3880, 3886, 4264)
3. Um *chôka* terminado com versos de 5, 7, 7, 7, 7 e 7 sílabas (poema n.º 3885)
4. Oito *chôka* terminados com versos de 5, 7, 5, 3 e 7 sílabas (poemas n.º 1, 13, 17, 153, 3222, 3247, 3331 e 4227)
5. Um *chôka* terminado com versos de 5, 7, 7 e 5 sílabas (poema n.º 3878)
6. Um *chôka* terminado com versos de 5, 7, 5 e 7 sílabas (poema n.º 3875)
7. Um *chôka* terminado com versos de 5, 7 e 3 sílabas (poema n.º 4227)

É do nosso parecer, pela listagem, que estes *chôka* que fogem à forma padronizada do *chôka* estão inseridos, na sua maioria, entre os poemas mais antigos do *Manyôshû*, a saber:

- vol. 1 — Poemas de n.º 1 ao 84
- vol. 2 — Poemas de n.º 85 ao 234
- vol. 3 — Poemas de n.º 235 ao 483
- vol. 13 — Poemas de n.º 3221 ao 3347
- vol. 16 — Poemas de n.º 3786 ao 3889

Nestes volumes estão inseridos poemas de autores desconhecidos, coletados entre as canções populares ou ainda entre lendas antigas.

Nota-se, portanto, que são *chôka* anteriores à sua concretização como forma definida. Não se levando em conta somente o final do *chôka*, poderemos ainda anotar dentre os poemas longos do *Manyôshû* um considerável número de poemas que fogem completamente a seu esquema, apesar de serem considerados *chôka* pelos pesquisadores japoneses, como acontece por exemplo com o poema n.º 1 da antologia, atribuído ao imperador Yûryaku (segundo *Nihonshoki*, dos finais do século V). O poema em questão apresenta a seguinte métrica:

3-4-5-6-5-5-5-5-4-7-5-6-5-7-5-3-7 sílabas

Pelo visto, o poema em questão está muito aquém da métrica do *chôka*.
Poema 1 vol. 1 *Manyôshû*

Autor: Imperador Yûryaku

Komoyo — Mikomochi — Fukushimao — Mibukushimochi —
Kono Okani — Natsumasuko — Ienorase — Nanorasane
Soramitsu — Yamatono Kuniwa — Oshinabete — Warekoso
Ore-shikinabete — Warekoso Imase — Warekosowa — Norame —
Ieomo Naomo.

Resumindo-se, o poema é uma declaração de amor — pedido de casamento — feito pelo imperador à uma donzela que colhe as ervas da primavera em uma colina, munida de um pequeno balaio e uma pazinha.

Apesar do ar bucólico, denota-se a imponência de um chefe de estado que já se afirmava no poder.

O *chôka* propriamente dito pode ser seccionado em vários períodos quanto às suas unidades semânticas quando a divisão formal e semântica coincide no poema, com alguma quebra de esquema métrico feita esta pelo autor, cada período assim considerado é denominado *setsu* ou *kai*.

Nos poemas primitivos do *Kiki* vamos contar com 92 exemplares que têm mais de sete versos (estrutura formal de um *chôka*) e dentre estes, 25 apresentam divisões semântico-formais em *kai*, como seguem:

Obras	<i>Kai</i>
22	2
2	3
1	4

No *Manyôshû*, dos 265 *chôka*, apenas 9 nos apresentam estas divisões. Trata-se dos poemas n.º 1, 800, 892, 3295, 3309, 3323, 3875, 3878 e 4227.

Os *chôka* com divisões de *kai*, são aqueles que não se prenderam à métrica rígida do esquema que lhe foi estabelecida e de certa forma seguiram o esquema do poema primitivo do *Kikikayô*. Os inseridos no *Manyôshû*, na sua maioria, estão nos volumes 13 (3) e 16 (2), volumes estes típicos dos poemas primitivos. Deve-se notar, porém, que os de número 800, 892 e 4227 são dos conhecidos poetas Yamanoue no Okura (poemas n.º 800 e 892) e Ôtomo Yakamochi (poema n.º 4227), que talvez tentassem desta forma, conscientemente, uma reanimação da forma *chôka*, mesmo quebrando a rigidez de sua métrica ou experimentando já uma exposição que abriria o caminho para a prosa.

O poema 800 da antologia, de autoria do poeta Yamanoueno Okura é um *Chôka* com 3 *Kai* ou *Setsu*, isto é, 3 divisões semântica e formal, conforme esquema seguinte:

“... <i>mochidori no kakarawa shimoyo yukue shiraneba</i> ”	Final do 1.º
5 7 7	setsu
“... <i>iwakiyori, narideshi hito kanagana norasane</i> ”	Final do 2.º
5 7 7	setsu
“... <i>kanikakuni hoshiki manimani shikaniwa arajika</i> ”	Final do 3.º
5 7 8	setsu

O resumo de cada *setsu* seria:

(“Na incerteza do futuro, amai uns aos outros e não vos separais”

1.º — proposição)

(“Quem é você que abandona os seus como se fossem velhos calçados?”

2.º — Chamamento)

(“Sigam pois conforme as vontades do soberano”

3.º — Conselho)

Em cada repetição de 7 e 7 sílabas há uma intenção de pontuação formal que coincide com uma unidade de pensamento para então prosseguir com uma nova explanação.

De certo modo os *hanka* acrescentados ao *chôka* podem ser considerados como uma nova unidade de *kai* do poema e, assim, os *chôka* providos de 6 *hanka* terão realmente um acréscimo de mais seis unidades semânticas ou *kai*.

Transcreveremos em seguida a relação dos versos dos poemas primitivos do *Kiki* e dos *chôka* do *Manyôshû*, conforme o número de fonemas (silábicos ou vocálicos) nele contidos:

Obras	N.º de sílabas (versos)							
	2	3	4	5	6	7	8	9
<i>Kojiki</i>	3	33	117	352	154	326	31	9
<i>Nihonshoki</i>	2	18	62	326	114	332	46	5
Total	5	51	179	679	268	658	77	14
%	0,3	3	9	35	14	34	4	0,7
<i>Manyôshû</i>	—	18	139	3516	345	3563	181	7
%	—	0,2	1,8	45,3	4,4	45,9	2,3	0,1

(*Manyôshû Taisei* 7. Tokyo, Heibonsha, 1954, pág. 84)

Conforme a tabela, podemos observar que há uma tentativa nítida já nos *Kikikayô* acusando preferência pelos versos de 5 e 7 sílabas, fato tanto mais acentuado com respeito aos versos dos *chôka* em *Manyôshû*.

Vários fatores devem ter contribuído para esta tendência, como veremos a seguir.

Os poemas chineses do tipo *shi* são em média regulamentados, não havendo permutações de versos de 7 e 5 ou de 4 ideogramas no interior de um mesmo poema. Eles apresentam-se mais comumente em *shigonshi* (“poema com versos de 4 ideogramas”, que são também de 4 sílabas ou 4 palavras; é do tipo mais arcaico), em *gogonshi* (“poemas com versos de 5 ideogramas”), ou em *shichigonshi* (“poema com versos de 7 ideogramas”).

Yamanoue no Okura, destacado poeta da antologia *Manyôshû*, integrante de uma comitiva japonesa que visitou a China em 701, regressou no ano seguinte, trazendo em sua bagagem o famoso conto chinês *Yûsenkutsu* (*Desvaneios no Paraíso Terrestre*), escrito por Chôbunsen. Trata-se de uma obra de ficção em que o personagem principal no caso o próprio autor, vivencia um experimento insólito em companhia de duas damas, num espaço fantástico, dito paraíso terrestre, nos moldes do Shangri-La. Em meio ao relato, há troca de poemas entre os personagens. Tais poemas em média são compostos de versos de 5 ou 7 ideogramas, mas entre eles deparamos com o poema conhecido como *zôgontai* (estilo em versos variados) que se apresenta com versos mesclados de 5 e 7 ideogramas.

A obra *Yûsenkutsu* foi muito apreciada pelos japoneses da alta antiguidade. Diríamos que estes versos de 5 e 7 ideogramas não têm implicações diretas na regulamentação dos versos de 5 e 7 sílabas japonesas que, na época do imperador Jomei (629-641) já se firmava no Japão, mas há pareceres entre os estudiosos japoneses de que os poemas do *Yûsenkutsu* poderiam ter ajudado na implantação da métrica de 5 e 7 sílabas do poema japonês.

Segundo *Chôka* de Shimizu Katsuhiko a regulamentação formal do poema japonês, dá-se no início da antologia *Manyôshû*, que coincide com a era do imperador Jomei (629-641), quando os poemas, até então de caráter oral, foram registrados na forma escrita, havendo, pois, uma natural preocupação por parte de seus anotadores na busca consciente de uma organização formal dos poemas japoneses que, segundo uma tendência natural, já se anunciavam na métrica das 5 e 7 sílabas e, neste processo, talvez a observância dos poemas chineses tenha tido alguma parcela de contribuição.

Segundo *Kodai Nihonbungaku Shichôron (Estudos dos Pensamentos na Literatura da Antigüidade Japonesa)* de Ota Yoshimaro, a fixação das 5 e 7 sílabas dos versos japoneses decorre de:

“Em regra, as canções populares da antigüidade japonesa têm como unidade rítmica o compasso de 2 fonemas (silábico ou vocálico), fenômeno este que se criou relacionado à composição do vocábulo da língua japonesa, que em média comporta 2 ou múltiplos de dois fonemas. De outro lado, a unidade de prolação da língua japonesa se ajusta numa unidade sintática, que se resume num vocábulo nocional com o acréscimo de um vocábulo relacional (de valor sintático, de 1 fonema ou sílaba) por ser ela uma língua aglutinante por excelência.”

“Por uma necessidade do fator orgânico respiratório, a unidade de prolação possível ao ser humano é de oito fonemas, reservando-se a última unidade para a pausa.”

“Quando o relato frente a uma platéia presente ou supostamente presente se tornou uma condição do poema longo japonês, houve um primeiro passo em direção à sua organização e, devido aos fatores citados, os *denotata* (sujeito, objeto e qualificação) e suas modalidades (predicações), foram sendo confinadas, os primeiros em versos curtos e os segundos em longos.”

Por outro lado, quando as condições para o registro dos poemas se tornaram favoráveis, as variantes formais decorrentes do caráter cantatório dos poemas primitivos foram abolidas e uma idéia consciente de organização formal conjugada ao fator compreensão do poema, foi sendo aplicada, tendo em vista a questão sintática. E a forma *chôka* foi sendo assim definida.

As análises estão no plano hipotético, e ainda não se chegou a nenhuma conclusão concreta e os estudos deverão prosseguir tentando ligar os campos de todas as possíveis estruturas poéticas e lingüísticas com vistas a se chegar a uma explicação.

O mais longo *Chôka* da antologia *Manyôshû* conta com 149 versos, cuja autoria é do poeta Kakinomoto no Hitomaro. Trata-se de um poema elegíaco elaborado para o réquiem do príncipe Takechi, falecido em 693. O poema está registrado no volume 2 da dita antologia, sob o número 199.

Segundo levantamento dos números de versos dos *Chôka* do *Manyôshû*, obtivemos a seguinte listagem:

N.º de	N.º de versos	N.º de poemas para cada n.º de verso	Total de poemas
1	15	20	20
2	19	17	17
3	23, 25, 29	14	(42)
4	17	13	13
5	27	12	12
6	11, 13	11	(22)
7	21, 31	9	(18)
8	9, 16	8	(16)
9	35, 37	6	(12)
10	20, 33, 45, 53	5	(20)
11	12, 18, 39, 43, 55	4	(20)
12	10, 28, 41, 47	3	(12)
13	22, 36, 51, 57, 59, 62, 63	2	(14)
14	8, 14, 26, 30, 32, 34, 38, 40, 42, 46, 54, 56, 60, 61, 64, 66, 71, 75, 77, 82, 83, 89, 93, 105, 107, 112, 149	1	(27)
			Total: 265

Segundo este levantamento podemos notar que 185 *chôka*, dos 265 inseridos no *Manyôshû*, ou seja, 69,9%, são compostos com até 31 versos, e 80 *chôka*, isto é, 30,1%, têm mais de 31 versos. Até o número de ordem 7 notamos uma seqüência crescente quanto ao número de versos; a partir do número de ordem 8, o número de versos de cada *chôka* torna-se irregular.

Nota-se uma preferência dos poetas do *Manyôshû* pelos *chôka* menores, constatando-se apenas 4 *chôka* que ultrapassam a cifra da centena para os metros.

N.º ímpares de versos	Poemas	N.º pares de versos	Poemas
15	20 (20)		
19	17 (17)		
23, 25, 29	14 (42)		
17	13 (13)		
27	12 (12)		
11, 13	11 (22)		
21, 31	9 (18)		
9	8 (8)	16	8 (8)
35, 37	6 (12)		
33, 45, 53	5 (15)	20	5 (5)
39, 43, 55	4 (12)	12, 18	4 (8)
41, 47	3 (6)	10, 28	3 (6)
51, 57, 59, 63	2 (8)	22, 36, 62	2 (6)
61, 71, 75, 77, 83, 89, 93, 105, 107, 149	1 (10)	8, 14, 26, 30, 32, 34, 34, 38, 40, 42, 46, 54, 56, 60, 64, 66, 82, 112	1 (17)
Total: 215		Total: 50	

Obs.: O n.º entre parênteses é a somatória de poemas por tipo de versos.

Dos 265 *chôka*, 215 são compostos por números ímpares de versos e apenas 50 contam com números pares de versos. Isto significa a fixação do *chôka* na forma de 5, 7 e 7 sílabas.

O *waka*, denominação dada ao poema em estilo japonês que engloba várias formas poéticas (*chôka*, *tanka*, *sedôka*, *katauta* etc.) em oposição à idéia de *kanshi* poema em estilo chinês, é considerado, em princípio, um poema lírico, quaisquer que sejam suas formas de expressão, visto que seu fio condutor sempre foi a emotividade do homem. O *chôka* é, portanto, considerado um poema lírico dentro da poética japonesa. Itô Haku já citado, aponta origens diferentes para as formas *tanka* e *chôka*. Enquanto o *chôka* se origina das preces dedicadas às divindades da antigüidade, com expressões válidas por suas cargas de magia nelas incutidas, e conhecidas como *koto-dama* (“espírito das palavras”), e, portanto, forma poética geralmente utilizada para ocasiões especiais cerimoniais, o *tanka* originou-se da canção popular ou de poemas primitivos, e assim tanto o *Tanka* como o *Chôka* se desenvolveram como expressão subjetiva do ego.

Dos poetas que se destacaram com as suas produções de *Chôka* na antologia *Manyôshû*, devemos mencionar os nomes de: Kakinomoto no Hitomaro como o poeta divino da antiguidade japonesa, pela sua atuação como poeta da corte da imperatriz Jitô (686-697). Deixa além dos encômios à imperatriz, muitos poemas elegíacos; Yamanoueno Ôkura é o poeta intelectual, utilizando a forma *Chôka* para a explanação dos seus pensamentos, idéias e críticas sociais, temáticas que não se desenvolveram na poética japonesa; Takahashi Mushimaro canta em seus *Chôka* as lendas e tradições ampliando a temática desta forma poética, se bem que sempre conservando-a dentro do lirismo sentimental e Akahito foi o poeta da corte que se destaca pela descrição precisa, o equilíbrio na composição das obras, e principalmente na sua postura de comunhão com a natureza, o que legou como característica do *Waka* à sua posteridade.

Para o poeta japonês, lírico por excelência, que tem uma tradição poética de apenas retratar as divagações do *aqui* e *agora*, é natural que o *Chôka*, poema longo vai cair num desuso total com o decorrer do tempo.

O *Chôka* vai perdendo sua razão de ser, quando começa a surgir também na literatura japonesa a prosa que irá substituí-lo no relato das ocorrências antigas e modernas. Com efeito, o *Manyôshû* registra 265 *Chôka* e esta cifra decai consideravelmente nas subseqüentes antologias organizadas pelos japoneses, como veremos a seguir.

Conforme o *Kokka Taikan* (2 volumes do índice de *waka*, organizados em 1900 por Matsushita Daizaburô e Watanabe Fumio), o número de *chôka* que aparecem nas antigas antologias japonesas são em número de 34. Registramos as 21 antologias imperiais organizadas na literatura japonesa:

Nome da obra	Ano	Organizador	Nº de poemas	Nº de <i>chôka</i>
<i>Kokin wakashû</i>	905	Kino Tsurayuki	1500	5
<i>Gosen wakashû</i>	951	Kiyohara Motosuke	1400	0
<i>Shûi wakashû</i>	1001	Fujiwara Kintô	1300	5
<i>Goshûi wakashû</i>	1078	Fujiwara Michitoshi		0
<i>Kinyô wakashû</i>	1127	Minamoto no Toshiyori	600	0
<i>Shika wakashû</i>	1151	Fujiwara Akisuke		0
<i>Senzai wakashû</i>	1187	Fujiwara Toshinari	1280	3
<i>Shinkokin wakashû</i>	1205	Minamoto no Michitomo	2000	0
<i>Shinchokusen wakashû</i>	1232	Fujiwara no Teika	1300	4
<i>Shokugosen wakashû</i>	1251	Fujiwara no Tameie	1364	0
<i>Shokukokin wakashû</i>	1265	Fujiwara no Tameie	1900	0
<i>Shokushûi wakashû</i>	1278	Fujiwara Tameuji	1400	0
<i>Shingosen wakashû</i>	1303	Fujiwara Tameyo	1600	0
<i>Gyokuyô wakashû</i>	1312	Fujiwara no Tamekane		0
<i>Shokusenzai wakashû</i>	1320	Fujiwara no Tameyo	2100	5
<i>Shokugoshûi wakashû</i>	1325	Fujiwara no Tamefuji	1300	0
<i>Fûga wayashû</i>	1346	Imperador Hanazono	2200	0
<i>Shinsenzai wakashû</i>	1359	Fujiwara no Tamesada	2300	3
<i>Shinshûi wakashû</i>	1364	Fujiwara no Tameakura	1900	5
<i>Shingoshûi wayashû</i>	1383	Fujiwara no Tametoo	1550	0
<i>Shinzokukokin wakashû</i>	1439	Fujiwara no Masayo	2140	4
			Total de <i>chôka</i> :	34

De acordo com as obras de cunho histórico ou diários, a quantidade de *chôka* nelas inseridas é a seguinte:

	Nome da obra		ano	Nº de <i>chôka</i>
1.	<i>Shoku Nihonkôki</i>	Fujiwara Yoshifusa	869	1
2.	<i>Eiga Monogatari</i>	Fujiwara Tamewaza ou Akazome Emon	1092	2
3.	<i>Masu Kagami</i>	Ichijô Kaneyoshi	1376	2
4.	<i>Kagerô Nikki</i>	Mãe de Michitsuna	974	8
			Total:	13

No *Zoku Kokka Taikan*2), registramos os seguintes números de *chôka*:

Nome da obra=Nome do Autor	Ano	Nº de <i>chôka</i>
<i>Minamotono Shitagaushû</i>	911-983	2 (1)
<i>Akahitoshû</i>	951	3
<i>Kokin Waka Rokujô</i> =Tsurayuki	976-983	9 (8)
<i>Mitsuneshû</i>	1005	2 (1)
<i>Chôshû eisô</i> . . .	1178	2 (1)
<i>Ko Ôkimishû</i>	Séc. XI	1
<i>Shûigusô</i>	1216	2 (2)
<i>Komachishû</i>	Séc. XI	1 (1)
<i>Iseshû</i>	Séc. XII	2 (1)
<i>Tadamineshû</i>	Sec. XII	1 (1)
<i>Zôtanshû</i>		3
<i>Kain in Sadaishôshû</i>		1
<i>Tomomitsu Kyôshû</i>		1
<i>Shûggyokushu</i> =Jishin		1
		Total: 30 (16)

Obs.: Os números entre parênteses indicam os *chôka* que estão repetidos na obra.

No index *Shinko Ruijû Waka* registram-se os seguintes *chôka*, segundo antologias.

Nome da obra = Nome do autor	Ano	choka
<i>Sagamishû</i>	1040	1
<i>Fujiwara Takanobu Asomi Shû</i>	1205 ±	7
<i>Sôya Yoshitada Shû</i>		3 (3)
<i>Sôgi Hôshishû</i>	Sec. XVI	1
		Total: 12 (3)

No index *Gunsho Ruiju Waka* registramos 90 poemas dos quais, subtraindo-se os repetidos, permanecem 71.

Além destes, na obra *Izayoi Nikki (Diário da Lua Minguante)*, escrita em 1279, aparece um *chôka*, no final da obra, de autoria da monja Abutsuni e no trecho de sua viagem ao leste estão inseridos mais 2 *chôka*, num total de 3.

Na obra de *Heikemonogatari* de 1221, há um *chôka* de autoria do personagem Atsumori.

Num espaço de cerca de seis séculos, nota-se o declínio completo da forma *chôka* segundo registros das obras da literatura dita clássica japonesa. A conceituação de literatura clássica japonesa é muito vaga e segundo o dicionário *Kôjien*, ela é “toda a literatura do passado que compõe e delimita uma cultura e seu povo”. Em se tratando da literatura japonesa estenderíamos a toda a obra que antecede a abertura dos portos para o ocidente da Era Meiji, portanto, produzida antes de 1868.

BIBLIOGRAFIA

- ITÔ, Haku — *Manyôshû Hyôgento Hôhō* (Manyôshû, método e expressão), Tôkyô, Hanawa, 1976, 2 vol.
- KANAI, Seiichi — *Jôdai Bungakushi* (História da literatura da Alta Antigüidade). Tôkyô, Kasama, 1975.
- KURANO, Kenji (org.) et alii — *Kojiki - Norito*, in *Nihon Koten Bungaku Taikei* 1. Tôkyô, Iwanami, 1980.
- ÔTA, Yoshimaro — *Kodai Nihonbungaku Shichôron* (Corrente do Pensamento Literário da Antigüidade Japonesa). Tôkyô, Ôfusha, 1971.

