

ISSN 1413 - 8298

ESTUDOS JAPONESES

n. 20

2000



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Jacques Marcovitch

Vice-Reitor: Prof. Dr. Adolpho José Melfi

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. Francis Henrik Aubert

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

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES

Diretora: Profa. Dra. Tae Suzuki

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

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

Profa. Dra. Geny Wakisaka

Prof. Dr. João Alexandre Costa Barbosa

Profa. Dra. Junko Ota

Profa. Dra. Lídia Masumi Fukasawa

Profa. Dra. Luiza Nana Yoshida

Profa. Dra. Madalena N. H. Cordaro

Prof. Dr. Masato Ninomiya

Profa. Dra. Sakae Murakami Giroux

Prof. Dr. Shozo Motoyama

Profa. Dra. Tae Suzuki

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

Profa. Dra. Luiza Nana Yoshida

Toda correspondência deverá ser enviada ao

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Av. Prof. Lineu Prestes, 159

Cidade Universitária

05508-900 – São Paulo – Brasil

Fone/Fax: (11) 211-9665

2000

Apoio e Patrocínio:

Fundação Japão

Organização:

Centro de Estudos Japoneses da Universidade de São Paulo

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

SUMÁRIO

<i>Yosano Akiko (1878-1942): L'engagement d'une Femme Poète</i> Claire Dodane	7
<i>Meaning and Understanding in Conversations: the Listener's Contribution to Face-to-face Interaction in Japanese</i> Elisa Mie Nishikito	21
<i>O Sistema Bancário e o Financiamento às Empresas no Japão após a Segunda Guerra</i> Elvino José Barbosa	33
<i>O Monge do Nariz Longo</i> Luiza Nana Yoshida	45
<i>A Retórica da Persuasão em Saikaku</i> Madalena N. Hashimoto Cordaro	55
<i>Fatores Sociais e Frequência de Empréstimos do Português no Japonês Falado pelos Imigrantes no Brasil – O Caso do Distrito Federal</i> Megumi Kuyama	69
<i>Três Cenas de uma Vida</i> Meiko Shimon	87
<i>A Imagem da Noite em Trajetória em Noite Escura</i> Neide Hissae Nagae	97
<i>Qualquer Sílabas Torta e Seca Feito um Ramo (Breve Apresentação da Poesia de Sakutarô Hagiwara)</i> Valdinei Dias Batista	105
<i>Tradução do Poema da 4ª Capa</i>	131

YOSANO AKIKO (1878-1942) L'ENGAGEMENT D'UNE FEMME POÈTE

Claire Dodane

RESUMO: Apresentação de Yosano Akiko (1878-1942), poeta e ensaísta japonesa, por meio dos famosos versos românticos da coletânea *Midaregami* (*Cabelos em Desalinho*, 1901), do poema longo “pacifista” *Kimi shinitamô koto nakare* (*Eu te Suplico, Meu Irmão, Não Morras!*, 1904), mais os ensaios por ela escritos na era Taishô sobre a condição feminina.

RÉSUMÉ: Présentation de Yosano Akiko (1878-1942), poétesse et essayiste japonaise, à travers les célèbres vers romantiques du recueil *Midaregami* (*Cheveux emmêlés*, 1901), le long poème “pacifiste” *Kimi shinitamô koto nakare* (*Je t’en supplie, mon frère, ne meurs pas!*, 1904), puis les essais qu’elle écrivit à l’ère Taishô sur la condition féminine.

PALAVRAS-CHAVE: Yosano Akiko, poesia moderna japonesa, romantismo, história das mulheres japonesas, feminismo.

MOTS CLÉS: Yosano Akiko, poésie japonaise moderne, romantisme, histoire des femmes japonaises, féminisme

Yosano Akiko (1878-1942) est l’un des auteurs majeurs de la littérature japonaise moderne et reste, plus de cinquante ans après sa mort, très célèbre en son pays. D’elle, chacun sait au Japon qu’elle fut une poétesse passionnée, l’épouse du poète Yosano Tekkan (1873-1935), la mère de onze enfants et qu’elle soutint de sa plume sa nombreuse famille. L’œuvre qu’elle a laissée est considérable, soit, dit-on, plus de

cinquante mille poèmes courts de forme traditionnelle (*tanka*), des centaines de vers libres, des adaptations en langue moderne d'œuvres classiques, des contes pour enfants, un roman autobiographique et de très nombreux essais. Or seul un tout petit nombre d'articles ont été consacrés à cet auteur en Occident jusqu'à ce jour, sans doute parce que la poésie est souvent considérée comme moins accessible que la prose, sans doute aussi parce que cela ne fait guère que dix ans que l'on découvre et traduit la littérature féminine japonaise moderne.

Avant de présenter l'œuvre et le personnage de Yosano Akiko, il importe de rappeler quelques points concernant l'histoire de la littérature japonaise. Il faut en effet se souvenir que se furent au Japon les femmes de cour qui écrivirent la littérature classique, vers l'an mille, alors que n'ayant pas accès aux idéogrammes chinois, celles-ci se mirent à exprimer avec lyrisme et précision ce qu'elles ressentaient grâce aux *kana*, système de transcription phonétique de la langue japonaise. L'époque de Heian (794-1192) vit ainsi naître sous la plume des femmes ce que l'on considère comme les monuments de la littérature classique japonaise, à savoir le *Genji monogatari*, *Makura no sôshi*, pour ne citer que les plus célèbres. Au cours des siècles suivants, au fur et à mesure que la culture de cour laissa place à la culture de l'aristocratie militaire les voix féminines se raréfièrent pour devenir finalement quasi à l'époque d'Edo (1603-1867). L'idée prévalait alors que la femme était une ombre, un être inférieur soumis à l'autorité de son père puis de son mari, un être dont les préoccupations étaient avant tout domestiques, un être incapable de penser par lui-même et donc, a fortiori, incapable d'écrire. En 1868, la Restauration impériale et l'ouverture brutale du Japon après des siècles de fermeture entraînèrent des réformes concernant tous les domaines de la société, notamment l'unification des classes sociales et l'instauration de la scolarité obligatoire. Dès lors, et même si un nouveau code civil allait bientôt entériner en fait les injustices dont avaient souffert les femmes les siècles précédents, celles-ci réapparurent, bien que timidement au départ, dans la littérature.

Celle que l'on considère comme la première grande femme de lettres de l'époque de Meiji (1868-1912) est Higuchi Ichiyô (1872-1896). Jeune romancière, elle s'attira les louanges du monde littéraire en dépeignant dans ses nouvelles le sort des humbles, des enfants des rues, des femmes malheureuses et des domestiques avant de disparaître en pleine gloire, emportée par la tuberculose à l'âge de vingt-cinq ans.

Celle que l'on considère comme la deuxième grande femme de lettres de Meiji est Yosano Akiko dont, s'il est toutefois nécessaire encore de prouver son talent, le célèbre écrivain Mori Ôgai (1862-1922) disait en juin 1912 dans un numéro spécial Yosano Akiko de la revue *Chûô kôron*: "Si l'on devait désigner le plus grand auteur de la littérature féminine après la mort de Higuchi Ichiyô, c'est Akiko qu'il faudrait nommer". Plus récemment, en France, Georges Bonneau écrivait: "Depuis Ono no Komachi (poétesse de l'an mille), Yosano Akiko est sans contredit la plus grande poétesse du Japon" (Bonneau, 1940:238). En dépit du problème posé par ces deux citations qui parlaient d'Akiko comme d'un grand auteur de la littérature féminine et non de la littérature "tout court", on ne peut réfuter la place qui lui a été réservée par les plus grands et par conséquent plus longtemps ignorer son œuvre.

Née exactement dix ans après la Restauration impériale à Sakai, près de l'actuelle ville d'Ôsaka, Akiko (Hô Shô pour l'état civil) était la troisième fille (cinquième enfant) d'un riche pâtissier amoureux de littérature. L'enfant fut scolarisée dès son plus jeune âge à l'école du quartier, ce qui était encore assez rare pour une petite fille, et ne manqua matériellement de rien pendant son enfance. Ce dont Akiko souffrit, c'est, comme elle le raconta plus tard, de s'être sentie mal aimée par ses parents et d'avoir grandi dans un milieu bourgeois et conservateur qu'elle trouvait étouffant. Plus pénible encore fut son adolescence puisque dès l'âge de douze ans elle dut passer une grande partie de son temps dans le commerce familial et manquer parfois l'école plusieurs jours de suite pour cela. A seize ans, c'est en fait elle qui tenait l'affaire, se chargeant des commandes, de la mise en ordre de la marchandise, de la tenue du livre des comptes et de l'accueil des clients. Elle était d'autre part étroitement surveillée par ses parents qui, tout en ne nourrissant pour elle aucune ambition, désiraient qu'elle fut éduquée comme une jeune fille de bonne famille. Ce qui aida Akiko à lutter silencieusement contre son entourage et son profond ennui, ce furent les livres et bientôt ses premiers pas vers l'écriture. Dès l'âge de douze ans, la fillette se réfugia en effet dans la lecture des ouvrages de littérature classique que possédait son père et qu'elle dérobait et dévorait en cachette. Cette activité prit alors une place considérable dans sa vie. Elle eut un peu plus tard accès aussi à la littérature moderne et occidentale grâce à son frère aîné qui lui envoyait régulièrement des revues de Tôkyô. C'est ainsi qu'à l'insu de tous elle acquit les solides connaissances qui allaient nourrir ses futures compositions. Vers 1895, la jeune fille commença d'autre part à écrire quelques poèmes et à participer avec son frère cadet à la vie poétique locale. Si elle publia régulièrement ses vers dans une revue régionale à partir de 1896, ce n'est en réalité qu'en 1898 qu'elle pressentit l'importance que la poésie allait occuper dans sa vie, en découvrant dans un journal les vers à la sensibilité nouvelle de celui qui allait devenir son futur mari, Yosano Tekkan. Elle réalisa alors que le *tanka*, poème court de trente et une syllabes pratiqué depuis le VIII^{ème} siècle au Japon, pouvait être pour elle plus qu'un exercice de style: le moyen d'exprimer sans détour ses propres sentiments¹.

Accordons nous ici un bref paragraphe pour expliquer les activités du poète. A l'époque de Meiji, deux attitudes opposées apparurent face à la littérature. Une vingtaine d'années environ après la Restauration impériale (1868), un très fort mouvement nationaliste appela à la redécouverte et à la réhabilitation de la culture japonaise ancienne, en réaction à l'influence jugée trop forte de la culture occidentale; on insista alors sur la nécessité de revaloriser les auteurs classiques et ceux du Moyen Âge. La seconde attitude que l'on put voir, surtout après 1895, fut le formidable élan littéraire d'une jeunesse exaltée, désireuse de redéfinir son art sous l'influence de la littérature européenne. La démarche de Yosano Tekkan à Tôkyô s'inscrivait dans ce second mouvement. Il tentait en effet de redonner souffle et vie à la poésie de son pays en

1. Sur l'enfance de Yosano Akiko, cf. *Kogane no kugi wo utta – kajin yosano akiko no shôgai*, "Celle qui a planté un clou en or: la vie de Yosano Akiko, poétesse", Yamamoto Fujie, Kôdansha, Tôkyô, 1985 et Hyôden yosano tekkan Akiko, "Yosano Tekkan et Akiko: biographie critique", Itsumi Kumi, Yagi shoten, 1975.

“modernisant” les formes anciennes, surtout le *tanka*, et en encourageant la découverte de formes nouvelles venues d’Occident. Selon lui, toute poésie était création si elle portait la marque d’un “moi” libéré de la tradition et jaillissant dans sa sincérité. Pour promouvoir ce principe plus tard qualifié de romantique, en 1899 Yosano Tekkan créa à Tôkyô le “Cercle de la nouvelle poésie” (*Shinshi-sha*) puis en avril l’année suivante l’organe de ce mouvement, *Myôjô* (“L’étoile du berger”), qui regroupa jusqu’en 1908 les plus grands noms de la poésie.

C’est en août 1900 que notre jeune poétesse rencontra Yosano Tekkan, alors que celui-ci était venu plusieurs jours dans la région d’Osaka pour participer à des rencontres poétiques et faire connaître sa revue. Et ce fut l’embrasement. Cependant les deux jeunes gens ne se virent jamais seul à seule à cette occasion. Akiko était toujours en compagnie alors de sa meilleure amie, qui allait devenir sa rivale, la poétesse Yamakawa Tomiko (1879-1909). En effet, bien que déjà marié, Tekkan, que la nature avait pourvu d’un physique agréable, sembla être sensible au charme des deux jeunes femmes. C’est encore en compagnie de Tomiko qu’Akiko revit Tekkan en novembre la même année, mais à Kyôto cette fois, où le trio admira entre deux poèmes le rougeolement des feuillages d’automne. Et ce n’est qu’en janvier 1901 que les deux jeunes gens partagèrent leurs premières nuits d’amour, dans une auberge de l’ancienne capitale et dans la plus stricte intimité. Les mois qui suivirent furent pénibles pour Akiko qui se laissait aller tour à tour à l’amour profond qu’elle ressentait pour le poète marié, aux doutes qu’elle avait quant aux sentiments de ce dernier envers elle, aux rêves et à la jalousie. Mais finalement, n’y tenant plus, au début du mois de juin 1901 elle quitta ses parents sans leur autorisation et partit rejoindre Tekkan à Tôkyô une valise à la main. Elle s’installa chez le poète qu’elle épousa en septembre la même année².

Cet épisode fut déterminant dans la vie de Yosano Akiko, tant pour le devenir artistique que sentimental de celle-ci; il est d’ailleurs relaté dans de nombreux ouvrages au Japon. Pourtant trop de prolixité et d’imagination privent souvent de crédibilité et d’intérêt les dissertations sur le sujet. Ce qui nous raconte le mieux cette année 1900-1901, c’est en fait les 399 *tanka* du premier recueil de la poétesse, et assai son œuvre la plus célèbre: *Midaregami*, “Cheveux emmêlés”, publié en août 1901.

L’ouvrage fit l’effet d’une bombe dans le monde littéraire. Agée d’à peine vingt-trois ans, Akiko, qui ne se doutait point encore que ces vers lui vaudraient à la fois la gloire et l’épithète immortelle de “poétesse de la passion” (*jônetsu no kajin*), y chantait les sentiments et les désirs violents que lui avait inspirés dès leur première rencontre son futur époux. “Cheveux emmêlés” proposait en couverture l’excentricité picturale d’un visage de femme enfermé dans un cœur percé et annonçait ainsi au lecteur le contenu: un hymne à la beauté, à la jeunesse et à l’amour où la couleur rouge, symbolisant la passion, était déclinée dans toutes ses nuances.

De très nombreux poèmes du recueil évoquaient l’allégresse procuré par le sentiment d’amour:

2. Sur cet épisode de la vie de Yosano Akiko, cf. Yamamoto Fujie, *op. cit.*, pp. 142-156.

Hasard de mes pas;
avec la vague intuition
que tu m'attendais,
je vins dans ce champ en fleurs:
c'était un soir de lune...³

*Nani to naku
kimi ni mataruru
kokochi shite
ideshi hanano no
yûzukiyo kana*

En ces deux pays
du printemps et de l'amour
pour moi l'aurore...
Preuve n'en est-ce dans mes cheveux
le baume aux fleurs de prunier?⁴

*haru no kuni
koi no mikuni no
asaborake
shiruki wa kami ka
baika no abura*

Folle enfant j'étais
les ailes comme flammes
et si légères,
lors de ces cent trente lieues
d'un voyage frénétique...⁵

*kurui no ko
ware ni honoo wo
hane karoki
hyaku sanjûri
awatadashi no tabi*

Le narcissisme, pourtant peu autorisé aux femmes dont on exigeait habituellement réserve et modestie, apparaissait également dans de nombreux vers. Ainsi dans ceux-ci où Akiko décrivait les plaisirs égotistes de la toilette:

Au moment du bain
dans le creux de la source,
une fleur de lis...
N'est-il pas magnifique
le corps de mes vingt étés?⁶

*Yuami suru
izumi no soko no
sayuribana
hatachi no natsu wo
utsukushi to minu*

La sensualité et l'érotisme étaient eux aussi des thèmes centraux. Appréciées par certains, ces poèmes érotiques furent également qualifiés de pornographiques par d'autres. Il faut en fait replacer ces tableaux dans leur contexte pour comprendre l'impact qu'ils purent avoir:

Les mains sur les seins
je repoussai doucement
le voile du mystère...
Les fleurs que j'entrevis là
étaient rouge cramoisi...⁷

*Chibusa osae
shinpi no tobari
soto kerinu
koko naru hana no
kurenai zo koki*

Toi qui n'a jamais
touché une peau douce

*Yawahada no
atsuki chishio ni*

3. TYAZ, vol. 1, *Midaregami*, p. 13. L'abréviation TYAZ est utilisée pour *Teihon yosano akiko zenshû*, "(Œuvres complètes de Yosano Akiko (textes authentiques))", Kôdansha, Tôkyô, 1979-1981, 20 volumes.

4. *Idem*, p. 5.

5. *Idem*, p. 10.

6. *Idem*, p. 8.

7. *Idem*, p. 12.

où coule un sang chaud,
ne te sens-tu pas triste,
et seul, à prêcher la Voie?⁸

*fure mo mide
sabishikarazu ya
michi wo toku kimi*

Mon amant malade,
j'enroule autour de sa nuque
mon bras fragile;
j'ai tant envie d'embrasser
sa bouche fiévreuse...⁹

*Yamimaseru
unaji ni hosoki
kaina makite
netsu ni kawakeru
mikuchi wo suwamu*

Court est le printemps;
qu'y a-t-il dans la vie
qui soit immortel?
Et j'autorisai sa main
à se poser sur mes seins¹⁰.

*Haru mijikashi
nani ni fumetsu no
inochi zo to
chikara aru chi wo
te ni sagurasenu*

Akiko n'était cependant pas d'un optimisme béat. De nombreux poèmes du recueil évoquaient la souffrance, la jalousie, les doutes etc... Cette souffrance servait en fait à donner la mesure du sentiment d'amour. Les femmes étaient alors souvent dépeintes à proximité de leur instrument de musique, seul compagnon qui leur restât lorsqu'elles étaient seules ou abandonnées par leur amant:

Il ne rentre pas...
Jour de printemps qui finit
et moi dans la nuit,
sur le koto mes cheveux
emmêlés, bouleversés...¹¹

*Hito kaesazu
kuremu no haru no
yoigokochi
ogoto no motasu
midare midaregami*

Enfin on terminera cette présentation du plus célèbre recueil d'Akiko avec un poème d'amour clamant très haut la liberté, le mépris des conventions et de la morale, en bref un poème on ne peut plus romantique:

Ignorant la Voie
insouciant de l'avenir
méprisant la gloire,
seuls ici s'aimant d'amour
toi et moi nos deux regards...¹²

*Michi wo iwazu
ato wo omowazu
na wo towazu
koko ni koi kou
kimi to ware to miru*

A la nouveauté de la poésie d'Akiko sur le plan formel (dont on ne peut aujourd'hui donner détail) s'ajoutait celle, courageuse, des thèmes: affirmation du moi, de l'amour partagé, de la sexualité féminine et plus généralement de la liberté à

8. *Idem*, p. 6.

9. *Idem*, p. 60.

10. *Idem*, p. 53.

11. *Idem*, p. 7.

12. *Idem*, p. 14.

laquelle aspirait la jeunesse. *Midaregami* devint ainsi la bible de toute une génération de poètes mais il fut aussi violemment critiqué par ceux, plus conservateurs, que son audace avait choqués. En septembre 1901, le poète Sasaki Nobutsuna (1872-1963) écrivait:

Quel est donc cet auteur qui ose vomir des paroles débauchées dignes d'une prostituée ou d'une femme publique et qui incite au vice? Sans doute faut-il se garder de juger l'art et la beauté selon des critères moraux mais est-il acceptable d'essayer de faire de ce qui est dépourvu de vertu des choses d'une grande noblesse? Ce recueil renferme de nombreux vers empreints d'obscénité et de malséance; il est un tort au sentiment public. Je n'ai pas peur de le juger comme un véritable poison pour l'éducation de la société. Le poème "Mon amant malade, j'enroule autour de sa nuque mon bras fragile, j'ai tant envie d'embrasser sa bouche fiévreuse" n'est en rien différent d'une image pornographique¹³

Accusée d'immoralité mais aussi louée pour la modernité des ses vers, en 1901 Akiko se trouva soudainement au centre du monde littéraire, reine du mouvement romantique *Myôjô*, impudique déesse du *tanka* et de l'amour à nu.

C'est toujours dans la revue *Myôjô* et en brisant un nouveau tabou que la jeune poétesse écrivit trois ans plus tard une autre de ses plus célèbres compositions: le long poème de forme occidentale *Kimi shinitamô koto nakare*, "Je t'en supplie, mon frère, ne meurs pas!" Le sujet n'était plus cette fois l'amour mais la guerre. Dans cette longue plainte publiée en pleine guerre russo-japonaise, Akiko implorait en effet son frère cadet, envoyé sur le front à Port-Arthur, de ne pas mourir, ce qui équivalait alors à lui demander de ne pas se battre. Rappelons que l'empereur, chef des armées, était alors un personnage sacré et inviolable auquel le peuple devait une fidélité absolue. On assistait dans la presse à la censure de tout article s'opposant de près ou de loin au conflit et de nombreuses arrestations avaient lieu afin de juguler les esprits subversifs. Méprisant le danger qu'elle encourrait, en septembre 1904 Akiko laissait une nouvelle fois parler son cœur:

"Je t'en supplie, mon frère, ne meurs pas!"
(Pleurant mon frère Sôshichi qui participe
au blocus d'artillerie de Port-Arthur)

Je te pleure, ô mon jeune frère bien-aimé,
je t'en supplie, mon frère, ne meurs pas!
Comme tu es de la famille le dernier-né
l'amour de nos parents pour toi est infini.
Tes parents t'ont-ils appris à manier le sabre,
t'ont-ils appris à tuer les autres hommes,
t'ont-ils élevé durant ces vingt-quatre années
en te conseillant de tuer et de mourir?

Tu dois hériter du nom de notre père,
avec fierté lui succéder au magasin,

Kimi shinitamô koto nakare
(*ryojun no kôigun aru otôto*
Sôshichi wo nagekite)

â, otôto yo, kimi wo naku,
kimi shinitamô nakare.
sue ni umareshi kimi nareba
oya no nasake wa masarishi mo,
oya wa yaiba wo nigirasete
hito wo korose to oshieshi ya,
hito wo koroshite shineyo tote
nijûshi made wo sodateshi ya.

sakai no machi no akibito no
shinise wo hokoru aruji nite,

13. Critique anonyme mais attribuée au poète Sasaki Nobutsuna; citée par Yamamoto Fujie, *op. cit.*, p. 232.

maître de ce vieux commerce de Sakai...
 Je t'en supplie, mon frère, ne meurs pas!
 Que les murs de Port-Arthur s'écroulent ou non,
 cela a-t-il la moindre importance pour toi?
 Ne sais-tu, dis-moi, qu'il n'existe rien de tel
 dans les principes des familles de marchands?

Je t'en supplie, mon frère, ne meurs pas!
 Sa Majesté l'Empereur, comment pourrait-Il,
 alors que lui-même ne se rend au combat,
 alors que sa compassion est très profonde,
 comment dans ce cas pourrait-Il considérer
 que mourir soit pour les hommes un grand honneur,
 comment pourrait-Il exiger d'eux qu'ils meurent,
 pareils à des animaux, en versant leur sang?

Ô, frère bien-aimé, ne meurs pas au combat!
 Je t'en supplie, mon frère, ne meurs pas!
 Maman, que notre père à l'automne dernier
 a laissée derrière lui en mourant le premier,
 a beaucoup souffert, quand, au cœur de sa peine,
 seule à la maison, son fils est parti se battre.
 On parle de paix sous le grand Règne Impérial...
 Les cheveux de notre mère tournent au blanc...

Effondrée derrière les rideaux du commerce,
 elle pleure, ta jeune et fragile épouse...
 L'as-tu oubliée, ou penses-tu à elle?
 Seule après moins de dix mois de mariage...
 Imagine ce qu'en son cœur elle doit ressentir...
 Sur qui, sur qui donc pourrait-elle s'appuyer,
 Si ce n'est sur toi seul en ce monde?
 Je t'en supplie, mon frère, ne meurs pas!¹⁴

*oya no na wo tsugu kimi nareba,
 kimi shinitamô koto nakare.
 ryojun no shiro wa horobu tomo,
 horobizu to te mo, nanigoto zo,
 kimi wa shiraji na, akibito no
 ie no narai ni naki koto wo.*

*kimi shinitamô koto nakare.
 sumeramikoto wa, tatakai ni
 ômizukara wa idemasane,
 katami ni hito no chi wo nagashi,
 kemono no michi ni shineyo towa
 shinuru wo hito no homare towa,
 ômikokoro no fukakereba
 motoyori ikade obosaren.*

*â, otôto yo, tatakai ni
 kimi shinitamô koto nakare.
 suginishi aki wo chichigimi ni
 okuretaeru hahagimi wa,
 nageki no naka ni, itamashiku,
 wagako wo mesare, ie wo mori,
 yasushi to kikeru ômiyo mo
 haha no shiraga wa masariyuku.*

*noren no kage ni fushite naku
 aekani wakaki niizuma wo
 kimi wasururu ya, omoeru ya.
 totsuki mo sowade wakaretaru
 otomegokoro wo omoimiyo.
 kono yo hitori no kimi narade
 â mata tare wo tanomu beki.
 kimi shinitamô koto nakare.*

Une longue polémique portant sur les questions d'impérialisme, de pacifisme et de liberté d'expression en art suivit la publication de ce poème. Elle fut provoquée par les déclarations dans la presse du journaliste Ômachi Keigetsu (1869-1925) qui reprochait à Akiko son infidélité envers l'Empereur et son message contre la guerre¹⁵. Dans une "Lettre ouverte" publiée dans la revue *Myôjô* en novembre 1904, la poétesse s'expliqua: "Ne meurs pas!" n'était qu'un cri du cœur; il ne fallait y voir l'expression

14. Publié une première fois dans le numéro de septembre 1904 de la revue *Myôjô*, *Kimi shinitamô koto nakare* fut ensuite inséré dans le recueil *Koigoromo*, "Vêtements d'amour", que publia Akiko en janvier 1905 en collaboration avec les poétesses Yamakawa Tomiko et Masuda Masako (1880-1946). TYAZ, vol. 9, pp. 159-162.