- RODRIGUEZ, Pe. Ião — *Nihon Daibunten* (A grande Gramática da Língua Japonesa).
Fotocópia da *Arte da Lingoa de Iapam*. Tôkyô, Bunkashobô Hakubunsha, 1969.
- SAEKI, Umetomo — *Kokin Wakashu* (Antologia de Poemas Antigos e Novos), Tôkyô,
Iwanami, 1969.
- SASAKI, Nobutsuna et alii (Org.) — *The Manyôshû — one thousand poems*, New York/
London, Columbia Univ. Press, 1965.
- TSUCHIHASHI, Yutaka — *Kodai Kayôron* (Estudos sobre os poemas primitivos) Tôkyô,
San-ichishobô, 1971.
- WAKIYAMA, Shichirô — *Manyôshuno Sedôka* (Sedôka do Manyôshu), in col. *Man-
yôshu Taisei* 7, Tôkyô, Heibonsha, 1954.
- SHIMIZU, Katsuhiko. *CHÔKA*. in: *Manyôshu Kôza* 4. Tóquio, Yûseidô, 1973.
- SUZUKI, Teiiti — *De Renga a Haikai*, in *Estudos Japoneses* vol. 1, São Paulo, 1979,
p. 91-125.

DIVISÃO SOCIAL E PROCESSOS DE TRABALHO NA SOCIEDADE JAPONESA (*)

HELENA SUMIKO HIRATA

(pesquisadora do CNRS — França; professora
convidada do Departamento de Sociologia-USP)

O caso do Japão mostra claramente que não há uma única modalidade de divisão social do trabalho. Com efeito, não há no Japão o mesmo tipo de divisão do trabalho entre trabalho manual e intelectual, entre trabalho de fabricação e de concepção, entre o trabalho de execução e de direção, que caracteriza sociedades capitalistas ocidentais.

Essa diferença — veremos seus traços distintivos, mais adiante — indica como a caracterização do capitalismo, a partir da divisão do trabalho acima descrita, peca pelo europocentrismo. E se vários estudos de cientistas sociais latino-americanos demonstraram — a partir do exemplo da América Latina — como não há um único tipo de capitalismo, um único modo de desenvolvimento, uma única modalidade de assalariamento, referem-se pouco ao caso do Japão para criticar pontos de vista europocentristas. É o que tentaremos fazer, a partir de uma reflexão sobre o processo de trabalho em vigor na empresa e na sociedade japonesa.

Dizemos na sociedade japonesa, e não só na empresa, pois damos à noção de processo de trabalho uma acepção ampla, compreendendo tanto o processo de trabalho assalariado quanto o processo de trabalho doméstico.

— Quais as características da divisão do trabalho na sociedade japonesa?

Em primeiro lugar, a modalidade taylorista: um trabalhador, um posto não prevalecem, pois o funcionamento da empresa japonesa não é fundado sobre postos precisos de trabalho. Um assalariado recrutado ao sair da escola

(*) O presente artigo foi tema da palestra proferida no Centro de Estudos Japoneses da USP, no dia 26/09/87, baseado nos resultados de uma pesquisa comparativa internacional intitulada "Aspectos técnicos e sócio-culturais da organização do trabalho nas firmas multinacionais francesas e japonesas no Brasil".

pode ocupar qualquer função e, em geral, ocupa várias, sucessivamente (mobilidade interna).

Em segundo lugar, na medida em que a atribuição de um posto de trabalho a um indivíduo, característico da divisão do trabalho nas empresas capitalistas ocidentais, dá lugar à polivalência e à rotação de tarefas generalizadas, um traço importante da vida social na empresa vai ser a cooperação e o funcionamento de grupos de trabalho. Tais grupos permitem uma grande flexibilidade na execução das tarefas. Como diz a antropóloga Kurumi Sugita, “vai-se voluntariamente para além das tarefas atribuídas, para que possa haver ajuda mútua e para que o trabalho possa ser terminado coletivamente”.

Em terceiro lugar, a divisão entre operários de produção e operários de manutenção, essencial no modo de organização do trabalho nas empresas ocidentais, é pouco nítida na indústria japonesa. Se a manutenção altamente especializada continua separada das atividades de fabricação, a manutenção corriqueira é realizada por operadores. Assim, na indústria petroquímica japonesa, pode-se ver estojos de ferramentas para manutenção, nas salas de painéis de controle, o que não se verifica em usinas petroquímicas de outras partes do mundo. Também na indústria têxtil, no Japão, podemos observar uma divisão do trabalho inusitada em empresas francesas ou brasileiras, a saber, um mesmo trabalhador ser operador de máquina no turno da noite durante uma semana e passar a operário de manutenção no turno diurno durante a semana seguinte.

Em quarto lugar, a divisão entre operário e contramestre, entre operário e engenheiro, entre operário e diretor de fábrica é menos pronunciada que nas empresas ocidentais. Sua menor distância hierárquica se deve, primeiramente, à forma de promoção e mobilidade interna na empresa japonesa: muitas vezes, o engenheiro, o contramestre são de extração operária e passam a níveis superiores por via de formação interna à empresa. Assim, numa empresa do ramo eletrônico, 40 engenheiros eram ex-operários, fato praticamente inexistente no Brasil e muito raro mesmo na França.

Outro fator na origem dessa distância relativamente menor entre operários e executivos está na menor desigualdade social que prevalece dentro e fora da fábrica. Aqui, vários pontos devem ser ressaltados:

— o Japão é um dos países onde a concentração de renda, ao contrário do Brasil, é das mais baixas e esse fato se reflete também no nível dos salários na fábrica. Nas empresas pesquisadas, o leque salarial era relativamente estreito (de 1 a 5 aproximadamente), não havendo abismo entre o salário

do diretor de fábrica e o da operária dita “não qualificada”, que se pode observar no Brasil;

- o índice de escolaridade no Japão é dos mais elevados e os operários de hoje têm, no mínimo, a escolaridade secundária e muitos, mesmo o diploma universitário (operárias têxteis, por exemplo, tendo, em certo número de casos, o diploma de *tanki daigaku*, ensino universitário em dois anos). Essa menor diferença de saber explica também a relação hierárquica específica à empresa japonesa;
- a diferença menor de *status* também tem que ser notada: a habitação, o transporte, na vida cotidiana, não são tão contrastados entre as diferentes categorias de trabalhadores e executivos no Japão, como são no Brasil. Também dentro da empresa, não se verifica a existência de restaurantes separados, de banheiros de confortos radicalmente distintos etc., como no Brasil. Além desses fatores, deve-se observar que há um esforço voluntário importante no sentido de homogeneizar as condições de trabalho das diferentes categorias de empregados. Assim, a existência de duas formas de homogeneização específicas à empresa japonesa: os *oobeya*, grandes salas onde, mesmo nos escritórios, trabalham lado a lado, pequenos empregados, chefes, executivos e diretores; os uniformes, de mesmo corte e mesma cor, utilizados indiferentemente pelos diretores, datilógrafos, serventes, contra-mestres ou operadores de máquina. Num contexto como este, a relação hierárquica não será baseada em diferenças materiais importantes, como no caso da empresa brasileira.

Em quinto lugar, a divisão clássica no modo de organização capitalista das empresas ocidentais, entre direção e planejamento de um lado, execução de outro, não prevalece. O conhecimento dos objetivos últimos da empresa, o conhecimento do conjunto do processo produtivo, das metas visadas pela diretoria fazem parte do arsenal de informações do operário e orientam sua atuação na grande empresa japonesa. O operário tem uma idéia de conjunto do processo de trabalho e mesmo as categorias de execução menos qualificadas têm tal visão da totalidade do processo produtivo. Isso é facilitado pela mobilidade interna praticada na empresa japonesa, tanto em termos de funções, quanto de um estabelecimento a outro de um mesmo grupo industrial, mobilidade que preenche o objetivo de formação profissional, entre outros objetivos (por exemplo, de promoção e de necessidade da mão-de-obra experimentada nos momentos de reestruturação industrial). Se essa mobilidade é extremamente freqüente entre executivos, ela se faz inclusive ao nível das categorias operárias no Japão.

Mas vejamos mais de perto, exemplificando por tipos de empresas.

O processo de trabalho nas indústrias de série

Nessas indústrias, também chamadas “indústrias de forma” pois o processo é constituído por operações cujo objetivo é imprimir uma forma exterior à matéria-prima utilizada, as técnicas tayloristas e fordistas em vigor nos países ocidentais também foram introduzidas no Japão. Assim, nas usinas automobilísticas, eletrônicas, têxteis, de produção de bens de equipamento etc., onde o controle do ritmo de trabalho é importante para a produtividade, práticas de trabalho em linha de montagem (exemplo das indústrias automobilísticas) e estudos de tempos e movimentos (caso da indústria têxtil, por exemplo) podem ser observados. Entretanto, o taylorismo é praticado com variantes importantes, em virtude das características já assinaladas anteriormente, a saber: operação de máquinas e manutenção executadas pelos mesmos operários, tarefas atribuídas a grupos de trabalho e não ao trabalhador individual etc.

Também a introdução de sistemas participativos, como os “círculos de controle de qualidade” existentes em todas as grandes empresas japonesas e denominados *shô-shûdan katsudô* (atividade de pequenos grupos) acabam dividindo o tempo de trabalho na fábrica em dois, um submetido a formas tayloristas de controle e outro onde se pode exercer o uso da palavra, a capacidade de reflexão, de iniciativa operária etc. Finalmente, deve-se lembrar que nas indústrias de mão-de-obra mista, a cooperação entre operários é mais nitidamente masculina e o isolamento é característico do trabalho feminino. A divisão tradicional entre o trabalho técnico, atribuído aos homens, e o trabalho de destreza manual e minúcia, atribuído às mulheres, também vigora na empresa japonesa.

Tais qualidades femininas são, aliás, cultivadas sistematicamente no Japão, tanto no interior da família quanto na empresa. Cursos semanais de artes domésticas são realizados em empresas com mão-de-obra feminina, que vão desde o arranjo floral, a cerimônia do chá, as danças tradicionais, até a caligrafia (*oshûji*), a costura (*wasai*, “a costura do quimono” e o *yôsai*, “a costura à ocidental”), a arte culinária etc. Um bom exemplo desse cultivo da arte doméstica japonesa, da destreza manual e da minúcia exigidas na fábrica parece estar, a meu ver, no *ikebana*: trabalho analítico, minucioso, de desestruturação-reestruturação das flores e das folhas, segundo uma ordem rigidamente estabelecida, que parece ser uma preparação ao trabalho operário, uma introdução aos gestos decompostos e às tarefas parcelizadas requeridas pela organização taylorista.

O processo de trabalho nas indústrias de processo contínuo

Nessas indústrias, também chamadas “indústrias de propriedade”, onde o processo visa à obtenção de parâmetros físico-químicos adequados ao pro-

duto final, pela alteração da estrutura interna da matéria, o fluxo é contínuo e a intervenção direta do trabalhador é mínima. Nessas indústrias, petroquímicas, químicas, siderúrgicas, de cimento etc., onde são necessárias a cooperação e o ritmo de execução de trabalho irrelevante, os métodos tayloristas não são utilizados. No caso do Japão, vemos que o nível de cooperação é muito grande e a divisão de trabalho bastante diferente daquela em vigor nas indústrias de processo contínuo instaladas no Brasil.

Assim, o trabalhador japonês de indústria petroquímica é muito mais polivalente. Ele executa, simultaneamente, tarefas de controle do painel na sala de operações, a vigilância da área externa, a manutenção simples (por exemplo, desapertar parafusos, mudar óleo do compressor etc., numa fábrica de etanol). Sendo polivalente, trabalha por rotação (numa petroquímica no polo petroquímico de Mizushima, por exemplo, 4 entre 5 tarefas eram realizadas por rotação).

O contraste era grande com o trabalho na filial brasileira de Camaçari, onde práticas de rotação eram inexistentes, o posto de vigilância da área externa sendo preenchido por um trabalhador diferente daquele da sala de controle; da mesma maneira, a operação e a manutenção eram efetuadas por categorias diferentes de pessoal.

Uma das conseqüências da polivalência no Japão é a realização é a redução das equipes de trabalho, compostas por 25 operadores no Brasil e por apenas 5 no Japão. Estas diferenças na dimensão da equipe de trabalho se explica também por fatores de ordem social: a quase inexistência de absenteísmo na grande empresa japonesa e a prática amplamente difundida de não utilizar as férias anuais formalmente existentes e a necessidade, no Brasil, de um pessoal denominado “reserva de faltas e férias” para substituir trabalhadores absenteístas ou em férias.

Outra diferença na divisão do trabalho se deve às mudanças tecnológicas ocorridas no Japão e nem sempre introduzidas nas filiais brasileiras. Assim, assiste-se no Brasil a processos de trabalho “truncados”: segmentos terminais do processo, como a embalagem e expedição de produtos petroquímicos em estado sólido são realizados manualmente por operários não qualificados brasileiros, em condições insalubres e penosas de trabalho. Tais postos são, no Japão, inteiramente automatizados.

Também na siderurgia, não há uma diferenciação muito pronunciada entre operários e executivos, entre operários e empregados de escritório. A pequena diferença educacional, o leque salarial reduzido, etc., explicam, talvez, o sucesso das atividades de “auto-gestão” (*jishu kanri*), como são chamados os círculos de controle de qualidade num grupo siderúrgico japonês.

Sua filial no Brasil mostra uma divisão de trabalho rígida, uma distinção pronunciada entre trabalho manual e intelectual e uma grande concentração da autoridade — características às quais correspondem benefícios sociais e condições de trabalho diferentes e um amplo leque salarial.

Em que se funda essa divisão de trabalho na empresa japonesa?

A meu ver, essas especificidades da divisão do trabalho na empresa japonesa têm sua explicação em três características próprias do mundo do trabalho e da família japonesas: o sistema de emprego, a segmentação do mercado de trabalho e o modo particular de articulação entre sistemas produtivos e estruturas familiares.

Em primeiro lugar, quanto ao sistema de emprego:

- a estabilidade de emprego (chamada *shûshin-kôyô*, “emprego vitalício”) na grande empresa japonesa, para os empregados do sexo masculino e regulares, não temporários. É essa inexistência de “turn over” no emprego que permite práticas como as de rotação de tarefas e polivalência, que seriam mesmo perigosas em indústrias como a petroquímica, caso fossem realizadas por operadores jovens e inexperientes;
- a promoção por tempo de serviço (chamada *nenkô-joretsu*) que, embora tenha sido progressivamente posta em questão nos últimos anos, continua sendo o critério básico que orienta a seleção na empresa japonesa, na medida em que, mesmo na avaliação pela *performance* individual, o tempo de experiência é considerado relevante. Tal tipo de promoção interna cria entre chefia e operariado, uma relação de menor antagonismo do que aquele que se pode verificar nos sistemas de promoção e recrutamento externo, em vigor na maioria das empresas brasileiras;
- o baixo nível de desemprego e a prática de não dispensar operários, mas de atribuir-lhes outras funções, o que ocorre, por exemplo, quando se introduzem robôs ou máquinas automatizadas. Essa peculiaridade do sistema de emprego japonês permite práticas de trabalho como as já mencionadas. Convém notar aqui, entretanto, que esse baixo nível de desemprego deve ser correlacionado ao estatuto particular das mulheres no mercado de trabalho no Japão e ao fato delas não serem consideradas parte da população economicamente ativa quando casam e partem da usina, “espontaneamente”, por ser essa a regra geral ou por uma pressão social difusa;
- finalmente, a existência de sindicatos de empresa que, em geral, têm em face ao empregador, uma relação de colaboração, pois o aumento da

produtividade, incidindo sobre o bônus, tem uma relação direta com o salário percebido pelos trabalhadores.

Deve-se notar que os primeiros dois itens (a estabilidade de emprego, promoção por tempo de serviço) instauram um sistema de remuneração pouco relacionado com a natureza dos postos ou a classificação dos cargos. O salário não tem relação direta com a competência profissional ou a qualificação, mas adapta-se às características da pessoa (anos na empresa, anos de formação etc.) e é um *seikatsuhi-chingin* (remuneração para viver) mais do que um salário ligado ao tipo de trabalho ou função. É, finalmente, um salário “personalizado” (*zokujinkyû*).

É, ainda, importante notar que as duas modalidades acima mencionadas, de emprego “vitalício” e promoção “por tempo de serviço”, também têm repercussões sobre o sistema de recrutamento, que é realizado ao final do período escolar onde o indivíduo não tem experiência profissional prévia. Tal recrutamento, na base do intercâmbio entre diretor de escola e diretor de pessoal, representa o início de uma carreira numa única empresa, a interrupção do “acordo” de trabalho à carreira, significando a continuação da atividade profissional numa outra empresa de menor porte, de menor prestígio, com salário menor e um recomeçar do zero na hierarquia e no cômputo dos benefícios sociais, como as férias remuneradas.

Em segundo lugar, quanto à segmentação do mercado de trabalho. Tal funcionamento de empresa japonesa funda-se na divisão social entre trabalhadores estáveis de grandes firmas e trabalhadores temporários (*rinji-ko*) de empreiteiras e sub-contratados (*ko-gaisha*), de menor porte. Também a segmentação entre os trabalhadores homens que têm uma carreira profissional contínua e os trabalhadores do sexo feminino que têm uma carreira curta na empresa industrial, interrompida com o casamento e retomada, via de regra, 15 anos depois com um estatuto precário de *part-timer* e com as qualificações profissionais tornadas obsoletas por muitos anos de exercício exclusivo das atividades domésticas e de educação das crianças.

Em terceiro lugar, quanto à *articulação entre sistemas produtivos e familiares*, observa-se, no caso japonês, um modo particular de articulação entre família e produção, sob forma de linhas de demarcação fluidas entre público, privado, profissional, pessoal, trabalho/extra-trabalho, empresa/sociedade. Essa é, a meu ver, uma dimensão essencial da sociedade japonesa, que torna possível o tipo de divisão do trabalho em vigor a nível de empresa. A contribuição da família para o funcionamento da empresa é particularmente notável: há, por exemplo, nas práticas de mobilidade interna (*tenkin*), o sacrifício por parte do casal e da família, não só do tempo de lazer, como também

da coabitação. São tais práticas que me levaram a afirmar que há o emprego da pessoa, mais do que o de sua força de trabalho, pela grande empresa no Japão. É também graças à divisão do trabalho, por sexo, onde as mulheres cuidam do conjunto das tarefas domésticas e da educação das crianças, que os homens podem efetuar um grande número de horas de trabalho, sobretudo a partir do primeiro escalão hierárquico (sem pagamento de horas extras) e também participar de inúmeras atividades coletivas fora das horas de trabalho, nas noites e nos fins de semana.

Essa terceira explicação do funcionamento da empresa japonesa, constitui uma explicação pela cultura e difere daquelas baseadas na religião, propostas por um certo número de autores. Com efeito, na França, Serge-Christophe Kölm, da École des Hautes Études en Sciences Sociales, explica a especificidade da empresa pelo budismo do povo japonês e Bernard Frank, professor da cátedra de Civilização Japonesa, do Collège de France, efetua pesquisas sobre “O *pantheon* budista e a sociedade japonesa”. Tais explicações podem iluminar diferentemente e, eventualmente, completar as análises sociológicas do funcionamento da empresa japonesa.

Concluindo, diremos que o *one best way* taylorista é desmentido por essa incursão na divisão social e nos processos de trabalho em vigor no Japão. Verificamos que há diferenças importantes na divisão entre trabalho manual e intelectual, entre trabalho produtivo e improdutivo etc., no interior do mesmo sistema capitalista.

Esse fato comprova a idéia de estudiosos como André Gorz, de que a parcelização e a especialização das tarefas, a cisão entre trabalho manual e intelectual e a monopolização da ciência pelas elites não são necessárias para uma produção eficaz. A eficácia da produção japonesa, como acabamos de ver, não está assentada numa divisão exarcebada do trabalho tal como Gorz escreve, analisando as sociedades capitalistas ocidentais.

Entretanto, o fato do operário japonês compreender o funcionamento da máquina que utiliza, de ter controle do conjunto do processo produtivo, de conhecer as finalidades da produção, de fazer um trabalho muitas vezes interessante, pode coexistir com a situação — similar àquela em vigor nas fábricas dos países ocidentais — do trabalhador despossuído do produto imediato de seu trabalho.

AS HISTÓRIAS ANTIGAS DE UJI SHÛI MONOGATARI

Luiza Nana Yoshida

A coletânea de narrativas tradicionais (denominada, em japonês, *setsuwashû*), *Uji shûi monogatari*, possui dentre as variadas histórias, aquelas que se assemelham às velhas histórias antigas japonesas (*mukashi banashi*). E dentro das histórias antigas existem aquelas que são enquadradas no tipo denominado “velho do vizinho”, por se caracterizarem pelos seguintes aspectos abordados aqui por Kunio Yanagita:

“Trata-se de histórias que tentam produzir um efeito maior, mostrando que uma pessoa afortunada de nascença ou uma pessoa bem intencionada, e por isso mesmo amada pelos deuses, não pode ser vencida por outra, por mais que esta tente fazê-lo. Os dois são colocados em polos opostos como os dois extremos do verso e do reverso.”¹

É dentro do tipo “velho do vizinho” que se enquadram as histórias “Sobre o calombo que foi retirado pelo ogro” (História n.º 3, v.I) e “Sobre a gratidão do pardal” (História n.º 16, v. III), contidas em *Uji shûi monogatari*.

a) Sobre o calombo que foi retirado pelo ogro

O personagem central de “Sobre o calombo que foi retirado pelo ogro” é um velho que, por possuir um grande calombo na face direita, não conseguia se misturar com os outros e, como lenhador, vivia isolado no meio do mato. Certo dia, quando cortava lenha como fazia todos os dias, o velho é surpreendido por uma forte chuva e, descobrindo uma toca na árvore, aí procura abrigo. Depois de algum tempo, começa a ouvir vozes ao longe. Para o velho que se encontrava só, no meio do mato, isso foi tranquilizador.

(1) YANAGITA, Kunio. “*Momotarôno tanjô*”. In: *Yanagita Kunioshû* 8. Tokyo, Chikuma, 1980, p. 16-17.

Mas logo esse sentimento de tranqüilidade transforma-se em sentimento de pavor. Em frente à toca estavam reunidos não homens, mas cerca de cem ogros de aspectos diversos.

Logo a seguir, eles iniciam uma festa e o velho, que assistia à dança dos ogros extremamente apavorado, vai, pouco a pouco sendo contagiado pelo ritmo cativante e, esquecendo o seu pavor, “o velho com o *eboshi*² que pendia até a altura do nariz, saiu dançando da toca da árvore, com o machado — seu instrumento de trabalho — enfiado na cintura e postou-se diante do ogro que continuava sentado no lugar de honra”.

O velho, que praticamente se isolara da sociedade por causa do seu calombo e vivia na mata como que escondido do mundo, diante da dança dos ogros é levado por uma força incontrolável a se juntar a eles. Sai correndo para o meio deles, esquecendo-se de si próprio, cativa-os com sua dança frenética.

“Esse velho, não se sabe se tomado por algo ou se por força dos deuses ou de Buda, pensou consigo próprio: — Ah, quero dançar com eles! Mas de qualquer forma, achou melhor refletir mais uma vez. No entanto, levado pelo ritmo cativante dos ogros pensou novamente: — Ah, deixa estar, vou sair e dançar! Se tiver que morrer, morrerei! E o velho com o o *eboshi* que pendia até a altura do nariz, saiu dançando da toca da árvore, com o machado — seu instrumento de trabalho — enfiado na cintura e postou-se diante do ogro que continuava sentado no lugar de honra. Os ogros sobressaltaram-se assustados, e se perguntavam agitados: — O que é isso? O que é isso? O velho esticava-se, encolhia-se, dançava, tudo que sabia, contorcendo o corpo, bradando: — Ei! Ei! E dava voltas pelo local. Os ogros aí reunidos, a começar pelo ogro sentado no lugar de honra, apreciavam surpresos e perplexos.”

Como podemos perceber por esse trecho de “Sobre o calombo que foi retirado pelo ogro” o velho que, à primeira vista parece possuir um certo tipo de complexo de inferioridade e que vive receoso de tudo, mostra possuir muita confiança na dança, lançando-se altivamente diante dos ogros, manifestando, assim, uma coragem surpreendente, o que faz com que os ogros fiquem “surpresos” e “perplexos”.

(2) *Eboshi* — um tipo de chapéu sem abas e seguro por dois cordões que são amarrados debaixo do queixo. Originalmente era feito de seda ou outro tipo de tecido, engomado, mas aqui refere-se a um tipo mais simples, feito de papel e pintado com laca para que adquirisse firmeza. O fato de dizer que o *eboshi* estava caído até a altura do nariz indica, no nosso entender, não só que o *eboshi* estivesse quase caindo, mas também que estava roto e por isso, sem firmeza.

Para melhor compreensão do significado que envolve a dança, faz-se necessário citar o seguinte trecho de Kunio Yanagita:

“Originariamente, toda a dança era um meio de se fazer um pedido aos deuses. Para ter o pedido atendido, o dançarino se esforçava para alegrar e impressionar o Senhor das Trevas e dançava com todo o afinco.”³

É por essa razão que o velho acaba obtendo, através da dança, uma grande graça. Com a sua dança ele conseguiu alegrar os ogros. Em contrapartida, o segundo velho não obtem o sucesso desejado, como pode ser observado no trecho abaixo, retirado da história analisada:

“Este velho, embora temeroso, saiu vagarosamente, balançando o corpo. — O velho está aqui!, responderam os ogros e o ogro chefe ordenou: — Vem para cá e dança imediatamente! Como, no entanto, este velho era mais desajeitado que o outro e dançou mal . . .”

Além do vizinho não ter nenhuma aptidão para a dança, ele queria somente poder se livrar do seu calombo; não dança com ardor e por isso, como era de se esperar, acaba se saindo mal.

Igual argumento pode ser observado nos estudos realizados pelo Prof. Sumito Miki, quando diz:

“Incluindo a parte final (da história), quando o velho retraído, sem aptidão nem dom para a dança é levado a enfrentar um final cruel, enfoca-se aqui o problema da índole das pessoas, a qual determina os destinos do homem e na qual se encontra a criação dessas duas personagens.”⁴

Pode-se dizer, portanto, que o ponto principal da história está voltado para o caráter contrastante dessas duas personagens.

Um velho, através da dança habilidosa, alegra o chefe dos ogros. A garantia de sua volta à festa dos ogros implica na penhora de alguma coisa sua. O calombo era considerado um tipo de talismã da sorte, razão pela qual, quando os ogros vão retirá-lo, o velho se opõe, dizendo:

(3) YANAGITA, Kunio. “*Odorino imato mukashi*”. In: *Yanagita Kunioshû* 7. Tokyo, Chikuma, 1980, p. 423.

(4) MIKI, Sumito. “*Uji shûi monogatari*”. In: *Chûseino bungaku*. Tokyo, Yûhikaku, 1976, p. 88.

“— Tirai-me os olhos ou o nariz, mas vos peço que não toqueis neste calombo!”

O fato de fingir que o calombo era considerado por ele algo muito mais importante que os olhos ou o nariz, justifica-se, porque o velho desejava que os ogros lhe retirassem esse calombo de qualquer maneira.

Como escreve Katsumi Masuda:

“O velho, que vivia temendo os homens transformou-se sabiamente, a ponto de poder controlar os ogros através do esforço em mostrar uma dança perfeita. O fato de o seu vizinho ter se saído mal, mesmo imitando o velho, se deveu ao fato de ter dançado de maneira vacilante, além de aparecer tremendo de medo. O personagem principal de ‘Sobre o calombo que foi retirado pelo ogro’, devido a sua natureza, pôde se livrar do seu calombo (. . .) A personalidade da personagem principal é narrada de maneira profunda como não se vê em nenhum outro lugar.”⁵

A intenção do autor de *Uji shûi monogatari* parece ter sido a de enfatizar aqui as diferentes reações do homem diante de uma mesma situação.

O vizinho dá-se mal, não pelo fato de ser um homem interesseiro, mas por causa da fatalidade do homem. O destino do ser humano é assim.

Desse modo, apesar do aparecimento dos ogros, o foco é centrado sempre na figura do velho. Os ogros, que aqui surgem, conforme afirma Kôji Sasaki, baseado nas observações feitas por Kunio Yanagita,

“surgem como seres com forte característica popular, em contato freqüente com os homens da montanha, fazendo-nos lembrar deuses da montanha ou ainda existências espirituais da montanha.”⁶

o seu lado tradicional e fantástico parece quase não existir.

O trecho abaixo, retirado de *Uji shûi monogatari*, mostra-nos bem a caracterização dos ogros:

“Os de corpo vermelho usavam sungas azuis e os de cor preta usavam sungas vermelhas; havia uns com um só olho, outros sem boca. Eram seres monstruosos, indescritíveis.”

(5) MASUDA, Katsumi. “*Chûseiteki fûshikano omokage: Uji shûi monogatarino sakusha*”. In: *Bungaku*. Tokyo, v. 34, dez. 1966, pp. 19-20.

(6) SASAKI, Kôji, “*Chûsei setsuwano denpato Otogizôshi*”. In: HOKKAIDÔ SETSUWA BUNGA KU KENKYÛHEN, org. *Chûsei setsuwano sekai*. Tokyo, Kasamashoin, 1979, p. 476-477.

Sua aparência nos causa uma sensação extremamente estranha, mas as suas atitudes não diferem em nada das dos seres humanos:

“Os seus gestos, ao brincarem servindo o saquê, eram exatamente iguais aos de um homem.”

“A aparência do ogro chefe que, às gargalhadas, segurava a taça de saquê na mão esquerda, não diferia da de um homem comum.”

Em *Uji shûi monogatari* os ogros não surgem como vilões ou malfeitores, são descritos como seres de existência momentânea, que aparecem e desaparecem num abrir e fechar de olhos.

Os ogros, segundo Sasaki,

“não pertencem originariamente ao mundo dos homens; moram nas profundezas das montanhas, daí surgindo ao entardecer ou ao anoitecer. Surgem em lugares e horas em que a força do homem se esvai; constituem uma existência essencialmente misteriosa.”⁷

Por esta razão, também um *Uji shûi monogatari* surgem, não se sabe de onde, bebem, divertem-se, retiram, sem nenhuma dificuldade, o calombo que o velho trazia em seu rosto há anos e “como os pássaros começam a cantar anunciando o amanhecer”, desaparecem, sem deixar vestígio. O que permanece no leitor é o sentimento dos dois velhos, um que “esqueceu-se de cortar a lenha e voltou para sua casa” pela felicidade de ter se livrado do calombo, e o outro, pobre coitado que, devido à inaptidão para a dança, acaba ficando com calombo em ambas as faces. Temos a impressão de que são exatamente essas sensações que o autor quis nos comunicar.

b) Sobre a gratidão do pardal

Essa história apresenta muita semelhança com a conhecida história da literatura infantil japonesa, *Shitakiri suzume*⁸. Muitos consideram que a história “Sobre a gratidão do pardal” teria dado origem àquela. Entretanto, conforme diz Kunio Yanagita, no trecho a seguir, embora possamos reconhecer influências de uma sobre a outra, não há como comprovar pertencerem as duas a um mesmo grupo:

“Que a história do arroz da cabaça de *Uji shûi monogatari* tenha entrado ao Japão através da Coréia, é um fato praticamente

(7) Idem, *ibidem*, p. 477-478.

(8) *Shitakiri suzume*, “O pardal que teve a língua cortada” — uma conhecida história infantil com o enredo semelhante ao de “Sobre a gratidão do pardal”.

indiscutível, mas entre essa história e o nosso *Shitakiri suzume* não há originalmente tantas semelhanças a não ser o pardal, personagem comum das duas histórias. O fato de a velha boa se tornar rica e a vizinha ambiciosa sofrer no final, constituem chavões da história antiga. (...) Era necessário que existisse, em algum lugar, uma fase intermediária. Entretanto, nas histórias registradas até os nossos dias, não só inexiste uma linha de ligação entre elas, mas, antes, nota-se a tendência de se aproximar mais da história *Momotarô*⁹.¹⁰

Não é nossa intenção estabelecer as relações existentes entre “Sobre a gratidão do pardal” e a popular história antiga *Shitakiri suzume*. Entretanto, não há dúvida de que a observação de Kunio Yanagita faz-nos refletir sobre um ponto extremamente importante, ou seja, o problema do tema que envolve as duas histórias.

Kôichi Nishio conceitua o “tema” da seguinte forma:

“O tema é o aspecto essencial daquilo que o autor quis comunicar dentro da obra; é o seu eixo, ou seja, é a expressão concentrada do assunto tratado pelo autor.”¹¹

Mas, qual seria o tema de “Sobre a gratidão do pardal”? Esse tipo de história parece existir em outros países, mas o tema original dessa história parece ter mudado durante o processo de suas transmissões. A história narra o destino contrastante entre duas velhas solitárias. Uma, através das graças recebidas de um pardal por ela salvo, torna-se rica e ganha o respeito dos filhos e dos netos. A outra, tenta imitá-la, sai-se mal e acaba morrendo.

Temos a impressão de que, aqui, a casualidade tem um papel muito importante. Ao compararmos as duas personagens, não podemos perceber grandes diferenças, no que se refere às suas ídoles. Caso a vizinha tivesse encontrado antes o pardal ferido, isso provocaria grandes mudanças no desenvolvimento da história? A mulher que casualmente encontra no quintal, um pardal ferido, acaba tendo o seu destino totalmente mudado, devido a esse fato; mas se fosse a vizinha a encontrar o pardal, e fosse ela a felizarda, será que haveria, de nossa parte, como leitores, uma resistência com relação a isso?

(9) *Momotarô* — uma outra história infantil muito conhecida, onde o personagem Momotarô, nascido de um pêssego, torna-se um herói ao atacar e vencer um grupo de ogros.

(10) YANAGITA, Kunio. *Kôshô bungeishikô*, p. 124.

(11) NISHIO, Kôichi. “*Setsuwa bungaku kenkyûno mondaiten*”. In: *Kokubungaku kenkyû shiryôkan kôenshu I: Nihonno setsuwa, Hanashino Sekai*. Tokyo, Shiryôkan, 1980, p. 33.

Ao pensarmos então, naquilo que o autor quis mostrar através das duas personagens, surge o problema do destino. Diferindo do caso de “O velho do calombo”, somos de opinião que o principal ponto enfocado aqui não é o problema do caráter humano, mas o da diferença do destino de cada um.

A mulher de “Sobre a gratidão do pardal” era alvo de zombarias quando cuidava do pardal, pois acreditava que o pardal voltaria depois de solto. No entanto, nunca deu mostras de se incomodar com isso, transformando-se, no final, em uma mulher rica e invejada. Por outro lado, a vizinha, mesmo quando a comparavam com a outra e ouvia seus filhos dizerem:

“— Ambas são igualmente idosas, mas vejam que diferença! A de casa não é capaz de fazer nada que seja louvável!”

tenta se igualar à mulher, imitando-a nos mínimos detalhes, mas acaba encontrando um triste fim. A ingenuidade da pobre velha deixa-nos perplexos. Como ela não encontrava um pardal ferido, ela mesma chega a apedrejar alguns (pensando que com um maior número de pardais, teria maiores recompensas); cuida deles e fica à espera da recompensa. Ainda, quando apedreja o pardal, como vemos no texto,

“Somente depois de acertar-lhe uma pedra mais uma vez, para que o pardal ficasse realmente com a anca quebrada, tomou-o nas mãos, deu-lhe comida e deixou-o.”

Trata-se de atitudes por demais insensatas e irracionais.

A cena da morte dessa velha é impressionante:

“Ao pegar a cabaça pendurada, a velha ria sozinha de felicidade e fazia entrever uma boca sem dentes. Ao despejar o conteúdo da cabaça em uma tina, vê que, em vez de arroz, aparecem milhares de insetos venenosos que começam a picá-la. Entretanto, sem nem mesmo sentir dores, ela pensava estar vendo arroz, e dizendo — Esperem um pouco, pardaizinhos, vou retirar pouco a pouco.”

morre, em meio ao êxtase.

Ela, que deveria ser castigada pelo que fizera aos pardais, não tem consciência de sua maldade até o final e morre, fora de si, afogada na alegria excessiva.

A história se fecha com uma frase de fundo moralista:

“Por esta razão, dizem que nunca se deve invejar os outros.” praticamente a mesma frase que encontramos em “Sobre o calombo que foi retirado pelo ogro”, analisada anteriormente. Perguntamo-nos se seria esse

o desfecho adequado às duas histórias. Tentaremos, a seguir, colocar as razões que nos levaram a ter tal dúvida.

Como já comentamos anteriormente, essas duas histórias possuem características muito semelhantes às da história antiga, do tipo “O velho do vizinho”. É comum existir nas histórias desse tipo, a dualidade entre o bem e o mal, o honesto e o desonesto, etc.

Segundo Tôru Nishimura,

“A característica da própria história antiga não se limita ao aspecto de estar sempre de acordo com essas expectativas. Na medida em que cada uma delas não tenha sido criada, objetivando os ensinamentos morais ou a realização de uma apologia ao bem e a punição do mal, cada história possui em si o seu objetivo e o seu tema específico. (...) Entretanto, não são poucas as histórias construídas sobre um tema de propósito moral. As histórias antigas que se incluem nas do tipo ‘O velho do vizinho’, como, por exemplo, ‘O velho do calombo’, ‘*Shitakiri suzume*’, possuem, na maioria dos casos, essa característica.”¹²

Ainda segundo Akihiro Satake,

“O personagem bom, que aparece na história antiga pertencente ao tipo ‘O velho do vizinho’ era aquele denominado de ‘homem honesto’, ou ainda, ‘velho honesto’, uma pessoa boa, sem paralelos, conhecido pela designação antropomórfica Matakurozaemon, ou pelo substantivo comum *mataudo*, ‘homem íntegro’. Acreditamos ser esse exatamente o substantivo para se definir sintética e uniformemente o caráter moral desse tipo de personagem, apresentado, conforme a circunstância, ora como ‘honesto’, ‘bom’ ou ‘diligente’. Por outro lado, como se poderia, então, designar o personagem ‘vilão’, que contrasta diametralmente com Matakurozaemon e descrito sob diversos ângulos, ora como ‘malvado’, ‘cobiçoso’ ou ‘preguiçoso’? Essas suas características pessoais foram resumidas em dois aspectos, quais sejam: a avareza e o caráter de omissão.”¹³

Conforme essas colocações, os personagens pertencentes à história antiga agem como tipos padronizados, que se enquadram numa “moldura” ou dentro de uma certa tipologia como “honesto”, “desonesto”, etc., sem que possuam ou lhe sejam atribuídas uma individualidade. Com relação a esse

(12) NISHIMURA, Tôru. “*Minwaniokeru kanzen chôakuno me*”. In: *Kokubungaku: Kaishakuto Kanshô*. Tokyo, nov. 75, p. 101, 103.

(13) SATAKE, Akihiro. *Minwano shisô*. Tokyo, Heibonsha, 1973, p. 120-121.

aspecto, entretanto, ao analisar os personagens de *Uji shûi monogatari*, notamos que eles são um pouco diferentes. Tanto os velhos que surgem em “Sobre o calombo que foi retirado pelo ogro” como as velhas de “Sobre a gratidão do pardal” não constituem personagens que possam ser definidos ou classificados simplesmente como “honestos” ou “desonestos”.

Além disso, podemos evidenciar nessas duas histórias, alguns pontos que se afastam um pouco da história antiga. Como exemplo, podemos citar a descrição minuciosa e o caráter narrativo de certos trechos, fatores que não são encontrados nas histórias antigas.

Há, também, no que se refere aos personagens de “Sobre o calombo que foi retirado pelo ogro” e “Sobre a gratidão do pardal”, uma abordagem feita sob o “ângulo humano”¹⁴ na qual não se nota o problema da dualidade entre o “bem” e o “mal”, mas a presença de outros fatores intimamente ligados aos problemas da índole e dos destinos de cada pessoa. Referindo-se a isso escreve Sumito Miki:

“Essas podem não ser apenas histórias estranhas, mas serem exemplos que mostram o lógico e o ilógico da vida que temos de aceitar com ou sem vontade, projetando-os para uma paisagem bucólica. Mas o autor não tenta explicar explicitamente esse tipo de propósito e se limita a acrescentar uma frase descompromissada e seca no fim da história como: ‘Dizem que nunca se deve invejar os outros.’ (Sobre o fato de o calombo ter sido retirado pelo ogro), ‘Por esta razão, dizem que nunca se deve invejar os outros.’ (Sobre a gratidão do pardal).”¹⁵

Parece-nos, assim, que o autor de *Uji shûi monogatari* quer nos apresentar as diversas ações e os diversos destinos do ser humano, ao invés de nos sugerir alguma interpretação a respeito desses fatos.

Na citação de Sumito Miki acima transcrita, encontramos a palavra “paisagem” que parece apresentar uma relação íntima com as histórias “Sobre o calombo que foi retirado pelo ogro” e “Sobre a gratidão do pardal”, na medida em que seus personagens parecem manter estrita ligação com ela.

Ao lermos tanto a história “Sobre o calombo que foi retirado pelo ogro” como a história “Sobre a gratidão do pardal”, temos a impressão de que cada cena aparece, aos nossos olhos, como uma pintura. E essas cenas, através da força descritiva ou narrativa, ora sugerem um efeito estático ora um efeito dinâmico. Temos a impressão de que a ligação homem-paisagem está sufi-

(14) MASUDA, Katsumi. *Chûseiteki fûshikano omokage*. p. 19.

(15) MIKI, Sumito. *Uji shûi monogatari*, p. 88-89.

cientemente expressa nessas duas histórias. Os personagens dessas histórias são apresentados e agem dentro de uma paisagem, demonstram as várias facetas do homem e desaparecem. Ambas as histórias transcendem o tempo e o espaço, fixando-se como histórias eternas, que podem ser lidas com interesse em qualquer época.

BIBLIOGRAFIA

- MASUDA, Katsumi — *Chûseiteki fûshikano omokage: Uji shûi monogatarino sakusha*. In: *Bungaku*. Tokyo, v. 34, dez. 1966.
- MIKI, Sumito — *Uji shûi monogatari*. In: *Chûseino bungaku*. Tokyo, Yûhikaku, 1976.
- NISHIMURA, Tôru — *Minwaniokeru kanzen chôakuno me*. In: *Kokubungaku-Kaishakuto kanshô*. Tokyo, nov. 1975.
- NISHIO, Kôichi — *Setsuwa bungaku kenkyûno mondaiten*. In: *Kokubungaku kenkyû shiryôkan kôenshû I — Nihonno setsuwa, hanashino sekai*. Tokyo, Shiryôkan, 1980.
- SASAKI, Kôji — *Chûsei setsuwano denpato Otogizôshi*. In: HOKKAIDÔ SETSUWA BUNGA KU KENKYÛHEN, org. — *Chûsei setsuwano sekai*. Tokyo, Kasamashoin, 1979.
- SATAKE, Akihiro — *Minwano shisô*. Tokyo, Heibonsha, 1973.
- YANAGITA, Kunio — *Kôshô bungeishikô*. In: *Yanagita Kunioshû 6*. Tokyo, Chikuma, 1980.
- YANAGITA, Kunio — *Odorino imato mukashi*. In: *Yanagita Kunioshû 7*. Tokyo, Chikuma, 1980.
- YANAGITA, Kunio — *Momotarôno tanjô*. In: *Yanagita Kunioshû 8*. Tokyo, Chikuma, 1980.

A INTRODUÇÃO DO BUDISMO NO JAPÃO

(Resumo da palestra realizada pelo Prof. Dr. Ricardo Mário Gonçalves, do Depto. de História da FFLCH-USP, no Centro de Estudos Japoneses da USP no dia 24 de setembro de 1987).

Dividimos nossa exposição em três partes. A primeira será dedicada à apresentação de algumas noções introdutórias de Budismo. A segunda, à apresentação das rotas de expansão do Budismo, da Índia até o Japão. A terceira, para nós a mais importante, será dedicada a algumas reflexões a respeito das relações entre o Budismo e a Teocracia (Monarquia Divina) nipônica, no período compreendido entre 552 (Introdução Oficial do Budismo) e 752 (Construção do Grande Buda do Templo Tôdaiji de Nara).