15. Ômachi Keigetsu critiqua le poème d'Akiko à deux reprises: dans les numéros d'octobre 1904 et de janvier 1905 de la revue *Taiyô*.

d'une quelconque idéologie politique¹⁶. On peut s'étonner cependant que le poème n'ait pas été censuré lors de sa publication. Ceci tient certainement à deux raisons: la première est qu'Akiko était une femme et que l'on considéra probablement que ses revendications, d'ordre sentimental, n'auraient pas d'impact réel sur la population. La seconde est que la poétesse était connue depuis trois ans pour la passion qu'elle exprimait dans ses vers; "Ne meurs pas!" n'était qu'une démonstration supplémentaire de ce tempérament.

Aujourd'hui devenu l'une des plus célèbres compositions d'Akiko que tous les petits Japonais apprennent à l'école dans leurs livres d'histoire, *Kimi shinitamô koto nakare* mérite cependant qu'on lui redonne sa dimension véritable. Parce qu'il allait à l'encontre de l'idéologie officielle, ce poème ternit en fait la réputation d'Akiko de son vivant. Ce n'est en effet que depuis 1945, depuis que l'on croit au Japon à la paix et à la démocratie que l'on veut voir dans ces vers le cri pacifiste, juste et humaniste d'une femme courageuse en avance sur son temps. En outre, dès 1930, c'est-à-dire dès la montée du conflit avec la Chine, la poétesse écrivit d'autres poèmes qui, eux, allaient dans le sens de la politique impérialiste du Japon¹⁷. Or des ces poèmes, jamais un ouvrage ne parle aujourd'hui au Japon, sans doute parce qu'ils rappellent un douloureux passé et privent le monde littéraire d'une douce légende. Il demeure cependant qu'en 1904 Akiko avait eu une nouvelle fois le courage de donner à lire ses émotions dans leur jaillissement, ceci au mépris de la morale et même au mépris de l'empereur.

Yosano Akiko ne cessa jusqu'à sa mort de composer des poèmes mais un changement important survint dans sa carrière alors qu'elle avait environ trente ans. En 1908, la revue *Myôjô* qu'elle avait dirigée avec son mari disparaissait à son centième numéro. Dès cette époque, la jeune femme éprouva en effet le "besoin pressant de s'ouvrir sur le monde", pour reprendre ses propres termes, et de s'intéresser à différents problèmes de société qu'elle se mita à discuter dans les journaux. Lucratives, ces nouvelles activités d'essayiste permirent à Akiko de faire vivre sa famille mais elles furent aussi fructueuses intellectuellement, même si elles n'ont à ce jour que rarement fait l'objet d'études au Japon. Onze recueils d'essais contenant les meilleurs articles qu'Akiko avait publiés dans les journaux parurent entre 1911 et 1934. Les sujets traités y étaient fort variés mais c'est parmi eux celui de la femme et de la condition féminine qui était le plus souvent abordé.

A la lecture de ces premiers recueils d'essais, on constate que le point de départ de la réflexion d'Akiko sur la condition féminine fut la maternité. Expérience multiple pour elle, cette grande tâche dont seules les femmes étaient capables assurait la pérennité de la race humaine et méritait d'être valorisée. Voilà l'idée que développait la jeune essayiste dans ses premiers essais¹⁸, ainsi dans l'article "Mémoires de couches" (*Sanjoku*

16. *Hirakibumi*, "Lettre ouverte": TYAZ, vol. 12, pp. 465-471.

17. Notamment les longs poèmes *Kôgan no shi*, "La mort de jeunes garçons"(1932). TYAZ, vol. 10, pp. 442-444 et *Nihon kokumin no uta*, "Peuple japonais, chant du matin"(1932), TYAZ, vol. 10, pp. 444-446.

18. Notamment dans les recueils d'essais *Ichigû yori*, "D'un recoin"(1911), et *Zakkichô*, "Carnet de notes" (1915). TYAZ, vol. 14.

no ki), publié en avril 1911 dans la revue *Jogaku sekai*, où, déjà mère de sept enfants, elle décrivait son sixième accouchement. Cet article comprenait une partie en prose et des poèmes qui illustraient celle-ci. Dans la partie en prose, nous apprenions que la poétesse avait attendu deux jumelles, que la maternité avait été pénible mais l'accouchement pire encore puisqu'en plus de terribles souffrances Akiko avait perdu à la naissance l'un de ses enfants. Les *tanka* dépeignaient eux des scènes tantôt émouvantes tantôt funestes de la journée. Dans le premier de ces vingt-cinq poèmes était évoqué le fait de porter des jumeaux:

Plus étranges encore
que deux soleils dans le ciel,
ces trois cœurs en moi
que je peux sentir battre
à l'intérieur de mon corps...¹⁹

*Fukashigi wa
ten ni nijutsu no
aru yori mo
waga tai ni naru
mitsu no shinzô*

D'autres, très violents et éminemment modernes dans le sens où ils étaient à la fois osés et universels, décrivaient la souffrance de l'accouchement, les contractions, etc, autant de sujets tabous et tout à fait incongrus en poésie:

Me voilà dragon
et je me tords de douleur,
ou bien sanglier,
me voilà qui grogne; sinon
nul être humain ne sera...²⁰

*Akuryô to
narite kurushimi
i to narite
nakazuba hito no
umigataki kana*

Honte à celle qui
ne sait souffrir sans un mot,
considérerait-on...
Il me faut souffrir aussi
des préceptes de ma mère...²¹

*Mizukara wo
kurushimuru woba
haji to seshi
ware mo kurushimu
haha no narai ni*

Par intermittence
comme si l'on frottait luth
à grands coups d'archet,
l'utérus désormais vide
lance à nouveau ses douleurs²².

*Ma wo okite
araku kokyû wo
suru gotoku
utsuro no tai no
sara ni itaminu*

Akiko y évoquait aussi dans des poèmes très sombres la perte de l'une de ses deux jumelles, née morte:

Dans les eaux sombres
de l'océan de la mort,

*Shi no umi no
kuromeru mizu e*

19. TYAZ, vol. 2, *Seigaiha*, "Les vagues bleues de la mer", p. 194.

20. *Idem*, vol. 2, p. 194.

21. *Idem*, p. 196.

22. *Idem*, *ibidem*.

la tête en avant,
tombe mon petit enfant
pareil à un fantôme blanc²³.

*sakashima ni
otsuru waga ko no
shiroki maboroshi*

Ô chose cruelle
La mère est encore en vie
mais l'enfant n'est plus,
qui comme une porcelaine
gît dans une boîte en bois²⁴...

*Aware ni mo
haha no inochi ni
kawaru ko wa
utsuwa no gotoku
ki no hako ni iru*

Ses petites mains
teintées maculées de sang
l'enfant est né mort...
Là il écorche les yeux
du sommeil de sa mère...²⁵

*Chi ni someru
chisaki morode ni
shinishi ko ga
nemutaki haha no
me no kawa wo hagu*

Ainsi, le point de départ de la réflexion d'Akiko sur la condition féminine était la maternité mais la poétesse ne cessa ensuite d'insister sur un autre thème: la nécessité pour les femmes de travailler, d'acquiescer de cette façon leur indépendance intellectuelle et matérielle. Selon elle, les activités maternelles, aussi merveilleuses étaient-elles, ne pouvaient suffire à faire d'une femme un "individu complet", ouvert sur le monde et épanoui. Ce point de vue apparut clairement lors du "Débat sur la protection de la maternité" (*Bosei hogo ronsô*) qui éclata dans la presse japonaise en 1918 et durant lequel quatre figures du monde féminin de l'époque se prononcèrent sur la création d'une aide financière aux mères par l'état. Akiko s'y montrait elle fermement opposée, soutenant qu'une femme en bonne santé devait être capable de mener de front ses activités de mère et ses activités professionnelles, qu'accepter une allocation de l'état serait se soumettre à un double esclavage puisque les femmes dépendaient déjà généralement du salaire de leur mari pour vivre; comme les hommes, les femmes devaient goûter à une double vie, familiale et professionnelle, et pouvoir ainsi s'épanouir. Hiratsuka Raichô (1886-1971), fondatrice de la célèbre revue féminine *Seitô* ("Les blas bleus") quelques années plus tôt et principale traductrice de l'œuvre d'Ellen Key (1849-1926) au Japon pensait, elle, que le véritable progrès serait pour les femmes de pouvoir choisir de travailler ou non une fois qu'elles avaient des enfants; l'allocation était selon elle la juste rétribution de l'immense contribution à la société qu'était la maternité. La socialiste Yamakawa Kikue (1890-1980), intervint elle en tant qu'arbitre: elle disait approuver dans le fond la position d'Akiko mais reprochait cependant à cette dernière son point de vue bourgeois, car, rappelait-elle, le travail n'était pas vécu par l'ensemble des femmes comme une libération: de nombreuses ouvrières se rendaient à l'usine la mort dans l'âme. Le quatrième protagoniste du débat, Yamada

23. *Idem*, p. 195.

24. *Idem*, p. 196.

25. *Idem*, *ibidem*.

Waka (1879-1957), se montrait favorable à la création d'une allocation maternelle car c'était au foyer, dans ses rôles de mère et d'épouse, que la femme se réalisait²⁶.

Akiko ne cessa jamais de soutenir par la suite qu'un seul et même chemin menait au bonheur, pour les hommes comme pour les femmes; à tous, il fallait travail et famille pour s'accomplir. Ce point de vue foncièrement égalitariste et encore très nouveau à l'époque apparaissait dans de nombreux essais, ainsi dans le suivant, intitulé "Ma vie quotidienne" (*Watakushi no seikatsu*) et publié en 1926:

[...] Il ne s'agit pas là de vaines paroles: je suis mère de onze enfants. Je ne suis sans doute pas parfaite dans cette tâche mais je m'efforce d'apporter à mes enfants tout l'amour et le soin qu'il m'est possible de leur donner. Je mène d'autres vies que celle de mère et j'accomplis chacune d'entre elles avec le même sérieux, la même peine, le même bonheur. J'écris aussi. Ecrire est l'une de mes vies. J'oublie mes enfants lorsque j'écris. Ne suis-je plus mère de onze enfants pour autant? De même lorsque je bavarde avec mes enfants: j'oublie tout le reste. Suis-je pour autant seulement une mère dévouée dont on ne peut prendre le travail d'écriture au sérieux? Je ne crois pas que la vie soit si rigide et étroite que cela. Il s'est trouvé certaines nouvelles femmes dans notre pays pour adopter le point de vue d'Ellen Key, pour penser que les femmes doivent consacrer leur vie entière à la maternité; je n'ai, pour ma part, jamais approuvé cette théorie, car je crois que, comme les hommes dont l'existence n'est pas centrée sur la paternité, les femmes doivent, elles aussi, connaître cet élargissement naturel de la vie qui consiste à vivre avec intensité différents aspects de l'existence comme des buts en eux-mêmes et non des à-côtés. Je ne peux par exemple approuver l'attitude frivole des femmes qui considèrent leur travail comme une occupation momentanée en attendant le mariage²⁷

Le troisième point important que développait Akiko dans ses écrits sur la condition féminine était l'éducation des femmes, au même titre et avec les mêmes ambitions que pour les hommes. Elle fit d'ailleurs plus que s'exprimer sur ce sujet puisqu'à partir de 1921 elle dirigea à Tôkyô avec un ami l'Institut culturel (*Bunka gakuin*), école au sein de laquelle elle tenta d'encourager chacune de ses élèves dans son originalité et ses ambitions. La poétesse luttait en cela contre le grand principe de l'éducation féminine d'avant-guerre, principe nationaliste qui consistait à éduquer les femmes afin qu'elles devinssent de "bonnes mères, épouses avisées" (*ryôsai kenbo*) et non vraiment pour qu'elles pussent un jour exercer le métier de leur choix.

Vers 1930, Akiko mit encore sa renommée au service de la revendication du droit de vote féminin (les hommes obtinrent suffrage universel en 1925). Elle écrivit poèmes et articles qui allaient dans ce sens²⁸. Cependant, notre femme de lettres ne participa activement à aucun mouvement féministe, chose qu'on lui reprocha parfois et au sujet de laquelle, par chance, elle prit la peine de s'expliquer un jour. Dans un

26. Sur le "Débat sur la protection de la maternité", cf. Shiryô – *Bosei hogo ronsô*, "Le débat sur la protection de la maternité: documents", Kôuchi Nobuko, Domesu Shuppan, 1988.

27. *Watakushi no seikatsu*, "Ma vie quotidienne" (1926), TYAZ, vol. 19, pp. 391-392.

28. Ainsi dans l'article *Fujin mo sanseiken wo yôkyû su*, "Les femmes revendiquent elles aussi leur participation politique", 1920), TYAZ, vol. 17, pp. 316-324, et dans le poème *Fusen no uta*, "Chant pour le droit de vote des femmes", chanté en 1930 lors de la première assemblée japonaise pour le droit de vote des femmes à Tôkyô, TYAZ, vol. 16, pp. 3-6.

article intitulé “Les mouvements féministes et moi” (*Fujin undô to watakushi*), elle disait en 1923:

C’est volontairement que je n’ai jamais organisé de mouvement féministe et que je ne me suis jamais jointe à de tels mouvements. Car je suis depuis toujours consciente qu’il n’est point dans ma nature de mener pareille activité, de par mon caractère, mes compétences, ou encore la vie que je mène. Durant ces quinze ou seize dernières années, on m’a demandé bien des fois de participer à des mouvements féministes, je ne sais combien de fois l’on m’a fait ce genre de proposition, mais j’ai toujours refusé. Jamais mon nom n’a figuré sur la liste d’un mouvement. Me lancer dans une activité que j’étais par nature incapable de mener à bien eût été s’évertuer en pure perte.

En revanche, jamais je n’ai refusé de défendre ou encourager verbalement, dans les limites du possible bien sûr, tout mouvement féministe qui me semblait avoir de la valeur et une raison d’être. Lorsque je dis “dans les limites du possible”, je veux évidemment parler de l’activité à laquelle je m’adonne depuis longtemps maintenant, l’écriture. Et si ma plume peut être utile, j’ai pour ma part l’intention de continuer à soutenir la cause de ceux des mouvements féministes qui méritent le respect. Je crois pourtant que le mouvement féministe n’a plus besoin de personnes telles que moi aujourd’hui, parce ce qu’à la différence d’il y a dix ans, de jeunes personnalités sont apparues parmi les femmes pour prendre la parole, de même qu’un certain nombre d’hommes qui défendent admirablement nos droits. Il faut d’ailleurs se réjouir de cette évolution qui montre combien les problèmes liés à la condition féminine touchent désormais l’opinion publique, combien ils font désormais partie du quotidien des hommes et des femmes.

[...]

Kamichika Ichiko écrivait récemment dans une revue qu’il lui semblait que je me désintéressais de la condition féminine, que je m’étais réfugiée dans la littérature et dans l’éducation féminine. Je ne me cache absolument pas: je vis. J’accomplis un travail que je crois en accord avec ma nature. Toute réforme a sans doute besoin d’être discutée mais je suis convaincue que sa réalisation n’est pas ailleurs que dans la construction d’un quotidien qui la reflète. Pour résumer, j’ai toujours encouragé les mouvements féministes mais je n’ai participé activement à aucun d’entre eux. Je n’ai pas cette énergie en réserve. Toutefois, si l’on veut bien considérer mon engagement écrit comme une forme de mouvement féministe, alors oui, à l’intérieur de ce mouvement même, je désire continuer à faire mon possible pour cette cause²⁹.

“Yosano Akiko (1878-1942): l’engagement d’une femme poète”: tel est le titre que nous avons choisi pour cet article qui n’a pu rendre compte bien sûr de l’intégralité de l’œuvre de Yosano Akiko. L’édition la plus complète de ses œuvres complètes, qui n’est pourtant pas exhaustive, se compose en effet de vingt volumes d’environ cinq cents pages chacun. Nous espérons cependant avoir mis en évidence trois points: son immense talent de poète et la grâce que celui-ci lui confère, même si nous n’avons aujourd’hui présenté que ses vers les plus provocateurs; son engagement dans les sens où rien, même les tabous les plus profonds, ne venaient entraver sa légendaire sincérité; enfin sa personnalité marquante et son indépendance en tant que femme de lettres, mère de onze enfants, soutien de famille et amante passionnée. Tout ceci a contribué à la place d’exception qu’elle occupe dans la littérature japonaise, où elle reste à la fois

29. *Fujin undô to watakushi*, “Les mouvements féministes et moi” (1923), TYAZ, vol. 18, pp. 321-323.

un modèle poétique et un modèle d'accomplissement pour les femmes japonaises. Enfin, nous terminerons par un extrait de la préface de l'un de ses recueils de poèmes, phrase qui révèle à quel point celle-ci "embrassait" littéralement son existence; en 1916, alors qu'elle était déjà mère de dix enfants et soutenait de sa plume sa nombreuse famille, Akiko écrivait: "Chaque jour de ma vie est une danse, celle des flammes de mon existence. Il me faut danser sans honte cette vie de douleur, de violence, d'amour et de bonheur. Nouvelle danseuse, je veux m'élancer en tourbillonnant dans la libération de l'existence..."³⁰

Bibliographie

- BONNEAU, Georges. *Histoire de la littérature japonaise contemporaine*, Payot, 1940.
KÔUCHI, Nobuko. *Shiryô – bōsei hōgo ronsō*, Domesu Shuppan, 1988.
IRIE, Haruyuki. *Yosano akiko no bungaku*, Ôfûsha, 1983.
ITSUMI, Kumi. *Hyôden yosano tekkan akiko*, Yagi shoten, 1975.
YAMAMOTO, Fujie. *Kogane no kugi wo utta hito – kajin yosano akiko no shôgai*, Kôdansha, 1985.
YOSANO, Akiko. *Teihon yosano akiko zenshû*, Kôdansha, 1979-1981. (Œuvres complètes de Yosano Akiko, en 20 volumes; ouvrage abrégé en TYAZ dans cette étude).

Endereço para correspondência:

– Maître de conférences, département de japonais de l'Université LYON 3
– Chercheur à l'Institut d'Asie Orientale (CNRS)
14, avenue Berthelot
69007 LYON / FRANCE
tel: 04-72-72-64-83

30. Préface du recueil *Maigoromo*, "Vêtements de danse" (1916), TYAZ, vol. 3, p. 260.

MEANING AND UNDERSTANDING IN CONVERSATIONS: THE LISTENER'S CONTRIBUTION TO FACE-TO-FACE INTERACTION IN JAPANESE¹

Elisa Mie Nishikito

RESUMO: A conversação é um processo colaborativo através do qual falantes e ouvintes negociam conceitos e ações para alcançarem a compreensão mútua. Neste trabalho, enfocamos o comportamento verbal do ouvinte, como, por exemplo, os fáticos retroalimentadores, solicitação de esclarecimentos e retomada de conteúdos previamente apresentados, procurando mostrar o papel ativo que o ouvinte exerce para o sucesso da interação conversacional.

ABSTRACT: Conversation is a collaborative process through which participants negotiate ideas and actions in order to reach mutual understanding. In this paper we focus on the listener's verbal behavior, such as back channels, requests for clarification and restatements, and attempt to show that the listener plays an active role in the achievement of successful interactive conversation.

PALAVRAS-CHAVE: discurso conversacional, colaboração, ouvinte, compreensão.

KEYWORDS: conversational discourse, collaboration, listener, understanding.

1. Introduction

There is an agreement that verbal face-to-face interaction is a result of collaborative actions by both speakers and interlocutors. "In conversation, people coordinate

1. This paper reports on some preliminary results of Ph.D. research concerning the "listener's verbal behavior in face-to-face interaction" conducted at the Department of International Communication of the Graduate School of International Development, Nagoya University, Japan.

linguistically to produce mutually coherent structures insofar as this evidence helps them coordinate *conceptually* on the contribution to their discourse” (Wilkes-Gibbs, 1995: 266). In order to accomplish such a conversational goal, speakers and listeners make use of their cognitive and linguistic skills in combination with their socio-cultural knowledge.

Considering that conversation happens through a process of turn exchange, in which speaking and listening co-occur in real time, we believe that a study focusing on the listener’s verbal production can contribute to clearing up some of the questions regarding the dynamics of coordinating mutual beliefs and actions in spontaneous performances.

As stated by Clark and Wilkes-Gibbs (1986: 3), there are three aspects that must be taken into account when we study actual conversations. “First, in conversation unlike writing, speakers have limited time for planning and revision. They need to overcome this limitation, and in doing so they may exploit techniques possible only in conversational settings. Second, speech is evanescent. The listener has to attend to, hear, and try to understand an utterance at virtually the same time it is being issued. That requires a type of process synchronization not found in reading. And third, listeners in conversations aren’t mute or invisible during an utterance. Speakers may alter what they say midcourse based on what addressees say and do”

From the statement above, it is clear that the conversational text, which is linguistically structured, is a trace of the process through which discourse is produced. It is a process, but not a product, and therefore can be seen as an object that might help analysts to recover the discourse-building process.

In this paper we propose to make an analysis of the listener’s utterances (such as back channels, asking for clarification and restatements) in order to discuss some implications with regard to how both processes and products of language use are modeled. In addition, we intend to reconsider the listener’s role in conversation and show how active he is in the development of verbal interaction. Our point is that the listener not just coordinates his actions according to the ‘mechanics’ of interaction as proposed by the sociologists’ view, but that he is a cognitively active individual, fulfilling his responsibility in a joint activity.

2. Basic Concepts and Framework

2.1. Language, cognition and social interaction

In recent years, work from a number of disciplines has been converging on the recognition that there are deeply embedded, reciprocal relations among language, cognition, and social interaction. Marcuschi (1998:16), in his work on “comprehension activities in verbal interaction”, takes the following assumptions as the basis for his analysis.

- a. Language is not an autonomous instrument for codification, production and transmission of meaning; and meaning is not objective, nor has it a single

significance clearly inscribed in the text. Although language presents a certain stability, it is an activity which is contextually situated, cognitively determined and socially and historically constituted;

- b. The oral or written text is more a discursive event rather than a meaningful unit (Beaugrande: 1997) and verbal interaction whether realized either within or out of a conversational structure is a semantic activity, i.e., verbal interaction is a space where meaning is created;
- c. Conversational coherence is not a product of a simple relation between contents linearly connected; it is built through multiple guided efforts to coordinate actions, so that meaning arises as a result of lexico-grammatical processes, collaborative processes and mutual suppositions;
- d. Coordination and synchronization of actions, such as sequencing ideas or coordinating rhythm (synchrony in prosody), contribute in a decisive way to create 'spaces' and 'opportunities' for meaning. It makes the quality of coordination relevant as a source of meaning and as a basis for understanding or misunderstanding;
- e. Negotiation and joint production are essential activities for the production of meaning in any socio-communicative encounter in which two or more individuals are engaged and have as one objective mutual understanding.

From the statements above, we can notice that conversation is a collaborative process through which participants negotiate and coordinate actions and ideas in order to construct meaning. This makes cognition a fundamental element for understanding verbal interaction. Marcuschi (1998) acknowledges its importance, but at the same time he views cognition from an 'interactionist' approach which emphasizes that mutual understanding also depends upon moment by moment interaction between particular speakers and hearers located in socio-cultural space and time. We share the same opinion as Marcuschi, and based on the assumptions listed above, we will attempt to reflect upon how listeners coordinate their participation with speakers at the level of both content and actions, by combining both understanding and collaborative participation.

2.2. Literature review on the listener's participation in conversation

During the last two or three decades, many studies directly or indirectly concerning the listener's participation in conversation have been developed in several different areas. Yngve (1970) wrote a pioneer work in linguistics, which presents a distinction between speakers and listeners and an analysis of back channels. The biggest contribution to the study of the listener's behavior, however, comes from work developed within Sociology and related areas (Duncan: 1973, 1974, 1977, 1985; Goffman: 1976; Goodwin: 1981; Scheggloff: 1982). More recently, with the advance of pragmatics and the cognitive approach, work concerning misunderstanding in communication (House: 1993) and discourse organization based on language processing models (Edelsky: 1981; Hayashi: 1996; Clark & Wilkes-Gibbs: 1986; Wilkes-Gibbs: 1995; Coats: 1995) have also focused on the listener's participation in interaction.

Most of the studies cited above have focused on features of the listener's behavior determined in advance. Phenomena such as back channel behavior or responses to questions (Pomerantz: 1984) have been the focus of analysis and, by extension, they have been interpreted as studies concerning the listener's behavior. However, except for the work of Duncan, each of them targets one aspect (verbal or non-verbal) that is thought to belong or be related to the listener, and cannot be said to constitute an actual study on the listener's behavior.

In Japan, similarly to what was described above, several scholars have focused on the study of back channels (Mizutani: 1983, 1988a, 1988b; Matsuda: 1988; Sugito: 1989; Maynard: 1987, 1993), but almost none makes reference to the listener's behavior in its entirety. An exception is Horiguchi (1997), who broadens the focus, establishes a distinction between speaker and listener, and presents a list of functional structures that, according to her, characterizes the listener's behavior. One limiting aspect of Horiguchi's work is that she conducts her analysis within the framework of the ethnomethodologists and interprets the results within structural and interactional properties of conversation.

Our aim, as previously explained, is to make a study of the listener's verbal behavior, not restricted to the study of back channels, within a broader theoretical framework that includes the pragmatic and social aspects of interaction, as well as the recent contributions from studies developed within a cognitive approach.

2.3. Concept of floor as a criteria for defining the "listener"

Before we proceed with the analysis of the listener's verbal behavior, it is important to make clear the concept of listener used in this paper. To this end, we will make use of the concept of floor, proposed by Edelsky (1986) and further extended by Hayashi (1996)². Floor happens "within a psychological time and space" (Edelsky, 1986: 405) and "is a cognitive entity that the interactants jointly create during the course of a conversation" (Hayashi, 1996:31). The term 'psychological time' refers to the fact that turns of the speaker who has the floor can be separated in real time by another turn as shown in the example below. Here, Gs' turns are interrupted by Hf's turn.