1. Noções Introdutórias de Budismo.

O Budismo é uma das grandes escolas de espiritualidade do mundo oriental. Nasceu na Índia, por volta do século VI a.C., como uma das ramificações surgidas a partir do grande tronco da tradição hindu, exposta nos Vedas e nos Upanishads. Propõe-se a libertar o homem do sofrimento através do autoconhecimento. A doutrina compreende um embasamento ético, uma parte contemplativa (apelo à prática da meditação e da contemplação) e uma parte de reflexão metafísica sobre a Sabedoria. Desde suas origens a comunidade budista compreende dois setores, um círculo monástico (o monaquismo budista é o mais antigo do mundo historicamente comprovado) e a sociedade dos devotos leigos.

O Budismo se divide em um grande número de correntes ou escolas que podem ser englobadas em dois grandes grupos: o Pequeno Veículo, monástico e individualista, que predomina no Sudeste Asiático e o Grande Veículo, fundamentado na tradição laica, dotado de preocupações de ordem social e de uma grande profundidade filosófica, que predomina no Extremo Oriente. O Budismo Japonês pertence ao Grande Veículo.

Cumprе lembrar que o Grande Veículo é também uma religião de salvação em que o Buda é visto como um Salvador pessoal e não apenas como um Mestre de Sabedoria. No processo de formação do Grande Veículo, além

das raízes indianas, podemos detectar a influência de tradições espirituais e culturais de origem helenística, persa, central asiática, etc.

2. As rotas de expansão do Budismo, da Índia ao Japão.

Nos primeiros tempos de sua história o Budismo esteve confinado em sua terra de origem, isto é, a Índia. Seu processo de expansão para fora da Índia começa com o reinado do Imperador Açoka (268-236 a.C.), que enviou missionários budistas para os reinos helenísticos da Bacia do Mediterrâneo e para o Sudeste Asiático. A expansão do Budismo em direção ao Extremo Oriente utilizará dois tipos de rotas: as rotas marítimas, que ligavam as costas da Índia aos portos da costa chinesa e a rota terrestre, conhecida como Rota da Seda. Esta merecerá de nossa parte maior destaque, por causa de sua grande importância para a história do Budismo.

Dá-se o nome de Rota da Seda à longa estrada de caravanas que permitia a comunicação entre a China, a Índia e a Ásia Ocidental, através dos desertos e das estepes da Ásia Central. Esse nome se deve ao fato de ser a seda chinesa o principal produto por ela veiculado. Em meados do século II a.C., a Ásia Central, até então controlada pelos nômades Hsiung-nu—ancestrais dos nômades que posteriormente iriam invadir o Império Romano —, começa a ser ocupada por tropas e colonos chineses. A expansão chinesa na Ásia Central facilitará os contactos com a Índia e, posteriormente, a absorção do Budismo, trazido por comerciantes e missionários indianos, central-asiáticos e até mesmo partos (persas). Decisiva importância no processo de expansão do Budismo através da Rota da Seda teve o Império Kushana (sec. II d.C.) que controlava o Norte da Índia e parte da Ásia Central, mantendo além disso relações comerciais com a China, a Pérsia e o Império Romano. Seu mais famoso soberano foi o rei Kanishka (129-153 d.C.), ardente protetor e propagador do Budismo.

Datam do ano 2 a.C. as primeiras notícias da presença do Budismo no Império Chinês. No ano 67 d.C. foi construído em Lo Yang, a Capital Imperial, o primeiro templo budista chinês, conhecido como o Templo dos Cavalos Brancos. A implantação do Budismo na China deve-se principalmente à atividade de missionários-tradutores oriundos da Índia e da Ásia Central que verteram para o idioma chinês os textos sagrados do Budismo escritos em sânscrito. Temos também vários estudiosos chineses que estagiaram na Índia e atuaram posteriormente como tradutores, de volta a seu país.

Em 252 d.C., o missionário-tradutor Samghavarman, estabelecido em Lo Yang traduziu para o chinês o texto sagrado denominado Sutra da Vida Imensurável (em japonês, *Daimuryôjukyô*), que iria ser, mais tarde, um dos mais importantes livros santos do Budismo Japonês. Poucos anos antes, em

239, as crônicas chinesas registram a presença em Lo Yang de emissários da rainha Himiko do País de Yamatai, um dos primeiros Estados a serem organizados em território japonês, possivelmente em Kyû-Shû. Entretanto, não há nenhum registro de contactos entre esses japoneses e os budistas de Lo Yang. Será bem mais tarde, no século VI, que, através da mediação da Coréia, os japoneses irão conhecer o Budismo.

A penetração do Budismo na península coreana data do século IV. Nessa época encontramos na Coréia três reinos, organizados a partir de confederações tribais influenciadas pela civilização chinesa: Koguryo (*Kôkuri* em japonês), Silla (*Shiragi* em japonês) e Paektche (*Kudara* em japonês). Kudara foi o primeiro reino coreano a receber o Budismo em 384. Kôkuri recebeu-o em 396 e por sua vez introduziu-o em Shiragi em 450.

O século VI é um momento decisivo no processo de fortalecimento e consolidação do primitivo estado monárquico japonês, o Estado Yamato, cujas nebulosas origens remontam ao século IV. É intensa nesse momento a intromissão do Japão na política coreana, dispondo o mesmo de uma base na península, o enclave de Mimana. As guerras entre os reinos coreanos são intensas e muitos refugiados coreanos e chineses buscam um refúgio de paz no território japonês. Dentre esses refugiados destaca-se o artesão Shiba Tatto, fabricante de selas para cavalos, que trouxe as primeiras imagens búdicas para o Japão em 522. Pouco depois, em 538 ou 552, o rei Seimei, de Kudara, esperançoso de conseguir uma aliança militar com o Japão frente a seus dois vizinhos mais fortes, manda imagens de Buda, estandartes e livros sagrados de presente ao Imperador Kinmei. Na mesma época Kudara faz outra contribuição decisiva ao progresso cultural nipônico enviando ao Japão o letrado Wa-ni, responsável pela introdução no país dos clássicos confucianos e das ciências tradicionais da China.

Vemos por este rápido apanhado que as rotas de transmissão do Budismo na Ásia Oriental são as rotas da diplomacia e das alianças entre estados. Os grandes focos da expansão do Budismo são as capitais dos estados monárquicos. No que tange aos estados coreanos, é fácil perceber que os reis desses estados em formação patrocinem com entusiasmo a introdução de uma religião universal capaz de enfraquecer os antagonismos oriundos dos antigos cultos tribais. No Japão as relações entre o Budismo e a corte de Yamato serão também bastante estreitas. Isso nos leva a considerar nosso terceiro tema, a saber, as ligações entre o Budismo e a monarquia divina nipônica.

3. O Budismo e a Teocracia no Japão (552-752).

O Japão era, até sua derrota em 1945 frente aos Aliados, uma estranha mescla de capitalismo industrial com teocracia ou monarquia divina oriental.

Os dirigentes da Era Meiji (1868-1912), responsáveis pela formação do Japão moderno, lançaram mão de antigos símbolos e mitos teocráticos para criar no povo uma consciência nacional até então inexistente. O *Tennô* (Imperador), da mesma forma que o Faraó do Antigo Egito ou o Inca do Peru, era considerado “deus manifesto em forma humana” (*arahitogami*, em japonês). A Constituição Imperial promulgada em 1889 definia a pessoa do Imperador como “sagrada e inviolável” (*Tennô wa shinsei ni shite okasubekarazu*).

A tradição teocrática no Japão remonta ao período das origens do Estado Yamato. Entretanto, com exceção de um breve momento que corresponde ao século V, época de construção de gigantescos túmulos imperiais, nunca o Imperador exerceu o poder absoluto. Até o século XIII, quando o regime feudal foi instaurado e o poder passou às mãos da classe guerreira dos *bushi* ou samurais, a monarquia japonesa se caracterizava pela associação entre a família imperial e grandes famílias aristocráticas que exerciam o poder de fato em nome do *Tennô*. Os laços que uniam a família aristocrática em evidência ao *Tennô* eram reforçados por uma política de casamentos. Os chefes dos clãs aristocráticos procuravam casar suas filhas com imperadores ou herdeiros do trono, o que os convertia em futuros sogros de imperadores e em eventuais tutores de soberanos de tenra idade. Essas estratégias nipônicas de parentesco e poder estão admiravelmente analisadas no artigo de Claude Lévi-Strauss *Leituras Cruzadas*, publicado em seu livro *O Olhar Distanciado*.

Muitos historiadores definem a base sócio-econômica da primitiva monarquia nipônica como escravista. Na nossa opinião eles estão equivocados, iludidos por uma visão eurocêntrica da História, já que nada existe no Japão antigo que lembre a escravidão clássica das sociedades grega e romana. Se quisermos tomar de empréstimo ao Marxismo um conceito teórico que nos ajude a compreender a estrutura da sociedade japonesa arcaica, é ao Modo de Produção Asiático e não ao Escravismo que devemos recorrer. Assim, não é mão de obra escrava que encontramos no antigo Japão mas sim comunidades de camponeses livres que cultivam terras da Coroa ou dos grandes aristocratas em troca do pagamento de tributos em espécie e da prestação de corvéias (trabalho compulsório gratuito). A coordenação das atividades econômicas, a cobrança dos tributos e a distribuição dos excedentes cabe ao Palácio Imperial e aos clãs aristocráticos a ele associados.

No momento da introdução do Budismo no Japão em meados do século VI dois clãs associados à Coroa disputam o monopólio do poder: os Mononobe, ligados aos antigos cultos nacinais e hostis às novidades vindas do continente, e os Soga, que preconizam um estado fortemente centralizado dispondo de um aparelho burocrático copiado do modelo chinês. Ambos os clãs

divergem quanto ao que fazer com o Budismo: os Soga preconizam sua adoção os Mononobe o repelem. O conflito lembra uma luta de magos: uma epidemia é considerada pelos Mononobe um castigo dos deuses nacionais, irritados com a presença de divindades alienígenas. Os Soga, por sua vez, consideraram-na uma praga enviada pelos Budas contra os Mononobe que os rejeitaram. O conflito explode numa luta armada que culmina no triunfo dos Soga e na eliminação física dos Mononobe. Os Soga constroem o primeiro templo budista japonês: Templo Hôkô-ji ou Asuka-dera, na região de Asuka, onde vários imperadores da época erigem seus palácios.

O chefe do clã Soga, Soga no Umako, assume o poder associado com o Príncipe Regente Shôtoku (577-622) durante o reinado da imperatriz Suiko. A tradição considera o Príncipe Shôtoku como o primeiro grande apóstolo do Budismo no Japão. Distanciando-se consideravelmente de seus contemporâneos que consideravam o Budismo apenas uma magia eficaz para a defesa do Estado contra os inimigos externos e internos e para o apaziguamento de espíritos ancestrais irritados, o Príncipe Shôtoku estuda profundamente as doutrinas búdicas e prega-as na Côrte. Escreve três comentários de textos sagrados que o tornam famoso até na China. Estabelece relações diplomáticas com a China dos Sui, recém reunificada depois de longos séculos de fragmentação política e envia àquele país monges budistas e letrados confucianos para estudarem o Budismo, as instituições e as Leis do Império do Centro. Atribui-se ainda ao Príncipe a promulgação da primeira lei japonesa escrita, as Ordenações em Dezessete Artigos (*Jûshichijôkempô*). Na verdade não sabemos até que ponto tais inovações se devem mesmo ao Príncipe Regente ou se nelas está presente a mão de Soga no Umako.

A atuação do Príncipe Regente Shôtoku representa um primeiro importante momento de associação entre o Budismo e a monarquia japonesa. Cabe aqui uma pequena digressão sobre o problema das relações entre Budismo e monarquia. Quando o Budismo surgiu no século VI a.C., a sociedade indiana era palco de um conflito entre monarquias e estados republicanos. O Budismo surgiu numa sociedade republicana e seu primitivo discurso político é favorável às repúblicas e hostil às monarquias. Entretanto, o conflito terminou com a vitória das monarquias e o esmagamento das repúblicas. O Budismo nascente teve de adaptar-se à nova situação e aceitar a proteção e o patrocínio de monarcas como os reis Bimbisara e Ajatasatru de Magadha e Prasenajit de Kosala, ainda nos tempos do Buda histórico. Mas cabe ao Imperador Açoka o papel de converter-se num verdadeiro arquétipo de rei-legislador budista, imitado posteriormente por muitos monarcas do Extremo-Oriente. Ainda hoje podemos contemplar na Índia inúmeras colunas de pedra em que esse monarca mandou gravar seus éditos de inspiração budista. A figura do Príncipe Shôtoku como legislador deve ser entendida a partir desse

arquétipo, assim como seu contemporâneo o rei tibetano Sron-btsan-gam-po, autor de um código legal em dezesseis artigos. Entretanto, é preciso notar que a legislação atribuía ao Príncipe Shôtoku — cuja tradução foi por nós publicada na revista Estudos Japoneses N.º 2 — não é inteiramente budista, apresentando também influências confucianas e legistas.

Após a morte do Príncipe Shôtoku o processo histórico evolue no sentido de ser implantado no Japão um modelo de estado despótico burocrático de origem chinesa. Em 643 a família do Príncipe Shôtoku é massacrada por Soga no Iruka, filho de Umako. Dois anos depois o clã Soga é aniquilado por um golpe de estado liderado pelo príncipe Nakano Ôe associado a Nakatomi no Kamatari (614-669), líder de um clã que exercia funções sacerdotais. Em recompensa pelos serviços prestados à monarquia, os Nakatomi têm seu nome mudado para Fujiwara e associam-se à Coroa no exercício do poder até o advento do feudalismo. No mesmo ano do golpe, 645, é promulgado o famoso édito da Reforma de Taika que apressa o estabelecimento do estado despótico-burocrático tipo chinês. As terras pertencentes aos clãs aristocráticos são confiscadas e convertidas em propriedade da Coroa. A idéia é converter os aristocratas em funcionários pagos pela Coroa. Os camponeses até então subordinados aos aristocratas são convertidos em súditos da Coroa, com direito a cultivar lotes de terra pública em troca de tributos pagos em espécie e de prestação de corvéias. Na prática subsistem grandes propriedades (*Shôen*) nas mãos dos Fujiwara e dos templos budistas.

Em 672 explode um conflito armado entre duas facções da família imperial liderados pelos príncipes Ôtomo e Ôama. É a chamada Revolta de Jinshin, que culmina com a vitória do Príncipe Ôama, que sobe ao trono com o nome de Tenmu. No reinado de Tenmu, que havia sido monge budista em sua juventude, intensifica-se a associação entre o Budismo e a monarquia. Erradamente visto como uma reação à Reforma de Taika, a Revolta de Jinshin, pelo contrário, apressa a consolidação do modelo despótico-burocrático.

Em 710 pela primeira vez o Japão se vê dotado de uma capital fixa, a cidade de Nara, construída segundo o modelo representado por Chang-An (hoje Si-An), capital do império chinês dos Tang. Nasce a historiografia nacional com a publicação em 712 do *Kojiki* (Relato dos Fatos Antigos) e em 720 do *Nihon Shoki* (Crônica do Japão) crônicas que narram a origem mítica da monarquia, cujos imperadores são tidos por descendentes da deusa solar Amaterasu. As tentativas de dotar o Japão de um código de leis (*Ritsuryô*) inspirado na legislação chinesa, iniciadas em 668, culminam na promulgação do Código Taihō em 700 e do Código Yōrō em 718.

Consta desses códigos um capítulo denominado *Sôni-Ryô* (Estatuto dos monges e das monjas), cuja análise é de grande importância para a com-

preensão das ligações entre o Budismo e o Estado. Templos e monges fazem parte do aparelho do Estado, não constituem uma “Igreja” separada do mesmo. A principal função dos monges é celebrar ritos mágicos pela fertilidade da terra e pela defesa do Estado e cultuar os antepassados da família imperial e dos clãs aristocráticos. Desde 680 os monges são obrigados por decreto a ler ritualmente o *Konkô Myôô-kyô* (Sutra do Esplendor Dourado, do original sânscrito *Suvarna prabhâsa-sûtra*) texto sagrado budista que assegura proteção mágica aos monarcas. Monges e monjas devem se limitar a servir o Estado e qualquer tentativa de pregar o Budismo junto às massas é considerada um ato subversivo.

O momento culminante dessa associação entre a monarquia e o Budismo é a construção, pelo Imperador Shômu, do Grande Buda do Templo Tôdaiji, inaugurado em 752. O Grande Buda de bronze Roshana, de 16 m. de altura, cercado de uma infinidade de minúsculas emanações búdicas idênticas à imagem maior é bem o símbolo do poder despótico do imperador japonês cujo domínio alcança todas as províncias, onde são construídos templos provinciais — *Kokubun-ji* —, réplicas em miniatura do Tôdaiji. A inauguração do Tôdaiji é um evento de dimensão internacional: o monge celebrante é o indiano Bodhisena e a música ritual é dirigida pelo monge vietnamita Buttsu. Nara é no momento a estação terminal da Rota da Seda, do lado do oriente. O *Shôsô-in*, armazém imperial onde foram depositados objetos pertencentes ao Imperador Shômu, possui várias obras de arte de origem persa ou bizantina que chegaram até o Japão via Rota da Seda.

A construção do Grande Buda, se por um lado mostra o apogeu do Budismo oficial integrante do aparelho do Estado, por outro lado mostra o fenômeno de emergência de um outro tipo de Budismo, um Budismo popular independente do Estado e encarado com desconfiança pelo mesmo. Já vimos que a legislação proibia os monges de pregarem ao povo. Muitos entretanto desafiaram essa proibição, como Gyôki (668-749), que além de se tornar um líder religioso popular, notabilizou-se também no campo da assistência social, liderando a construção de estradas e pontes, abertura de poços e fundação de instituições de assistência a necessitados. Os primeiros anos da carreira de Gyôki são marcados pela emissão de vários decretos imperiais que o rotulam de subversivo e ameaçam com terríveis penas os populares que se juntarem a seu movimento. Entretanto, a liderança carismática exercida por Gyôki junto às massas faz com que o Estado aja com cautela, não tomando nenhuma medida concreta contra ele. Quando o Imperador Shômu intenta construir o Grande Buda, cedo percebe que os recursos do Estado são insuficientes para a concretização do projeto e resolve buscar apoio popular. O movimento de Gyôki é assim “recuperado” pelo Estado: Gyôki recebe uma série de honra-

rias e é encarregado pelo Estado da missão de recolher donativos populares para a construção do Grande Buda, tarefa em que foi muito bem sucedido.

A tensão entre o Budismo oficial e os movimentos religiosos populares da qual o movimento de Gyôki representa um primeiro exemplo é praticamente uma constante em toda a história japonesa.

NÔ — O NASCIMENTO DO TEATRO JAPONÊS

Sakae Murakami Giroux

Antes de entrarmos no tema proposto, é necessário lembrar que o teatro, hoje conhecido com o nome de *nô*, era, nos tempos antigos, denominado *sarugaku*.

Na verdade, é apenas nos meados da época Muromachi, por volta do século XV, que o termo *nô* passa a ser utilizado para designar a representação de *sarugaku*. Aliás, foi também no decorrer desse mesmo século que Zeami, o grande dramaturgo e teorizador do *nô*, concluiu os preceitos de aperfeiçoamento da arte de *sarugaku*, iniciados por seu pai Kan'ami. Foi portanto, na época em que a referida arte atinge um nível considerável de representação que ela passa também a ser denominada *nô*.

Por outro lado, o termo *nô* era também utilizado, nessa época, para designar uma peça, uma representação ou mesmo uma interpretação de *sarugaku* e de *dengaku* — este último, arte que muito influenciou Zeami na sua procura do Belo. Dizia-se, portanto, “*nô de sarugaku*” ou “*nô de dengaku*” para indicar uma representação de *sarugaku* ou uma peça de *dengaku*, respectivamente.

Enfim, o que queremos aqui destacar é que o termo *nô* utilizado para designar o gênero teatral clássico da Idade Média Japonesa, coexistiu, ainda por um longo tempo, com o termo *sarugaku*, provavelmente até os meados do século XIX. Essa ressalva é importante para a nossa exposição, na medida em que procuraremos verificar o processo histórico pelo qual passou o *sarugaku*, desde a sua origem até a época de Zeami, ou melhor, os fatos sociais e históricos que contribuíram para o desenvolvimento do *sarugaku* até atingir um determinado nível de representação denominado *nô*.

Isto posto, passaremos a esclarecer e justificar o título dado a este trabalho.

Se voltarmos a nossa atenção ao Japão da época antiga, aquele do século VIII ao XII, deparamos com o *bugaku* que tinha uma posição de destaque entre todas as outras artes de representação, privilegiado pelo apoio

e proteção da aristocracia. Mas o *bugaku*, embora tenha recebido uma certa coloração japonesa no tempo de sua implantação neste país, por volta do século XI, conservava — e ainda conserva — as fortes características do seu país de origem, a China, da época da dinastia dos Tang (618-907) e também as características dos três reinos da Coréia, por onde passou esta arte antes de chegar ao Japão. O *sarugaku*, ao contrário, mesmo tendo suas origens na China dos Tang, apresenta toda a sua evolução no Japão, atingindo um grau de aperfeiçoamento artístico elevado, por meio dos trabalhos de dois grandes artistas: Kan'ami e Zeami.

Por outro lado, a relação entre a dança e a música que constituíam os elementos fundamentais do *bugaku* (aliás, comuns a todas as artes de representação do Oriente antigo) era diferente daquela que observamos no *sarugaku*.

No *bugaku*, a música, denominada *gagaku*, existia não só enquanto acompanhamento da dança, mas também, de uma forma independente. A aristocracia da época aprendia, para se cultivar, os instrumentos de corda e de sopro, executando as músicas de *bugaku*. No *sarugaku*, a música, ou melhor, a orquestração auxiliava a dança e o canto, desempenhando um papel fundamental enquanto laço de união entre os elementos desta arte.