Gs: *Iryô saiban ni wa mittsu no kabe ga gozaimashite (Hf: hai) e: dai ichi no kabe ga senmonsei no kabe nandesune (Mf: ha) e: igaku iryô no koto wa kôdo no senmonteki na sekai no koto nano de watashitachi mo benkyô shinakya to iu koto desu*

Hf: *[bengoshi no sensei gata ni tottemo to iu*

Gs: *mochiron sôdesu e: ano iroiro to [...]*

Gs: In medical trials there are three obstacles (Hf: yes) uh the first one is the obstacle of specialization right (Hf: uhh) uh medicine is a world of high specialization so it means that we also have to study

Hf: *[even for lawyers you mean*

Gs: yes of course uh well several [...]

2. We believe that the concept of floor can account for the cognitive aspects of interaction, instead of 'turn'

With respect to ‘psychological space’, Edelsky (1986) means that it is possible to have the floor while not talking. In the example given, even if Gs kept silent for a while (in order to organize his ideas, for example) during the explanation, Hf would still know that Gs was the one in charge of the conversation.

In this paper, taking the concept of floor as the basis for our study, we will consider as listener the participant who does not hold the floor. Therefore, any comment, request for clarification, restatement, interruption, back channels, etc. of a non-floor holder will be considered as part of the listener’s behavior.

3. Methodology

3.1. Data

Our preliminary report on the listener’s verbal behavior is based on an analysis of a multi-party conversation presented in a TV program. It was first video-taped and then transcribed. In the conversation, six participants (two hosts, one reporter, and three guests) interacted to discuss deaths caused by medical malpractice and legal measures taken in such cases. The program took one hour, but we restricted the transcription and the analysis to 16 minutes, since that was the actual time spent by participants in discussing the topic.

The letters of the alphabet used to indicate the participants as well as the symbols used in the transcription are as follows:

Data recorded on April 14, 1999	
Participants:	Symbols used in the transcription:
Hf = host (woman)	[= speech overlap
Hm = host (man)	: = lengthened sounds
R = reporter	() = pause
Gs = guest (specialist)	/ = brief interruption in the
Gf = guest (woman)	utterance
Gm = guest (man)	

In multi-party conversations such as the one used in this study, hosts have some particular characteristics that distinguish them from other participants. They have the right to interfere at any time in the course of the on-going talk to give comments, change the topic, allocate the turn from the current speaker to another participant; this gives them authority over the others. On the other hand, in order to fulfill this duty, hosts have to be attentive to everything that is being said so that they can take the necessary and adequate actions, at the right moment. For this reason, i.e., because hosts are cognitively attentive in the course of the conversation, we will focus our

which is a widely used term, but a rather technical or mechanical concept, and therefore insufficient for our purposes. For more information about the distinction between ‘turn’ and ‘floor’ see Edelsky (1986).

analysis on the verbal behavior of hosts (Hf and Hm) when they are non-floor holders, and therefore play the role of listeners.

3.2. Theoretical Framework

Since our objective in this paper is to study the listener's verbal behavior in conversation and how it contributes to face-to-face interaction by allowing participants to negotiate meaning to achieve mutual understanding, we will carry out our analysis within the framework of collaborative processes approach.

This perspective comes from recent works that focus on collaborative processes in language use and argue that meaning in communication is a social construction, both implicitly and explicitly (Wilkes-Gibbs, 1995: 239). According to this view, meaning and by extension, coherence and understanding arise from a collaborative process by which participants, moment-by-moment, negotiate and coordinate actions and ideas. Meaning and understanding are, therefore, a collective process and, at the same time, a social event.

This approach seems adequate for our purposes to account for intra and extra-textual elements of language, as well as for the cognitive aspect involved in interaction. According to our view, conversational text encompasses relationships between linguistic elements within a stream of speech, but at the same time we see these linguistic elements that constitute utterances as context-bound, which means that features of context must be taken into consideration when we study conversation. Finally, we also acknowledge that there are some mental processes put in action by participants that produce evidence of a shared understanding.

4. Analysis of Listener's Verbal Behavior in Face-to-face Interaction

Consider the following excerpt, in which Gs (a lawyer specializing in civil suits against medical malpractice) as the floor-holder, is explaining how frequent medical/doctor negligence is in Japan.

- | | |
|--|---|
| <p>01 Gs: <i>e: ano: nennen fuete wa kite imausuga</i>
 Hf: [e:
 Gs: <i>ah saiban ni naru no wa ah yoku yoku no</i>
 <i>koto de arimashite e: hyôzan no mô</i></p> | <p>Gs: uh well it has grown every year but
 Hf: [yes
 Gs: uh cases that go to court are uh for
 unavoidable reasons and uh I think</p> |
| <p>05 Hm: [hai
 Gs: <i>hontô ni goku ah teppen no mono da to</i>
 <i>omoimasu (Hf: hai) sono hokani e: jidan</i>
 <i>ni kaigi tsukutte to iu no mo gozaimasu</i>
 <i>kedomo nakineiri desu ne ima</i></p> | <p>Hm: [yes
 they are extremely few on tip of
 the iceberg (Hf: yes) in addition uh
 there are meetings held in private but
 people give up in the end you see as</p> |
| <p>10 Gf: [mhm
 Gs: <i>osshatta nakineiri sareru kata ga takusan</i>
 <i>irasshaimasushi</i>
 Hf: mhm</p> | <p>Gf: [uhn
 Gs: you just mentioned there are
 many people who give up
 Hf: uhn</p> |

Gf: [mhm
 15 Gs: *somo somo iryô jiko ni atta to iu koto wo kizukanai to iu kêsû mo arimasu ne tatoeba*
 Hm: [mhm
 Hf: [ha
 Gs: *kôganzai nanka de e: nakunattemo gan de shinjattanda to omotte iru hito ga takusan iru to omoimasu*
 Hf: [ha
 Gf: [mhm
 Hf: *tada ima jidan to osshaimashita keredomo*
 25 Gs: [hai
 Hf: *jidan to wakai wa dô chigaimasuka*
 Gs: *e: ano: saiban wo okosu mae ni hanashiai de kaiketsu shite iru no o jidan to watashitachi wa iimasu de saiban o okoshite kara e: hanashiai de saiban de kaiketsu tsuku mono o wakai to yonde orimasu*
 30 Hm: [mhm
 Hf: [a: *naruhodo saiban ni itaranai kedo ôku no misu/a/kôiu koto ga*
 35 Hm: [mhm
 Hf: *okotteiru kamo shirenai*
 Hm: hai
 Gs: *sôdesune*
 40 Hf: hai

Gf: [uhn
 Gs: to begin with people do not notice that there has been medical negligence
 Hm: [uhn
 Hf: [uhh
 Gs: for example although someone died because of an anti-cancer drug there might be many people who think that he/she died of cancer
 Hf: [uhh
 Gf: [uhn
 Hf: but you just mentioned private settlement
 Gs: [yes
 Hf: what is the difference between private settlement and peaceful settlement
 Gs: uh well before going to court when the problem is solved in private we call it private settlement and once taken to court uh when the problem is solved in negotiations at court we call it peaceful settlement
 Hm: [uhn
 Hf: [I see they are not taken to court but there might be a lot of mis/a/things like that happening
 Hm: [uhn yes
 Gs: that is right
 Hf: yes

During Gs' talk the following behavior related to the listener could be identified:

- back channels such as *hai* "yes", *e*: "yes", *ha* "uhh", *mhm* "uhn" that were produced by the listeners Hf and Hm;
- asking for a clarification such as the question made by Hf: *tada ima jidan to osshaimashita keredomo jidan to wakai wa dô chigaimasuka* "but you just mentioned private settlement what is the difference between private settlement and peaceful settlement";
- restatement such as the one made by Hf: *saiban ni itaranai kedo ôkuno misu/a/kôiu koto ga okotteiru kamo shirenai* "they are not taken to court but there might be a lot of mis/a/things like that happening"

4.1. Back channels

With respect to back channels, there were plenty of them during the course of Gs's explanation. Schegloff (1981: 80) called such back channels "continuers" and

according to him, these elements show that the listener is paying attention to the speaker's talk and that the former acknowledges that the latter is in the middle of the extended unit of talk. In addition, Schegloff stated that by producing such back channels the listener passes up the opportunity to initiate a repair on the turn so far and, by implication, indicates that he understood what was said up to that moment in the conversation.

However, we can notice from Hf's question about the difference between *jidan* "private settlement" and *wakai* "peaceful settlement", that she had not completely understood the explanation of Gs. Her back channels during the course of Gs's talk signaled that she was paying attention to what was being said by Gs, but also that she was uncertain of the meaning of his words, as if saying: "I am listening, please go on with your explanation"

The example above shows that it is a fact that back channels express the listener's attention to the on-going talk. However, they do not necessarily imply understanding.

With respect to Hm's productions, we cannot say, for sure, if his back channels signal attention and also understanding. He might not have understood Gs's production as Hf did not, and still might have produced back channels just to let the speaker go on with his talk. Therefore, back channels might be used by the listener to signal attention, both attention and understanding or to 'deceive' the speaker who is currently talking, by claiming understanding when there is none.

4.2. Request for clarification

In the excerpt above, by asking the question in line 24-26, Hf first displays non-understanding about a specific term used by Gs (*jidan*), and asks for an extra explanation, before Gs or another participant in conversation go on to the next contribution.

According to Clark and Wilkes-Gibbs (1986:9), "conversations proceed in a orderly way only if the common ground of the participants accumulates in a orderly way" They mean that speaker and listener must establish the mutual belief that the listener has understood, or appears to have understood the speaker's current utterance, before they go to the next contribution.

In the example given, because of Hf's question, Gs who had mentioned very briefly the word *jidan*, in line 07, had to pick up the word again and expand his utterance by explaining the meaning of *jidan* and *wakai*, until the listener signaled that she had understood.

In our data, in addition to a request for clarification due to the listener's lack of understanding, we found other types of request. The listener made a question to confirm some word or content presented by the speaker; or asked a question introducing a new topic because the speaker's previous utterance made him/her remember something else that was directly or indirectly related to the current topic. In the former case, the speaker answered the listener's request with a confirmation, and in the latter case, by answering the listener's question, the speaker introduced a new topic into the conversation.

In both cases, questioning was revealed to be an important device used by participants to check each other's understanding concerning the current topic or content previously presented, thus allowing conversation to advance.

4.3. *Restatements*

We call restatements the listener's production that recovers part or all the content expressed by the speaker in the previous utterance. Looking at the excerpt presented above, we notice that Hf's utterance in line 34 (*saiban ni itaranai kedo ôku no misu/a/kô iu koto ga okotteiru kamo shirenai* "they are not taken to court but there might be a lot of mis/a/things like that happening"), restates with different words what Gs said at the beginning of his talk (lines 04-06): *saiban ni naru no wa ah yoku yoku no koto de arimashite e: hyôzan no mô hontô ni goku ah teppen no mono da to omoimasu* "cases that go to court are uh for unavoidable reasons and uh I think they are extremely few on the tip of the iceberg". Hf actually understood the meaning of Gs's utterance only after his explanation about 'private settlement' and 'peaceful settlement'.

As we previously described, in face-to-face interaction, listeners have to interpret an utterance at almost the same time it is produced by the speaker. The heavier burden usually falls on the listener who has to interpret both the linguistic message and the speaker's intentions. Restatements, then, as well as repetition, are more than just redundancy. They are features used by listeners to assert understanding.

5. *Discussion and Further Implications*

In this paper we focused on the listener's verbal behavior in order to investigate how his participation contributes to the process of constructing meaning and mutual understanding in face-to-face interaction.

Meaning and understanding, as observed earlier, result from a process of negotiation between speaker and listener and can extend for several turns. The participants, if necessary, repair, expand, replace linguistic structures in an iterative process until they reach a version they mutually accept.

In our data, we observed that during the course of Gs's talk, the listeners Hf and Hm produced back channels that allowed the speaker to continue his utterance. From the speaker's point of view, back channels might have been interpreted as "continuers", since the speaker continued talking whenever he received feedback signals from the listener. However, from the listener's point of view, we observed that these elements signaled simply attention or both attention and understanding. In addition, we observed that they could be used to deceive the speaker, if the listener is only pretending to understand.

Broadly speaking, back channels produced in interaction are devices that allow the conversation to develop. Since ideal understanding between participants is impractical, listeners tacitly accept the speaker's contribution to the extent that their acceptance will not break the conversation. By sending back channels, and allowing

speaker to continue, listeners trust that holes will be filled in later, or that they will not have serious consequences.

When holes are not filled, they ask questions. In the data we found not only requests for clarification due to the listener's lack of understanding, but also a request for confirmation or a question functioning to introduce a new topic. All cases were interpreted not as breaks or interruptions, but as opportunities to make clear that participants shared the same ground so that they could proceed to the next contribution.

Similarly, restatements were interpreted as features that expressed the listener's strong engagement for recovering both semantically and linguistically what the speaker said.

In this preliminary study, we limited our analysis to three phenomena: back channels, requests for clarification and restatements. However, there are others such as making comments and making interruptions during the course of the speaker's talk, that are part of the listener's behavior but were not focused in this paper. In addition, by carrying out this analysis it became clear that the negotiation of meaning and understanding at the level of content has significant consequences for the linguistic structure of conversational discourse, for the participation structure and for the cognitive processes of individual members. We propose, then, to investigate these aspects in the near future.

References

- CLARK, Herbert H. & WILKES-GIBBS, Deanna. "Referring as a collaborative process". *Cognition*. Vol. 22, Number 1, 1986, pp. 1-39.
- COATS, Jennifer. "The negotiation of coherence in face-to-face interaction: some examples from the extreme bounds" In: GERNSBACHER, Morton A. & GIVÓN, Talmy (ed.). *Coherence in spontaneous text*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1995, pp. 41-58.
- DUNCAN, Starkey. "Towards a grammar for dyadic conversation". *Semiotica*. Vol. 9, 1973, pp. 29-46.
- . "On the structure of speaker-auditor interaction during speaking turns" *Language in Society*. Vol. 2, 1974, pp. 161-180.
- DUNCAN, Starkey & FISKE, Donald. *Face-to-face interaction: research, methods and theory*. Hillsdale, NJ, Earlbaum, 1977.
- . *Interaction structure and strategy*. Cambridge/Paris, Cambridge University Press/La Maison des Sciences de l'Homme, 1985.
- EDELSKY, Carole. "Who's got the floor?" *Language in Society*. Vol. 10, 1986, pp. 383-421.
- GOFFMAN, Erving. "Replies and responses" *Language in Society*. Vol. 5, 1976, pp. 257-313.
- GOODWIN, Charles. *Conversational organization: interaction between speakers and hearers*. New York, Academic Press, 1981.
- HAYASHI, Reiko. *Cognition, Empathy, and Interaction: Floor management of English and Japanese Conversation*. Volume LIV in the series Advances in Discourse Processes. Norwood, Ablex, 1996.
- HORIGUCHI, Sumiko. *Nihongo kyôiku to kaiwa bunseki (The teaching of Japanese Language and Conversation Analysis)*. Tokyo, Kuroshio, 1997.

- HOUSE, Juliane. "Toward a model for the analysis of inappropriate responses in native/nonnative interactions". In: KASPER, Gabriele & BLUM-KULKA, Shoshana. *Interlanguage Pragmatics*. New York/ Oxford, Oxford University Press, 1993, pp. 161-183.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. "Atividades de Compreensão na Interação Verbal" (Comprehension activities in verbal interaction). In: PRETI, Dino (ed.). *Estudos da Língua Falada: Variações e Confrontos* (Studies of Spoken Language: variations and confrontations). São Paulo, Humanitas/FFLCH/USP, 1998, pp. 15-46.
- MATSUDA, Yôko. "Taiwa no nihongo kyôiku: aizuchi ni kanren shite" (The teaching of Japanese as dialogue: regarding back channels). *Nihongogaku* (Studies of Japanese Language). Vol. 7, Number 12, 1988, pp. 59-66.
- MAYNARD, Senko. "Nichibei kaiwa ni okeru aizuchi hyôgen" (Back channel expressions in Japanese and English conversations). *Gengo* (Language). Vol. 16, Number 1, 1987, pp. 88-92.
- _____. *Kaiwa Bunseki* (Conversation Analysis). Tokyo, Kuroshio, 1993.
- MIZUTANI, Nobuko. "Aizuchi to han'nô" (Back channels and responses). *Kôza nihongo no hyôgen 3 / Hanashi kotoba no hyôgen* (Course of Japanese Expressions 3 / Expressions of spoken language). Tokyo, Chikuma shobô, 1983, pp. 37-44.
- _____. "Hanashi kotoba no hikaku taishô" (Contrastive study of spoken language). *Nihongo kyôshi yô sankôsho 2 / Hanashi kotoba to communication* (Manual for teachers of Japanese Language 2 / Spoken language and communication). Tokyo, Bonjinsha, 1988a, p.86-108.
- _____. "Aizuchi ron" (Theory of back channels). *Nihongogaku* (Studies of Japanese Language). Vol. 7, Number 12, 1988b, pp. 4-12.
- POMERANTZ, Anita. "Pursuing a response". In: ATKINSON, J. Maxwell & HERITAGE, John. *Structures of social action: studies in conversation analysis*. Paris/Cambridge, Maison de Sciences de l'Homme/Cambridge University Press, pp. 152-164.
- SCHEGLOFF, Emanuel A. "Discourse as an interactional achievement: some uses of 'uh huh' and other things that come between sentences". In: TANNEN, Deborah (ed.). *Georgetown University Roundtable on Language and Linguistics*. Washington, D.C., Georgetown University Press, 1982, pp. 71-83.
- SUGITO, Seiju. "Kotoba no aizuchi to miburi no aizuchi" (Verbal back channels and non-verbal back channels). *Nihongo kyôiku* (The teaching of Japanese Language). Vol. 67, 1989, pp. 48-59.
- WILKES-GIBBS, Deanna. "Coherence in collaboration: some examples from conversation". In: GERNSBACHER, Morton A. & GIVÓN, Talmy (ed.). *Coherence in spontaneous text*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1995, pp. 239-267.
- YNGVE, V. H. "On getting a word in edgewise" *Chicago Linguistics Society*. Vol. 6, 1970, pp. 567-578.

O SISTEMA BANCÁRIO E O FINANCIAMENTO ÀS EMPRESAS NO JAPÃO APÓS A SEGUNDA GUERRA

Elvino José Barbosa

RESUMO: Após 1945, o governo japonês, através das orientações de sua política industrial, decidiu dar prioridade ao desenvolvimento de grandes e importantes empresas. Como consequência, o sistema financeiro japonês canalizou os investimentos e a concessão de créditos somente às grandes empresas.

ABSTRACT: After 1945, Japanese Government decided to give priority to develop big and important companies as a measure to carry out its industrial policy. As a consequence, only big companies received big loans and investments from Japanese Financial System.

PALAVRAS-CHAVE: Política industrial japonesa, sistema financeiro, empresas selecionadas.

KEYWORDS: Japanese Industrial Policy, financial system, selected companies.

1. A Dependência das Empresas em Relação aos Bancos

A contínua dependência das indústrias em relação aos bancos era uma das fraquezas da estrutura financeira japonesa. Essa dependência tornava ambos, bancos e governo, muito fortes e com capacidade de interferência no setor privado, principalmente no caso do governo.

Nesse sentido, os bancos municipais (*city banks*) operavam com sucesso a mobilização e controle dos financiamentos, seguindo a política do governo em controlar

os créditos ao setor privado, privilegiando os financiamentos às grandes empresas e deixando as pequenas empresas, basicamente, à ação maior dos bancos locais. Mas, ainda assim, as taxas de juros cobradas pelos bancos locais no financiamento às pequenas empresas era maior que as taxas cobradas nos financiamentos às grandes empresas. As tabelas a seguir nos fornecem importantes dados a esse respeito.

TABELA 1

Disponibilidade de Créditos Bancários de Acordo com a Escala das Empresas: 1956-1957
(100 milhões de ienes)

Bancos	1º Semestre de 1956 (A)	1º Semestre de 1957 (B)	(B/A) ^a em %
Todos os Bancos:			
Grandes Empresas	2.550	4.043	159
Pequenas Empresas	1.903	196	10
Bancos Municipais:			
Grandes Empresas	1.905	2.817	148
Pequenas Empresas	1.045	174	17
Bancos Locais:			
Grandes Empresas	165	762	462
Pequenas Empresas	868	355	41

Observação: (a) Alguns valores dessa coluna não correspondem aos valores apresentados na tabela original de Kojiro Niino. Dado que essa coluna registra os valores obtidos através do quociente B/A, encontramos essa sequência (ainda que aproximada) de valores, isto é, 159, 10, 148, 17, 462 e 41. A sequência de valores apresentada por Kojiro apresenta os seguintes valores: 159, 10, 141, –, 462 e 44.

Fonte: *Economic White Paper* (1958), p. 140. In: Kojiro Niino (1958). “Size of Firm and Credit Availability – with Special Reference to the Japanese Economy”, *Kobe University Economic Review*, Tóquio, 4, p. 22.

TABELA 2

Composição dos Financiamentos Bancários às Grandes Empresas: 1955-1969
(em %)

Ano ¹	Bancos Municipais	Bancos Locais	BCLP ²	Bancos Estatais ³	Outros ⁴	Total
1955	46.1	13.8	11.3	14.9	11.9	100.0
1959	47.2	13.7	11.8	9.6	15.5	100.0
1964	46.7	15.0	10.6	7.4	18.3	100.0
1969	42.8	13.3	10.6	8.6	22.6	100.0

Fonte: Banco do Japão, *Monthly Economic Statistics*. In: Hiroshi Kawaguchi (1970), “Over-Loan and the Investment Behavior of Firms”, *The Developing Economies*, Tóquio, The Institute of Asian Economic Affairs, 4(VIII), p. 395.

Notas: 1. Final de cada ano; 2. BCLP: Bancos de Crédito a Longo Prazo; 3. Bancos de Desenvolvimento; 4. Incluem-se: companhias seguradoras, créditos bancários especiais etc.

TABELA 3

Composição dos Financiamentos Bancários às Pequenas e Médias Empresas¹: 1955-1969
(em %)

Ano ²	Bancos Municipais	Bancos Locais	BCLP ³	Outros ⁴	Total
1955	31.1	58.2	3.8	6.9	100.0
1959	27.9	55.7	5.7	10.7	100.0
1964	19.0	47.6	6.8	26.4	100.0
1969	26.2	56.5	19.3	8.0	100.0

Fonte: Banco do Japão, *Monthly Economic Statistics*. In: Hiroshi Kawaguchi (1970), "Over-Loan and the Investment Behavior of Firms". *The Developing Economies*, Tóquio, The Institute of Asian Economic Affairs, 4 (VIII), p. 397.

Notas: 1. A definição oficial para pequenas empresas é a seguinte: a) para a indústria: empresas com capital social abaixo de 50 milhões de ienes e com menos de 300 empregados; b) para o comércio e serviços: empresas com capital abaixo de 10 milhões de ienes e com menos de 50 empregados (cf. T. F. M. Iwao Hiroshi (1972), *op. cit.*, p. 219.); 2. Conforme tabela anterior; 3. *Idem*; 4. *Idem*.

Além da maior disponibilidade de fundos às grandes empresas, os bancos cobravam taxas efetivas de juros maiores para as pequenas e médias empresas, o que dificultava ainda mais a obtenção de créditos bancários.

TABELA 4

Taxas de Juros Efetivos Cobrados de Acordo com a Escala das Empresas: 1958-1962
(em %)

Ano ¹	Grandes Empresas	Pequenas e Médias Empresas ²
1958	8.62	10.54
1959	8.44	10.59
1960	8.63	10.66
1961	8.73	10.22
1962	8.65	10.51

Fonte: Hiroshi Kawaguchi (1967), "The Dual Structure of Finance in Postwar Japan", *The Developing Economies*, Tóquio, The Institute of Asian Economic Affairs, 2 (V), p. 310.

Notas: 1. Ano fiscal; 2. Vide nota 1 da Tabela anterior.

Dada a existência do controle bancário, os bancos governamentais, juntamente com o Ministério das Finanças, se empenhavam no intuito de minimizar as flutuações do mercado, recorrendo, por exemplo, ao controle das taxas de juros, das taxas de descontos bancários, aplicação da *window guidance* etc.¹

Com o precedente aberto pela concessão de empréstimos, os bancos passaram a se preocupar mais detidamente com a situação financeira das empresas, o que acabou

1. W. W. Lockwood (1965), *The State Economic Enterprise in Japan: Essays In the Political Economy of Growth*, Princeton, Princeton University Press.

acarretando direta participação acionária desses bancos no capital das empresas aprofundando, portanto, os vínculos entre ambos.

Com a amenização do rigor das leis das Forças de Ocupação foi permitido aos bancos reter até 10% do capital das empresas².

Muitas das indústrias selecionadas para concessão de empréstimos pelo governo estavam abertas ao gerenciamento bancário, o que também permitia a aplicação direta das diretrizes governamentais, particularmente na implantação das diretrizes da política industrial³.

Além dos mecanismos diretos – isto é, mecanismos que estavam dentro da jurisdição do MICI (Ministério da Indústria e Comércio Internacional) – que possibilitavam a orientação da política industrial a ser seguida, destacava-se a presença de inúmeros ex-oficiais (burocratas) do MICI que acabavam assumindo altas posições nos bancos especiais do governo e que estavam sob a jurisdição do Ministério das Finanças (MOF), como mostra a tabela abaixo no caso do Japan Development Bank e do Banco do Japão.

TABELA 5

Realocação de Ex-Oficiais do MICI na Diretoria do Japan Development Bank (JDB)

Nome	Comentários
Matsuda Tarô	Último Vice-Ministro do Ministério do Comércio e Indústria (MCI) do pós-guerra. Esteve presente no <i>Board</i> do Japan Development Bank de agosto de 1952 a junho de 1957;
Yoshioka Chiyoizô	Oficial do Ministério da Indústria e Comércio Internacional (MICI) de 1934 a 1957; foi o sucessor de Matsuda Tarô no <i>Board</i> do JDB;
Imai Hiroshi	Oficial do MICI de 1937 a 1962; foi o sucessor de Yoshioka Chiyoizô no <i>Board</i> do JDB;

Fonte: Japan Development Bank, p. 52. In: Chalmers Johnson (1982), p. 210.

TABELA 6

Presidentes do Banco do Japão: 1945-1975

Nome	Período	Ocupações Prévias
Shibusawa Keizô	03/44 a 10/45	Yokohama Specie Bank; Dai Ichi Bank;
Araki Eikichi	10/45 a 06/46	Banco do Japão; afastado pelas Forças de Ocupação; regressou em 1950;
Ichimada Naoto	06/46 a 12/54	Banco do Japão; Ministro das Finanças nos Gabinetes de Hatoyama e Kishi;
Araki Eikichi	12/54 a 11/56	Vide acima;
Yamagiwa Masamichi	12/64 a 12/69	Banco Mitsubishi.

Fonte: Chalmers Johnson (1982), *op. cit.*, p. 201.

2. M. A. (1987), *Dealing With the Japanese*, London, Unwin Paperbacks.
3. D. I. Okimoto (1986), “Regime Characteristics of Japanese Industrial Policy”. In: H. Patrick (ed.) (1986),

A dependência das empresas em relação ao setor financeiro também pode ser notada através do fato de que os investimentos diretos efetuados pelas próprias empresas, ou provenientes de instituições não bancárias, permaneceram muito limitados no Japão do pós-guerra. A relação entre financiamento direto e financiamento indireto era de aproximadamente 9 para 1 em 1931, mudou significativamente em favor do financiamento indireto nos anos subseqüentes, atingindo a relação de 7 para 3 em 1935, de 5 para 1 em 1940 e mudou radicalmente em 1945: 1 para 9⁴ e permanecendo alta nas décadas de 50 e 60, conforme tabela a seguir.

TABELA 7

Fontes Externas de Financiamentos às Indústrias: 1947-1967 (em %)

Período	Ações	Bônus Empresariais	Instituições Privadas	Empréstimos Governamentais	Capital Estrangeiro
1947-52	11.5	3.2	71.7	13.6	–
1953-57	16.3	3.6	70.9	9.3	–
1958-62	16.6	5.6	70.1	8.1	1.9
1963-67	8.4	3.6	79.8	8.0	0.8

Fonte: Banco do Japão, “Economic Statistics of Japan” e “Economic Statistics Annual”, vários volumes. In: Koichi Hamada; Akiyoshi Horiuchi (1987), “The Political Economy of the Financial Market”. In: K. Yamamura, Y. Yasuba (ed.) (1987), *The Political Economy of Japan: The Domestic Transformation*, Stanford, (1). Stanford University Press, p. 239.

Havia ainda o controle mais direto dos bancos municipais emergentes dos desmembramentos dos *zaibatsu*, como os “seis grandes” bancos municipais (Sunlitomo, Mitsubishi, Mitsui, Sanwa, Dai-Ichi e Fuji), que agiam como importantes membros de seus respectivos grupos industriais, o que possibilitou grande concentração industrial no pós-guerra, com a formação, por exemplo, dos novos *zaibatsu* ou *keiretsu* ou, ainda, *keirestuka*⁵, como mostram as duas tabelas a seguir. Por exemplo, Okumura Hiroshi⁶ afirma que:

Japan's High Technology Industries: Lessons and Limitations of Industrial Policy, Washington, University of Washington Press.

- Eisuke Sakakibara, Yukio Noguchi (1977), *op. cit.*
- Há autores que preferem usar o termo *new zaibatsu*, outros, *zaikai*. O dicionário japonês-inglês *Kenkyusha's New Japanese-English Dictionary* assim define essas palavras: *Zaibatsu* – grupo financeiro; grupo (restrito) de empresas que formam uma organização com objetivos comuns; *Zaikai* – mundo financeiro; círculo financeiro; *Keiretsu* – um sistema, uma ordem de descendência: uma sucessão; uma série; *Keiretsuka* – uma sistematização de empresas (ver: Koh Masuda (ed.) (1974), *op. cit.*, pp. 779, 2037, 2038). Basicamente, havia dois tipos de *keiretsu*: 1) *Keiretsu* tipo *zaibatsu* – eram altamente diversificados e sua afiliação não era rígida; não apresentavam um comando central como no período antes da guerra. Mitsui, Mitsubishi e Sumitomo são exemplos dos *zaibatsu* que se transformaram. Havia outros três grandes grupos liderados pelos bancos Fuji, Sanwa e Dai-Ichi Kangyo. Os membros do grupo apresentavam uma malha de relações entre si geralmente com a participação financeira de um banco; 2) *Keiretsu independentes* – eram centralizados em uma grande empresa, geralmente pertencentes à indústria de transformação e eram muito mais especializados que os *keiretsu* tipo *zaibatsu*.
- Okumura Hiroshi (1982), “The Close Nature of Japanese Intercompany Relations”, *Japan Echo*, Tóquio, 3 (IX).

A força e dinamismo da economia japonesa derivava da existência dos “grupos corporativos” [*Keiretsu*] interligados por fortes laços de obrigatoriedade.

Tanto esses bancos como o sistema bancário de maneira geral acabaram se identificando ainda mais com a política do governo na medida em que existia uma espécie de pacto entre ambos, com o governo emitindo títulos a cada ano, cabendo aos bancos a incumbência de comprá-los, recebendo em troca todas as garantias e proteções do governo através do Ministério das Finanças⁷

TABELA 8
As Disponibilidades de Crédito do Reconstruction Financial Bank (RFB) às Empresas Emergentes dos Zaibatsu: 1948 (milhões de ienes)

Indústrias	Empresas Zaibatsu		Outras Empresas		Total	
	Valor	%	Valor	%	Valor	%
Mineração	6.447	70.0	2.752	30.0	9.200	100.0
Carvão	5.114	68.2	2.390	31.8	7.504	100.0
Ferro	1.102	88.3	164	11.7	1.248	100.0
Outros	232	51.8	217	48.2	448	100.0
Maquinaria	786	89.1	96	10.9	882	100.0
Maquinaria e Peças	302	85.8	50	14.2	352	100.0
Instrumentos Ópticos	15	100.0	–	0.0	15	100.0
Automóveis	348	100.0	–	0.0	348	100.0
Veículos	16	100.0	–	0.0	16	100.0
Máquinas Elétricas	23	46.0	27	54.0	50	100.0
Química	419	49.4	429	50.6	848	100.0
Fertilizantes	419	50.2	415	49.8	834	100.0

Fonte: Kojiro Niino (1958), “Size of Firm and Credit Availability – with Special Reference to the Japanese Economy”, *Kobe University Economic Review*, Tóquio, 4, p. 24.

TABELA 9
Proporção dos Financiamentos dos Principais Bancos dos Keiretsu como Proporção dos Financiamentos Totais no Grupo (média de 1956-60)

Bancos	B/A ¹	B/C ²	Bancos	B/A	B/C
Fuji	13.27	24.21	Sumitomo	9.73	19.33
Mitsubishi	19.23	21.97	Mitsui	24.27	17.16
Sanwa	10.05	25.08	Dai-Ichi	16.65	18.11

Fonte: Yoshikazu Miyazaki (1967), “Rapid Economic Growth in Post-war Japan – with Special Reference to ‘Excessive Competition’ and the Formation of *Keiretsu*”, *The Developing Economies*, Tóquio, The Institute of Asian Economic Affairs, 2 (V), p. 336.

7. M. A. Zimmerman (1985), *op. cit.*

Notas: 1) A = Total de empréstimos concedidos pelo banco ao *keiretsu*; 2) B = Total de empréstimos concedidos às empresas do *keiretsu*; 3) C = Total de empréstimos obtidos pelas empresas do *keiretsu*.

TABELA 10

Número de Empréstimos do RFB de acordo com os Valores Envolvidos (milhões de ienes)

Valor do Empréstimo	Número de Casos	% do Número de Casos	Montante	% Empréstimo Total
acima de 5.000	179	2.4	90.876	81.7
5.000 a 1.000	456	6.3	9.355	8.4
1.000 a 100	3.134	42.9	9.063	8.2
menos de 100	3.533	48.4	1.864	1.7
Total	7.302	100.0	111.159	100.0

Fonte: R. F. B., “Monthly Review”, dez. 1948. In: Kojiro Niino (1958), “Size of Firm and Credit Availability – with Special Reference to the Japanese Economy”, *Kobe University Economic Review*, Tóquio, 4, p. 22.

2. Os Bancos Especiais

Os chamados bancos especiais⁸, que tiveram papel fundamental na estruturação financeira do período de guerra, como os bancos voltados às atividades coloniais, Banco de Taiwan e o Banco da Coréia, que tiveram que ser fechados por imposição das Forças Aliadas, enquanto outros, como o Banco Hipotecário Japonês (*Nippon Kangyô Guinkô*) e o Banco Colonial de Hokkaido (*Hokkazidô Takushoku Guinkô*), foram transformados em bancos municipais.

8. Os bancos do pós-guerra estavam, basicamente, classificados em quatro principais categorias, a saber:
- *Bancos Especiais (Special Banks)*: bancos criados pelo governo com a finalidade de promover o desenvolvimento econômico. Esses bancos, a partir de 1952, foram permitidos emitirem títulos; deviam aceitar depósitos apenas de órgãos públicos ou das empresas por eles diretamente financiadas. Podiam, ainda, emitir debêntures em até 20 vezes o total do capital social (cf. Adams, p. 108).
 - *Trust Banks*: a promulgação da *Securities and Transactions Law* (1948) limitou muito as operações das *trust companies*. Para amenizar o problema, as Forças de Ocupação permitiram que essas empresas passassem a praticar operações bancárias na condição de *trust business*. Assim, as empresas que já atuavam no setor foram reorganizadas como *trust banks*, despontando de início as 4 empresas antes pertencentes aos *zaibatsu* e que passaram, a partir da assinatura do Tratado de São Francisco (8.9.1951), a adotar as suas denominações do período de guerra: Mitsui, Mitsubishi, Sumitomo e Yasuda. Em meados da década de 60 os *Trust Banks* somavam 7 ao todo: Mitsui, Mitsubishi, Sumitomo, Yasuda, Nippon Trust Co. (1947), Toyo Trust & Banking Co. (1959) e Chuo Trust & Banking Co. (1962); Caso desenvolvessem-se operações bancárias comerciais, devido às suas participações cada vez maiores no financiamento das empresas, deviam manter dois sistemas contábeis distintos: um para operações bancárias propriamente ditas e outro para contas *trust*.
Bancos Locais (Local Banks): esses bancos se concentravam, geralmente, em prefeituras locais: a maioria consistia de pequenas instituições e seus clientes também compreendiam, geralmente, pequenas e médias empresas e mais da metade de seus empréstimos envolviam operações abaixo de 10 milhões de ienes; no final da década de 1960 contavam com um total de 61 instituições e com um total de 4.335 agências e escritórios;

No pós-guerra também deu-se a reabertura do Japan Industrial Bank e, para desempenhar as funções do Banco Hipotecário Japonês e do Banco Colonial de Hokkaido, foram instituídos o Long-Term Credit Bank, o Japan Development Bank, o Reconstruction Financial Bank e o Export-Import Bank (EXIMBANK).

O papel do Industrial Bank, que era o de servir e assistir à indústria bélica durante a guerra, no pós-guerra teve seus poderes muito mais ampliados do que minimizados. Com a abertura e reabertura desses importantes bancos governamentais, Lockwood conclui que: “Por volta de meados de 1950 o ‘curso reverso’ já havia se completado no sistema financeiro [japonês]”⁹

3. A Dependência dos Bancos Municipais em Relação ao Governo

Cerca de 80% do capital necessitado pelas empresas era proveniente de recursos de terceiros, sendo a maior parte desses recursos suportada pelo Estado¹⁰ e devido ao controle do governo sobre os bancos, alinhando-os de acordo com a sua política industrial, os bancos encontravam-se em constante situação de *over-loan*¹¹, conforme nos mostra a tabela da página seguinte, devido à grande massa de recursos emprestados às indústrias.

- *Bancos Municipais (City Banks)*: eram considerados a principal fonte de recursos. As empresas controlavam cerca de 1/3 do total de recursos destinados ao financiamento industrial. Todas as grandes empresas mantinham contas com pelo menos um desses bancos o que representava cerca de 60% do total de depósitos dos bancos. Somavam 65 instituições no final de 1945 passando, com a *administrative guidance* do Ministério das Finanças (MOF), que buscava maior concentração bancária, a apenas 13 na década de 1960 e com um total de 2.409 agências e escritórios. Possuíam agências por todo o país, principalmente nas grandes cidades, e contavam, inclusive, com agências e/ou escritórios no exterior.

Indistintamente, Adams coloca todos esses bancos sob a denominação de bancos comerciais quando se refere ao sistema bancário como um todo (ver T. F. M. Adams; Iwao Hiroshi (1972), *A Financial History of the New Japan*, Tóquio, Kodansha International Ltd., pp. 92-107).

9. William W. Lockwood (1965), *The State and Economic Enterprise in Japan: Essays in The Political Economy of Growth*, Princeton, Princeton University Press, p. 205.
10. G. C. Allen (1981), *A Short Economic History of Modern Japan*, MacMillan Press, 4ª edição.
11. O Research Committee on the Financial System of Japan, nomeado pelo governo em 1956, definiu o *overloan* como sendo a situação em que $D + r - E < 0$, onde: **D** = soma dos recursos em caixa do banco; **r** = recolhimentos compulsórios do banco no Banco do Japão; **E** = empréstimos contraídos junto aos bancos governamentais.

Hiroshi Shinjo conclui que, devido ao alto grau de financiamento dos bancos à indústria, a situação de *overloan* pode ser simplesmente obtida se se levar em conta apenas a relação: $EC + I < D$, onde: **EC** = Empréstimos concedidos pelo banco; **I** = Investimentos efetuados pelo banco; **D** = Depósitos.

E dado que a massa de empréstimos à indústria era muito grande, Yutaka Kosai, Henry C. Wallich e Mable I. Wallich afirmam que basta levar em conta apenas a relação $EC < D$, isto é, basta que os empréstimos concedidos ultrapassem em 100% os depósitos, para se verificar a situação de *overloan* (ver: Hiroshi Shinjo (1965), “Overloan Relative to Economic Growth – the Relation Between the Central Banking and Budgetary Policy Re-examined”, *Kobe University Economic Review*, Tóquio, 11, pp. 2-4; Yutaka Kosai (1986), *The Era of High-Speed Growth: Notes on the Postwar Japanese Economy*, Tóquio, University of Tokyo Press, pp. 90-92; Henry C. Wallich & Mable I. Wallich (1976), “Banking and Finance”. In: Hugh Patrick & Henry Rosovsky (ed.) (1976), *Asia's New Giant – How The Japanese Economy Works*, Washington, The Brookings Institutions, pp. 284-290).

TABELA 11

Proporção¹ de Overloan dos Bancos do Japão: 1955-1970

Ano	Todos os Bancos	Bancos Municipais	Ano	Todos os Bancos	Bancos Municipais
1951 ^a	–	19.3	1961	13	22
1952	–	13.3	1962	12	22
1953	–	14.8	1963	10	19
1954	–	11.2	1964	12	21
1955 ^b	3	7	1965	10	19
1956	6	10	1966	9	17
1957	12	19	1967	8	16
1958	9	14	1968	7	15
1959	8	14	1969	8	16
1960	8	14	1970	9	18

Fontes: a) de 1951 a 1954 ver: “Honpô Keizai Tôkei” (“Estatísticas Econômicas para a Nação”). In: Yutaka Kosai (1986), *The Era of High-Speed Growth: Notes on the Postwar Japanese Economy*, Tóquio, University of Tokyo Press, p. 91; b) de 1955 a 1970 ver: Banco do Japão, *Economic Research Department*, “The Japanese Financial System”, 1972 (1972), p. 21; Banco do Japão, “Economic Statistical Annual, 1973 (1974), pp. 67-70: Banco do Japão, *Economic Statistics Monthly* (jun. 1974), pp. 43-46. In: Henry C. Wallich; Mable I. Wallich (1976), “Banking and Finance”. In: Hugh Patrick; Henry Rosovsky (ed.) (1976), *Asia's New Giant – How The Japanese Economy Works*, Washington, The Brookings Institutions, p. 285.

Nota: 1) quociente entre os empréstimos obtidos pelo banco e os depósitos do banco.

Por causa desse contínuo estado de inadequação de liquidez, esses bancos tinham de recorrer constantemente aos bancos do governo à procura de fundos e essa dependência dava ao governo total controle sobre o sistema financeiro, controlando a liquidez e o crédito – mecanismo conhecido por *window control* (ou *window guidance*). Esse controle era predominantemente exercido através do controle da taxa de juros no mercado e pelo controle do crédito à indústria: recebiam recursos aquelas empresas que o governo julgasse importantes dentro das prioridades de sua política industrial.

O controle permitiu ao governo colocar os bancos sob contínua inspeção administrativa, com a justificativa de proteger os depósitos públicos e resolver o problema da escassez de recursos à indústria. Por exemplo, exigia-se dos bancos municipais (*city banks*) a uniformização das taxas de juros e a proibição de práticas bancárias que pudessem resultar em aumento abusivo das taxas de lucros, como a exigência de se reter parte dos empréstimos concedidos às empresas como garantias de depósito no próprio banco¹²

Essas medidas, associadas às excessivas barreiras de um sistema intencionalmente especializado, com inúmeros mecanismos indiretos de operação, tornaram o sistema financeiro o centro do controle econômico.

Três fatores básicos permitiam e facilitavam o controle do governo sobre os bancos municipais:

12. Eisuke Sakakibara & Yukio Noguchi (1977), *op. cit.*

- isolamento do Japão em relação ao sistema financeiro internacional;
- predominância de bancos comerciais e de instituições financeiras dependentes do governo e dos bancos governamentais;
- o controle pelo governo da política monetária, colocando nos bancos estatais o controle do crédito¹³.

Os pequenos bancos – bancos regionais, bancos de poupança, bancos de empréstimos e associações de crédito, muitos deles operando em bases locais e com predominância de pequenos clientes, como as pequenas empresas, poderiam ter tido lucros extraordinários caso tivessem ficado de fora da *Temporary Money Rates Adjustment Law* promulgada pelo governo.

Entretanto, essa lei proibiu-os de praticarem taxas de juros acima do especificado pesando sobre eles sérias medidas caso assim não procedessem. Desse modo, a lei acabou tendo efeitos negativos para o setor de pequenas empresas que antes podiam contar com significativa ajuda dos pequenos bancos, já que os grandes bancos municipais estavam voltados às grandes empresas.

Passou a ser mais vantajoso para esses pequenos bancos operarem com os grandes bancos municipais que, por sua vez, estavam sob orientação governamental e voltados às indústrias e empresas selecionadas. Portanto, a lei que estabelecia o controle da taxa de juros acabou favorecendo ainda mais a concentração bancária, acirrou o processo de competição entre os bancos e permitiu ao governo transferir e canalizar recursos antes destinados a pequenas empresas para as indústrias selecionadas para receberem investimentos, acentuando e garantindo a realização de sua política industrial voltada às grandes indústrias.

A ação do governo sobre o sistema bancário e financeiro – como o poder que o Ministério das Finanças detinha em autorizar aberturas de novos bancos, novas instituições financeiras, bem como de novas agências bancárias – também acabou gerando um outro efeito: favoreceu a concentração bancária, principalmente dos bancos ligados às grandes empresas, como os “seis grandes” bancos municipais Sumitomo, Mitsubishi, Mitsui, Dai-Ichi, Sanwa e Fuji.

Bibliografia

- ADAMS, T. F. M.; HIROSHI, Iwao (1972). *A financial history of the new Japan*. Tokyo, Kodansha International Ltd. 547 p.
- HAMADA, Koichi; HORIUCHI, Akiyoshi (1987). “The Political Econom of the Financial Market”. In: YATMAMURA, K.; YASUBA, Y. (ed.) (1987). *The Political Economy of Japan: The Domestic Transformation*. Stanford. (1). Stanford University Press. 668 p.
- HIROSHI, Okumura (1982). “The closed nature of japanese intercorporate relations”. *Japan Echo*. Tokyo. 3(IX): pp. 53-97. Traduzido de *Masatu o umu Nihon teki Keiei no heisa sei*. In: *Ekonomisuto*, july 6, 1982. pp. 34-40.
- JOHNSON, Chalmers (1982). *MITI and the japanese miracle: the growth of industrial policy, 1925-1975*. Stanford. Stanford University Press. 393 p.

13. G. C. Allien, *op. cit.*

- KAWAGUCHI, Hiroshi (1967). "The 'dual structure' of finance in post-war Japan". In: *The Developing Economies*. Tokyo. The Institute of Asian Economic Affairs. 2(V): pp. 300-328.
- (1970). " 'Over-loan' and the investment behavior of firms". In: *The Developing Economies*. Tokyo. The Institute of Asian Economic Affairs. 4(VIII): pp. 386-406.
- LOCKWOOD, William W. (1965). *The state and economic enterprise in Japan: essays in the political economy of growth*. Princeton. Princeton University Press. 753 p.
- MIYAZAKI, Yoshikazu (1967). "Rapid economic growth in post-war Japan – with special reference to 'excessive competition' and the formation of *keiretsu*". *The Developing Economies*. Tóquio. The Institute of Asian Economic Affairs. 2(V): pp. 329-350.
- NIINO, Kojiro (1958). "Size of firm and credit availability – with special reference to the Japanese economy". *Kobe University Economic Review*. Tokyo. 4: pp. 19-28.
- OKIMOTO, Daniel I. (1986). "Regime characteristics of Japanese industrial policy". In: PATRICK, H. T. (ed.) (1986). *Japan's high technology industries: lessons and limitations of industrial policy*. Washington. University of Washington Press. pp. 35-95.
- SAKAKIBARA, Eisuke; NOGUCHI, Yukio (1977). "Dissecting the finance ministry-bank of Japan dynasty". *Japan Echo*. Tokyo. 4(IV): pp. 98-123. Traduzido de *Ôkurashô-Nichigin ôchô no Bunseki*. In: *Chûôkoron*. agosto, 1977.
- SAMUELS, Richard J. (1987). *The business of the Japanese state: energy markets in comparative and historical perspective*. Ithaca, New York. Cornell University Press. 360 p.
- ZIMMERMAN, Mark A. (1985). *Dealing with the Japanese*. London. Unwin Paperbacks. 316 p.

O MONGE DO NARIZ LONGO¹

Luiza Nana Yoshida

RESUMO: O presente artigo pretende analisar o significado literário da narrativa *setsuwa*, enfatizando algumas das suas principais características que a estabelecem como um gênero complementar das narrativas *monogatari* da época Heian.

ABSTRACT: This paper intends to analyse the literary meaning of *setsuwa* narrative, emphasizing its main characteristics which establish it as a complementary genre of Heian *monogatari* narrative.

PALAVRAS-CHAVE: narrativas *setsuwa*, *Konjaku Monogatari*, cômico, grotesco.

KEYWORDS: *setsuwa* narrative, *Konjaku Monogatari*, comic, grotesque.

O período clássico da Literatura Japonesa que se estende do século VIII até meados do século XIX, legou-nos inúmeras obras de incontestável valor literário que, embora timidamente, vêm sendo reconhecidas a nível mundial.

No Japão, não diferindo de outros países, a literatura escrita, inicialmente, constituía privilégio de poucos, e a sua popularização só vai ocorrer a partir do século XVII, com o desenvolvimento da impressão de livros, através da utilização da técnica da xilogravura.

As primeiras obras clássicas (do século VIII) encontram-se escritas em chinês ou com a utilização do ideograma chinês, visto que o Japão não possuía ainda uma

1. Parte da Tese de Doutorado, apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

escrita própria. Somente a partir do século X, com o desenvolvimento de uma grafia própria, o Japão passa a produzir obras escritas inteiramente em japonês. Devido a coincidências de vários fatores históricos, políticos e culturais, assiste-se, nos séculos X e XI, à produção de inúmeras obras, dos mais variados gêneros (narrativa ficcional, diário literário, textos ensaísticos, entre outros), escritas pelas damas da Corte, mulheres altamente instruídas que chegaram a constituir uma camada intelectual, sustentadora de grande parte da produção literária da época. Não é sem razão, portanto, que existe quase uma unanimidade em se considerar a obra *Genji Monogatari* (*Narrativas de Genji*), escrita, no século XI, pela dama da Corte Murasaki Shikibu, como a obra-prima da Literatura Clássica. Trata-se de uma obra que retrata essencialmente a existência de Hikaru Genji, nascido príncipe imperial, mas que, por contingências do destino, é afastado da linha sucessória, tornando-se súdito da família em que nascera. Através da relação, direta ou indireta, de Genji com as demais personagens, a autora cria uma complicada trama que conta a vida de Genji, desde o seu nascimento até a sua morte, assim como parte da existência do seu filho Kaoru. Norteada pela convicção de que a ficção retrataria mais fielmente a realidade, do que a própria crônica histórica, Murasaki Shikibu foi capaz de descrever não só a vida de um nobre da época Heian, mas a existência de uma personagem que reflete as características universais do próprio ser humano. Possuindo um domínio excepcional da língua materna e certamente o conhecimento de alguns clássicos chineses, praticamente vetados às mulheres, na época, a autora conseguiu, através de *Genji Monogatari*, perpetuar o refinado estilo de vida dos nobres de Heian.

Assim, as narrativas clássicas (*monogatari*), como *Genji Monogatari*, caracterizam-se pelo refinado lirismo e refletem a apurada sensibilidade adotada como um ideal estético pela nobreza de Heian.