A dança, por sua vez, constituía um elemento de base tanto do *bugaku* quanto do *sarugaku*, com uma diferença substancial de funções nestas duas representações. A dança do *bugaku* é uma simples dança, em que as figuras são extremamente simplificadas e formalizadas, sem que seja possível perceber nelas qualquer significado. Em contrapartida, a dança do *sarugaku* a que hoje chamamos de dança do *nô*, é igualmente formalizada, sendo, entretanto, as suas figuras, resultados de um estudo e de uma prática aprofundados da mímica. Tais trabalhos objetivavam atingir o nível superior da arte, isto é, o nível de *yûgen* — o nível de uma representação elegante e cheia de charme. Desta forma, de uma dança simples do *bugaku* passou a uma dança fundamentada na mímica, a partir da qual, portanto, poderá ser desenvolvido um significado de interpretação. Talvez possamos, pela primeira vez na história das artes de representação japonesa, dar o nome de “teatro” para qualificar essa aliança da dança com a mímica, do canto com o diálogo onde a música serve de elo, esse corpo único que hoje chamamos de *nô*.

Qual foi, então, o processo vivido pelo *sarugaku* para atingir esse estágio de representação?

Se procurarmos a origem do *sarugaku*, ela nos conduzirá ao *sangaku* que veio da China dos Tang para o Japão, por volta do século VIII-XIX. Ali, em contato com as outras artes que já existiam no país como o *dengaku*, danças agrestes, a representação de *jushi* (danças com a finalidade de exorcizar os maus espíritos) ou de *ennen* (representações didáticas realizadas nos

templos e monastérios), o *sangaku* vai se enriquecendo e se aperfeiçoando. O *sangaku*, desde a sua formação na China, possuía diversos elementos das artes populares: era uma arte aberta, pronta a coexistir harmoniosamente com as outras e a se desenvolver livremente.

Na época da sua implantação no Japão, o *sangaku* tinha como ponto alto de seu espetáculo as acrobacias e as mágicas. Mas continha também uma espécie de mímica improvisada, bastante primária, com objetivos cômicos. Gradativamente, essa improvisação vai se impondo aos outros elementos do espetáculo a ponto de, por volta do século IX-X, passar a ser a sua atração principal. É a partir desse período que o *sangaku*, cujo ideograma significava “divertimentos diversos”, passa a ser denominado *sarugaku*, “arte dos macacos”.

Assim, à medida que as acrobacias e as mágicas, que antes predominavam no *sangaku*, vão sendo relegados a segundo plano, a mímica vai se firmando, tendo o seu conteúdo constantemente renovado através da imitação dos aspectos da vida cotidiana da época, fato que vai permitir ao *sarugaku* conservar a sua imagem sempre jovem e atraente.

Há, por exemplo, um documento denominado *Shin sarugakki*, “Notas sobre novos *sarugaku*”, dos meados do século XI, de autoria de Fujiwara no Akihira (?-1066), onde se encontram alistadas as peças de *sarugaku* que o autor mais apreciava no curso de seus dez anos de espectador assíduo desta arte. Ora, na medida em que essas peças começam a ter título, percebe-se que as mímicas, no início simplesmente executadas por inspirações do momento, deixam de ser improvisadas e passam a ser previamente estabelecidas.

Assim, os primeiros botões do *nô* surgem já no fim da época antiga, por volta do século XI-XII. Todavia, para desabrocharem, enquanto arte de um corpo uno, é necessário esperar o final do século XIII, para os inícios do século XIV.

Veremos, a seguir, quais foram os fatores sociais e políticos que privilegiaram o nascimento dessa fusão harmoniosa de elementos de representação, a que damos o nome de teatro.

Sem dúvida alguma, a aparição dos atores profissionais de *sarugaku*, assim como a organização desses atores em companhias teatrais em torno de importantes templos e monastérios e, posteriormente, a sua ligação à classe guerreira, representaram a consolidação de um terreno propício para o surgimento do teatro *nô*.

Julga-se que o *sangaku*, na época da sua implantação no Japão, ocupava um certo espaço nos templos e monastérios, assim como na corte. A propósito, havia na corte uma escola chamada *sangakko*, onde os artistas vinham se formar.

Por volta do século XI, quando a mímica passava a predominar nesta arte, o *sangaku*, já denominado *sarugaku*, era representado pelos funcionários da corte, após o *kagura* — representações xintoístas — por ocasião das festas de mudança das estações e das corridas de cavalo. O *sarugaku* fazia, assim, parte das artes de divertimento preferidas pela aristocracia. Entretanto, não é aí que se deve procurar a força motriz desta arte: no contato dela com o povo, o qual vinha participar das festas religiosas dos templos e monastérios. As representações de *sarugaku* ali realizadas, no início, eram executadas pelos funcionários dos estabelecimentos religiosos; mas com a aparição dos atores profissionais surgidos do povo, os primeiros vão lhes cedendo seus lugares progressivamente. A aparição dos profissionais, sem sombra de dúvida, constitui uma prova do sucesso que essa arte desfrutava na época. Vale dizer que a arte de *dengaku* vivia o mesmo processo de evolução que o *sarugaku*, desde o século XI.

Quem eram então esses atores do *sarugaku*? Muitos deles eram aqueles que fizeram da sua habilidade a sua profissão, mas também havia os que já eram tradicionalmente artistas de *sangaku*. Imagina-se que, após esses últimos terem perdido a proteção e o apoio oficial, isto é, a partir da abolição do *sangakko*, em 782, por motivo ainda hoje ignorado, esses artistas haviam retornado ao povo e se tornado profissionais, com o objetivo de perpetuar a sua arte, transformando-a em meio de vida. Como eles eram geralmente estrangeiros naturalizados, vindos do continente, era fácil manter a tradição do *sarugaku* em seu meio. Foi, talvez, respaldado por esta tradição que, mais tarde, Zeami considerou como o ancestral longínquo do *sarugaku* da província de Yamato, o personagem Hada no Kôkatsu — considerado como uma reencarnação do primeiro soberano do Grande Império Ts'in, fundador desta dinastia (221-206 a.C.).

De qualquer forma, esses atores foram organizando as suas companhias, em torno dos templos e monastérios de expressão que lhes davam apoio. As companhias, por sua vez, com a obtenção deste apoio, tinham a obrigação de participar dos serviços religiosos dos estabelecimentos a que se viam ligados, através de representações de *sarugaku*, nas festividades religiosas.

Zeami explica, no livro IV de *Fûshikaden* “Da transmissão da flor de interpretação”, que as quatro companhias de *sarugaku* ligadas a esses serviços religiosos obrigatórios do templo Kasuga, na província de Yamato eram: Tobi, Yûzaki, Sakado e Enmai. Essas companhias, denominadas *sarugaku de Yamato*, foram precursoras de Hôshô, Kanze, Kongô e Konparu, respectivamente. Constituíam as quatro das cinco escolas de *nô* que se encontram ainda hoje, em plena atividade. A quinta escola é Kita, fundada numa época posterior à de Zeami, no período Azuchi Momoyama, entre 1576-1600.

Ainda através de dados contidos em *Fûshikaden*, sabemos que as três companhias que participavam dos serviços religiosos do templo Hie eram Yamashina, Shimosaka e Hie, os quais formavam o *sarugaku* da região de Ômi.

Além disso, outros tratados de Zeami nos informam da existência de diversas companhias de *sarugaku*, espalhadas nas regiões próximas a Kyôto e mesmo em outras províncias. Documentos guardados nos templos e mosteiros nos dão conta da existência de companhias como as das regiões de Ochi ou de Daikô. Entretanto, não nos parece necessário prosseguir, aqui, na sua enumeração. O que nos interessa saber é que no século XIV havia um grande número de companhias de *sarugaku* espalhadas em várias regiões do Japão.

Outro fato que podemos destacar são os nomes atribuídos a essas companhias, pois eram, originalmente, aqueles das localidades de suas fundações ou então dos templos e mosteiros de que dependiam. Posteriormente, foram substituídos por nome de atores que se tornaram célebres na companhia. Assim, por exemplo, as companhias Tobi e Sakado, citadas no *Fûshikaden*, aparecem algumas décadas mais tarde, no tratado *Zeshi rokujû igo sarugaku dangi*, “Considerações sobre *sarugaku* com Zeshi, após seus sessenta anos”, com os nomes de seus líderes Hôshô e Kongô, respectivamente, o que prova a independência maior adquirida por essas companhias.

Por outro lado, não podemos esquecer que esses templos e mosteiros eram administrados pelos proprietários de terra e por administradores regionais que poderiam ser monges mas também guerreiros. Eles se ocupavam das atividades culturais de seus templos e mosteiros. Bastante baixo no início, o nível dessas manifestações vai se elevando com o passar dos anos, à medida que a cultura da capital ganhava as províncias. Essa penetração se deu graças aos guerreiros vassallos, administradores das províncias. Na época Kamakura, esses vassallos, que possuíam suas residências principais nas províncias de sua administração, tinham a importante obrigação de assegurar a ordem em Kyôto em épocas de paz. Essa obrigação que os retinha na capital por um tempo determinado durante o ano, permitia-lhes um contato constante com a cultura refinada que aguçava as suas sensibilidades artísticas. Assim, esses guerreiros que eram organizadores das festividades dos templos e mosteiros e, também os seus principais espectadores, exigiam, com seu gosto artístico desenvolvido, representações que já esboçassem uma certa linha narrativa. Desta forma, mesmo nas províncias, as bases para o desenvolvimento do *sarugaku* já haviam sido formadas, e ainda, na medida em que a economia baseada em moedas se expandia, nas diversas regiões o nível de vida da população se elevava, permitindo-lhe um acesso maior a uma vida cultural mais rica.

Finalmente, o apoio da classe superior guerreira à arte de *dengaku* foi muito importante no processo de formação do *nô*. A fascinação do regente

Hôjô Takatoki (1303-1333) por *dengaku* é célebre, citada mesmo no *Taiheiki* “Crônica da grande paz” — narrativa histórico-militar considerada de autoria do monge Kojima. Os grafites do leito seco do rio Nijô apontam esse fato como indício da decadência do governo militar da época Kamakura.

Entretanto, a paixão de Takatoki por *dengaku* estava profundamente enraizada no gosto da época. É por isso que o *dengaku*, apesar de todas as críticas adversas, continuou sendo apreciado no meio militar, mesmo durante o predomínio dos primeiros xogun Ashikaga.

E essa florescente arte de *dengaku* criou um terreno extremamente propício ao nascimento do teatro *nô*. A aparição dos dois homens de talento no *sarugaku* da região de Yamato, Kan’ami e Zeami, que receberam fortes influências de *dengaku*, e as suas ligações posteriores com o xogun Ashikaga Yoshimitsu constituíram acontecimentos decisivos para a eclosão da “flor de *nô*”.

Veremos, a seguir, a participação desses personagens que, com todo seu peso, contribuíram para a formação do teatro *nô*.

Dentre as diversas companhias de *sarugaku*, aquelas da região de Ômi e as de Yamato eram as mais conhecidas por causa de suas comprovadas capacidades artísticas. O chefe da companhia Hie, da região de Ômi, — Inuô Dôa — foi considerado por Zeami como um dos mestres da sua arte.

Entretanto, foi Kanze Kiyotsugu (1333-1384), mais conhecido como Kan’ami, da companhia Yûzaki da região de Yamato, o primeiro a elevar a arte de *sarugaku* à posição de maior destaque dentre todas as outras artes de representação, obtendo o apoio e a proteção do xogun da época, Ashikaga Yoshimitsu, através da sua habilidade artística. Tal foi a importância deste artista para a arte de *sarugaku*, que Inuô Dôa, da região de Ômi fazia celebrar, todo dia 19 do mês, dia da morte de Kan’ami, uma cerimônia religiosa em sua memória para lhe agradecer o sucesso que trouxera à arte de *sarugaku*. Zeami narra esse fato no capítulo XXI do tratado *Zeshi rokujû igo saruku dangi*.

Todavia, apesar da importância desse personagem, não nos restam muitas informações sobre a sua vida, salvo aquelas concernentes ao seu trabalho, que constam principalmente do tratado acima referido e também do *Fûshikaden*.

Como ator, o elogio maior que recebeu Kan’ami foi o de ser considerado o único que agradava, da mesma forma, aos nobres e aos poderosos, assim como ao povo das províncias mais longínquas, das montanhas mais recuadas. Ele modulava a sua arte segundo a disposição de espírito daqueles que o assistiam, levando em conta os usos e os costumes do lugar.

Como autor, Kan’ami contribuiu para o enriquecimento do repertório do *sarugaku*, escrevendo novas peças e também readaptando as velhas. *Sotoba*

Komachi, *Jinen Koji*, ou *Matsukaze* são peças famosas de sua autoria que continuam a ser representadas nos palcos atuais. Embora saibamos que essas peças tenham chegado até nós sofrendo retoques e adaptações, podemos nelas perceber certos elementos que podem satisfazer um público amplo. Os personagens a quem Kan'ami dava vida não eram aqueles extraídos da literatura clássica mas os da tradição oral, mais próximos ao povo.

Como compositor, Kan'ami inovou a música do *sarugaku*. As modificações radicais que introduziu no canto do *sarugaku* tornaram-se um dos pontos fortes de sua arte para vencer os inúmeros rivais da época. Ele introduziu na música, o *kouta* do canto do *sarugaku*, a música de *kusemai*, muito em voga na época, misturando na característica melodiosa do primeiro, os efeitos rítmicos do segundo. Além disso, a introdução do *kusemai* nas peças de *sarugaku*, posteriormente, inspirou Zeami a criar suas peças com novas estruturas de composição. Kan'ami utilizou as qualidades narrativas do canto de *kusemai* para expor o tema no meio da peça, compondo, desta forma, a estrutura do “*nô de aparição*”. Como se vê, Kan'ami preparou um terreno extremamente propício para Zeami aperfeiçoar a arte do *sarugaku*, que hoje conhecemos com o nome de *nô*.

Kan'ami morreu em 1384, com 52 anos, na província de Suruga, onde fazia uma *tournee*. Sua última representação foi, segundo Zeami, a “eclosão de uma flor sobre o galho de uma árvore velha e seca com folhas esparsas”.

A arte de *sarugaku*, todavia, foi aceito pelos poderosos guerreiros e por todas as classes privilegiadas da sociedade, apenas a partir do momento em que passou a contar com o apoio de um homem extremamente poderoso, o xogun Ashikaga Yoshimitsu.

Esse xogun que, como os seus predecessores Takauji ou Yoshiakira, apreciava o *dengaku*, passou a preferir o *sarugaku* quando assistiu pela primeira vez, ao seu espetáculo por ocasião das cerimônias religiosas do templo Imagumano, em Kyôto. Kan'ami, que era o chefe desta companhia, se encontrava no apogeu da sua arte com seus 40 anos. Zeami, seu herdeiro, tinha, na ocasião, apenas 12 anos. A peça *Okina*, a primeira deste dia, foi representada por Kan'ami, fato que veio a romper toda uma tradição teatral que envolvia esta peça. *Okina* era considerada uma peça sagrada e, até aquela data, era representada pelo mais velho ancião da companhia. Ter um xogun como espectador era uma oportunidade máxima para companhia Yûzaki: nenhum erro poderia ser cometido. A companhia tinha todo o interesse em cativar Yoshimitsu para a arte, desde o início do espetáculo.

Impressionado com a arte de Kan'ami, Yoshimitsu, de imediato, se apaixonou por *sarugaku*, ao mesmo tempo em que se sentiu profundamente

atraído pela beleza de Zeami. Documentos da época nos contam que Zeami tinha uma elegância e uma beleza extremamente refinada.

Vários são também os documentos que falam da ligação de Yoshimitsu com Zeami: *Gokumai-ki* “Crônica das estupidezas”, de autoria do ministro Sanjô Kimitada, *Kûge rôshi nichiyô kufû ryaku-shû* “Coleção concisa das idéias cotidianas do velho mestre Kûge”, do bonzo Gidô Shûshi, entre outros.

Todos eles criticam o envolvimento de Yoshimitsu com o *sarugaku* e com Zeami, ora porque o xogun levava, em sua companhia, esse menino a locais públicos, o que não deveria ser uma atitude digna de um homem de sua classe, ora porque o envolvimento com uma arte de diversão como o *sarugaku* constituía sempre um obstáculo para a arte de bem governar.

Todavia, Yoshimitsu, homem de forte personalidade, não se deixou impressionar pelas críticas e continuou a proteger o *sarugaku* até o fim de sua vida, incentivando-o a prosseguir no aprimoramento da sua arte. Com efeito, Yoshimitsu sempre se mostrou um crítico muito severo da sua arte preferida, como contam várias passagens de *Zeshi rokujû igo sarugaku dangi*.

Para finalizar, faremos algumas considerações sobre Zeami, aquele que concluiu o aperfeiçoamento do *sarugayu*.

Zeami, filho de Kan'ami, igualmente artista de *sarugaku*, nasceu em 1363, numa época em que o governo Ashikaga mostrava os primeiros sinais de consolidação no poder. Era também uma época de grande fertilidade para todas as artes. No que tange às artes de representação, o *sarugaku* e o *dengaku* disputavam entre si a posição de maior destaque entre todas. As companhias de *sarugaku* se multiplicavam em todas as regiões do Japão e as de *dengaku*, apesar de serem apenas duas, uma na região de Yamato e outra nos arredores de Kyôto, encontravam-se em pleno apogeu. Portanto, Zeami nasceu numa época em que se exigia de um artista, um imenso esforço já para se afirmar como tal e ainda mais para manter uma companhia teatral de destaque. Zeami era o herdeiro da companhia Yûzaki, chefiada por seu pai.

O encontro com o xogun Yoshimitsu, aos 12 anos, provocou uma mudança radical em sua vida. Com efeito, a partir desse momento, toda a cultura tradicional e aristocrática de Kyôto encontrava-se à sua disposição, exercendo uma influência decisiva sobre sua formação e sobre sua arte. Por outro lado, as passagens de *Zeshi rokujû igo sarugaki dangi* contam a sensibilidade aguçada desse menino que, aos doze anos, já possuía um profundo espírito crítico para sentir e avaliar as representações de altos níveis artísticos.

O seu encontro, aos treze anos, com Nijô Yoshimoto — intelectual e poeta de primeira grandeza da aristocracia do norte, também marcou fortemente a formação literária de Zeami.

Aos 22 anos, com a morte súbita do pai e mestre Kan'ami, Zeami se encontra frente às responsabilidades imensas de sustentar a renomada companhia Yûzaki e de manter a liderança dela entre as outras, quando a sua arte ainda não havia se firmado totalmente. Quatro anos mais tarde, desaparece Nijô Yoshimoto, aquele que tão bem tinha-lhe ensinado a arte de poetar. Com a morte de Yoshimitsu em 1408, Zeami perdia o seu protetor incondicional, aquele que o apoiava desde os seus 12 anos.

O xogun Ashikaga Yoshimochi, sucessor de Yoshimitsu, preferiu como o seu avô Yoshiakira, a arte de *dengaku*. Nesta arte, o seu protegido era Zôami, um artista com grandes qualidades e um grande rival de Zeami. Entre os dois rivais sempre houve mútuo respeito e apreciação. Nada prova que Yoshimochi, embora tendo preferência por Zôami, tenha tentado prejudicar Zeami de forma deliberada. Mesmo durante o período de reaparecimento do *dengaku*, Zeami continuou exercendo intensamente suas atividades teatrais, não nos palcos, mas escrevendo inúmeras peças e tratados teóricos. Foi de 1403 até 1428, ano da morte de Yoshimochi, que Zeami escreveu 13 dos seus 19 tratados.

A verdadeira dificuldade para Zeami começa, quando, após a morte de Yoshimochi, sobe ao poder Ashikaga Yoshinori, um grande apaixonado do *sarugaku*, que protegia Motoshige On'ami, sobrinho de Zeami. A companhia Kanze, antiga Yûzaki, chefiada por Motomasa, filho mais velho de Zeami, foi reduzida praticamente ao nada, em Kyôto, por causa da perseguição ferrenha da Yoshinori. Após a morte de Motomasa, durante uma *tournee* pela província de Ise, Motoshige On'ami passa a ser o chefe oficial da companhia Kanze, apesar da contrariedade de Zeami. Este nunca chegou a aceitar esse novo chefe.

Em 1434, Zeami é exilado na ilha de Sado por ordem de Yoshinori. Não se sabe ao certo o motivo dessa punição. Alguns pesquisadores acreditam que foi por Zeami ter se negado a mostrar a Motoshige On'ami os seus tratados teatrais. Mas mesmo no exílio, Zeami não abandonou a arte de *sarugaku* e continuou orientando Zenchiku nesta arte, através de cartas. Zenchiku era o chefe da companhia Konparu de *sarugaku*, da província de Yamato e genro de Zeami.

Depois desse exílio, nada nos resta sobre a vida de Zeami, nem mesmo se ele pôde retornar à Kyôto. Pelos documentos da época sabe-se apenas que deve ter falecido provavelmente aos 81 anos, no oitavo dia do oitavo mês.

Zeami foi um autor notável de peças de *nô*. Cerca de cinquenta peças são hoje consideradas como sendo de sua autoria, incluindo-se aquelas perdidas e também obsoletas.

Pela análise de suas peças, percebe-se que o *shite*, personagem principal, é geralmente um espírito, uma divindade ou um fantasma — enfim, aquele que não pertence ao mundo dos vivos. Essas peças possuem uma estrutura especialmente elaborada, com o objetivo de colocar em cena essas aparições. Por oposição às “peças de realidade”, onde a ação se desenvolve paralelamente a uma ordem cronológica, com bases no antagonismo entre personagens reais e irreais, os acontecimentos do “*nô* de aparição” não seguem nenhuma ordem cronológica, sendo que o tempo da segunda parte da peça retrocede em relação à primeira, como se uma cena de recordação interferisse no momento presente. Zeami, nas suas peças não conta os feitos do *shite* que representa geralmente o fantasma de renomados personagens históricos, mas os sentimentos e emoções desses heróis ou heroínas, que são idênticos aos de qualquer outro ser humano. O “*nô* de aparição” de Zeami procura descrever a alma do herói, dentro de uma atmosfera sutil que fica entre o sonho e a realidade.

Zeami nos deixou também 21 transmissões. Dentre elas, 19 são tratados teatrais, 1 é uma lamentação da morte de seu filho Motomasa e a última, uma obra poética que conta seu exílio na ilha de Sado. Além dessas transmissões restam-nos apenas duas cartas que Zeami enviou do exílio, para Zenchiku.

Os escritos teóricos de Zeami, ou melhor, os tratados teatrais, eram obras para serem transmitidas secretamente a um só homem capaz por geração, o qual garantiria a longevidade da arte do *sarugaku*. Mesmo sendo um grande mestre, dizia Zeami, se não conseguir criar um sucessor, a sua arte desaparecerá após seu curto tempo de existência.

Embora Zeami tivesse conhecido, no final da sua vida, um momento nefasto, a arte a que se dedicou durante toda a sua existência continua viva, como ele desejava, sendo representada em diversos palcos do Japão moderno, com um público cada vez maior. Atores do *nô* mais jovens, procuram novos caminhos para este teatro, preservando o ensinamento de Zeami, segundo o qual, uma arte deve corresponder sempre ao gosto da época.

Por outro lado, os ensinamentos de Zeami tomaram outros caminhos nem mesmo imaginados por ele próprio. Influenciaram e influenciam os teóricos ocidentais de teatro, ultrapassando mesmo as fronteiras do Japão. Isto se deve ao fato de que, embora Zeami tivesse exposto suas idéias de uma forma particular, os seus conteúdos são universais, pois falam da verdadeira natureza da arte teatral, do qual os homens de teatro devem estar conscientes.

(Este trabalho foi apresentado em forma de conferência, no ciclo “Aspectos da Cultura Japonesa”, realizada no dia 25 de setembro de 1987, no Centro de Estudos Japoneses)

UM CONTO DE MISHIMA: “PEÔNIAS”

Tae Suzuki

INTRODUÇÃO

Nascido em 1925, Yukio Mishima (pseudônimo literário de Kimitake Hiraoka) iniciou sua vida literária quando ainda freqüentava a escola secundária, fase em que compôs alguns poemas, pequenos contos e seu primeiro romance-poema *Hanazakari-no Mori*, “Floresta em Flor” publicado em 1944, ano em que ingressou na Universidade. Obras iniciais de grande lirismo revelam o escritor que será publicamente reconhecido com seu romance *Kamen-no Kokuhaku*, “Confissões de uma Máscara”, uma quase auto biografia publicada em 1949, onde o autor trata o despertar para o sexo, confessa suas tendências homossexuais e descobre que elas o acompanharão por toda sua vida.

Embora tenha surgido no cenário literário com uma obra em que trata o homossexualismo com uma honestidade incomum no Japão da época e dele tenha se servido em algumas de suas obras posteriores, Mishima enveredou por outros temas em seus romances: a busca do amor na aridez da vida cotidiana por uma mulher de extrema sensibilidade, o que a leva ao crime (*Ai-no Kawaki*, “Sede de Amor”, 1951); o amor singelo entre um pescador e uma jovem de uma ilha afastada (*Shiosai*, “O Som da Maré”, 1954); a atração de um gago pela imponente beleza do Templo do Pavilhão Dourado (*Kinkakuji*, 1956), o que leva a incendiá-lo como prova de sua liberação e de possibilidade de vida.

A maior força literária está no Mishima romancista mas não menor é a sua projeção como dramaturgo. O fascínio pelas tradições culturais e pela literatura clássica japonesa, fruto de suas leituras de peças de *jôruri* (drama cantado, encenado com marionetes a partir da era Edo: séc. XVII-XIX) absorvidas durante a juventude, se manifesta nas suas novas peças de *kabuki* e versões modernas de peças de *nô*, que foram encenadas com sucesso, em várias partes do Japão.

Mishima não foi, porém, apenas romancista e dramaturgo. Foi, ainda, poeta, contista e ensaísta, facetas em que é, talvez, menos conhecido. A variedade e a profusão de sua produção literária poderiam levá-lo a maneirismos e a formas estereotipadas de expressão. Ele contorna tais perigos pela busca constante de novas idéias e de novas maneiras de expressar. Escritores como ele arriscam-se a perder uma certa uniformidade. Com efeito, seu estilo se torna, por vezes, rebuscado e até prolixo, tendendo ao preciosismo, o que torna a tradução muitas vezes difícil.

No entanto, essa sua característica, aliada à destreza com que descreve o pensamento e o modo de ser da “geração perdida” de pós-guerra, fizeram-no o ídolo da juventude de sua época.

Com a tradução deste conto (*Botan*, 1962), pretendemos apresentar ao público brasileiro, um pouco de sua verve satírica ao tratar o belo associado à morte, sua simpatia pelo irreduzível próprio de quem perseguiu a morte, seu estilo que sustenta a sensação do vazio, a sensação do inefável — algumas das características que fazem de Mishima um grande escritor.

PEÔNIAS

Chegou um amigo inesperado, num momento também inesperado. Veio me convidar para visitar um jardim de peônias. Dizem por aí que este amigo Kusada não tem trabalho nem endereço definidos, que está metido num determinado movimento político, mas nada é certo. De estatura baixa, olhos penetrantes, cheio de humor, é um homem que sabe de tudo.

Sáimos de casa às duas horas, baldeamos duas vezes o bonde e pegamos um trem suburbano que eu nunca havia tomado. Era um feriado do início de maio, um dia bem ensolarado.

Defronte à pequena estação onde descemos, já nos aguardava um ônibus com destino a uma cidade portuária de Kanagawa. A estrada era recém asfaltada, muito melhor do que as do centro de Tóquio.

“É uma estrada para o exército. Foi recém construída”, foi a seca explicação dada por Kusada, o amigo que sabe de tudo.

Junto à lagoa, à beira da estrada, crianças em piquenique enfileiravam as bundas de suas pequenas calças com as camisas de fora e catavam girinos sem dar a mínima importância aos carros que corriam bem próximo.

O ônibus chegou ao nosso destino. Perto do ponto, havia uma enorme placa indicando o caminho para o jardim das peônias. A estrada tortuosa corria pelos campos cultivados e por causa do avançado da hora, as pessoas

em grupos já tomavam o caminho de volta, forçando-nos, constantemente, a ceder a passagem.

Passamos pelo campo de mudas de beringela. Um dos lados da estrada era um pântano onde podiam ser vistos os girinos a nadar por entre as plantas aquáticas iluminadas pela luz do sol; por toda a parte, ouvia-se o cochar dos sapos nascidos no ano passado. Esta parte estava cercada, servindo de lavadouro para os nabos. Dois lavradores com botas de borracha até os joelhos lavavam os nabos que, depois de limpos, eram amontoados alternadamente sobre uma tábua ao lado.

“Como é erótica a brancura do nabo limpo!”, eu comentei.

“É mesmo”, foi a resposta lacônica do Kusada que, como sempre, caminhava apressadamente. Quando ando com ele pela cidade, seus passos são tão rápidos que, por várias vezes, já o perdi de vista dentro da multidão.

Lá onde a estrada subia por uma ladeira, havia um portão em que se lia “Jardim de Peônias Katsuragaoka”. Pagamos a entrada e atravessamos o portão. Uma multidão passava, em grupos, pelo jardim de vistosas peônias que se abriu à nossa vista.

Pequenas valetas dividiam o jardim em canteiros menores, cercados por anêmonas, azaléias e íris. As tabuletas junto a cada pé de peônia traziam os nomes pomposos das flores:

Dragão Celeste
Pavilhão Dourado
Árvore Divina
Rainha das Flores
Embriaguês
Passagem das Névoas
Alegria Perene
Dança dos Deuses
Estandarte de Seda
Mundo Prateado

Dragão Celeste é uma enorme flor de cor púrpura aveludada. O rosa claro da Alegria Perene vai se tornando escarlate à medida que se aproxima do miolo. Mas a mais vistosa é Mundo Prateado, com sua enorme flor branca atraindo a atenção dos visitantes, que se ajoelhavam com suas câmeras a postos atrapalhando o trabalho dos pintores que, mais atrás, corriam os carvões sobre o papel.

A maioria das peônias já tinham passado do auge do seu esplendor. As flores fenecidas apresentavam suas pétalas vermelhas enrugadas como se

tivessem sido queimadas pelo fogo, o miolo amarelo murcho e só as folhas secas destacavam suas veias, conservando uma graça escultural. Havia, ainda, arbustos só com folhas, sem as flores; alguns pés com enormes flores brancas caindo pesadamente sobre os galhos tenros recém nascidos, inclusive, um pé enxertado com cerca de 30 cm.

Cruzamos com um grupo de três mulheres que mais pareciam três solteironas, e pude ouvir sua conversa.

“Bem que eu queria um jardim como este.”

“Realmente, só um jardim com este tamanho merece ser chamado de jardim.”

“O meu, então, tenho que arrancar um monte de plantas, de tanto que está congestionado.”

De repente, Kusada bateu em meu ombro, chamando-me a atenção. Olhei para o lado que me apontava.

Um velho pobremente vestido passou lentamente pela gente. Vestia uma camisa listada cheia de remendos, uma calça militar com a bainha estreita e um boné vermelho desbotado. Calçava um *jikatabi*⁽¹⁾ nos pés. De olhos profundos e fulgurantes, barba por fazer onde brilhavam alguns fios brancos, tinha uma forte compleição física. Não dava nenhuma atenção à multidão à sua volta. Parava na frente de cada pé de peônia, às vezes se agachava para contemplá-las, uma a uma, com olhos devoradores.

O velho estava, naquele momento, admirando uma peônia escarlate recém desabrochada, uma flor que se abrija inteiramente à espera do fenecimento iminente. As sombras se dobravam de um modo complexo pelo verso e reverso das pétalas, mexendo-se ambigualmente a cada lufada do vento, empurrando-se umas às outras.

Kusada acompanhou o velho com os olhos tão sérios que lhe perguntei baixinho, ao pé do ouvido: “Afiml, quem é esse cara?”

“É o dono deste Jardim. Chama-se Kawamata. Comprou este Jardim há dois anos atrás”, respondeu-me com uma voz baixa e pesada.

Mas ao avistar a barraca no alto da pequena colina, montada na extremidade do Jardim, mudou o tom de voz e disse alegremente: “Tem uma cervejaria ali. Já me enchi de peônias. Vamos tomar um trago?”

Seu capricho me deixou irritado e lhe disse para ir na frente porque ainda não tinha visto nem a metade das flores.

(1) uma espécie de meia forrada com uma sola grossa de borracha, usada como sapato, principalmente, por operários de obras.

Com a ausência deste cicerone tão irrequieto e fatigante, pude apreciar tranqüilamente o resto das peônias.

O Mundo Prateado cedia o branco de suas pétalas ao miolo que quase chegava ao dourado. Cada flor tinha a sua personalidade. A presença dos demais visitantes que paravam ou se agachavam diante das flores atrapalhava minha visão para admirá-las. Mas as peônias cercadas de terra, ao contrário das outras flores em pleno desabrochar, imprimiam uma terrível sensação de solidão com suas pesadas sombras refletidas sobre a terra escura. Pairava uma impressão geral de tristeza e de solidão. As peônias majestosamente abertas pareciam ainda maiores pelo contraste com os arbustos que eram baixos mas, mesmo elas, apresentavam uma crueza repugnante como se tivessem nascido diretamente da terra molhada pela chuva do dia anterior.

Dobrei uma curva. Os canteiros se seguiam na distância, passavam pela barraca de cervejas e eram só peônias até o sopé da montanha ao fundo.

Senti sede e, cedendo à decisão há pouco tomada, comecei a subir os degraus que levavam ao alto da colina. Sob o extravagante guarda-sol de praia no canto da barraca, Kusada tomava seu copo de cerveja e me chamou acenando as mãos.

Esvaziamos duas garrafas em poucos minutos. Kusada enxugou com seu braço peludo a espuma que ficou no canto da boca e disse:

“Sabe quantos pés de peônia tem este Jardim?”

“Sei lá, devem ser muitos.”

Desviei a vista para o Jardim que começava a ser violado pela luz do entardecer. Ainda havia muitos visitantes com suas famílias. A lente da câmera recebeu a luz inclinada do dia e reluziu sobre o peito de um deles.

“Tem 580 pés.”

“Como você sabe de tudo!”, retruquei sem me assustar, acostumado que estou com seu conhecimento enciclopédico.

Foi nesse momento que o velho com quem havíamos cruzado cortou bem o meio do Jardim, com passos titubeantes. Parou novamente diante de uma peônia, cruzou os braços nas costas e, imóvel, ficou contemplando sua face.

“Não sei se diria 580 pés ou 580 pessoas”, disse Kusada repentinamente. Aturdido, olhei para seu rosto. E ele continuou:

“Aquele velho Kawamata é o famoso General Kawamata. Você também o conhece. É o homem acusado de ser o responsável pelo morticínio de

Nanquim⁽²⁾. Sabe-se lá onde se escondeu mas conseguiu escapar da corte marcial. Só reapareceu quando não havia mais perigo e comprou este Jardim. Na acusação, consta que seu crime atinge milhares de vítimas mas dizem que, na verdade, o número de pessoas que o General matou com suas próprias mãos e com prazer, não passa de 580. E veja você, são todas mulheres. Depois que comprou este Jardim, Kawamata limitou, rigorosamente, em 580 o número de peônias. Cuidou pessoalmente de cada planta e chegou a essa beleza que você vê. Mas o que acha que pode significar um *hobby* tão estranho? Pensei em várias hipóteses e cheguei mais ou menos à seguinte conclusão. O cara queria camuflar a homenagem ao mal por ele próprio praticado. Talvez tenha conseguido glorificar seu inesquecível crime através do desejo mais profundo dos homens que cometem o mal, através do meio mais seguro que existe no mundo.”

(2) incidente ocorrido durante a Guerra Sino-japonesa (1937-1945), quando o exército japonês atacou Nanquim e cometeu atrocidades contra os civis, sob o pretexto de haver soldados chineses disfarçados de civis, provocando a morte de cerca de 40.000 pessoas, a maioria mulheres e crianças.

O SISTEMA TEMPORAL DA LÍNGUA JAPONESA NAS NARRATIVAS CLÁSSICAS

Tai Suzuki

Em várias línguas da Europa e na língua turca é utilizada, em grande parte, uma determinada forma do passado para expressar um fenômeno do passado de uma narrativa. O mesmo fato pode ser observado na língua clássica japonesa onde normalmente se utilizam as partículas flexíveis (em japonês, denominado *jodôshi*) *ki* e *keri*, sendo que a partícula *ki* é utilizada junto ao verbo para expressar o passado de um fenômeno do cotidiano e a partícula *keri*, junto ao verbo, expressa o passado de um fenômeno de uma narrativa.

Nas várias línguas da Europa, por exemplo, no Português utiliza-se o pretérito imperfeito para expressar um fenômeno do passado de uma narrativa. Dentro da língua clássica japonesa, quais seriam as diferenças gramaticais existentes entre a partícula *keri* que expressa o passado de um fenômeno da narrativa e a partícula *ki*?

Desde há muito, existem muitas discussões no que se refere à diferença de significado entre as partículas *ki* e *keri* que expressam o passado na língua clássica japonesa. Na nossa opinião, não existe ainda uma teoria estabelecida, mas não se sabe desde quando, algumas teorias específicas foram sendo consideradas teorias estabelecidas, o que nos leva a deparar, por vezes, com situações extremamente perigosas.

Gostaríamos de rever, neste trabalho, as diferenças entre as duas partículas dentro da literatura narrativa, a partir de um novo ponto de vista. Entretanto, desde que existam situações em que são discutidos os problemas como o do narrador e o da estrutura da obra, torna-se necessário deixar colocado os pontos problemáticos das teorias mais aceitas atualmente.

I — Estudo da teoria de Ikki Hosoe por Hiroshi Yoshioka

1 — O uso da partícula *ki*

A teoria mais aceita no presente momento é a de Ikki Hosoe (de 1932), que diz:

“A partícula *ki* indica uma ‘retrospectiva testemunhada’ e se refere a um acontecimento vivido pela própria pessoa, enquanto a par-

tícula *keri* indica uma ‘retrospectiva transmitida’ e é utilizada para relatar um caso contado por terceiros.”¹

Essa teoria é largamente aplicada na pesquisa literária e parece estar se transformando numa teoria estabelecida. No entanto, ela não foi, de maneira nenhuma comprovada, e a realidade é que existem muitas outras teorias além dessa. E os seguidores da teoria de Hosoe não tentam, por outro lado, demonstrá-la, antes, quem desempenha efetivamente o papel de estudar a teoria de Hosoe são as pessoas que estão tentando aplicá-la na pesquisa literária. Os seus estudos, por seguirem fielmente a teoria, acabam, por outro lado, mostrando as suas limitações, razão pela qual gostaria de examinar o conteúdo desses estudos, particularmente dentro da obra *Genji monogatari*.²

Em *Genji monogatari* temos uma narradora, provavelmente uma dama da corte que serviu próximo a Genji e que vai relatando os acontecimentos, assim, se a partícula *ki* expressa uma experiência direta do narrador, o estudo de Hiroshi Yoshioka (1977a), seguindo a teoria de Hosoe diz:

“A partícula *ki* que aparece na parte descritiva do texto, relata aí o fato de que uma situação do passado vivida ou presenciada diretamente pela narradora, está sendo lembrada pela própria narradora.”³

Desse modo, Yoshioka tenta reconhecer as frases que utilizam assim a partícula *ki* em *Genji monogatari* como a fala da narradora, isto é, a parte em que a suposta narradora surge falando diretamente na narrativa.

No seu estudo, Yoshioka chega à conclusão de que dentre os 1.903 exemplos da partícula *ki* encontrados nos diálogos, monólogos e poemas, perto de 99% podem ser considerados, sem sombra de dúvida, como ‘retrospectiva testemunhada’.

Por outro lado, dentre os 976 exemplos de *ki* encontrados na parte descritiva do texto, podem ser levantados os seguintes usos:

1 — A partícula *ki* utilizada em um contexto onde a narradora se porta como personagem, ou seja, a autora coloca-se no lugar do personagem. (397 exemplos)

(1) Espreitando pela fresta, sentiu reconhecer as feições deste homem (Capítulo: Tamakazura).

(*Monono hazamayori nozokeba kono otokono kao mishi kokochisu.*)

1) HOSOE, Ikki — *Dôshi jiseino kenkyû*. Tokyo, Taibundô, 1932, p. 137.

2) Narrativa clássica do século XI, cuja autoria é atribuída a Murasaki Shikibu.

3) YOSHIOKA, Hiroshi — *Genji monogatariniokeru kino yôhô - Genji monogatario chûshintoshita ronkô*. Tokyo, Kasamashoin, 1977 (a), p. 134.

2 — A partícula *ki* utilizada nos casos em que se relembra um acontecimento já relatado anteriormente na narrativa, mesmo que se trate de de um acontecimento que não poderia ter sido presenciado diretamente pela narradora. (258 exemplos)

(2) Era só aquele acompanhante de Yûgao, que lhe servira de intermediário, e mais um menino de feição completamente desconhecida. (Yûgao)

(*Kano Yûgaono shiruseshi zuijinbakari satewa kao mugeni shirumajiki warawa hitoribakarizo ite owashikeru.*)

3 — Expressa uma recordação pelo ponto de vista da narradora

(A) Exemplos que expressam nitidamente uma experiência pessoal da narradora (121 exemplos)

(3) Tudo lhe fôra poupado, penalizados que estávamos com as abstinências e segredos mantidos por ele frente às complexidades das coisas. (Yûgao)

(*Kayôno kudakudashiki kotowa anagachini kakuroe shinobitamaishimo itooshikute mina morashitodometaruo.*)

(B) Exemplos em que a partícula *ki* é utilizada para relatar um acontecimento que, mesmo sendo transmitido por terceiros, a narradora pode garantir ser verdadeiro. (37 exemplos)

(4) Até então não fôra tanto o seu espírito de competição que por um incidente ocasional de intrigas de carruagem, se transformara em sentimento rancoroso. (Aoi)

(*Toshigorowa ito kakushimo arazarishi oon'idomigokoroo hakanarishi tokorono kurumaarasoini hitono oonkokorono ugokinikeruo.*)

(C) Casos em que não se pode afirmar serem recordações de experiências pessoais, se não se levar em conta a relação entre a narradora e o imperador Kiritsubo ou o palácio imperial. (17 exemplos)

(5) Por princípio, a senhora mãe não possuía posição social para servir-lhe nos trabalhos pessoais. (Kiritsubo)

(*Hajimeyori oshinabeteno uemiyazukae shitamôbeki kiwani arazariki.*)

(D) Casos em que, mesmo sendo a narradora uma dama da corte que serviu próximo a Genji; considerar que ela tenha tido a possibilidade de tocar até em tais assuntos, parece ser uma interferência demasiada.

(20 exemplos)

(6) Recordando seguidamente os vários momentos de sua fisionomia e os amores incoseqüentes que o atormentara no passado... (Sumano ura)

(*Ajinaki koton oonkokoroo kudakitamaishi mukashino koto oriorino oon'arisama omoitsuzukerururunimo.*)

(E) Exemplos de utilização duvidosa. (62 exemplos)

Com relação a esses usos da partícula *ki* levantados por Yoshioka, pode-se dizer, em outras palavras, que o caso 1 é utilizado em expressões que envolvem sentimentos íntimos, ou seja, expressões em que a narradora ora se entristece ora se alegra colocando-se no lugar do personagem; por isso se a partícula *ki* é utilizada, pode-se afirmar que se trata da recordação de uma experiência própria, o que não contradiz a teoria de Hosoe. Mas quando se trata de um acontecimento já exposto anteriormente, como é a utilização 2, trata-se de um caso em que não se pode já considerar a partícula *ki* como uma ‘retrospectiva testemunhada’. No caso 3 (A) temos uma experiência pessoal direta, trata-se, na realidade, de um exemplo que se torna a base máxima de que a partícula *ki* indica uma ‘retrospectiva testemunhada’; mas no caso 3 (B) (da certeza), a rigor, não se trata realmente de um caso que expressa uma ‘retrospectiva testemunhada’. Mesmo nos casos 3 (C) e 3 (D), onde como a imagem da narradora não se tem nada além de “uma dama da corte que estava próximo a Genji”, não se pode afirmar também que a partícula *ki* esteja indicando uma ‘retrospectiva testemunhada’. Finalmente quanto ao caso 3 (E), seja quem for a narradora que se suponha, pode-se resumir como um caso em que a partícula *ki* é utilizada com relação a um acontecimento que não lhe é de maneira nenhuma concernente, por isso não seria necessário explicar a razão de não se considerar uma ‘retrospectiva testemunhada’.