Se, dessa forma, as narrativas clássicas visam enfatizar as características consideradas altas, como a beleza, a elegância, a sutileza, a sensibilidade, as narrativas conhecidas como *setsuwa* colocam principalmente em evidência as características consideradas baixas: a repugnância, a vulgaridade, a hipérbole, a comicidade, a transgressão etc. As características contrastantes vão mais além: quanto à sua extensão, as narrativas *monogatari* são, em geral, longas, o ambiente encontra-se praticamente centrado no mundo da nobreza, assim como as suas personagens. As narrativas *setsuwa*, por sua vez, são breves, seus espaços sociais e suas personagens são infinitamente variadas. Nesse sentido, o caráter de complementaridade entre os dois tipos de narrativa torna-se evidente. Pode-se dizer, ainda, que as narrativas *monogatari* tornaram-se populares, principalmente entre as mulheres da aristocracia Heian, que encontraram na leitura uma rara possibilidade de ampliar um pouco mais a sua visão de mundo, ainda que de forma imaginária, visto que passavam a sua existência nos limites dos lares ou no interior do palácio imperial. Numa época em que os livros eram manuscritos, sabe-se que a difusão destes ocorre através de empréstimo ou da prática da cópia, sendo conhecidos casos em que manuscritos luxuosamente encadernados de narrativas fazerm, por vezes, parte do enxoval das jovens nubentes.

No que concerne às narrativas *setsuwa*, a primeira coletânea data do século IX. Denominada *Nihon Ryôiki* (*Relatos Milagrosos do Japão*), foi compilada pelo monge

Keikai (ou Kyôkai), e reúne pouco mais de cem narrativas de cunho budista, escritas em estilo chinês.

A obra *Konjaku Monogatarishû* (*Coletânea de Narrativas que o Agora É o Passado*), compilada no século XII e de autoria desconhecida, é considerada a primeira coletânea a reunir narrativas de cunho budista, assim como as de cunho secular. Trata-se de uma obra monumental, composta por mais de mil narrativas originárias da Índia, da China e do Japão, classificadas conforme temas. Escrita com a utilização do ideograma chinês e do fonograma japonês denominado *katakana*, pode-se dizer que o seu estilo é uma forma peculiar do estilo misto sino-japonês (*wakan konkôbun*) que alcança a sua perfeição, no século XIII.

Embora coletâneas de narrativas *setsuwa* tenham sido escritas, posteriormente, também em estilo japonês (*wabun*) – estilo que, no início, foi utilizado predominantemente pelas mulheres – há de se destacar que as narrativas *setsuwa* foram escritas, originariamente, em “estilo masculino” (em chinês ou em estilo misto sino-japonês). Tal aspecto configura-se também como uma característica contrastante, na medida em que, por um determinado tempo, houve uma separação de gêneros, no próprio estilo de escrita: as mulheres escreviam em estilo japonês com o uso do fonograma japonês *hiragana*, enquanto os homens escreviam em estilo chinês ou sino-japonês, com o uso do ideograma chinês e/ou do fonograma japonês *katakana*.

Dessa forma, o próprio estilo utilizado nas coletâneas de narrativas *setsuwa* era inacessível às mulheres, assim como o mundo (ou os mundos) ali retratado em nada se identificava com aquele (único) que elas conheciam. Também nesse aspecto, as narrativas *setsuwa* parecem apresentar o caráter da complementaridade em relação às narrativas *monogatari*.

Cabe colocar que este artigo não visa a realização de um estudo comparativo ou contrastivo entre os dois tipos de narrativas acima aludidas. Nem tem a pretensão de apresentar um estudo conclusivo sobre a obra *Konjaku Monogatarishû* ou o gênero *setsuwa*, através da análise de apenas uma de suas narrativas. Tem, sim, o intuito de apresentar um aspecto literário significativo das narrativas *setsuwa* que, isoladas, podem tomar a forma de simples anedotas, histórias antigas, casos etc., mas reunidas em uma coletânea, passam a fazer parte de um todo, que é o universo do *setsuwa*. Este universo, por sua vez, vem complementar o mundo da aristocracia Heian, retratado nas narrativas *monogatari*.

Tratando-se da descrição de um mundo “desconhecido” (outros países, outras localidades, vidas pessoais, classe social diversa), as narrativas *setsuwa* são registradas sob a forma de tradição oral (histórias que se contam pelo mundo), enquanto as narrativas *monogatari* são estabelecidas como ficção, que, segundo a concepção de Murasaki Shikibu, seriam o retrato mais fiel da realidade, conforme aludido anteriormente.

A narrativa de *Konjaku Monogatarishû* escolhida para a realização do presente trabalho intitula-se *Sobre o Nariz do Monge Palaciano Zenchi de Ikenoo*. Trata-se da narrativa 20 do tomo XXVIII (que reúne 44 narrativas cômicas do Japão). Sendo de pequena extensão, colocaremos, a seguir, a sua tradução integral.

(1) O agora é passado, morava no local denominado Ikenoo², um monge palaciano³ chamado Zenchi⁴. Possuía uma forte convicção religiosa, era versado nos ensinamentos esotéricos do Budismo e empenhava-se na prática de suas leis, razão pela qual não havia qualquer sinal de decadência, fosse nas edificações do templo de Ikenoo, fosse nos alojamentos dos monges; a luz votiva ou as oferendas a Buda eram permanentes, e nunca faltavam, para o monge, as oferendas em produtos ou dinheiro, sendo ainda freqüentes a realização de preleções, estando, portanto, o templo sempre repleto de monges que lotavam os alojamentos. Na sala de banho, não havia um dia em que os monges do templo não esquentassem a água, e a agitada movimentação dos monges banhistas afigurava-se extremamente animada. Sendo um templo de tal prosperidade, nas suas cercanias, pequenas casas foram se erguendo, formando um animado povoado.

(2) A propósito, o nariz deste monge palaciano era longo, cerca de 15 a 18 cm⁵, razão pela qual era visto pendente abaixo do queixo. A cor era de um vermelho-arroxeadado e, tal qual uma casca de laranja, pontilhado por pústulas que o tornavam intumescido. Isso coçava terrivelmente, sem parar. Então, ele fervia, num bule, a água à alta temperatura, abria, numa bandeja de madeira, um orifício que permitisse a passagem do nariz, e para que o rosto não fosse chamuscado pelas chamas, passava o nariz por esse orifício, enfiava-o no bule e o escaldava, até que ficasse arroxeadado. Deitava-se, então, de lado, calçava o nariz e fazia com que o pisassem. Bem escaldado, o nariz ficava enegrecido, e de cada uma das pústulas saía algo semelhante à fumaça. Pisando ainda mais forte, surgiam, de cada um dos poros, pequenos vermes brancos com pouco mais de 1 cm⁶, e estes, arrancados com a pinça, deixavam, em seu lugar, pequenos orifícios. Recolocando o nariz na mesma água fervente, e escaldando-o como da primeira vez, o nariz encolhia e adquiria um aspecto normal. Passados dois ou três dias, voltava a coçar, começava a ficar protuberante, intumescia e voltava a crescer. Esse processo era sempre repetido, mas eram mais freqüentes os dias em que o nariz permanecia intumescido.

(3) Desse modo, quando ia comer ou tomar a sua papa de arroz, fazia com que um de seus acólitos enfiasse, por sob o nariz, um bastão de madeira, com cerca de 30 cm⁷ de comprimento e 3 cm de largura, e sentado à sua frente, mantivesse-o levantado, até que ele terminasse de comer. Terminada a refeição, o assistente abaixava o nariz e retirava-se.

(4) Quando, por algum motivo, essa tarefa era realizada por outra pessoa, o monge palaciano acabava se aborrecendo com a falta de jeito e recusava-se a comer. Por isso, esse assistente ficou sendo o encarregado de levantar o nariz.

(5) Um certo dia, no entanto, o assistente não pôde comparecer, devido a um mal súbito. Não havendo ninguém que pudesse segurar o nariz, durante a refeição matinal, os outros monges viram-se em apuros, quando um dos serviçais-mirins⁸ comentou: “Eu seria capaz de segurar com

2. Localidade da cidade de Uji, ao sul de Quioto. Uji era um local relativamente movimentado, pois fazia a ligação de Quioto com a cidade de Nara.

3. Refere-se ao termo *naiku* ou *naigubu*, referente aos monges que tinham a permissão de freqüentar o recinto religioso denominado Naidôjô, localizado no interior do palácio imperial.

4. Identidade desconhecida

5. Em japonês, 5 ou 6 *sun*, antiga medida japonesa, onde 1 *sun* mede cerca de 3 cm.

6. Em japonês, 4 *bu*, antiga medida, onde 1 *bu* = 0,3 mm.

7. Em japonês 1 *shaku*, antiga medida com cerca de 30,3 cm.

8. Nos templos era freqüente a presença de crianças e adolescentes denominados *chigo*, que, como aprendizes, realizavam também os serviços gerais do templo.

jeito. Nada ficaria a dever àquele assistente”. Ao ouvir tal comentário, um outro acólito foi contar ao monge palaciano o que ouvira. Esse serviçal-mirim, um adolescente, tinha boa aparência e reunia as condições necessárias para o desempenho da função, em vista do que o monge palaciano concordou, dizendo: “Então, chama esse serviçal-mirim. Já que assim ele diz, vamos fazê-lo segurar isto”. O serviçal-mirim foi chamado e conduzido à presença do monge palaciano.

(6) O serviçal-mirim tomou o bastão amparador de nariz, sentou-se comportadamente diante do monge, e fez com que o monge palaciano pudesse tomar a sua papa de arroz, segurando o nariz a uma altura adequada. Enquanto o monge sorvia a papa, comentando: “Esse serviçal-mirim é mesmo muito competente. Melhor até que o meu assistente”, o serviçal-mirim deu um forte espirro, virando-se para o lado. Nisso, a sua mão tremeu, fazendo movimentar o bastão que sustentava o nariz, razão pela qual o nariz mergulhou na cumbuca de metal, espirrando papa no rosto do monge e do serviçal-mirim.

(7) O monge palaciano ficou furioso, e enquanto retirava a papa do rosto com um papel, expulsava o serviçal-mirim, aos brados: “Tu és um miserável indolente! Tu farias isso, se, em vez do meu, estivesse segurando o venerável nariz de um nobre senhor? ‘Seu’ idiota, desastrado! Retira-te, moleque!” O serviçal-mirim levantou-se e esgueirou-se a um canto, comentando: “Se houvesse no mundo mais alguém com tamanho nariz, até iria lá para segurá-lo. Que tolice está a dizer o senhor monge!”, razão pela qual os acólitos que o ouviram, acorreram para fora e puseram-se a rir.

(8) Pensando bem, que tipo de nariz seria realmente? Trata-se de um nariz espantoso!

(9) Todos os que ouviram as incisivas palavras do serviçal-mirim, elogiaram-no. Conta-se que assim foi dito.

A narrativa inicia-se com a apresentação da personagem, Zenchi, caracterizado como uma eminente figura religiosa. A eminência encontra-se sugerida, inicialmente, pelo fato de Zenchi ser um monge palaciano (*naiku*), fazendo parte, portanto, de um número seletivo de monges com permissão de freqüentar o palácio imperial. Além disso, é descrito como um dedicado e respeitado religioso, assim como um competente administrador.

A perfeita conservação das construções, as freqüentes atividades religiosas, a abundância de doações e de oferendas, e até mesmo os detalhes do cotidiano como o banho (levando-se em conta que o banho diário não era habitual, mesmo entre os nobres) traduzem a prosperidade do templo. Assim, o segmento (1) apresenta a concepção tradicional de uma figura religiosa caracterizada pela sua eminência.

No segmento subsequente (2), entretanto, há uma quebra na seqüência discursiva, marcada por uma expressão *interruptiva*, “A propósito” (em japonês, *sate*). Trata-se de uma quebra, na medida em que a imagem social de um eminente monge é substituída pela contrastante imagem pessoal de um monge que, fisicamente, vem retratado através do seu peculiar nariz: um longo nariz que pendia abaixo do seu queixo, e que apresentava um aspecto visual incomum.

Trata-se de um nariz que afigura-se extremamente grotesco, mesmo que não venha a possuir vida própria, e nem a circular por aí, como conselheiro de Estado, tal qual o do major Kovalióv de *O Nariz*⁹ que sai desesperadamente à sua procura (a luta de

9. *O Nariz*, conto do escritor russo Nicolai Gógol (1809 ~ 1852), publicado em 1836.

Zenchi, pelo contrário, resume-se na tentativa de fazer com que o nariz desapareça, ou seja, reduza de tamanho).

O motivo do nariz grande e rubicundo como indicativo de fealdade é encontrado em outras narrativas de *Konjaku Monogatari* como em XXVI / 17 – *Sobre o fato de o general Toshihito, quando jovem, conduzir Goi, da Capital para Tsuruga* ou XXVIII / 21 – *Sobre o apelido de [], Diretor de Repartição Pública da Divisão Esquerda da Capital*. Além disso, conforme constatado por Propp¹⁰, pode tornar-se “objeto de zombaria”, criando uma impressão cômica ou satírica.

Mais adequado seria dizermos que o nariz de Zenchi afigura-se fisicamente grotesco, e a situação cômica surge em seu encalço. Afigura-se grotesco pela dimensão desmesurada ou a “hiperbolização”¹¹ sofrida pelo órgão olfativo que o torna, de certo modo, uma parte “despedaçada ou autônoma”¹² do corpo, na medida em que Zenchi não tem domínio sobre ele (diferentemente do nariz de Pinóquio, cuja mudança de tamanho estava condicionada à mentira, o nariz de Zenchi cresce completamente independente da sua vontade), tampouco consegue exercer qualquer controle motor, precisando ser ele amparado por um bastão, na hora da refeição. Além disso, a sua “transformação em figuras de animais ou de coisas”¹³ – no presente caso, trata-se de um nariz “tal qual uma casca de laranja” – impõe-lhe um caráter grotesco.

O tratamento utilizado para reduzir o tamanho do nariz lembra a versão doméstica de uma cirurgia plástica, e vem descrito minuciosamente, tal qual num manual de medicina:

- fervia, num bule, a água à alta temperatura;
passava o nariz por esse orifício (da bandeja);
- enfiava-o no bule e o escaldava;
calçava o nariz e fazia com que o pisassem;
pisando ainda mais forte, surgiam, de cada um dos poros, pequenos vermes brancos;
estes (vermes), arrancados com a pinça, deixavam, em seu lugar, pequenos orifícios;
- recolocando o nariz na mesma água fervente, e escaldando-o como da primeira vez,
o nariz encolhia;

Note-se que as descrições acima levam-nos a sentir o nariz de Zenchi como um objeto independente, um corpo estranho que o obriga a adotar, durante as refeições, um recurso especial para alimentar-se, com a utilização de um bastão amparador de nariz. E embora incômodo, Zenchi aceita o seu nariz e não se mostra desesperado. Busca soluções, mostra a existência de uma saída, fato que cria a comicidade. Trata-se naturalmente de uma solução que, por si só, se afigura singular, pois está fora do padrões convencionais de alimentação (o fato de ter que levantar o nariz para alimentar-se é

10. V. Propp, *Comicidade e Riso*, trad. de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade, São Paulo, Ática, 1992, pp. 52-53.

11. A questão da hiperbolização ou exageração como indicativos do grotesco e/ou do cômico é estudada por autores como Eikhenbaum, Propp e Bakhtin.

12. Cf. Bakhtin, Kayser.

13. M. Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de Francois Rabelais*, trad. de Yara Frateschi Vieira, São Paulo, Hucitec/Ed. Universidade de Brasília, 1987, p. 276.

uma exceção, não uma regra). O tom de seriedade imprimido ao ato de levantar o nariz confere-lhe um ar ritualista, o que acaba também criando a comicidade:

O serviçal-mirim tomou o bastão amparador de nariz, sentou-se comportadamente diante do monge, e fez com que o monge palaciano pudesse tomar a sua papa de arroz, segurando o nariz a uma altura adequada.

A desarmonia dessa cena com as subseqüentes, após o elogio dirigido pelo monge, quanto à competência do serviçal-mirim, acaba provocando uma situação cômica, reforçada pelo esbravejar do monge que, cego pela ira, dirige duras e grosseiras palavras ao serviçal-mirim. Além disso, ele próprio traz à tona aquilo que ninguém ousava comentar: o tamanho do seu nariz. A situação torna-se ainda mais insustentável para o monge, quando, querendo censurar veementemente o serviçal-mirim, acaba cometendo um deslize ainda maior, que provoca o incisivo comentário do serviçal-mirim:

[...] o serviçal-mirim deu um forte espirro, virando-se para o lado. Nisso, a sua mão tremeu, fazendo movimentar o bastão que sustentava o nariz, razão pela qual o nariz mergulhou na cumbuca de metal, espirrando papa no rosto do monge e do serviçal-mirim.

O monge palaciano ficou furioso, e enquanto retirava a papa do rosto com papel, expulsava o serviçal-mirim, aos brados: “Tu és um miserável indolente! Tu farias isso, se, em vez do meu, estivesses segurando o venerável nariz de um nobre senhor? ‘Seu’ idiota, desastrado! Retira-te, moleque!” O serviçal-mirim levantou-se e esgueirou-se a um canto, comentando: “Se houvesse no mundo mais alguém com tamanho nariz, até iria lá para segurá-lo. Que tolice está a dizer o senhor monge!”

Sobre o “alogismo latente” como recurso cômico, diz Propp que “Apenas alguns o notam e o desmascaram com alguma tirada que revela de repente a estultice e suscita o riso”¹⁴.

No caso da presente narrativa, o riso, que vinha sendo sugerido desde a apresentação do nariz (o nariz incomum, o bastão amparador, o mergulho dentro da papa de arroz), mas permanecia latente, vai se manifestar no momento em que o defeito físico explicita um defeito de natureza espiritual¹⁵, ou seja, quando a figura do eminente monge revela o seu lado pessoal, o de um homem tolo (*oko*), incapaz de enxergar um palmo diante do seu nariz, e que se utiliza de um discurso moralizante que resulta num absurdo: “Tu farias isso, se, em vez do meu, estivesses segurando o venerável nariz de um nobre senhor?”

É interessante observar também a ocorrência de uma inversão hierárquica, quando “aquele que ri” são os acólitos (sociedade) e o “objeto de riso” é o monge palaciano, donde se obtém um efeito grotesco-cômico, através do rebaixamento grotesco das coisas “ao avesso”¹⁶ ou do processo de inversão como quando “rimos do acusado que dá lição

14. V. Propp, *op. cit.*, p. 110.

15. *Idem*, p. 46.

16. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 10.

de moral ao juiz, da criança que pretende ensinar aos pais, enfim, do que acabamos de classificar como 'mundo às avessas' ”¹⁷.

Acrescente-se que o rebaixamento grotesco é realizado ainda no início da narrativa, quando existe o nivelamento de Zenchi com o seu próprio nariz, na medida em que se dá o mesmo grau de importância à apresentação de ambos (cf. segmentos (1) e (2)). A imagem do religioso bem sucedido apresentada no segmento (1), vai ofuscar-se, diante de um problema pessoal, enfrentado pelo homem Zenchi: o tamanho desmesurado do seu nariz (2) que acarreta não só um problema estético, mas um problema de ordem prática, estreitamente ligado ao cotidiano, que é o de não poder alimentar-se como qualquer mortal. A tensão contida que permeia toda a narrativa explode sob a forma de palavras muito duras e vulgares: (7) “miserável indolente”, “idiota”, “desastrado”, “moleque”, dirigidas ao serviçal-mirim que o fez “mergulhar” na realidade que Zenchi procurava esquecer-se, protegido pela máscara de um eminente monge palaciano.

Como bem observa Komine Kazuaki¹⁸, quando os acólitos acorrem para fora e põem-se a rir, Zenchi se vê isolado, ou seja, há um distanciamento que acarreta uma quebra na harmonia do mundo que, até então, girava em torno dele.

Nesse momento, cai a máscara do eminente monge palaciano (figura religiosa) e surge, em seu lugar, a cômica figura do tolo (*oko*), com o seu grotesco nariz.

As palavras finais:

Todos os que ouviram as incisivas palavras do serviçal-mirim, elogiaram-no.

convertem-se também numa decisiva dessacralização da figura religiosa, na medida em que o isolamento de Zenchi expande-se do nível religioso (acólitos e serviçal-mirim) para o social (“Todos os que ouviram”).

Bibliografia

- AKIYAMA, Ken. “*Genji Monogatari Konjaku Monogatari*” (“*Genji Monogatari e Konjaku Monogatari*”). *Bungaku* 6, Coleção Iwanami Kôza. Tóquio, Iwanami Shoten, 1976.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec/Ed. Universidade de Brasília, 1987.
- BERGSON, Henri. *O Riso*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.
- IKEGAMI, Jun'ichi. *Konjaku Monogatari Sekai (O Mundo de Konjaku Monogatari)*. Tóquio, Chikuma Shobô, 1983.
- MORI, Masato. *Konjaku Monogatari Seisei (A Formação de Konjaku Monogatari)*. Osaka, Izumi Shoin, 1986.
- NAGANO, Jôichi. *Konjaku Monogatari Kanshôte Hihyô (Apreciação e Crítica de Konjaku Monogatari)*. Tóquio, Miei Shoin, 1978.

17. H. Bergson, *O Riso*, trad. de Nathanael C. Caixeiro, Rio de Janeiro, Zahar, 1983, p. 53.

18. K. Komine, “*Setsuwa Bungakuni okeru Seihyôgen*” *Kokubungaku Kaishakuto Kanshôte*, vol. 4, Tóquio, Shibunô, 1981, pp. 34-35.

- NANBA, Kizô. “*Hana Nagaki Sôno Koto*” (“Sobre o Monge do Nariz Longo”). *Kokubungaku*, vol. 1. Tóquio, Gakutôsha, nov. 1958, pp. 89-92.
- OSABE, Hideo. *Setsuwano Nakano Yûmoa* (*O Humor nas Narrativas Setsuwa*), Coleção Kanshō Nihon Koten Bungaku 14. Tóquio, Kadokawa Shoten, 1984, pp. 453-460.
- Ô, Shukuhô. “*Konjaku Monogatarishûni okeru Warai*” (“O Riso em *Konjaku Monogatarishû*”). *Nihongo Nihon Bungaku*, n. 10. Taipei, Hojin Daigaku Gaigo Gakuin Tôhōgo Bungakukei, dez. 1983, pp. 39-54.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo, Ática, 1992.
- SHINOHARA, Shôji. “*Han Ôchô Bungakutoshite*” (“A Postura de uma Literatura Antiaristocrática”). *Kokubungaku*, vol. 29. Tóquio, Gakutôsha, 1984, pp. 66-70.
- . “*Oko*” (“Tolo”). *Kokubungaku*, vol. 17. Tóquio, Gakutôsha, 1972, pp. 89-94.

A RETÓRICA DA PERSUASÃO EM SAIKAKU¹

Madalena N. Hashimoto Cordaro

RESUMO: Centralizando-se em tradução de trecho inicial de *Nanshoku Ôkagami* (*O Grande Espelho do Amor de Homens*), analisam-se recursos poéticos da tradição do período Heian utilizados por Ihara Saikaku no Primeiro Período Edo (1600-1750) no sentido de uma construção de um discurso persuasivo do narrador, especialmente através de *mitate* e *mono-awase*.

ABSTRACT: Centralized in *Nanshoku Ôkagami* (*The Big Mirror of Male Love's*) initial text translation, Heian period poetic tropes used by Ihara Saikaku in the First Edo Period (1600-1750) are analysed in the sense of a narrator's persuasive discourse construction, specially through *mitate* and *mono-awase*.

PALAVRAS-CHAVE: literatura do período Edo, Ihara Saikaku, escritos *kôshoku*, metáfora, paródia, ironia, comparação.

KEYWORDS: Edo period literature, Ihara Saikaku, *kôshoku* writings, metaphor, parody, irony, comparison.

1. Ihara Saikaku (1642-1693) foi o mais apreciado escritor da era Genroku (1688-1703). Nascido em Ôsaka, sob o nome Hirayama Tôgo, supõe-se ter sido proveniente de família abastada de comerciantes. Prolífico por natureza, Saikaku foi primeiramente poeta em *haikai-no-renga*, discípulo da escola Danrin liderada por Nishiyama Sôin (1605-1682), tendo inventado a “competição arco-e-flecha” (*yakazu*) baseada na velocidade em compor versos. Sua prosa poética se deve à prática do *haikai* veloz: a tessitura de ritmos, construções de imagens e recursos poéticos (jogos de homófonos ou ressonâncias, palavras-travessero, convenções sazonais) serve a narrativas de amor e usos-e-costumes de cidadãos e samurais, no gênero *ukiyo-zôshi*.

Por volta de 1686, quando *Uma Mulher que se Deu ao Amor*² é publicado, Hishikawa Moronobu³ já havia desenhado muitos livros-pinturas (*ehon*) eróticos, e o viajante Saikaku, conhecendo suas obras, a elas se refere em suas narrativas do mundo flutuante, *ukiyo-zôshi*, atualizando seu leitor nas artes do momento, ligando-as às pinturas *ukiyo-e*, tanto em sua denominação enquanto gênero quanto nas tópicas tratadas, e, ainda, na retomada a convenções do período Heian.