Dessa maneira, esses exemplos mostram que, a não ser que se faça um enorme esforço, torna-se difícil considerar a partícula *ki* da parte descritiva do texto, expressando as experiências da narradora.

Por outro lado, mesmo no caso 3 (A) que fundamenta a partícula *ki* como uma ‘retrospectiva testemunhada’, na realidade encontra-se problemas. Segundo Yoshioka, esses exemplos deveriam ser incluídos indubitavelmente como exemplos da fala do narrador, mas ao verificá-los de fato, trata-se de exemplos que são simples descrições objetivas e a maioria deles não se encaixa na norma da fala do narrador, ou seja, “a parte em que a suposta autora expressa-se diretamente na narrativa, ou a parte em que se percebe a postura da autora que está consciente da presença do leitor”. É o caso do exemplo 7 colocado a seguir:

(7) As folhagens de outono que trouxera como presente da montanha, comparadas com aquelas do jardim... (Kashiwagi)

(*Yamazutoni motasetamaqerishi momiji omaenoni goranjikurabureba.*)

Isso parece indicar que a partícula *ki* não expressa esse sentido “modal” de que se trata de uma experiência pessoal.

2 — O uso da partícula *keri*

Yoshioka faz considerações com relação à utilização da partícula *keri* em seus estudos de 1976 e 1977 (b) e, como sua premissa considera que:

“Na partícula *keri* podemos encontrar, além da sua utilização como ‘retrospectiva transmitida’, ou seja, a recordação de um fato do passado que não foi vivido diretamente pelo narrador, uma outra utilização que podemos denominar ‘percepção’ ou ‘confirmação’. Se esse tipo de *keri* puder ser descoberto na parte descritiva do texto, excetuando-se o caso onde a narradora age como personagem, ninguém mais além da narradora poderia perceber aí novamente uma certa situação ou reconfirmar uma certa situação.”⁴

Yoshioka divide de maneira ampla o significado da partícula *keri* na parte descritiva do texto da seguinte maneira:

1 — A partícula *keri* inserida na narração de experiências pessoais, ou seja, expressando o ponto de vista do personagem. (302 exemplos)

(8) Erguendo a cortina (do interior) da ala principal, tenta entrar silenciosamente, mas já noite em que todos adormeciam, ouviu-se nitidamente o roçar de suas vestes de seda, de qualidade macia. (Utsusemi)

(*Moyano kichôno katabina hikiagete ito yaora iritamôto suredo mina shizumareru yoruno onzono kehai yawarakanarushimo ito shirukarikeri.*)

2 — A partícula *keri* que expressa o ponto de vista da narradora.

(A) A partícula *keri* de ‘percepção’ ou ‘confirmação’. (59 exemplos)

(9) Não que se esquecesse dos tormentos de até então, mas condoía-se com o fato de que os seus sentimentos iam se transformando com o tempo. (Kiritsubo)

(*Oboshimagirutowa nakeredo onozukara oon'kokoro utsuroite koyonô oboshinagusamuyônarumo awarenaru wazanarikeri.*)

(B) A partícula *keri* que relembra uma experiência não vivida ou um acontecimento do qual não se tem certeza. (1494 exemplos)

(10) Falecendo o pai, conselheiro da Corte, sua mãe, esposa do conselheiro... estava apta para organizar qualquer que fosse a cerimônia mas...

(Kiritsubo)

(*Chichino dainagonwa nakunarite hahakitanokatanamu... nanigotono gishikiomo motenashitamaikeredo...*)

4) YOSHIOKA, Hiroshi — *Genji monogatari niokeru kino yôhō - Genji monogatario chūshintoshita ronkô*. Tokyo, Kasamashoin, 1977 (a).

(C) A partícula *keri* de explicação (180 exemplos)

(11) Quem contou esta história foi o filho do atual chefe da província de Harima, que este ano fôra promovido de escriturário particular do imperador para o 2.º escalão do 5.º grau inferior (de servidor público) (Wakamurasaki)

(*Kaku iuwa Harimanokamino kono kurôdoyori kotoshi kôburi etarunari-keri*)

Com relação ao caso 2(A) que expressa uma observação ou a impressão do narrador referente à descrição, Yoshioka diz que pode indubitavelmente ser considerado como a fala da narradora.

O caso 2(C) onde se encontra sempre a expressão *narikeri*, segundo Yoshioka

“De maneira geral são explicações ou comentários com relação a acontecimentos referidos anteriormente [...], são expressões em que transparece a posição subjetiva da narradora que explica e comenta.”⁵

e diz que podem todos ser considerados expressões com características da fala do narrador.

Quanto aos casos 2(A) e 2(C), diferindo da partícula *ki*, não se sente tanta resistência ao considerar-se esses casos como a fala da narradora. Entretanto, a explicação do significado de *keri* no caso 2(B), trata-se também de um exemplo que foge à teoria de Hosoe. Isto é, o caso 2(B) inclui não só a experiência pessoal não vivida, mas também os acontecimentos incertos e isto pode ser interpretado como um caso em que, não tendo outro jeito, houve uma ampliação de significado. Segundo Yoshioka, a partícula *keri* que expressa um acontecimento incerto é utilizada nos casos que se referem ao sentimento ou à personalidade do personagem que não podem deixar de ser supostos pela própria narradora, como no exemplo seguinte:

(12) Num obcecado sentimento de adolescente, se atormentara até chegar a ser um verdadeiro sofrimento. (Kiritsubo)

(*Osanaki hodono kokoro hitotsuni kakarite ito kokorogurushikimadezo owashikeru*)

Ou seja, seria correto dizer que isso expressa uma suposição e não um fato transmitido por terceiros.

Mais problemático que isso é o fato de a maior parte da partícula *keri* (cf. caso 2(B) — 1494 exemplos) que indica o passado, ser considerada

5) YOSHIOKA, Hiroshi — *Genji monogatari niokeru kerino yôhô 2*. Tokyo, Gakushûin daigaku kenkyû nenpô 24, 1977 (b), p. 81.

como o acontecimento de uma experiência não vivida mas ouvida de terceiros pela narradora. Isto encontra-se intimamente relacionado com a questão de como a narrativa era considerada na época.

A narrativa, diferindo de um romance, era a narração de um acontecimento ou um fenômeno de um mundo antigo. Assim, a narrativa precisava ser expressa de uma forma que essa existência fosse, de fato, digna de crédito. E considerando-se desse modo, fica claro que seria imperdoável a irresponsabilidade de se traduzir a expressão *mukashi... arikeri* como “Dizem que havia antigamente...”, interpretando a partícula *keri* como uma transmissão ouvida de terceiros, razão pela qual surgem críticas como a de Yôichi Katagiri (estudo de 1969).

II — A teoria de Masao Takeoka — O uso da partícula *keri*

A teoria de Masao Takeoka (estudos de 1963/1967/1970) é largamente aceita, depois da de Hosoe.

Vejamos inicialmente um exemplo retirado de *Genji monogatari*:

(13) Apressou-se em recebe-lo no palácio e ao ve-lo notou que o novo príncipe era de uma beleza excepcional. O seu primogênito em quem eram depositadas grandes expectativas e naturalmente como príncipe herdeiro do trono, o povo lhe dispensava toda atenção, nascera de sua esposa, filha do Ministro da Direita, mas não se poderia compará-lo em beleza com este novo príncipe, ao qual o amor do imperador não tinha medidas, considerando-o uma preciosidade e a quem dedicava toda a sua atenção. (Kiritsubo)

(Isogi mairasete goranzuruni mezurakanaru chigono oonkatachinari. Ichi-nomikowa udaijinno nyôgono oon'haranite yose omoku utagainaki môkeno-kimi to yoni motekashizukikoyuredo kono oon'niowiwa narabitamôbekumo arazarikereba ôkatano yamugotonaki oon'omoinite kono kimioba wataku-shimononi oboshikashizukitamôkoto kagirinashi)

Com relação ao exemplo visto acima, diz Takeoka:

“A parte em que não é utilizada a partícula *keri* refere-se à cena do momento em que a narração se realiza (cena da narrativa) e a parte em que é utilizada a partícula *keri* (a parte grifada) indica que se trata de um fenômeno pertencente ao cenário de fundo (cena secundária). Nesse exemplo, Genji e o imperador Kiritsubo são os protagonistas centrais da cena da narrativa, enquanto que a parte grifada que inclui a partícula *keri* é a narração referente ao primogênito; se visto a partir da cena em que está se desenvolvendo ago-

ra na narrativa, trata-se de uma narração que se refere ao cenário de fundo.”⁶

Se deixarmos indicado as condições para se estabelecer um cenário de fundo na parte descritiva do texto e o pensamento de Takeoka, poderíamos levantar os seguintes casos:

- 1) caso em que a narrativa se refere a um personagem secundário;
- 2) no caso de se tratar de um acontecimento anterior (passado) ou uma situação posterior (futuro) ao momento em que o personagem principal está agindo;
- 3) no caso de se tratar de uma lenda, História, fato universal ou narrativa inseridos como um episódio à parte.

Takeoka interpreta os três casos de uma maneira ampla e mesmo a partícula *keri* como as dos exemplos 14 e 15 a seguir, são tratados igualmente e ele considera que, nesses casos, o autor traz à tona o tom narrativo e narra como um fenômeno do mundo da narrativa.

(14) Não se sabe em que reinado fôra, mas houve entre várias esposas e camareiras que serviam o soberano, uma que se destacara, merecendo carinho especial do imperador, apesar de não ter ascendência na nobreza. (Kiritsubo)

(Izureno oontokinika nyôgo kôï amata saburai tamaikeru nakani ito yamugotonaki kiwaniwa aranuga sugurete tokimekitamô arikeri)

(15) Diz-se que o nome Senhor Luz fôra dado pelos coreanos (homens de Kokuli), como uma manifestação de elogio. (Kiritsubo)

(Hikarunokimito iu nawa komaudono medekikoete tsuketatematsurikeru-tozo iitsutaetarutonamu)

Isto difere dos três casos colocados anteriormente, onde são reconhecidos como cenário de fundo por serem episódios inseridos ou anexos, e não por estarem à “margem” do enredo principal, pois reconhece como cenário de fundo o todo que inclui esse tipo de “margem” e assim a característica do cenário de fundo difere amplamente com a dos três casos anteriores.

Entretanto, na teoria de Takeoka, o ponto principal é o fato de ter reconhecido como a função da partícula *keri* essa indicação do tom narrativo e parece que o fato dele ter reconhecido como a função de *keri* a de indicar os acontecimentos de fundo do mundo narrado passou a ser um ponto que

6) TAKEOKA, Masao — *Jodôshi kerino hongito kinô - Genji monogatari. Murasaki Shikibu nikki. Makurano sôshio shiryôtohitze*. In: *Kokubungaku - Gengoto bungei* 31, 1963, p. 3.

chegou a confundir a sua teoria. No entanto, Takeoka não deixou claro de que tipo de significado gramatical o chamado tom narrativo nasce.

Nesse sentido, torna-se mais clara a teoria de Yôichi Katagiri (1969) que concorda com a idéia de Takeoka que considera o todo da obra narrativa “como o mundo imaginário do cenário de fundo, distante da cena onde estão o autor e o leitor real.”

Katagiri considera que aquilo que realiza uma narrativa é “o mundo que narra” (o mundo do narrador e do ouvinte) e “o mundo da narrativa” (o mundo da obra) e diz que:

“A partícula *keri* que aparece na parte descritiva do texto era normalmente utilizada a partir de uma posição um pouco distante do mundo da narrativa, ou seja, a partir do mundo que narra.”⁷

Mais adiante considera ainda que:

“A parte em que a partícula *keri* é utilizada, explica o mundo da narrativa a partir do mundo que narra, através da apreensão subjetiva do autor num discurso indireto.”⁸

Esse pensamento poderá ser suficientemente compreendido no estudo que faremos a seguir.

III — O estudo realizado por Tai Suzuki

1 — O uso da partícula *ki*

Gostaríamos, inicialmente, de fazer algumas considerações sobre a partícula *ki* coletando alguns exemplos dos diálogos de Genji Monogatari.

(16) Quando ainda era estudante do Curso de Letras, vi exemplos vivos de mulheres inteligentes. (Hahakigi)

(*Mada monjôno shôni haberishitoki kashikoki onnano tameshionamu mitamaeshi.*)

(17) Houve questões que preocupara o falecido príncipe e o fato é que ordenara as rezas. (Usugumo)

(*Komiya fukaku oboshinageku kotoarite oon'inori tsukômatsurasetamô yuenamu haberishi.*)

(18) Há um ilustre monge eremita em Kitayama, no templo tal. No verão passado também nos preocupamos com o alastramento da epidemia, sem os

7) KATAGIRI, Yôichi — *Monogatarino sekaito monogataru sekai* — *Taketori monogatario chûshinni*. In: *Kokubungaku - Gengoto bungei* 66, 1969, p. 7.

8) Idem, ibidem, p. 11.

efeitos das rezas, mas houve, porém, casos resolvidos por este monge eremita. (Wakamurasaki)

(Kitayamaninamu nanigashi terato iu tokoroni kashikoki okonaibito haberu. Kozono natsumo yoni okorite hitobito majinaiwazuraishio todomuru tagui amata haberiki.)

(19) A falecida Yûgao, quantos anos teria?... (Yûgao)

(Toshiwa ikutsunika monoshitamaishi...)

(20) Penaliza-nos só em pensar no tratamento dado pelos pais, pois de que forma educariam a filha cheia de falhas? (Hotaru)

(Okuretaru koto ôkaruwa naniwazashite kashizukishizoto oyano shiwasasae omoiyararurukozo itooshikere)

Todos esses são exemplos que ora narram o fato de num determinado momento uma certa ação ou situação terem sido concluídos completamente ora consideram essa ação ou situação como objetos de uma pergunta.

Como podemos depreender do exemplo 16 que se refere a uma lembrança da época da juventude e do exemplo 17 que se refere a uma lembrança de uma pessoa já falecida, trata-se de acontecimentos que estão distantes do momento atual da narração. Ou seja, podemos dizer que a partícula *ki* expressa uma realidade do passado no sentido mais básico.

Dentre os exemplos acima, 16 e 17 narram uma experiência pessoal do falante. Mas os exemplos 18, 19 e 20 não se referem necessariamente a uma experiência pessoal do falante.

O exemplo 18 refere-se a um monge eremita de Kitayama que curou muitas doenças endêmicas, mas isto não indica que o falante tenha testemunhado todas essas curas com os próprios olhos; provavelmente é a conclusão a que ele chegou ouvindo conversas ou boatos de pessoas que se curaram. Assim, podemos dizer que são exemplos não de experiências pessoais, mas de acontecimentos que lhes foram transmitidos.

Os exemplos 19 e 20 são frases interrogativas, onde no exemplo 19 o sujeito da oração é Yûgao, já falecida e no exemplo 20 o sujeito se refere aos pais em geral, por isso não são casos em que o falante pudesse ter vivido ou presenciado pessoalmente os acontecimentos.

Pelos exemplos vistos, podemos considerar que os acontecimentos narrados por *ki* não são necessariamente fatos vividos pelo falante. No entanto, não significa que um acontecimento narrado através do uso da partícula *ki* num diálogo possa se referir a um passado infinitamente remoto, mas esse

passado deve estar dentro de um período de espaço que corresponde à experiência que um ser humano experimenta no decorrer da sua existência.

Assim, se consideramos que a partícula *ki* não expressa necessariamente a experiência do falante, torna-se necessário repensarmos o assunto e ver de que maneira iremos considerar esse fato daqui para a frente.

2. O uso da partícula *keri*

(A) Relata e explica uma situação que o falante reconheceu no passado.

(21) O príncipe Hyôbukyô é irmão mais novo, mas parecia mais idoso. O príncipe Sochi era brilhante, mas aparentava ser de classe da nobreza, carecendo finura. (Hanachirusato)

(Oon'otôtonikoso monoshitamaedo nebimasaritezo mietamaikeru. . . .

Sochino miko otorite ôkimikeshikinizo monoshitamaikeru.)

(22) Pela manhã, descendo vim por entre os orvalhos. Na montanha, as folhagens de outono pareciam não se definir, mas as cores do outono das matas, do campo, já estavam na sua plenitude. (Matsukaze)

(Kesawa kirio wakete mairi haberitsuru. Yamano nishikiwamadashû haberikeri. Nobeno irokoso sakarini haberikeri.)

No exemplo (21), a personagem Hanachirusato relata, nessa noite, a Genji, o aspecto dos príncipes que se reuniram de dia em Rokujô'in. "... parecia mais idoso" é o relato de que naquele momento Hyôbukyô aparentava ser mais velho do que Genji. E a partícula *keri* usada nesse exemplo indica que o momento em que Hanachirusato teve essa impressão é anterior ao momento em que ela está relatando a Genji. Embora na continuação dessa frase não se encontre o verbo de sensação *miyu* "poder ver", indica que também nesse momento o príncipe Sochi lhe deu aquela impressão.

O exemplo 22 relata o aspecto outonal visto no percurso que o falante fez até o local onde a narração ocorre, dizendo que nas montanhas ainda não se pode apreciar as cores do outono, mas que os campos já estão coloridos pelas cores outonais.

Não temos outra maneira de traduzir o trecho *ôkimikeshikinizo monoshitamaikeru* do exemplo 21 como "aparentava ser de classe da nobreza, carecendo finura" e os trechos *Yamano nishikiwamadashû haberikeri* como "Na montanha, as folhagens de outono pareciam não se definir" e *Nobeno irokoso sakarini haberikeri* do exemplo 22 como "as cores do outono das matas, do campo, já estavam na sua plenitude", mas isso não significa que a situação "aparentava ser de classe da nobreza, carecendo finura" ou o estado

outonal das montanhas ou dos campos pertençam a um passado já desaparecido. Significa, antes, que essas situações ainda se mantêm até o momento em que o falante está relatando. Ou seja, mesmo que a partícula *keri* utilizada nesses exemplos expresse a temporalidade, podemos dizer que isso indica apenas o fato de que o momento em que essas situações foram reconhecidas pertence ao passado.

Acreditamos que os predicados com sentido situacional desses exemplos que tem como característica o ato contínuo, influencia neste sentido, mas pode-se, por outro lado, considerar também que isso se deve ao fato de a partícula *keri* indicar nesses casos, mais do que um significado de passado (significado temporal), o sentimento de relatar e tentar explicar (sentido “modal”) o que ele próprio presenciou num outro local.

Seja como for, a partícula *keri* desses exemplos tem, por um lado, o significado de passado e, por outro lado, expressa a experiência pessoal do falante, por isso não se pode dizer que a partícula *keri* seja utilizada somente para expressar uma ‘retrospectiva transmitida’.

No estudo de Yoshioka (1977), esses exemplos não foram considerados como indicando situações do passado e sim como ‘percepção’ ou ‘confirmação’ (cf. caso 2(A) do estudo de Yoshioka), e essa foi provavelmente a razão pela qual o seu estudo não fracassou.

(B) Relata e explica uma ação que o falante reconheceu no passado.

(23) Alguém me transmitira, com certeza, que o ministro interino falava radiante sobre a forma de ação de Genji, que realmente era inteligente. (Fuji-bakama)

(Ito kashikoku kadoaru kotonaritonamu yorokobi mōsarekeruto tashikani hitono katarimōshihaberishinari.)

(24) Chûjôno ason (cargo), o irmão mais velho, ouvindo a respeito desta dama, procurou-a e visitou-a para constatar se de fato havia razões para tal falatório. (Tokonatsu)

(Chûjôno ason'namu kikitsukete makotoni sayôni furebainubeki shirushiya aruto tazune toburaihaberikeru.)

Nesses exemplos, a partícula *keri* é utilizada junto a verbos de ação e relata que tal ação aconteceu no passado. Diferindo do item (A), a ação, nesse caso, já foi concluída no momento em que a narração está ocorrendo, por isso pode-se afirmar simplesmente que expressa o fato de a ação ter sido realizada no passado. Nesse sentido, assemelha-se à partícula *ki*, mas a diferença está em que a partícula *keri* possui uma nuance “modal” de que se trata de um relato.

No caso em que a partícula *keri* é utilizada com um verbo de ação, quando, como no exemplo a seguir, está relatando o fato de que houve no passado uma ação psicológica do falante, esse sentido “modal” de que se trata de um relato fica ainda mais evidente.

(25) Eu mesmo me conscientizei de veras que haveria uma especial predestinação para sentir-lhe a graça e o carinho nos seus atos ingênuos.

(Wakamurasaki)

(*Sono iukainaki oon'arisamano awareni yukashû oboetamômo chigiri kotoninamu kokoronagara omoishirarekeru.*)

No caso do exemplo 25 seria possível traduzir o trecho *chigiri kotoninamu kokoronagara omoishirarekeru* como “haveria uma especial predestinação para sentir-lhe a graça e o carinho nos seus atos ingênuos” e assim o sentido temporal de *keri* se tornaria fraco, ficando evidente o sentido “modal” de tratar-se de um relato.

Isto se deve também ao fato de a ação psicológica possuir continuidade, mas no caso de a partícula *keri* aparecer junto a um predicado com o sentido de ação isso indica que da mesma maneira, a partícula *keri* possui o sentido temporal de passado e ao mesmo tempo o sentido “modal” de relato.

(C) Relata e explica o fato de que se trata de um acontecimento do passado, de um fato histórico ou de um fato ocorrido numa narrativa clássica.

(26) Aconteceram vários fatos desagradáveis a despeito do reinado magnífico do imperador. Na China também aconteceram fatos que convulsionaram o mundo nas eras de imperadores divinos. Em nosso país também assim é. (Usugumo)

(*Sakashiki yonishimonamu yokaranu kotodomono haberikeru. Hijirino mikadono yoni yokozamano midare idekurukoto morokoshinimo haberikeru*)

(27) São nestes lugares que puderam ser vistas cenas emocionantes, dentro, inclusive, de contos antigos. (Suetsumuhana)

(*Kayôno tokoronikosowa mukashimonogatarinimo awarenaru kotodomomo arikere*)

Os exemplos 26 e 27 relatam certos casos ocorridos no Japão e em outros países, num passado remoto ou casos ocorridos dentro de uma narrativa. Geralmente nesses casos temos principalmente a partícula *keri* com o sentido temporal, isto é, indicando que um certo fato aconteceu no passado e o seu sentido “modal” que indica ser um relato não fica muito evidente.