Se escritos sobre o amor são abundantes em Heian, uma outra camada se superpõe nas obras *kôshoku-bon*, escritos sobre o amor do período Edo: o amor físico vai, com a introdução dos *kiki*, “instrumentos estranhos” do exterior (via Deshima, ilha artificialmente construída para comerciantes holandeses em Nagasaki)⁴, ser focalizado em

2. *Kôshoku Ichidai Onna*, editada em 1686, narra em primeira pessoa episódios da vida de uma mulher, em cuja vida amorosa vê-se, pela primeira vez, uma ênfase, segundo alguns estudiosos, na “depravação dos sentidos”, que acaba desprovido a heroína de posição social importante: primeiramente é dama de companhia no palácio imperial, depois, adotada em rica família provincial na Capital, mais tarde, escolhida para ser esposa secundária de daimio e gerar-lhe filhos. Decai para *yûjo tayû* em Shimabara, depois para *yûjo tenjin*, a seguir para *yûjo tsubone*; passa a ser concubina de um “monge lascivo”; torna-se agenciadora de mulheres, trabalha em oficinas de cidadãos, em casas de chá e de banho. Enfim, após outras ocupações, termina como *yobi-onna*, “mulher-que-chama”, puxando as mangas de homens que passam pelas ruas. A protagonista é, segundo alguns, uma “escrava do sexo” que, em seu gozo, juntamente com sua situação de mulher sozinha (numa época em que a mulher está abaixo de todas as categorias sociais reconhecidas), termina a vida envergonhada, arrependida e cheia de remorsos ao perceber, num templo, que, na longa jornada de sua vida, tivera mais de dez mil homens e noventa e cinco abortos. Também relacionada com uma obra do passado, a vida de Ono-no Komachi, mulher bonita famosa do período Heian, Saikaku utiliza ainda outras fontes, como catálogos críticos dos áreas-de-prazeres e das *yûjo*, e o formato de confissões arrependidas, *zange*, apreciado nos séculos anteriores, eivados de visão budista. *Kôshoku Ichidai Onna* tem paralelismos com *Kôshoku Ichidai Otoko* que não se restringem apenas ao título: *ichidai* foi interpretado durante muito tempo como uma vida, duração de uma vida, mas pode ser lido também como uma geração, um homem e uma mulher em apenas uma geração, sem família, quer dizer, sem descendência; uma vida que apenas frui sem frutificar.
3. Embora não se tenha muitas informações sobre sua vida, sabe-se que sua família fabricava e negociava com tecidos tingidos e brocados, principalmente a famílias e templos abastados da pequena vila pesqueira de Hoda, província de Awa, atual Chiba, e que recebeu treinamento não somente nos negócios da família mas também na pintura Tosa e Kanô, quando se põe a caminho da cidade de Edo. Através de uma exaustiva pesquisa, Hayashi Yoshikazu conclui que Moronobu morre no ano quatro da era Shotoku (1694), pois em sua terra natal, no templo familiar dos Moronobu, Rinkaizan Betsugan-in, um grande sino é encontrado com a seguinte inscrição: “Contribuição de Hishikawa Kichibei-no-Jo Fujiwara Moronobu Nyudo Yuchiku num dia auspicioso no sexto mês do ano 7 da era Genroku, ano do Cão Kinoo”, contando possivelmente com setenta e sete anos, o que faria de 1618 sua provável data de nascimento. Depois de se mudar para Edo, Moronobu junta-se aos muitos “pintores-das-cidades”, *machi-eshi*, sendo patrocinado por comerciantes. Não estando ligado a nenhuma família específica de pintura, os pintores-das-cidades são importantes produtores de imagens de usos-e-costumes dos *chônin*, em geral anônimos. Moronobu é o primeiro nome conhecido, embora se conjecture a existência de outros artistas que trabalhassem na mesma área, inclusive na xilogravura. Assim como ele, todos os artistas do período inicial de *ukiyo-e* se denominavam *yamato-eshi*, “pintor de yamato”, *nihon-eshi*, “pintor do Japão”, *waga-shi*, “profissional de pinturas japonesas”.
4. *Kiki*, instrumentos estranhos, são importados da Holanda: telescópios, microscópios, óculos, prismas, caleidoscópios, geradores de eletricidade estática (*erekiteru*), utensílios de vidro, projetores, candela-bros, relógios, brinquedos, canivetes, caixas de espiar (*nozoki-megane*), tesouras, vinho, doces, fauna e flora, livros. Timon Screech, in *The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan*

minúcias através de lentes de aumento, principalmente no Segundo Período Edo (1750-1868), como se vê já em *Um Homem que se Deu ao Amor*⁵, quando a personagem Yonosuke, ainda menino, espia uma servente a se banhar, com um telescópio, do alto do telhado. O procedimento retoma famoso recurso amoroso da era Heian: *kaima-mi*, “ver através de fendas, espiar”

A compreensão póstuma do termo *kôshoku* como sinônimo de “pornografia” se deve, em grande medida, a seguidores de Saikaku. Como escreve o estudioso Donald Keene: “[...] nos trabalhos de Saikaku, o significado da palavra [*kôshoku*] varia grandemente. Em *Um Homem que se Deu ao Amor* é galante; em *Cinco Mulheres do Amor*⁶, *kôshoku* está mais próximo do amor romântico; em *Uma Mulher que se Deu ao*

– *The Lens within the Heart*, Nova York, Cambridge University Press, 1996, em estudos sobre o impacto dessas importações no Japão, acentua que os objetos tiveram pouco impacto na ciência japonesa, tendo sido, entretanto, entusiasmadamente difundidos entre os cidadãos, primeiramente entre os mais afluentes, que os exibiam como *misemono*, “coisa para mostrar”. Os objetos de precisão (barômetro, termômetro, sextante, balança, relógio) associam-se, como nota argutamente Screech, às representações visuais minuciosas e precisas, sendo ambas *saiku*.

5. *Kôshoku Ichidai Otoko*, editada em 1862, é seu primeiro livro em prosa. A narrativa segue a trajetória amorosa de Ukiyo-no-suke, abreviadamente Yonosuke, desde os oito até os sessenta e um anos, tendo sido dividida em cinquenta e quatro capítulos, segundo a estruturação do *Genji Monogatari*. Yonosuke, filho de um riquíssimo proprietário de minas e de uma das mais famosas *yûjo* de seu tempo, goza do amor de formas intensas e variadas. Almejando uma vida galante, Yonosuke não somente frequenta as grandes artistas do amor das áreas-de-prazeres Yoshiwara, Shimabara, Shinmachi, mas também as serventes do amor de casas de banho, de chá e albergues provinciais; relaciona-se ainda com as mulheres comuns e das “margens dos rios”, com os jovens atores do teatro kabuki, *wakashu*. Durante sessenta e um anos, Yonosuke “se divertiu com 3.742 mulheres e 725 rapazes” de todas as categorias sociais, devido não somente à sua boa aparência física mas, principalmente, ao poder de sua situação econômica. Estudos de Noda Hisao apontam falhas na estruturação do livro, bem como divisões possíveis em três desenvolvimentos: a história de Yonosuke propriamente dita, os catálogos críticos de *yûjo* e as histórias de província, tendo chegado à hipótese de que manuscritos preexistentes teriam sido juntados e adaptados a um fio condutor, a saber, a vida de Yonosuke. Inovações da pena de Saikaku, no entanto, podem ser notadas: na descrição minuciosa de roupas e alimentos, no comentário elaborado sobre as áreas-de-prazeres, na observação sagaz de seus frequentadores e, principalmente, em transformar em personagens *yûjo* famosas como Takao, Yoshino, Yûgiri ou Komurasaki. Yonosuke, arrasado pelos gozos e pela decadência física, acaba desaparecendo, num navio, em direção ao “País das Mulheres”
6. *Kôshoku Godai Onna* trata, segundo o estudioso Abe Jirô, de “paixões de mulheres”, mas, segundo Teruoka, de “estranheza do corpo e do caráter de mulheres”. A obra mostra os caminhos do amor de cinco mulheres cidadinas, amores criminosos segundo as leis do xogunato pois ousam escolher seus amantes, sendo dividida em cinco partes com cinco capítulos cada. Na segunda narrativa, “Osen, a Senhora da Loja de Calendários”, Osen se apaixona e se casa, sem que se relate razões sentimentais ou práticas; mais tarde, apaixona-se novamente, mais uma vez, inexplicavelmente. Na verdade, a personagem aprecia o fato de se apaixonar, independentemente do objeto de seu amor, mostrando “uma tendência das mulheres de apreciar o estado de estar apaixonada”. A narrativa seguinte gira em torno do amor de uma mulher bem-educada (embora da categoria dos comerciantes) que, na ausência do marido, se deixa enredar numa trama com um servente, numa falta dupla contra os laços do casamento e contra a estratificação social, tendo ambos sofrido uma punição mais severa, a morte por crucificação. Saikaku expõe um mundo em que, embora seja a mesma a falta, a punição é tanto mais severa quanto mais alto o estrato social do faltoso. *Cinco Mulheres do Amor* inclui juízos de figuras-bonitas, desta vez não de *yûjo* mas de cidadinas, como se vê na abertura da terceira narrativa; inclui também *michi yuki*, “caminhada”, e pena de morte ocasionada por amores, como se vê amiúde nas peças de Chikamatsu. Diferentemente do amor nas áreas-de-prazeres e de teatro, em *Kôshoku Gonin Onna* os caminhos do

Amor, trata-se de desejo puramente físico”⁷. A ligação de *kôshoku* do período Edo com *irogonomi* do período Heian é fundamental para se compreender de que amor se trata: não do amor enquanto algo romântico ou sutil, mas das artes do amor; “galante”, “romântico” ou “sensual” não têm pertinência. As artes se ligam, no período Edo, ao *kôshoku* (“apreciação do sexo”), composto pelos ideogramas *gostar-cor*. Invertendo-se os ideogramas que compõem *kôshoku*, respectivamente *cor-gostar*, se tem *iro-gonomu* (“gostar-cor”), como em *Ise Monogatari*: “*irogonomu to ifu suki-mono*” (“o especialista refinado que é amador do amor”); em *Genji Monogatari*, há *irogonomi* e *fûryû no konomi*. Ou seja, o relacionamento de *suki*, amador das artes, com o erotismo já se estabelece, incluindo as coisas elegantes, coletivamente apreciadas (*fûryû*). Orikuchi Shinobu⁸, rastreando o *iro-gonomi* na Antigüidade, enfatiza seu caráter religioso, do qual, no entanto, não se excluem *kôshoku* e *tajô* (muitos relacionamentos): para o sucesso de seu reino, o imperador desposaria sacerdotisas xintoístas (*miko*) de cada região, pois atrairia para seu palácio, através delas, as próprias divindades (*kami*). Rito de prosperidade em seu início, na corte de Heian as relações amorosas se multiplicam relativamente à posição social, sensibilidade, artes.

Iro (cor), como metonímia das coisas do amor e do sexo, associa-se inicialmente aos deuses, pois se veste o vermelho para chamar atenção dos *kami* nas cerimônias; o trabalho despendido na obtenção dos pigmentos vegetais e minerais é tido como uma oferta às divindades, um modo de homenageá-las; cores são utilizadas somente por monges e *miko* ou adornam altares. A cor atrai os deuses e, aproximando-os, os seduz com as artes da dança, da música e da poesia.

Na época de Saikaku, *kôshoku* não tem conotação negativa – é tratada exhaustivamente por pintores e escritores –, como passa a ter posteriormente, devido, em grande parte, a imitadores que transformam o gênero *kôshoku-mono* em, segundo alguns estudiosos, “quase fria pornografia”⁹. Certamente a proibição xogunal dos escritos e pinturas *kôshoku*, datada dos anos 1720, mais de vinte após as mortes de Saikaku e Moronobu, contribui para sua depreciação. Principalmente, exercem juízos negativos sobre os livros *kôshoku* autores de obras *yomihon*, “livros-de-ler”¹⁰, como o rígido

amor jogam com sentimentos e vidas regidas pelas leis do xogunato; é o amor dos amadores *yabo*, em oposição ao amor dos profissionais, *tsûjin*, que têm *iki*. Essas narrativas, como também outras de Saikaku, são criticadas por alguns estudiosos, mais uma vez, pela “falta de caracterização das personagens”: Saikaku não esclarece as razões pelas quais as mulheres se apaixonam, o que demonstra as expectativas da crítica em relação à narrativa que se pretende, para ela, “moderna”

7. *World Within Wall – Japanese Literature of the Pre-Modern Era, 1600-1867*, Nova York, Holt, Rinehart and Winston, 1976, p. 24.
8. Kubota Kiyoshi (org.), *Kîwâdo Hyaku Kôten Bungaku no Jutsugo-shû (Cem Palavras-Chave da Literatura Clássica)*, Periódico *Koku Bungaku (Literatura Japonesa)*, volume 7. Tôkyô, Gakutôsha, 1996.
9. Estudiosos japoneses têm utilizado o estrangeirismo *porunogurafi* (ou, abreviadamente, *poruno*) no tocante a escritos *kôshoku-bon* e estampas eróticas ou “pintura-primavera”, *shunga*; entretanto, o sentido de tal vocábulo não tem valor conotativo negativo como no Ocidente.
10. *Yomihon* se compõem principalmente por histórias de terror, de um “sobrenatural histórico”, como os de Ueda Akinari, mantendo-se no nível cultivado dos conhecimentos confucionistas chineses alegorizados por fantasmas e demônios. Takizawa Bakin leva ao extremo didatismo e erudição chinesa em suas narrativas que exploram efeitos fantásticos e nas muitas peripécias de escritos de gênero baixo,

confucionista Bakin. O desprezo pelos escritos de Saikaku e pelas obras dos pintores-das-cidades é juízo de samurais a cidadãos.

Em *Um Homem que se Deu ao Amor*, não se deve entender *kôshoku* como “amor às mulheres”, mas como “amor *fûryû*”, elegante e refinado. Estudiosos ocidentais compararam inicialmente Yonosuke a Don Juan; entretanto, Yonosuke não engana ou ilude seus parceiros em busca de um número maior de amores, a constância amorosa não é requerida por nenhuma das partes, a personagem é um coadjuvante do amor em seus estágios e cerimônias. Assim como em *Episódios de Ise*, Yonosuke é um *otoko*, um homem, mostrado em várias situações de relacionamentos amorosos, na Capital e nas províncias. No conhecimento do “caminho do amor”, *kôshoku* inclui não só o mundo físico e as ações físicas quando se o trilharam, mas também seus juízos, de onde se originam as concepções características dos hedonistas cidadãos do período Edo: *sui*, *iki*, *hari*, *tsû*, *yabo*, *hankatsû*, *tsûjin*¹¹

No juízo excelente dos caminhos do amor (“nada há superior a uma *yûjo*¹² de Kyôto, com o espírito alerta e orgulhoso, *hari*¹³, de Edo, num *ageya*¹⁴ suntuoso de Ôsaka¹⁵), *yûjo* e clientes de províncias, assim como atores de várias categorias, retomam a discriminação das províncias, já vista em Narihira. Entretanto, no período Edo, as províncias contrapõem-se, não somente à Capital Kyôto, mas também a Ôsaka e Edo, tendo as Três Cidades se tornado objeto de comparações várias, *mono-awase*¹⁶.

também nomeados *zoku-bungaku*, literatura dos comuns. Os autores são escritores profissionais que têm um público certo a ser cativado, pouco importando os meios para tal. *Yomihon*, “livro-de-ler”, geralmente não tem “pintura-introduzida” (*sashi-e*) e mantém a referência às coisas chinesas. Tsuga Teishô (1718-1794), médico e escritor de Kyôto, confucionista, escreve o primeiro *yomihon*, composição erudita de chinês e japonês: *Kokon Kitan Hanabusa Sôshi* (*Escritos de Histórias Estranhas do Presente e do Passado*). Takebe Ayatari (1719-1774) estuda *haikai*, *kanga* (pintura-chinesa), *kokugaku* (estudos-vernaculares) e escreve *yomihon*, iniciando com a obra *Nishiyama Monogatari* um novo caminho, *kaidan-goto* (histórias-de-fantasmas). Nas narrativas curtas de *Ugetsu Monogatari* (*Contos da Chuva e da Lua*), de Ueda Akinari, aparecem fantasmas de vivos e de mortos que são metáforas de desejo, luxúria, maldade, crime, vingança e castigo. Akinari estuda *kangaku* (estudos-chineses) com Tsuruga Teishô e *kokugaku* (estudos-vernaculares) com Takebe Ayatari e, no dizer de Katô Shûichi, “dedicou seu pincel ao gênio chinês e aos demônios japoneses”

11. Essas concepções são complexas e permeiam todo o período Edo. *Grosso modo*, *sui* seria mais característica do Primeiro Período Edo (1600-1750), tendo se centralizado em Kyôto e Ôsaka; é “charme, sedução, altruísmo” dos habitantes das áreas-de-prazeres. *Iki*, leitura do mesmo ideograma, seria mais característica do Segundo Período, é sua interpretação na cidade de Edo: “charme, sedução, simplicidade, orgulho” dos cidadãos. *Tsûjin* e *yabo* são atitudes dos frequentadores das artes do amor, o especialista e o incauto, mediados pelo *hankatsû*.
12. Mantém-se aqui o termo original *yûjo*, “mulher-entretenimento”, entendendo que a tradução corrente “cortesã” em poucos aspectos se lhe assemelhe.
13. Concepção das áreas-de-prazeres em relação à atitude de *yûjo*, que devem ter *hari*: espírito alerta, charme, modo galante, agudo e direto.
14. “Casa de designação”, ou casas oficialmente reconhecidas pelo xogunato e controladas por comerciantes, as quais servem de locais de encontros e fruição dos entretenimentos da conversação, dança, música, bebida, comida e amor, entre as *yûjo* e seus clientes.
15. *Kyô no jorô ni, Edo no hari wo motase, Ôsaka no ageya de awaba, kono ue nanika arubeshi*, in *Kôshoku Ichidai Otoko*, VI: 6.
16. *Mono-awase* é entretenimento da corte do período Heian: “comparação-de-coisas”, baseia-se na reunião de nobres que se entretêm em discriminar e julgar as qualidades de objetos semelhantes, como conchas, plantas, aromas, mulheres, bem como compor e julgar caligrafia, pintura, poesia, execução musical.

Saikaku escreve também histórias de samurais – *Relatos de Tradições de Samurais*¹⁷ e *Narrativas de Obrigações de Samurais*¹⁸ –, baseadas principalmente nas tópicas: honra, vingança e amor de homens. Em algumas narrativas, a busca da vingança é ocasionada por desafios e humilhações à honra do senhor, mas, das trinta e duas narrativas, onze desenham vinganças amorosas. Muitos estudiosos julgam essas narrativas de samurais escassas e superficiais, mostrando um juízo que supõe haver “profundidade” em “escritos-folhas” (*sôshi*)¹⁹. Um caso como o que deu origem à peça *Kanadehon Chûshingura* (*A Liga dos Quarenta e Sete Samurais*), ocorrido em 1703, após a morte de Saikaku, mostrou-se mais adequado ao pincel de Chikamatsu Monzaemon: o drama trágico, em oposição à sua leveza.

O amor de homens, também *kôshoku*, é tratado de modo abrangente em relação a samurais, seguindo a tradição, como podemos ler em *Nanshoku Ôkagami* (*O Grande Espelho do Amor de Homens*), representando samurais e seus amantes, segundo regras galantes e honoríficas. Os papéis ativo e passivo são exercidos, respectivamente, pelo mais velho (*yarô*, acima de dezesseis anos) e pelo mais moço (*wakashu*), numa relação marcada pelo amor-fidelidade confucionista, *chû*. Na segunda parte, Saikaku enuncia, sobretudo, juízos sobre atores: trata do amor de homens envolvendo atores de kabuki, desnudando seus truques para tirar o máximo proveito de seus amantes. Os dois “mundos-separados”, *betsu-sekai*, do período Edo são as áreas-de-prazeres, onde se praticam as artes do amor entre homens e mulheres, e as áreas-de-teatro, onde se praticam o amor entre homens.

O amor entre samurais enfoca, além da beleza do corpo, a beleza da fidelidade; mais que de amor, trata-se de uma ética regulamentada por *giri*, obrigação e honra. A associação do amor e da morte, segundo Ueda Kazuo²⁰, é purificadora e signo de sinceridade, lealdade e capacidade de sacrifício; “a morte é o eros”. Os triângulos amorosos entre atores e samurais acabam em suicídio, assassinio, violência. Mas, entre os atores, *wakashu*, a beleza da ética é secundária em relação à beleza do corpo, a qual, sendo efêmera, resulta em relações amorosas efêmeras; sinceridade e lealdade são encenadas, devido a ser pago o amor. Nesse sentido, no engodo, na inconstância e no interesse material, essas relações amorosas se aproximam, pela preponderância do dinheiro, das mantidas com as *yûjo*, e a morte-juntos (*shinjû*) adquire um outro valor: a purificação da mundaneidade e a eternização da beleza efêmera se revestem em tópicas cômicas.

Noda Hisao²¹ critica as histórias trágicas de amor entre os samurais, pois, primeiramente, Saikaku se afastaria, para ele, de seu tema, o amor de homens, tratando-

17. *Buke Denraiki*, de 1687, compõe-se de trinta e duas histórias de vingança de samurais do passado e da época.

18. *Buke Giri Monogatari*, de 1688, compõe-se de vinte e seis histórias acerca da lealdade dos samurais do passado e da época.

19. Há vários ideogramas para *sôshi*: “pequena-planta”, “pequeno-volume”, “papel-planta”, “papel-juntado”, vocábulo que nomeia o gênero no qual Saikaku escreve, *ukiyo-zôshi* (*sôshi* sonorizado).

20. In *Saikaku Bungei no Kenkyû* (*Estudo sobre a Arte da Escrita de Saikaku*), Tôkyô, 1980.

21. In *Nihon Kinsei Shôsetsu-shi, Ihara Saikaku hen* (*História do Romance Japonês da Era Moderna – Seleção de Ihara Saikaku*), Tôkyô, Kyôjôsha, 1989, p. 301.

o apenas em termos de obrigações e lealdades, sendo suas personagens sempre de beleza ímpar e qualidades indiscutíveis; em segundo lugar, porque todas as histórias, mais uma vez, se passam no passado (também em *Kôshoku Ichidai Otoko* as *yûjo* referidas são todas do passado), nas eras Kan'ei (1624-1629) e Kanbun (1661-1673), como reflexo da proibição xogunal de referir samurais. “Todas as histórias mostram a falta de habilidade e a não-familiaridade de Saikaku com o tema, tendo focado, não os samurais de seu tempo, mas os samurais do passado, ainda impregnados de uma visão budista” Estudiosos requerem, ao ler as obras de Saikaku, “retrato do tempo presente” e “profundidade”, como se fossem mais que construções de símiles, narrativas leves de um mundo evanescente e prazeroso. Ao focar narrativas de samurais e atores em seus amores sob uma veia cômica, através dos olhos de um comerciante familiarizado com escritos da tradição e utilizar retóricas antigas virando-as do avesso de modo prolixo, Saikaku inventa histórias para serem lidas por cidadãos.

Nanshoku Ôkagami (O Grande Espelho do Amor de Homens) é de 1687, compondo-se de narrativas curtas de amores entre samurais e atores. Assim se inicia o primeiro livro, na defesa do amor de homens²²:

I: 1. AMOR: A DISPUTA ENTRE DUAS FORÇAS

No início da Idade dos Deuses, era o amor de meninos.

Os famosos odiadores-de-mulheres²³ do Japão.

Ensinaamentos sobre Registro das Origens do Amor de Homens [Belo Caminho].

No início da Idade dos Deuses, quando estes iluminavam os céus, o deus *Kuni-toko-tachi*²⁴ aprendeu o amor de meninos de um pássaro²⁵ que vivia nas margens secas sob a Ponte Flutuante dos Céus²⁶, brotando, assim, seu amor pelo deus *Hi-no-chimaru*²⁷. Mesmo miríades de insetos preferiam a posição do amor de meninos²⁸, e o Japão era também chamado “País das Libélulas”²⁹. O deus Susanoo, com a idade, voltou-se à princesa *Inada*³⁰ e, desde então, há partear e choros de bebês que berram; megeras velhas intermediárias apareceram; pais começaram

22. A tradução de obras de Saikaku foi baseada na edição *Ihara Saikaku-shû (Coleção Ihara Saikaku)*, com notas e comentários de Teruoka Yasutaka e Higashi Akimasa. Tôkyô, Shôgakukan, 1971.

23. *Nihon ni karuremo naki onna-girai no koto*: “episódios de odiadores-de-mulheres que não se tem como esconder no Japão”.

24. *Kuni-toko-tachi-no Mikoto*: “deus que se levanta sempre no país”, invenção de Saikaku em analogia aos nomes de deuses nas primeiras obras históricas do Japão, *Kojiki* e *Nihon Shoki*.

25. *Shiribiki*, “alvéola”, outro nome para *sekirei*.

26. *Ama no Uki-hashii*. Margem seca, *kawara*, faz menção da área ocupada pelos atores de kabuki e *yûjo*, *Shijô-Kawara*, na cidade de Kyôto.

27. *Hi-no-Chimaru-no Mikoto*, “deus dos mil dias”, invenção de Saikaku.

28. *Jakkei*, composto pelos ideogramas *waka* e *chigiri*, significa “relações com *wakashu*”

29. *Seireikoku* é leitura chinesa para *Akitsu-no Kuni*, “País das Libélulas” ou, com outros ideogramas, “País da Baía de Outono”

30. Na Idade dos Deuses, Susanoo é casado com *Kushitada-hime*, “Princesa dos Campos de Arroz”, o mesmo ideograma usado por Saikaku, mas lido diferentemente.

a sofrer com a longa espera e o peso do dote de suas filhas. Por que, quando não há forma de entretenimento mais belo do que o amor de homens, as pessoas de hoje ignoram seus sutis prazeres?

Pois, é profundo o amor de meninos, havendo casos numerosos tanto na história da China quanto na do Japão. Wei Ling-kung confiou sua vida a Mi Tzu-hsia, Kao Tsu entregou seu coração a Chi Ju, Wu Ti dividia seu travesseiro somente com Li Yen-nien. Em nosso país, também, o “homem de antigamente”³¹ foi, por mais de cinco anos, o amigo devotíssimo³² do irmão mais novo de Ise, Daimon-no Chûjô³³. Durante aqueles cinco anos, houve primaveras sem que [o “homem de antigamente”] visse flores; esqueceu-se das luas de outonos; carregou neves de sofrimentos sem explicação; encheu de tempestades suas mangas; atravessou pontes de gelo; aquietou, com punhados de arroz, cães que ladravam; quando portões³⁴ eram cerrados demais, entrava com a chave do ocultamento; mesmo na escuridão amaldiçoava a floresta de estrelas e praguejava contra o brilho de vagalumes [que o mostravam]; com serventes que se refrescavam, ele se sentava com seu amado [Chûjô]; suas pernas se tingiam do sangue de pernilongos, mas, mesmo assim, ele não desistia e lamentava o amanhecer; os cabelos [do “homem de antigamente”] se embaraçavam com o vento; a separação anunciada pelo pássaro que marca as horas o fazia verter lágrimas da chuva que não caía; captava-as logo no tinteiro³⁵ e, transportando o seu coração para o pincel, escrevia um rolo sobre aqueles dias, intitulado Coleção das Visitas Noturnas³⁶. Como é que ele voltou as costas para o amor de homens e se pôs a fazer narrativas sobre mulheres?³⁷ Depois de sua maioridade³⁸, ele abandonou seu impossível amigo devotíssimo e partiu para a capital Nara e o lenço da jovem Púrpura³⁹ o tornou o ancestral de todos os atores adultos [yarô] de kabuki. De costas, tinha a aparência de uma linda flor de pessegueiro⁴⁰ que se esquece de ferir ou de galhos do salgueiro balançando ao vento. Mao Ch'iang e Hsi Shih⁴¹, com certeza, se envergonhariam. Mesmo depois da maioridade, Narihira ainda preferia a companhia de belos jovens; o fato de ser chamado Deus do Yin e Yang do Mundo Flutuante⁴² deve causar-lhe vexação, [agora que se encontra] nas sombras de folhas e árvores⁴³. Um outro exemplo é o monge Yoshida Kenkô; ter enviado milhares de cartas de amor a Kiyo-Wakamaru⁴⁴, sobrinho de Sei Shônagon, todos perdoam, mas, por causa da única carta de amor para uma mulher que ele

31. *Mukashi otoko*, refere-se a Ariwara Narihira, a quem já foi atribuída a autoria de *Ise Monogatari*.

32. *Nen'yû*, “amigo de devoção”, refere parceiros do amor de homens.

33. Ise é poeta dama da corte de Heian, uma das Trinta e Seis Poetas Imortais. Não se conhece Daimon-no Chûjô.

34. *Ana mon*, “buraco-portão”, portões baixos e pequenos em paredes de barro.

35. *Suzuri*, pedra retangular com leve inclinação para dissolver tinta *sumi*.

36. *Tsûtaishû*, livro de memórias; obra inexistente.

37. Refere-se a *Ise Monogatari*.

38. O primeiro episódio de *Ise Monogatari* mostra *otoko*, um homem, indo visitar Nara, a antiga Capital, após sua cerimônia de maioridade.

39. Lenço usado para esconder a parte raspada das cabeças de atores adultos que fazem papéis femininos. O “púrpura jovem” é tecido púrpura e referência à jovem para a qual *otoko* compõe seu poema.

40. *Yôtô*, “pessegueiro oculto”, referência a uma obra do tempo de Saikaku, *Shin'yûki* (*Relatos de Corações Amigos*).

41. *Môshô* e *Seishi*, como são chamadas no Japão, são famosas mulheres-bonitas da história chinesa.

42. *Ukiyo ni In'yô no Kami*: sendo *yin* e *yang* as duas forças, por analogia, Narihira seria o “deus dos amores entre homens e mulheres”

43. Quer dizer, “agora que está enterrado sob folhas e árvores”

44. Kiyo-Wakamaru, “jovem puro”, é invenção de Saikaku, utilizando-se do primeiro ideograma (Kiyo) do nome de Sei Shônagon (Sei). Shônagon, note-se, é do período Heian e Kenkô, do período Kamakura.

escreveu a pedidos [de um amigo], seu nome ficou manchado até no outro mundo. O amor de mulheres é mesmo um caminho que todos os homens devem temer.

Quando recebi a vida, se tivesse a inteligência de hoje, nunca teria sugado os seios de uma mulher. Há, afinal, vários exemplos em que crianças foram criadas com papas e caldos doces.

De qualquer forma, montei minha casa de homens e decidi-me por uma propriedade alugada numa área remota de Asakusa em Edo, na província de Musashi; não me importavam as alegrias e os sofrimentos do mundo ou a paz e a guerra dos homens; sempre trancava os portões; antes da refeição da manhã, já me dedicava ao Registro das Origens do Amor de Meninos⁴⁵; coletei e escrevi sobre, sem exceção, todos os prazeres do amor de meninos – pelos quais temos de agradecer –, que, em meus quarenta e dois anos de viagens pelas províncias vi, ouvi, senti e aprendi.

Primeiro, discriminemos o amor de homens e o amor de mulheres⁴⁶.

O que é preferível:

Uma garota de onze ou doze anos analisando-se de frente e de costas, ou um menino da mesma idade limpando seus dentes?

O leito em que se é rejeitado por uma *yûjo*, ou a conversa íntima com um menino de kabuki que tem hemorróidas?

Ficar cuidando de uma esposa que sofre do pulmão, ou ter, às vezes, um *wakashu* que pede coisas?⁴⁷

Caírem relâmpagos do Deus-das-Águas⁴⁸ no quarto onde se brinca com um menino que se comprou⁴⁹, ou receber uma navalha de uma *yûjo* que mal se conhece e que lhe pede para morrer com ela?

Perder no jogo e, no dia seguinte, enlouquecer com uma *yûjo kakoi* de quinze *momme*⁵⁰, ou comprar mercadorias quando o preço abaixa e comprar um menino de viagem?⁵¹

Casar-se com a filha de seu senhor, dormir cedo e ir emagrecendo, ou se apaixonar pelo filho de seu senhor e ver seu rosto apenas durante o dia?

Uma viúva com mais de sessenta anos com um quimono de baixo carmesim contando sua prata, ou um menino com somente as têmporas raspadas⁵² num quimono simples de algodão lendo suas juras passadas de amor?

Frequentar Shimabara demais e perder sua casa hipotecada⁵³, ou ensandecer-se demais por Dôtonbori e descobrir que a data de vencimento do empréstimo para o arroz⁵⁴ se aproxima rapidamente?

45. *Jakudô Kongen-ki*, obra inexistente.

46. Saikaku inicia, a partir daí, a comparação entre os amores; trata-se de *mono-awase*, juízos sobre coisas semelhantes, que é corrente no período Heian.

47. *Mushin iwaruru wakashu*, embora não esteja explícito, algumas traduções determinam o que pedem os *wakashu*: “ter um *wakashu* que pede dinheiro constantemente para gastar”.

48. *Mizu-gami-nari*, trocadilho para *mizu-kaminari*, “trovão de água”, em oposição a *hi-kaminari*, “trovão de fogo”.

49. *Kodomo-kau*, “comprar crianças”, o menino é ator de kabuki, mas ainda não *wakashu*.

50. *Kakoi* é categoria inferior de *yûjo*, abaixo de *tayû* e *tenjin*; como seu preço é fixado em quinze *momme*, Saikaku grava o ideograma *jûgo*, “quinze”, mas o faz ler como *kakoi*.

51. *Tobiko*, “menino que pula”, ou *takiko*, “menino que viaja”, são *wakashu* que viajam pelas províncias vendendo-se.

52. *Sumi-maegami*. A maioridade (*genpuku*) é significada pela raspagem dos cabelos nas fronteiras; o menino, tendo apenas uma parte raspada (*han-genpuku*), não atingiu ainda a maioridade.

53. *Iejichi*, dívida que tem como garantia a residência.

54. *Gojômai*, “arroz dos castelos”, o arroz (imposto xogunal) vinha de todas as províncias (castelos), sendo armazenado em Ôsaka e levado a Edo; era a base monetária do início do período.

Aparecer o fantasma de um *wakashu* quando se entretém com *Cem Narrativas Medonhas*⁵⁵, ou voltar sua antiga esposa pedindo dinheiro?

Espiatar sob chapéus de palha quando eles voltam do teatro, ou perguntar a uma aprendiz [*kamuro*] o grau da *yûjo* que desfila [*dôchû*]?⁵⁶

Tornar-se atendente de um monge no monte Kôya⁵⁷, ou tornar-se concubina⁵⁸ de um nobre aposentado?

Uma dançarina de templos⁵⁹ que sai a benzer potes de arroz mas coloca seu coração apenas em casas de homens, ou um menino que anda vendendo óleo de sândalo⁶⁰ e que se desagrada da câmara central da residência de um daimio?⁶¹

A boca de uma mulher que tem os dentes pretos, ou a mão de um *wakashu* que arranca seus pêlos?

Esperar parar a chuva no portal de uma casa-de-designação que não se conhece, ou ter-lhe recusada uma lanterna na escuridão, quando se volta dos aposentos de um menino?⁶²

Conhecer os sons de uma garota de casa-de-banhos, ou visitar secretamente um *wakashu* em contrato-de-trinta-dias [com outro homem]?

Patrocinar uma *yûjo*, ou comprar uma casa para um ator de kabuki [*yarô*]?

Emprestar seu agasalho para um tambor [*taiko*] de Yoshiwara⁶³, ou dar algumas moedas a um atendente de ator na margem do rio?⁶⁴

Ir para Shinmachi antes da Festividade Bon e apaixonar-se por uma *yûjo*, ou enamorar-se de um ator antes da Primeira Apresentação Anual⁶⁵ no palco?

Uma mulher de casa-de-chá mastigando nozes, ou um *wakashu* vendendo aromas que brinca com sua balança?

Observar por trás o penteado de um *tayû* de *kabuki*⁶⁶ quando ele entretem num barco⁶⁷, ou ver de frente uma esposa em quimono *kanoko* numa carruagem de mulher voltando da apreciação de flores de cerejeira?

55. *Hyaku Monogatari*, *Cem Narrativas*, é diversão apreciada nas noites de verão: cem lanternas acesas são apagadas à medida que os participantes contam narrativas de fantasmas (*kaidan*).

56. A ação é típica de *yabo*.

57. Segundo provérbio “Kôya, sessenta; Dachi, oitenta” Nos templos das montanhas Kôya e Dachi, era proibida a presença de mulheres, portanto, mesmo envelhecendo, os homens eram sempre tratados como *wakashu*.

58. *Tegakemono*, “pessoa que cuida”, são esposas secundárias, concubinas; em Kansai se chamava *tekake*, em Kantô, *mekake*.

59. *Miko*. Em determinado dia de cada mês as *miko* visitavam as casas e purificavam os potes de arroz (*kama barai*); em *Kôshoku Ichidai Otoko*, livro III, episódio 7, há *miko* que vendem sexo.

60. *Kyara no abura*, um dos tipos de óleo para cabelo de penteados de homens; é vendido por meninos ambulantes.

61. *Chûgen beya*, diz-se dos quartos de residências (*yashiki*) de daimio *hatamoto*, samurais principais do xogunato, os quais, dizia-se, eram pródigos amantes.

62. *Kodomo yado*, aposento em que os atores de kabuki recebem seus visitantes.

63. Não se trata de Yoshiwara da cidade de Edo, mas de região de área-de-prazeres Shinmachi, de Ôsaka, contando com duas casas-de-designação (*ageya*) apenas de *yûjo kako*i de baixa categoria.

64. *Kawara*, refere-se a Shijô-Kawara de Kyôto.

65. *Kaomise*, “mostrar as faces”, refere-se a evento que ocorre todos os anos em todas as companhias de teatro para mostrar o repertório do ano e as novas faces dos atores.

66. *Tayû ko*, o primeiro ator, o número um dos atores *onnagata* das companhias (*za*) de teatro.

67. *Kawa goza (funé)*, barco de divertimentos, com cobertura.

Um juvenzinho de calças e quimono curto que caminha com seu atendente carregando seus livros, ou uma empregada vestida languidamente que caminha com sua ajudante carregando uma caixa de cartas laqueada segundo a moda?⁶⁸

Um servente favorito de um daimio sentado na grande sala de recepção, ou a figura desalinhada de uma dama de pé nos aposentos femininos do palácio?

Ser zombado por enviar uma carta de amor para um *wakashu* de mangas presas⁶⁹, ou ser olhado com suspeita quando desperta interesse em uma mulher em quimono de mangas longas?

Se formos eleger um dos dois caminhos, mesmo que a mulher seja uma beleza e de disposição gentil e mesmo que o *wakashu* seja desagradável e de nariz repulsivo, é um sacrilégio dizer que o amor de mulheres tem o mesmo nível que o amor de meninos.

O coração da mulher, se formos comparar, embora nele floresçam glicínias, tem galhos retorcidos. O *wakashu*, mesmo tendo espinhos, é como o primeiro botão de ameixeira que exala um aroma indescritível. A única escolha sensata é abandonar as mulheres e se voltar aos homens. A razão pela qual Kôbô Daishi [o grande monge] não pregou os aspectos nada frívolos desse caminho foi que ele, lamentando as sementes humanas, via o caminho dos homens extinguindo o mundo. Quando este se espalhasse, a vida seria desertada. Por que será que o “homem amoroso”⁷⁰ desperdiçou quantidades de ouro e prata em sua miríade de mulheres? O máximo prazer só é possível no amor de homens. Escrevi neste *Grande Espelho* copiando todas as figuras [do amor dos homens], sem deixar escoá-las, como algas coletadas nas redes⁷¹ da estreita baía de Naniwa; como as plantas em cada rede, em cada ouvido estas folhas passarão e neste mundo se escoarão⁷².

Na referência ao antigo *otoko*, Narihira, esse episódio atinge proporções paródicas; *modoki*, “tomar como modelo (os antigos)” e *yatsushi*, “disfarçar-se”⁷³, são técnicas utilizadas para transformar Narihira, de “deus do amor de homens e mulheres”, a “deus do amor de homens” Narihira, o poeta nunca denominado mas sempre inferido pelo leitor, o praticante de uma variedade de amores e poemas na obra anônima do período Heian, *Ise Monogatari*, é retomado no período Edo não somente por Saikaku: também

68. *Jidai maki-e bako*, trata-se de caixa laqueada com incrustações, da época Higashiyama.

69. *Waki fusagitaru*, os *wakashu*, após a maioridade, raspam o topo da cabeça, como se viu, e vestem mangas presas aos punhos. Após a maioridade, tornam-se *anibun*, “papel de irmão-mais-velho”, papel ativo.

70. *Kôshoku Ichidai Otoko*.

71. *Moshio-gusa*, rede usada no mar para tirar sal. É trazido foneticamente por *kaki atsumeru*, “escrever e juntar, coletar”, da frase anterior e *kaki atsumeru*, grafado com outro ideograma, “coletar folhas, juntar dinheiro”, associado a poema em *Shinzoku Kokin* (*Novo Kokin Continuado*).

72. *Kataha no ashi no kata mimi ni; kore mina kiki nagashi no yo ya*. Frase complexa de traduzir: *kataha*, “cada folha”, é procedimento utilizado em Ôsaka, Fushimi, Uji e outros locais, para fazer a água escoar usando-se apenas uma das redes (*katappô no ha*); *katamimi*, “um só ouvido”, significa ouvir casualmente, ouvir histórias leves. Segundo a versão para língua moderna de Teruoka: “[...] mas, como são, afinal, histórias que se ouvem casualmente, é natural que elas sejam ouvidas e esquecidas”.

73. *Yatsusu* – fazer com que algo se torne mais pobre, miserável, tímido (*misuborashii yô ni suru*), mudar seu aspecto visual de modo a não chamar atenção (*metatanu yô ni sugata wo kaeru*), abreviar, reduzir as coisas (*monogoto wo shôryaku suru*) – revela, em seu processo de disfarce, a sua outra natureza. Mais conhecida como técnica na construção da trama do teatro kabuki, *yatsushi-goto* refere-se à recorrente situação de um personagem elevado (nobre, daimio, samurai) levado a se disfarçar em samurai inferior ou simples cidadão para descobrir mazelas de outros personagens. O disfarce, por evidente que seja, é sempre bem-sucedido, e o momento da revelação do personagem, sempre um clímax.

nas pinturas apreciadas pelos “exuberantes comerciantes das cidades”, *gôka machishû*, feitas principalmente por Tawaraya Sôtatsu, Ogata Kôrin, Ogata Kenzan⁷⁴, as tópicas das *Narrativas de Ise* são retomadas e transformadas.

Ao disfarce, *yatsushi*, se liga *mitate*, “ver-erguer”. Se o disfarce visa apagar a identidade, *mitate* explora a convenção da dupla identidade. *Mitate*, sendo essencialmente uma técnica visual (é também utilizada por escritores), evoca dualidades em suas imagens: trabalhada por muitos artistas *ukiyo-e*, a identificação de *yûjo* com damas da corte de Heian é convenção que perpassa os dois períodos; já se pode encontrá-la satiricamente em Saikaku. *Mitate* demonstra que o conceito de pintura como humilde imitação da pintura antiga prevalece; *mitate-e*, pintura metafórica, transfigura obras antigas, delas se aproximando de modos variados: leve, irônico, paródico, mas também didático, solene, trágico.

Mitate pode ser compreendido também como o emprego da paródia, tendo sido freqüente no *ukiyo-e*, quando os aspectos mais sagrados das três religiões e os mitos mais cultuados da história são transformados em análogos burlescos no “mundo flutuante”. ora sutil ora hilariamente e, às vezes, com uma obscuridade que desafia a interpretação das faltas de conhecimento de escritos e pinturas da tradição e do momento presente.

Assim se compreende a interpretação de Parinirvana de Buda, em uma pintura em rolo vertical de Hanabusa Itchô⁷⁵, em que Buda é substituído pelo poeta Narihira; em outra de suas pinturas, Buda é uma *yûjo* velada por habitantes e freqüentadores de áreas-de-prazeres. Assim se compreende também a pintura em *suiboku*, preto-e-branco, de Ito Jakuchû⁷⁶, em que Buda é substituído por um nabo (*Daikon Nehan*).

74. Também chamada de Sôtatsu-Kôrin-ha, a “correnteza Kôrin”, Rinpa, tem características muito diferentes das das outras famílias artísticas por consangüinidade ou adoção, tendo-se formado a partir de afinidades pictóricas, e não em sistema piramidal familiar *iemoto*: entre Tawaraya Sôtatsu (?-1643?) e Ogata Kôrin (1658-1716) há um intervalo de uma geração, e mais de cem anos são necessários para a emergência de Hôitsu (1761-1828), que se associa a eles, embora houvessem existido outros nesse ínterim, menos proeminentes. A relação entre Sôtatsu e Kôrin se torna possível graças à mediação de parentesco entre ambos com membros da família Hon’ami, linhagem de Kôetsu (1558-1637). Hôitsu, por sua vez, toma contato com a obra de Kôrin através da grande coleção de sua família, que havia sido sua patrocinadora, cinco gerações antes. Durante o período Edo, a obra de Sôtatsu é pouco conhecida, sendo apreciados, no entanto, os abanicos (*uchiwa*) que fabrica: Tawaraya é o nome de sua oficina de leques; trata-se, portanto, de um cidadão, manufatureiro-comerciante. É redescoberto no período Taisho (1912-1926) e reconhecido como o introdutor da utilização de pós e pigmentos dourados e prateados e da folheação de ouro em desenhos e pinturas, mérito atribuído anteriormente a Hon’ami Kôetsu, artista que o ofusca, à época, devido aos múltiplos talentos que possui (de ceramista, notável calígrafo, mestre de chá e de dança-canto *utai*, laqueador, especialista em juízos de espadas).

75. Itchô (1652-1724) se situa entre os modos *ukiyo-e* e *kanô*, tendo pintado figuras-bonitas de Yoshiwara, cenas urbanas, cantores; foi também poeta, tendo aprendido *haiku* com o amigo Bashô.

76. De acordo com documento encontrado no verso da pintura, diz-se que o rolo era tesouro do templo Emmeiji em Ise. Consiste na narrativa de Pari-Nirvana de Shakyamuni, descrito no texto Mahâyâna. Restam mais de quarenta pinturas, muitas delas designadas como *jûyô bunkazai* (propriedade cultural importante), contendo muitos elementos sincréticos derivados de mais de uma fonte textual. In Shimizu Yoshiaki, “Multiple Commemorations: The Vegetable Nehan of Itô Jakuchû”. In Sanford, Lafleur & Nagatomi (eds.), *Flowing Traces – Buddhism in the Literary and Visual Arts of Japan*, Nova Jérsei, Princeton University Press, 1990, p. 202.

Mitate se aproxima de *mono-awase*, “comparação de coisas” do período Heian, segundo alguns teóricos de literatura, pois, na aproximação de “coisas” diferentes passa-se necessariamente pela comparação. A maior parte dos estudiosos, principalmente ocidentais, traduz *mitate* como “paródia” (termo que, por sua vez, é reintroduzido no japonês como estrangeirismo: *parodi*). Talvez haja, de fato, um aspecto do riso em se fazer, de *yûjo*, damas de Heian ou de nabos, Buda; o riso (*warai*) do período Edo está ainda pouco estudado devido à dificuldade de compreensão das referências de seus trocadilhos. Entretanto, se é risível *yûjo* adotarem nomes (também compreendidos como *gô*) Yûgao ou Murasaki ou Yûgiri⁷⁷, nas pinturas de Jakuchû e de Itchô, que também empregam *mitate*, o riso cede lugar à reverência: *yûjo* sendo choradas como *mitate* nas cenas da morte de Buda evidenciam, como diz a personagem Ichidai Onna de Saikaku: “mesmo que eu tenha vivido neste mundo flutuando desse modo [como *yûjo*], tenho certeza de que meu coração não se turvou”. É a reverência da flor-de-lótus, que do lodo se ergue, branquíssima.

Talvez se possa, também, associar *mitate* a *honka-dori*, alusão a poemas da tradição dos nobres de Heian, pois necessariamente se associam as “coisas” do passado (Heian ou Kamakura) às do presente (Edo). Se, entretanto, em Saikaku sobra irreverência (Narihira é feito deus do amor de homens, Ono-no Komachi é feita esposa de fabricante de calendários, Yoshida Kenkô é feito amante do sobrinho de Sei Shônagon, o primeiro amor de deuses é de homens), em Akinari só há reverência a antigos generais chineses, à ética confucionista, a fantasmas, como aparecem em *Ugetsu Monogatari* (*Narrativas da Lua e da Chuva*). Há, portanto, em *mitate*, relação entre *kotoba* (passado) e *kokoro* (presente): “a palavra é antiga, o coração é novo”⁷⁸.

As comparações, *mono-awase*, entre o amor de homens e mulheres e o amor de homens atualizam o entretenimento corrente da nobreza de Heian, tornado entretenimento de cidadãos, trazendo elementos de seu tempo, sempre do âmbito das cidades: diferentes categorias de *yûjo* das áreas-de-prazeres e de *wakashu* do teatro kabuki, estilos de penteados e quimonos, samurais disfarçados, festivais, serventes, casas comerciais, moedas, hipotecas, empréstimos. O recurso é amiúde utilizado por Saikaku, juntamente com tropos e tópicos poéticos da tradição, sempre torcidas ao sabor citadino da era Genroku.

A auto-referência através de *Kôshoku Ichidai Otoko* é irônica, dialogando com seu leitor, que, assim persuadido dos méritos do amor de homens, inicia-se na leitura dos casos amorosos entre samurais e atores de teatro, guiado pela voz de um narrador-comerciante disfarçado de retirado-do-mundo em uma “casa de homens”, numa “propriedade alugada numa área remota de Asakusa em Edo, na província de Musashi”.

77. Os nomes de personagens de *Narrativas de Genji* são muito usados pelas *yûjo*.

78. Um dos preceitos poéticos mais permanentes na composição de *waka*, poema japonês, em que se entende que o repertório poético ou a dicção poética (*kotoba*) provêm da tradição, mas sempre para expressar novos conteúdos, sentimentos e sensibilidade (*kokoro*). Veja-se tradução e estudo de Geny Wakisaka sobre o prefácio de Ki-no Tsurayuki para a coletânea imperial *Kokin Wakashû*, in *Estudos Japoneses* 17, São Paulo, CEJ-USP, 1996.

Bibliografia

- KATÔ, Shûichi. *A History of Japanese Literature – The Years of Isolation*, volume 2. Tradução de Don Sanderson. Tôkyô, New York e San Francisco, Kôdansha, 1983.
- KEENE, Donald. *World Within Wall – Japanese Literature of the Pre-Modern Era, 1600-1867*. Nova Iorque, Holt, Rinehart and Winston, 1976.
- TSUDA, Sôkichi. *An Inquiry into the Japanese Mind as Mirrored in Literature – The Flowering Period of Common People Literature*. Tradução de Matsuda Fukumatsu. Nova Iorque, Connecticut & Londres, Greenwood Press, 1988 (1ª edição 1970).
- LANE, Richard. *Saikaku: Novelist of the Japanese Renaissance*. Michigan, University Microfilms, tese de doutorado não publicada, 1957.
- . “Saikaku’s Contemporaries and Followers, The *Ukiyo-zôshi* 1680-1780”. In *Monumenta Nipponica* XIV 3-4. Tôkyô, Sophia University, 1958-59, pp. 125-137.
- . “Saikaku and the Japanese Novel of Realism”. In *Japan Quarterly*. IV, 2, Abril-Junho. Tôkyô, Sophia University, 1957, pp. 178-188.
- . “Saikaku’s Prose Work, a Bibliographical Study” In *Monumenta Nipponica* XIV, 1-2. Tôkyô, Sophia University, 1958, pp. 1-26.
- MATHERS, E. Powys (trad.). *Ihara Saikaku – Gay Tales of the Samurai*. São Francisco, Alamo Square Press, 1995.
- . (trad.). *Saikaku Ihara – Comrade Loves of the Samurai*. Tôkyô, Charles E. Tuttle Co., 1972.
- MATSUDA, Osamu (intr., tradução para o japonês moderno, notas). *Shinchô Nihon Koten Shûsei* 48. *Kôshoku Ichidai Otoko* (Coleção de Literatura Clássica Japonesa da Editora Shinchô 48. *Um Homem que se Deu ao Amor*). Tôkyô, Shinchôsha, 1982.
- MORRIS, Ivan (trad., prefácio). *The Life of an Amorous Woman – and Other Writing by Ihara Saikaku*. Nova Iorque, Coleção Unesco de Obras Literárias Representativas, A New Directions Book, 1963.
- NODA, Hisao. *Nihon Kinsei Shôsetsu-shi, Ihara Saikaku hen* (História do Romance Japonês da Era Moderna – Seleção de Ihara Saikaku). Tôkyô, Kyôjôsha, 1989.
- SCHALOW, Paul Gordon (trad., notas, prefácio). *The Great Mirror of Male Love – Ihara Saikaku’s Nanshoku Ôkagami*. Califórnia, Stanford University Press, 1990.
- TERUOKA, Yasutaka & HIGASHI, Akimasa (eds.). *Nihon Koten Bungaku Zenshû, Ihara Saikaku vols. 1 e 2* (Coleção Literatura Clássica Japonesa, Ihara Saikaku, vols. 1 e 2). Tôkyô, Shôgakkan, 1971.
- . (intr., notas). *Gendaigo-yaku Saikaku Zenshû 1. Kôshoku Ichidai Otoko* (Coleção Traduzida para o Japonês Moderno Saikaku 1. *Um Homem que se Deu ao Amor*). Tôkyô, Shôgakkan, 1976.
- . *Kôshoku-mono no Sekai* (O Mundo dos Escritos Kôshoku). Tôkyô, NHK Bukkusû, 1980.
- UEDA, Kazuo. *Saikaku Bungei no Kenkyû* (Estudo sobre a Arte da Escrita de Saikaku). Tôkyô, 1980.
- YOSHIE, Hisaya. *Saikaku Bungaku to Sono Shûhen* (A Literatura de Saikaku e seus Contemporâneos). Tôkyô, Shitensha, 1990.