Como esses acontecimentos só podem ser conhecidos através da transmissão por terceiros ou através da leitura de um livro, são considerados os

melhores exemplos da partícula *keri* expressando uma ‘retrospectiva transmitida’. Entretanto, trata-se de acontecimentos ligados a fatos históricos e narrativas, assim, há casos em que nem sempre um fato que deveria expressar um acontecimento do passado parece estar expressando o passado. Por exemplo, a frase 27 pode ser traduzida como “podem ser vistas cenas emocionantes.” Esse é um exemplo que mostra que a partícula *keri* possui um sentido temporal e ao mesmo tempo, possui fortemente o sentido “modal” que indica ser um relato.

(D) Expressa a descoberta de que uma ação ou uma situação existiram no passado.

(28) Que lástima! Vamos embora. Já poderíamos ter notado claramente através dos movimentos das aranhas que aquela pessoa viria, e no entanto, que chatice, nos ludibriaram. (Momijino ga)

(*Ana wazurashi. Idenamuyo. Kumono furumaiwa shirukaritsuramumono. Kokorokusukashitamaikeruyo.*)

(29) Ao perguntar: “Quem veio orar?”, até os empregados sem categoria riram gostosamente, dizendo: “Há pessoas que desconhecem que o ministro veio desfazer o juramento!” (Miotsukushi)

(*Taga môdetamaeruzoto toumereba uchino ooidonono gogan’hatashini môdetamô shiranu hitomo arikeritote hakanaki gesudani kokochiyogeni uchiwarau.*)

O exemplo 28, baseando-se na presente condição, expressa o reconhecimento do fato de que certa ação não confirmada diretamente pelo falante ter sido realizada no passado. Existem exemplos semelhantes também na língua moderna e podemos citar uma situação em que vendo uma gaiola vazia cuja porta está aberta, a pessoa diz: “Ah, o passarinho fugiu!”. Isto não significa que o falante tenha visto de fato o passarinho fugir da gaiola. Trata-se de uma expressão que reconhece o fato de que o passarinho fugiu num momento anterior, vendo uma situação do presente (a gaiola vazia).

Podemos dizer que o exemplo 28 expressa o fato de que o falante fica sabendo diretamente que foi enganado, pois percebeu sinais da presença de alguém, embora não devesse aparecer mais alguém no local. E quando diz “nos ludibriaram” isso não indica simplesmente o “ambiente” da descoberta, encontramos também aí uma espécie de crítica, pois aborda a questão de ter existido no passado a ação de “enganar”. Nesse sentido, podemos considerar que existe aí a temporalidade.

Quando a partícula *keri* que vem junto a um verbo de ação é utilizada com o sentido de descoberta, essa ação é considerada, a priori, como uma

ação do passado, como no exemplo 28, mas no caso de a partícula *keri* vir junto a um verbo de estado, a condição reconhecida a partir da presente situação é aquela que continua desde o passado até o presente, assim não se pode dizer que a partícula *keri* esteja expressando o passado temporalmente. (cf. exemplo 29)

O exemplo 29 está dentro do seguinte contexto: sem saber que Genji estava em visita a Sumiyoshi, Akashino hito pergunta quem era o visitante, razão pela qual se torna alvo de zombaria por parte até mesmo dos empregados, pois não se admitia o fato de alguém não estar a par de um acontecimento tão relevante como a visita de Genji a Sumiyoshi.

Assim, o exemplo 29 tem o sentido de que ficaram sabendo da existência de pessoas tão desavisadas que existem desde a antiguidade, mas expressa também o espanto das pessoas ao saberem que tinham um exemplo disso na sua própria frente.

(E) Expressa o sentido “modal” de ser um relato.

(30) O acompanhante faz uma reverência e diz: “Aquela que floresce branca chama-se Yûgao. O nome da flor está de acordo com a pessoa e ela floresce num cercado humilde.” (Yûgao)

(*Mizuijin tsuiite kaku shiroku sakikeruonamu yûgaoto môshihaberu. Hanano nawa hitomekite kô ayashiki kakineninamu sakihaberikeru.*)

(31) As feições da moça ainda não vista com firmeza era então de uma altivez e de muito requinte. “É uma beleza resplandecente”, pensou e sentiu-se penalizado em deixá-la ou perde-la. (Akashi)

(*Sayakanimo mada mitamawanu katachinado ito yoshiyoshishû kedakai samashite mezamashûmo arikerukana to misutegataku kuchioshû obosaru.*)

O exemplo 30 é muito famoso por mostrar que, às vezes, a partícula *keri* pode expressar uma verdade universal, mas pode-se considerar um exemplo em que a partícula *keri* perdeu o sentido de passado e passou a expressar somente o sentido “modal”.

No exemplo 31 temos o personagem Genji admirando a beleza da princesa de Akashi; nesse exemplo, a partícula *keri* expressa o sentido “modal” amplo de se tratar de um relato, mas pode-se considerar mais precisamente, tomando as palavras de Yôichi Katagiri:

“Trazendo um acontecimento afastado do narrador para perto de si, tem a função de interiorizá-lo e a partir do seu próprio ponto de vista, reexplicá-lo, interpretá-lo e se emocionar.”⁹

9) KATAGIRI, Yôichi — *Monogatarino sekaito monogataru sekai* — *Taketori monogatario chûshinni*. In: *Kokubungaku - Gengoto bungei* 66, 1969.

No que se refere às obras narrativas da era Heian é dominante a teoria que considera como algo transmitido pelo narrador, mas se a partícula *keri* expressa, dessa maneira, algo presenciado diretamente pelo falante, a literatura narrativa da era Heian deverá ser vista como a narração das verdades presenciadas diretamente pelo narrador.

(O presente artigo é a tradução da palestra proferida pelo Prof. Tai Suzuki, da Universidade Musashi, Japão, no Centro de Estudos Japoneses da USP, no dia 26/09/87.)

Traduzido por: Geny Wakisaka (exemplos 1 a 31) e Luiza Nana Yoshida.

Luiza Nana Yoshida

BIBLIOGRAFIA

HOSOE, Ikki — *Dôshi jiseino kenkyû* (Pesquisa sobre tempo verbal). Tokyo, Taibundô, 1932.

KATAGIRI, Yôichi — *Monogatarino sekaito monogataru sekai — Taketori monogatario chûshinni* (O mundo da narrativa clássica e o mundo que narra — Centralizando-se na obra Taketori monogatari). In: *Kokugungaku — Gengoto bungei* 66, 1969.

TAKEOKA, Masao — *Jodôshi kerino hongito kinô — Genji monogatari. Murasaki Shikibu nikki. Makurano sôshio shiryôshite* (O significado original e a função da partícula *keri* — Nas obras Genji monogatari, Murasaki Shikibu nikki e Makurano sôshi). In: *Kokubungaku — Gengoto bungei* 31, 1963.

YOSHIOKA, Hiroshi — *Genji monogatariniokeru kino yôhô — Genji monogatario chûshintoshita ronkô* (O uso da partícula *ki* na obra Genji monogatari — Um estudo centrado em Genji monogatari). Tokyo, Kasamashoin, 1977 (a).

YOSHIOKA, Hiroshi — *Genji monogatariniokeru kerino yôhô 1, 2* (O uso da partícula *keri* na obra Genji monogatari 1, 2). Tokyo, Gakûshuin daigaku bugakubu kenkyû nenpô 23 e 24, 1976 e 1977 (b).

ORIGEM E DESENVOLVIMENTO DA XILOGRAVURA UKIYO-E

Teiiti Suzuki

A xilogravura *ukiyo-e* é a pintura de gênero praticada no Japão, do século XVII ao XIX. O termo “pintura de gênero”, que é a tradução literal do francês *peinture de genre*, é pouco usado entre nós e não é explícito quanto a sua natureza. Gostaria, pois, de traduzi-lo por “pintura de costumes”, justamente porque retrata as atividades do homem na sua vida cotidiana, o que vêm a ser os usos e costumes.

A xilogravura é bem antiga no Japão. Desde o século XIII, foi utilizada para imprimir letras. A partir do século IX, imprime também as imagens sagradas budistas, chegando a produzir obras primorosas no século XV.

A xilogravura com motivos profanos aparece no início do século XVII, como ilustrações dos livros popularescos impressos que surgem na mesma época.

As guerras civis travadas entre os senhores feudais durante mais de 200 anos cessam nos fins do século XVI e o século XVII marca o início de um longo período de paz que perdura até os meados do século XIX, sob a égide do xogunato ou governo militar da família Tokugawa.

As atividades econômicas se desenvolvem rapidamente, o que provoca um verdadeiro florescimento cultural, tanto nas letras quanto nas artes. O anteriormente mencionado surto de livros popularescos impressos fez parte desse fenômeno cultural.

Ocorre que, no tocante a esses livros, a parte ilustrada vai suplantando a parte narrativa e chega mesmo a suprimi-la. São as histórias em quadrinhos, com poucas letras ou mesmo sem elas. E na segunda metade do século XVII, aparecem folhas soltas de desenhos xilogravados na cidade de Edo, hoje Tóquio, para serem vendidas ao público. Os motivos preferidos eram as beldades da época, inclusive as cortesãs, os atores do teatro Kabuki que eram ídolos do povo, bem como as cenas eróticas que eram, evidentemente, objetos de venda clandestina. Essas gravuras eram denominadas *ukiyo-e*, que significa “pintura mundana”.

A propósito, gostaria de lembrar que o teatro Kabuki surgiu como espetáculo popular no começo do século XVII, na cidade de Kyoto, a capital do país desde o século VIII. Seu elenco era formado por meretrizes, o que levou o governo a proibir o espetáculo por considerá-lo atentatório aos bons costumes. O elenco passou a ser formado por homens, homossexuais em sua maioria, sendo novamente proibido pelas mesmas razões. Só eram permitidas as apresentações de companhias formadas por homens que não fossem homossexuais. Como consequência, as mulheres não atuam no teatro Kabuki até hoje.

Apesar desses tropeços iniciais, o Kabuki conseguiu se aperfeiçoar como arte cênica na cidade de Osaka, centro econômico e berço da burguesia emergente, e em Edo, sede do novo governo xogunal, nos meados do século XVII, graças ao gênio de grandes dramaturgos, entre os quais se destaca Chikamatsu.

O *ukiyo-e* tem por seu antecedente imediato a pintura de costumes dos fins do século XVI. A mudança dos costumes do povo, provocada pelo advento da paz, atraiu a atenção dos pintores das escolas clássicas. Nas pinturas murais e de biombos que ornamentavam o interior dos suntuosos castelos e palácios erguidos pelos senhores feudais e pela corte imperial, aparecem as cenas das ruas da cidade, habitadas pelo povo que faz compras nas lojas e participa de festas, dançando e cantando. A pintura nos biombos, representando os mercadores e missionários portugueses que vieram ao Japão naquela época, pertence à mesma categoria.

Entretanto, no século XVII, a pintura de costumes diminuiu de tamanho e passa a ser produzida pelos pintores anônimos que viviam no meio do povo, contrariamente ao que ocorre com os mestres renomados que serviam exclusivamente aos poderes de então. Mudam também os motivos pictóricos, sendo preferidas as cenas dos bairros alegres.

Cumprido lembrar, a propósito, que a pintura de costumes não é novidade daquela época. Ela remonta à própria origem da pintura em estilo japonês, que se derivou da pintura chinesa por volta do século X. A pintura em estilo japonês nasceu ao tentar retratar a paisagem e os costumes japoneses em estilo próprio, genuíno. Deixando de lado a paisagem, de que trataremos mais tarde, abordemos a pintura de costumes. O famoso romance *Contos de Genji*, do século XI, fala das ilustrações de contos e de romances anteriores a esta data mas que hoje, infelizmente, se encontram desaparecidos. As mais antigas obras de pintura de costumes, hoje existentes, datam do século XII. É a pintura em rolos onde se representam as cenas do mencionado *Contos de Genji* e outros fatos históricos ou religiosos.

A pintura em rolos esteve em grande voga no século XIII e continuou até o século XV. Sendo, no entanto, eminentemente aristocrática, ela foi perdendo o seu vigor e charme à medida que a nobreza ia cedendo seu lugar à classe dos guerreiros que emergiam na cena política, nos fins do século XII. A tradição da antiga pintura de costumes sobrevivia apenas nas toscas ilustrações dos livros popularescos manuscritos do século XVI, que constituem os antecessores dos livros popularescos impressos do século XVII, anteriormente mencionados.

Outro fato importante a assinalar é que o *ukiyo-e* não nasceu nas cidades antigas, com tradição cultural como Kyoto e Osaka, mas sim numa cidade nova chamada Edo, distante daquelas cerca de 600 km.

Edo foi construído no começo do século XVII para ser a sede do novo governo. Devia abrigar, não só todo o corpo burocrático do governo central, mas também as famílias dos senhores feudais, os quais ficam obrigados a residir um ano na nova capital e outro em seus respectivos feudos. Uma enorme massa demográfica acorria de todas as regiões do país para trabalhar na edificação da metrópole, bem como na indústria e no comércio que aí se estendia rapidamente. O crescimento da população era mais espantosa. Chega à casa de 1 milhão nos fins do mesmo século XVII, ultrapassando de longe as cidades de Kyoto e Osaka, que contavam com cerca de 300 mil habitantes, cada uma.

O *ukiyo-e* nasceu nesse ambiente turbulento e irrequieto, de população recém-formada e heterogênea, sem qualquer tradição cultural em comum. Nasceu no seio desse povo, foi sustentado por ele e com ele evoluiu até o findar do regime feudal, na segunda metade do século XIX. Era a arte do povo, para o povo e pelo povo. Não foi criado por ilustres artistas mas por humildes ilustradores de folhetos popularescos, sem treinamento acadêmico regular. É uma arte plebéia por excelência.

Da população da xilogravura *ukiyo-e*, participaram três elementos, a saber: o pintor, o gravador e o impressor. O pintor faz o desenho original, o gravador o esculpe na tábua e o impressor estampa no papel, a matriz assim obtida. Todo esse processo é financiado pelo editor que vende o produto ao público, diretamente ou por intermédio de livrarias, lojas especializadas ou vendedores ambulantes.

O editor de *ukiyo-e*, que o é também de livros ilustrados, seria o empresário, sendo o pintor, o gravador e o impressor, operários ou artesãos pagos por serviços prestados. O *status* do pintor do *ukiyo-e*, que é também o ilustrador de livros popularescos, é relativamente baixo, como o dos demais artesãos em geral. Ele produz, ainda, a pintura feita à mão, com os mesmos motivos da xilogravura *ukiyo-e*, a qual era denominada, igualmente, *ukiyo-e* e se destinava às camadas mais abastadas.

Veremos, em seguida, como se deu a evolução da xilogravura *ukiyo-e*.

No início, era monocromática em preto e branco. Segue-se a gravura colorida à mão: primeiro, bicolor em amarelo e vermelho, depois tricolor, com o acréscimo do verde. A coloração era geralmente grosseira, em virtude da produção em massa. Há, porém, gravuras pintadas com cuidado e atenção, talvez a pedido de algum freguês mais exigente.

A coloração manual, entretanto, não consegue atender à crescente demanda e surge a estampagem colorida: inicialmente bicolor, seguida da tricolor.

Apresentaremos, sucintamente, o processo da estampagem colorida, por julgá-la útil para uma melhor compreensão da beleza peculiar ao colorido do *ukiyo-e*.

Tomemos como exemplo a estampagem bicolor.

O pintor faz o desenho original, com o qual o gravador esculpe a matriz e o impressor tira três vias de cópia em preto e branco, entregando-as ao pintor. Essas três vias são, em seguida, coloridas pelo pintor com as duas cores (amarelo e vermelho) na primeira via, indicando a parte a ser colorida em amarelo, na segunda e na terceira, a parte a ser colorida em vermelho. A indicação é feita em tinta marrom com a menção do nome da cor, ou mais exatamente, da tonalidade cromática.

Cada cor tem tonalidades infinitamente variadas. Mesmo em se tratando de tintas a variedade é enorme. Tomando como exemplo o amarelo, há o amarelo ocre, o amarelo cromo, o amarelo cádmio. E quanto ao amarelo cádmio, temos o cádmio escuro, claro, pálido, limão, laranja, entre outros. A língua japonesa é rica em termos referentes a tonalidades cromáticas e é essa terminologia técnica rigorosa que é mencionada pelo pintor.

As provas assim anotadas são devolvidas ao gravador que faz uma matriz para cada cor, deixando em relevo a parte a ser colorida. O impressor, por sua vez, tinga cada matriz conforme a indicação do pintor, coloca o papel sobre a matriz e esfrega o dorso do papel com uma espécie de esponja para maquilagem, feita de casca de broto de bambu.

Um século depois do aparecimento do *ukiyo-e*, isto é, na metade do século XVIII, aparece, na cidade de Edo, a xilogravura policromática da qual, Harunobu é tido como seu iniciador. Sua obra é caracterizada pelos traços delicados de suas figuras e pela harmonia das cores.

Embora chamada de policromática, o número de cores utilizadas é bem limitado porque o aumento do seu número implica o aumento de matrizes e do trabalho do impressor, em suma, o aumento do custo de produção.

A limitação do número de cores, no entanto, tem efeitos benéficos do ponto de vista artístico. Com efeito, o pintor escolhe um número limitado de

cores, ou melhor, de tonalidades cromáticas entre as inúmeras existentes. Esta escolha é feita de acordo com a sensibilidade do pintor, mas com o cálculo prévio da combinação cromática final. O pintor faz o planejamento racional da coloração e o impressor o executa. A harmonia, a clareza e a limpidez do colorido do *ukiyo-e* são o fruto desse casamento feliz da sensibilidade com a racionalidade. Outrossim, o uso de poucas cores evita a turbação do colorido. Mau pintor, como eu, usa muitas cores e o resultado é uma lamentável confusão cromática.

Cumprе notar, ainda, que na confecção da xilogravura policrônica, uma mesma matriz pode ser usada mais de uma vez. A matriz usada é lavada com água e, em seguida, tingida com outra cor, a qual será estampada sobre a parte anteriormente colorida. É a mesma técnica de *grassi* ou veladura, inventada pelos mestres flamengos da Renascença para a pintura a óleo, técnica essa que consiste em sobrepor uma camada de tinta sobre a superfície anteriormente colorida e já seca.

A segunda metade do século XVIII constitui a idade de ouro do *ukiyo-e*. Surgem grandes gênios.

Kiyonaga apresenta a maravilhosa orquestração de cores sóbrias, com suas figuras femininas, de físico bem formado e cheias de saúde, contrastando com a delicadeza exagerada de Harunobu, acima citado.

Utamaro retrata com um realismo sutil, a maciez e a trepidez da pele feminina, bem como o interior psíquico de suas personagens.

Sharaku se notabiliza como o pintor dos atores em cena. O genial expressionismo do artista, no entanto, parece não ter agradado o gosto do público que preferia uma emoção mais melodramática. Este pintor, de biografia desconhecida, surgiu misteriosamente nos fins do século XVII e desapareceu da mesma maneira após cerca de 10 meses de intensa produção, segundo averiguou um pesquisador alemão. O fato revela o ponto fraco da arte essencialmente popularesca que não pode se afastar demasiadamente do gosto popular.

O século XIX marca a terceira e última fase da evolução do *ukiyo-e*. O regime feudal que vai se extinguir meio século depois, entra em franca deterioração e vai se desmoronando, não obstante os desesperados esforços das autoridades para sustar a marcha da história, por meio de esdrúxulas e infrutíferas medidas de austeridade.

Mas o povo continua desfrutando das amenidades da paz, num ambiente de *fin de siècle* e de decadência. O *ukiyo-e* reflete fielmente esse estado de coisas. A técnica torna-se mais requintada, notadamente no que toca à gravação e à impressão, o estilo torna-se mais rebuscado, mas o teor artístico

se deteriora. O colorido fica mais vistoso, para não dizer mais berrante, devido ao emprego de pigmentos químicos então introduzidos. O fantástico, o grotesco e o sensacional ganham corpo.

Surge, porém, uma novidade. É a pintura paisagística que alguns pintores do *ukiyo-e* dessa época exploram com êxito. Foi como uma corrente de água límpida a fluir nas águas turvas ou como o último clarão da luz de vela antes de se extinguir.

As medidas esdrúxulas de austeridade a que fizemos menção anteriormente, atingiram inclusive a área do *ukiyo-e*, censurando os motivos considerados atentários à moral e aos bons costumes, ou proibindo as cores alegres e o colorido luxuoso. A pintura paisagística foi uma das saídas. Por outro lado, o gosto pelo turismo, em virtude da melhoria dos meios de transporte, aumentou o interesse do povo pelas belas paisagens de regiões distantes e pelas gravuras que as retratavam.

Hokusai e Hiroshige são os autores mais famosos do *ukiyo-e* paisagístico. Cumpre lembrar, novamente aqui, que a pintura paisagística japonesa é tão antiga quanto a pintura em estilo japonês, porque esta nasceu ao se procurar retratar a paisagem com uma técnica distinta da escola chinesa que então prevalecia no Japão.

Nos meados do século XIX, o regime feudal chega ao fim, o Japão abandona sua política de isolacionismo e a onda da chamada modernização ou ocidentalização invade o país. O *ukiyo-e* não resiste a essa onda, mesmo porque o modo de vida mudou, como também o gosto do povo.

A tradição do *ukiyo-e* sobrevive na chamada “pintura de beldades” dos nossos dias, mas aí se evidencia a influência da ocidentalização. Tornou-se tridimensional com a adoção da técnica do *chiaro-scuro* (luz e sombra), o que fez desaparecer o encanto do bidimensionalismo, característica do *ukiyo-e* e das pinturas japonesas clássicas.

(Este trabalho foi apresentado em forma de palestra no Centro de Estudos Japoneses da USP, em 25-09-87)