FATORES SOCIAIS E FREQUÊNCIA DE EMPRÉSTIMOS DO PORTUGUÊS NO JAPONÊS FALADO PELOS IMIGRANTES NO BRASIL – O CASO DO DISTRITO FEDERAL

Megumi Kuyama

RESUMO: Neste estudo, tratamos o empréstimo lexical como uma das características mais marcantes observadas na língua falada dos isseis no Brasil, fenômeno que surge no estágio inicial do contato lingüístico. Para a pesquisa de campo do presente estudo, que foi realizada em forma de entrevista com isseis, foi escolhido o Distrito Federal. Com o objetivo de apreender acerca da interação entre os fatores sociais e frequência, apresentamos um levantamento estatístico da frequência de uso dos empréstimos à luz de fatores sociais.

ABSTRACT: This study deals with lexical borrowing as one of the most crucial characteristics observed in the spoken language of the isseis in Brasil, a phenomenon that appears in the initial stages of linguistic contact. The data for this study was collected in the form of interviews with isseis, and the area of study was the Federal District. The objective was to gain insight into the integration between social factors and frequency of borrowing. This study presents statistical data for frequency of borrowing in light of social factors.

PALAVRAS-CHAVE: empréstimo lexical, fatores sociais, frequência de empréstimos, issei

KEYWORDS: lexical borrowing, social factors, frequency of borrowing, issei

Os imigrantes japoneses do Brasil criaram um tipo de japonês com características peculiares de tal modo que nos permite chamá-lo de uma variedade da língua japonesa. Essa variedade tem, como uma das características mais marcantes, o uso do empréstimo

lexical do português brasileiro resultante do contato lingüístico que eles tiveram com essa língua ao chegarem no Brasil como imigrantes.

A língua é utilizada dentro de um contexto social. A variedade de língua denominada empréstimo é provocada não somente pelos fatores puramente inerentes à língua, como também, pela interação entre esses e os fatores sociais como sexo, idade, classe social, entre outros. A freqüência do empréstimo do português no japonês falado pelos isseis¹ é determinada também pelo parâmetro do tipo, seus fatores sociais dos mais variados. No presente estudo, foi realizada a análise quantitativa que apreenda a inter-ação entre esse tipo de condições lingüísticas (freqüência do empréstimo) e condições sociais. Como outros estudos anteriores a este da mesma natureza, podemos citar os realizados por Poplack, Sankoff e Miller (1988) sobre a freqüência de empréstimo do inglês na comunidade francófona do Canadá.

Os dados utilizados no presente trabalho é o resultado da comparação da freqüência de empréstimo do português que ocorre na gravação, de 15 minutos cada, de entrevistas feitas com 70 informantes no Distrito Federal, tendo um único tema e uma só entrevistadora. Para evitar o desequilíbrio das restrições sociais, na seleção dos informantes, o método adotado não foi só o de amostragem aleatória mas também o de amostragem por julgamento. Como fatores sociais foram estabelecidos: sexo, idade, ano de chegada ao Brasil, idade que tinha no momento em que chegou ao Brasil, anos de permanência no Brasil, profissão, escolaridade, domínio da língua portuguesa, proporção de uso do japonês no cotidiano, vezes e o tempo que esteve no Japão após a sua vinda ao Brasil. A média de ocorrência do empréstimo por informante foi calculada por cada um destes fatores e o resultado encontra-se nos Gráficos 1~10 (cf. anexo). A ocorrência média de empréstimo por pessoa, neste levantamento feito através de entrevistas, foi aproximadamente 8 vezes. Seu intervalo com 95% de confiança é de 5 a 11 vezes. Apresentamos a seguir, na ordem do gráfico, a nossa análise de acordo com cada fator social.

1. Sexo

O quadro de informantes foi composto de 35 homens e 35 mulheres, em uma proporção de 50% por sexo (cf. Tabela 1). As mulheres apresentam uma freqüência ligeiramente mais alta de empréstimo.

Tabela 1
Distribuição dos Informantes por Sexo

Feminino	Masculino
35 (50%)	35 (50%)

1. *Issei*: significa, literalmente, “primeira geração” Denominação dada ao imigrante japonês.

2. Idade

Tendo em vista que o movimento migratório de japoneses ao Brasil diminuiu consideravelmente a partir dos anos 80, a maior parte dos isseis tem hoje idade superior a 50 anos. Quanto aos informantes do presente estudo, a faixa etária distribui-se como segue:

Tabela 2
Distribuição dos Informantes por Idade

~ 49 anos	50 ~ 59 anos	60 ~ 69 anos	70 ~ 79 anos	80 anos ~
7 (10,0%)	18 (25,7%)	221 (30,0%)	20 (28,6%)	4 (5,7%)

Duas hipóteses foram aventadas ao pensarmos no fator idade:

1. aumento da frequência, à medida que diminui a faixa etária, pois maior seria a capacidade de absorção da língua estrangeira, no caso o português do Brasil;
2. aumento da frequência de empréstimos nas faixas e idade mais elevadas, supostamente de pessoas com mais tempo de permanência no Brasil, e, conseqüentemente, com mais tempo de contato com a língua portuguesa do Brasil.

Entretanto, no que concerne à correlação entre idade e frequência de empréstimos (cf. Gráfico 2), não apenas deixou de ocorrer uma elevação da curva à direita, como as menores frequências de empréstimo ocorreram nas faixas etárias extremas (até 40 anos e mais de 80 anos), que sucederam as menores frequências de empréstimo. A curva apresenta-se irregular, apontando maior frequência nas faixas de 50 a 59 anos (14 ocorrências).

Explicação viável para esses dados é a de que as pessoas com idade superior a 80 anos tenham usado predominantemente a língua japonesa durante a sua vida no Brasil, em razão de terem imigrado para o País com idade mais avançada, o que lhes prejudicou a aquisição e o domínio da variante brasileira. A maior parte dos isseis na faixa etária de 40 anos veio para o Brasil na condição de *jun-issei*² e, devido à falta de confiança no japonês que falam, monitoram-se para usar o japonês padrão, principalmente quando em situação de fala formal, como no caso da entrevista com uma japonesa vinda recentemente do Japão. Esse evento leva-os a ter cuidado para não recorrerem a empréstimos do português brasileiro. Com relação às pessoas na faixa etária de 50 anos, podemos afirmar que, pelo seu tempo de permanência no Brasil, dominam mais o português e usam-no com frequência, o que se reflete no alto índice de empréstimos encontrados nos dados que lhes são pertinentes.

2. *Jun-issei*: denominação dada ao *issei* vindo ao Brasil ainda criança.

3. Ano de Ingresso no Brasil

Dividimos os informantes em grupos de imigrantes anteriores e posteriores à Segunda Guerra Mundial, para verificarmos se existe ou não mudança em relação ao uso de empréstimos entre os isseis que vieram para o Brasil nesses períodos. A imigração japonesa no Brasil sofreu uma interrupção de pouco mais de uma década, intercalando o período anterior e o posterior à Segunda Guerra. A característica mais marcante, que distingue o primeiro grupo de imigrantes (anterior à Segunda Guerra) do segundo (posterior à Segunda Guerra) é a finalidade da sua vinda. Enquanto o grupo de imigrantes de antes da Segunda Guerra visava quase que exclusivamente à exploração agrícola, o grupo que imigrou após a Segunda Guerra possuía objetivos mais diversificados. Um dos exemplos é a imigração de técnicos para dedicarem-se à indústria.

O período após a Segunda Guerra Mundial foi dividido arbitrariamente em primeiros 10 anos e o restante para que pudéssemos observar a existência ou não da diferença em relação ao uso da linguagem entre os informantes desses dois grupos. Como o número de imigrantes foi extremamente reduzido a partir de 1980, não achamos necessário fazermos uma nova subdivisão.

Tabela 3
Distribuição dos Informantes por Ano de Ingresso no Brasil

Antes da Segunda Guerra Mundial	Pós-Guerra	
1925 a 1939	1950 a 1959	1960 ~
13	38	19
(18,6%)	(54,3%)	(27,1%)

A época da chegada no Brasil não se mostrou significativa na frequência de empréstimos. Essa variável será considerada nas nossas ponderações sobre a correlação do empréstimo com o tempo de permanência no Brasil.

4. Idade ao Ingressar no Brasil

A idade dos informantes no momento da sua chegada no Brasil deve ser considerada juntamente com a questão de aquisição da linguagem. Segundo Nakamura, Kaneko e Kikuchi (1997), as crianças geralmente adquirem o domínio de grande parte da gramática aos 5 ou 6 anos, completando essa aquisição aos 14 ou 15 anos. Por isso, nesse quesito, na divisão das faixas etárias de entrada no Brasil levamos em conta a sua correlação com o processo de aquisição geral da língua: de 0 a 5 anos, período de aquisição da língua materna; de 6 a 14 anos, período importante para a aquisição geral da linguagem, e de 15 a 19 anos, quando já há domínio da primeira língua mas ainda apresenta facilidade para a aquisição da segunda, seguidos dos grupos das faixas etárias de 20, 30 e acima de 40 anos.

Tabela 4
Distribuição dos Informantes por Idade ao Ingressar no Brasil

0 ~5 anos	6 ~ 14 anos	15 ~ 19 anos	20 ~ 29 anos	30 ~ 39 anos	40 anos ~
5 (7,1%)	15 (21,4%)	8 (11,4%)	29 (41,4%)	10 (14,3%)	3 (4,3%)

A idade de entrada no Brasil está claramente relacionada com questões de bilingüismo em termos de domínio do português do Brasil e do japonês. Os *jun-issei* vindos para o Brasil com a idade de 0 a 14 anos, embora em alguns casos apresentem problemas quanto à parte fonológica, em geral apresentam um bom domínio do português brasileiro e baixa porcentagem de uso do japonês, revelando, na maioria das vezes, deficiência no domínio do japonês. Como exceção, há aqueles que, mesmo sendo *jun-issei*, foram forçados a levar uma vida praticamente restrita ao uso do japonês nas colônias agrícolas. Esses apresentam uma alta porcentagem de uso do japonês e um baixo domínio da língua portuguesa do Brasil. O resultado demonstrado no gráfico 4 revela que, ao contrário do esperado, os *jun-issei* chegados no Brasil em idade de aquisição da primeira língua (0 a 5) e em idade importante para a sua aquisição (6 a 14) apresentam uma baixa frequência de empréstimos. Como mencionado com referência ao fator idade, isso acontece porque, na maioria das vezes, a primeira língua dos *jun-issei* é o português brasileiro. Esses imigrantes monitoram o vernáculo referente à língua japonesa padrão quando falam o japonês, registrando, assim, baixo uso de empréstimos. Mesmo tendo passado a infância em um núcleo de colonização e tendo o japonês como língua materna, ao começarem a freqüentar a escola de ensino formal, o português passou a ser para a maioria deles a língua dominante. Dessarte, a sua frequência de uso de empréstimos é igualmente baixa.

Quanto aos informantes isseis que possuíam idade superior a 40 anos ao imigrarem e que apresentam baixa recorrência a empréstimos, podemos dizer que lhes ocorreu a fossilização³, no que tange à aquisição da segunda língua, devido à consolidação do seu japonês. Faltou-lhes flexibilidade para aceitar facilmente outras línguas e daí a pouca mistura com o português brasileiro.

O que cogitamos ser a causa do índice mais elevado da frequência no uso de empréstimos pelos isseis que vieram para o Brasil na faixa etária de 15 a 19 anos é a sua autoconfiança. Esses informantes tiveram muitas oportunidades de contato com o português do Brasil e dessa língua possuem bons conhecimentos, além de bom domínio do japonês. Assim sendo, não manifestam resistência ao uso de empréstimos, o que, naturalmente, faz com que aumentem a frequência da sua utilização.

Em relação ao sensível aumento de uso de empréstimos pelos isseis na faixa etária de 30 a 39 anos, o fator não chega a ser significativo a ponto de pensarmos que para isso há alguma razão especial.

3. Fossilização (*fossilization*): a aprendizagem fica estagnada na etapa intermediária da aquisição da segunda língua, devido à vontade ou não de aprender, volume do *input*, necessidade em relação a essa nova língua e outros fatores.

No que se refere a essas duas faixas etárias comparadas à que apresentou maior frequência de empréstimos, cogitamos de que seja o maior domínio do japonês pelos isseis de 30 a 39 anos, em detrimento da sua proficiência no português do Brasil, o que lhes dificulta a transição de uma língua para a outra. A oscilação pode-se dar em decorrência de terem ou não incluídos os empréstimos na vida sua diária, independentemente do domínio dessa ou daquela língua.

5. *Tempo de Permanência no Brasil*

Os informantes foram divididos em grupos, para cada 10 anos de permanência no Brasil. Chamamos a atenção para a faixa de 50 a 59 anos que, por estar compreendendo os anos da Segunda Grande Guerra, apresenta apenas um informante. A metade (50%) tem de 40 a 49 anos de tempo em solo brasileiro.

Tabela 5
Distribuição dos Informantes por Tempo de Permanência no Brasil

~29 anos	30 ~ 39 anos	40 ~ 49 anos	50 ~ 59 anos	60 ~ 69 anos	70 anos ~
3 (4,3%)	19 (27,1%)	35 (50,0%)	1 (1,4%)	10 (14,3%)	2 (2,9%)

Como acontece com os informantes com permanência no Brasil inferior a 29 anos, como demonstrado no Gráfico 5, a nossa hipótese é a de que quando o tempo de permanência for menor, menor também será a frequência de uso de empréstimos. Não obstante isso e como a maioria dos isseis já tem mais de 30 anos de permanência em solo brasileiro, não há aumento de frequência proporcional ao tempo no Brasil, sendo o número praticamente estável.

Em relação a dois informantes com mais de 70 anos no Brasil, supomos que, por terem vindo ao Brasil ainda na infância, estão conscientes da sua deficiência no domínio do japonês e, conseqüentemente, evitam, de modo monitorado, o uso do empréstimo.

6. *Profissão*

O maior número de isseis (cerca de 95%) dedica-se à agricultura, sendo ínfima a parcela de profissionais qualificados e dos que atuam em outras profissões. Dessarte, neste estudo, distinguimos as profissões nas três categorias mais comuns entre os isseis no Distrito Federal – agricultores, comerciantes e profissionais qualificados. Ressalvamos que entendemos por profissão qualificada aquela que exige instrução e conhecimento específico da área de trabalho, como advogados, tradutores, funcionários da Embaixada do Japão e professores, entre outros.

Arrolamos informantes também em uma quarta categoria, que intitulamos outros, formada pelos que não se enquadravam nas demais, como as donas-de-casa, os

profissionais autônomos e sem qualificação específica. E classificamos os informantes aposentados consoante a profissão que exerciam quando trabalhavam.

Tabela 6
Distribuição dos Informantes por Profissão

Agricultores	Comerciantes	Profissionais Qualificados	Outros
36 (14,3%)	10 (51,4%)	10 (14,3%)	14 (20,0%)

O Gráfico 6 evidencia que o uso do empréstimo é mais freqüente entre as pessoas que atuam no comércio e menos freqüente entre os profissionais qualificados. Como causa disso, podemos dizer que o que ocorre entre os comerciantes é o fato de que a maioria pertence à categoria de *jun-issei* com conhecimento do português, além de usar o português com freqüência, por lidar com fregueses sem ascendência japonesa. No momento de falar o japonês, devido ao hábito adquirido de falar o português brasileiro, esses isseis acabam recorrendo a empréstimos desta língua.

Contudo, entre os profissionais com qualificação específica encontram-se advogados que atuam em casos que envolvem negociações entre o Brasil e o Japão, tradutores de japonês-português, funcionários graduados da Embaixada do Japão e professores de língua japonesa para alunos brasileiros. Talvez, a razão que leve esses profissionais a apresentarem baixa incidência de uso de empréstimos seja o seu alto grau de consciência lingüística, em razão de suas necessidades profissionais, do uso simultâneo das duas línguas envolvidas e a sua capacidade de distingui-las sem misturá-las.

7. Escolaridade

Realizamos a divisão em grupos tendo como referência o nível de escolaridade mais alto atingido pelos informantes, sem distinguirmos se esses estudos foram realizados no Brasil ou no Japão. Essa distinção obedeceu aos níveis de escolaridade do Japão que, à época da freqüência desses imigrantes à escola no Brasil, quando o faziam, seguiam mais ou menos os mesmos níveis da escola brasileira.

Tabela 7
Distribuição dos Informantes por Escolaridade

Primário	Ginásio	Colegial	Superior
9 (12,9%)	27 (36,6%)	23 (32,9%)	11 (15,7%)

O Gráfico 7 revela que não há diferença significativa entre a freqüência de uso de empréstimos pelos informantes de escolaridade primária, secundária e colegial.

Não obstante isso, a freqüência torna-se surpreendentemente mais baixa para os informantes que possuem o nível superior. Assim como ocorreu em relação ao fator profissão, isso provavelmente deve-se ao seu alto nível de consciência do uso da linguagem, em razão da sua intelectualidade, traduzida em forma de alto nível de consciência no uso diferenciado das línguas em questão. Aliás, profissão e escolaridade complementam-se, considerando-se que a maior parte dos informantes com nível superior exercem profissões, aqui classificadas como qualificados: 7, entre 11, possuem curso superior.

8. *Proficiência em Português*

Neste quesito, cumpre-nos relatar que a proficiência no português foi medida pelo próprio informante e por nós, como entrevistadora, não tendo sido seguido nenhum critério objetivo como teste. Entre as quatro habilidades da língua, as da leitura e da escrita não foram incluídas nessa classificação. Consideramos apenas as de ouvir e falar, por entendermos que estão diretamente relacionadas ao empréstimo que ocorre na língua falada.

A maioria dos entrevistados julga possuir um desempenho fraco ou médio no português brasileiro (55,7%), com destaque para um desempenho excelente (24,3%).

Tabela 8
Distribuição dos Informantes pela Proficiência em Português

Nível	Nulo	Fraco	Médio	Bom	Excelente
Compreensão	Nula ou fraca	Fraca ou média	Média	Boa	Boa
Expressão Oral	Nula	Fraca	Média	Média	Boa
	8 (11,4%)	15 (21,4%)	24 (34,3%)	6 (8,6%)	17 (24,3%)

Na correlação entre a proficiência no português e a freqüência de uso de empréstimos, percebemos um aumento gradativo na freqüência de uso conforme aumenta o grau de proficiência. A curva não é acentuada até o nível médio de proficiência, ocorrendo um salto entre esse e o nível bom para, em seguida, cair consideravelmente no nível excelente. Centrando as nossas considerações nessas duas categorias, a baixa freqüência de uso de empréstimos no nível excelente de proficiência do português brasileiro torna a corroborar a nossa hipótese de que as pessoas que possuem um bom domínio do português do Brasil possuem maior consciência lingüística e maior capacidade de usar as duas línguas diferentemente.

Com relação às pessoas com nível médio de proficiência no português brasileiro e que apresentaram a maior incidência de empréstimos, podemos dizer que são as que praticam efetivamente a “língua geral”, a que nos referimos anteriormente, em que as interferências são reciprocamente mais fáceis de ocorrer.

9. *Proporção da Língua Japonesa na Vida Diária*

A informação sobre a proporção ocupada pela língua japonesa na vida diária dos isseis foi-nos revelada pelos próprios informantes, considerando o seu uso em diversos ambientes tais como o lar, o trabalho, com os vizinhos etc.

Tabela 9-A
Distribuição dos Informantes por Proporção da Língua Japonesa na Vida Diária

Predomínio Japonês 90%	Japonês > Português 60 ~ 89%	Japonês = Português 50%	Japonês < Português 20 ~ 49%	Predomínio Português Menos de 19%
22 (31,4%)	23 (32,9%)	10 (14,3%)	11 (15,7%)	4 (5,7%)

Na correlação dessa variável com a frequência de empréstimos, verificamos que, como era previsto, há uma tendência a aumentar a ocorrência de empréstimos na medida em que, cotidianamente, diminui o uso do japonês e aumenta o do português do Brasil. Todavia, a curva que se mantém ascendente até o uso de “japonês < português” (cf. Gráfico 9-A) sofre uma quebra no grupo dos que usam predominantemente o português no dia-a-dia.

Tal fato remete-nos ao que constatamos quanto ao fator profissão: os profissionais qualificados apresentaram a menor taxa de empréstimos do português no japonês que falam, devido, provavelmente, à necessidade que a própria profissão impõe de um uso distinto de ambas as línguas. Há uma clara consciência desses profissionais, não só do uso de uma língua e da outra, como também da distinção do seu uso diglósico.

Partindo, pois, do pressuposto de que esses informantes, devido à sua especificidade, poderiam modificar o quadro geral dos dados, realizamos um novo levantamento, excluindo os 10 profissionais qualificados do *corpus*, obtendo a distribuição seguinte:

Tabela 9-B
Distribuição dos Informantes por Proporção da Língua Japonesa na Vida Diária

Predomínio Japonês 90%	Japonês > Português 60 ~ 89%	Japonês = Português 50%	Japonês < Português 20 ~ 49%	Predomínio Português Menos de 19%
22 (36,7%)	20 (33,3%)	7 (11,7%)	7 (11,7%)	4 (6,7%)

Assim sendo, no Gráfico 9-B, a inclinação da linha de tendência fica mais acentuada em relação à linha de tendência do Gráfico 9-A e evidencia-se o fato de que o empréstimo aumenta de frequência à medida que vai diminuindo o uso do japonês e aumentando o uso do português. Porém, e novamente, a linha de tendência dos

informantes que pertencem ao grupo que praticamente só usam o português no seu cotidiano e que, por isso, deveriam apresentar o índice mais alto de uso do empréstimo chama a nossa atenção. Ao contrário do que esperávamos, há uma diminuição drástica na frequência de uso de empréstimos. Tal dado leva-nos a supor que, por esses isseis usarem quase que exclusivamente o português no seu dia-a-dia, independentemente da sua profissão, quando se vêem diante de uma situação em que é exigido o uso do japonês esforçam-se para usar o japonês padrão, evitando conscientemente o uso do português.

A curva mais acentuada da linha do Gráfico 9-B em relação à linha do Gráfico 9-A leva-nos a concluir que o uso do português influencia mais do que a profissão na ocorrência de empréstimos. Inversamente, as causas de menor uso de empréstimos estão mais relacionadas com o fator “profissionais qualificados” do que o fator “pouco uso do japonês”

10. Permanência Temporária no Japão

Dos setenta informantes, 60 possuem a experiência do retorno temporário ao Japão, seja como visitantes ou como trabalhadores temporários (*dekassegui*). Apenas 10 dos isseis entrevistados jamais retornaram ao Japão.

Realizamos a análise desses retornos temporários, dividindo-os em relação ao tempo de permanência no Japão e ao número de visitas.

Tabela 10-A
Distribuição dos Informantes por Tempo de Visitas ao Japão

0	~ 6 meses	6 meses ~ 1 ano	1 ano ~
11 (15,7%)	37 (52,9%)	11 (15,7%)	11 (15,7%)

Tabela 10-B
Distribuição dos Informantes pelo Número de Visitas ao Japão

0 vezes	1 vez	2 vezes	3 vezes	4 vezes	5 vezes
11 (15,7%)	23 (32,9%)	18 (25,7%)	5 (7,1%)	3 (4,3%)	10 (14,3%)

Em relação ao Gráfico 10-A, que relaciona a frequência de uso de empréstimos pelos isseis com o seu tempo de permanência no Japão por ocasião do retorno temporário, podemos constatar que a frequência é mais alta com referência aos informantes que jamais retornaram ao Japão. Notamos também que, dentro do período de um ano, quanto mais longa a permanência no Japão menor é a ocorrência do empréstimo. Passando desse limite, a frequência torna a aumentar, embora não chegue a atingir o patamar dos que nunca retornaram ao Japão. Dessarte, a equação “quanto maior o tempo de permanência no Japão, menor a ocorrência do empréstimo” não se fundamenta.

Em relação ao Gráfico 10-B, que relaciona a frequência do uso de empréstimos com o número de visitas ao Japão, fica comprovada a equação “quanto mais frequentes as visitas ao Japão, menor a ocorrência de uso de empréstimos”.

Esses resultados permitem-nos concluir que:

1. os isseis que nunca retornaram ao Japão apresentam alta frequência de uso de empréstimos, por não se exporem há um tempo considerável a ambientes de uso exclusivo da língua japonesa. Assim sendo, as lexias do português acabam sendo por eles inconscientemente incorporadas como sendo da língua japonesa;
2. o número de visitas ao Japão é mais significativo no uso de empréstimos do que o tempo de permanência naquele país, o que nos leva à hipótese de que a frequente circulação por ambientes de uso exclusivo de uma língua aumenta a capacidade de discernimento de cada uma delas e, conseqüentemente, o seu uso diferenciado, o que se reflete na diminuição da frequência de uso de empréstimos.

Até aqui, realizamos a análise da frequência de uso de empréstimos lexicais, consoante cada um dos fatores sociais estabelecidos. Entretanto, como ficou demonstrado nessa análise, o que determina a frequência de uso de empréstimos não é cada um desses fatores sociais isoladamente e sim a sua inter-relação. Para podermos analisar essa situação, torna-se-nos necessário recorrer à análise multivariável. Como a realização de uma análise desse tipo requer dados volumosos, lamentavelmente neste estudo não nos foi possível realizá-la. Por isso, procedemos, na medida do possível, à análise conjugada de dois fatores que julgamos relativamente influentes na frequência do uso de empréstimos, como são os casos dos Gráficos 9-A e 9-B do item 9.

Para o estudo estatístico dos fatores sociais no empréstimo lexical, aplicamos a regressão de Poisson (cf. Tabela 11), em que o número de empréstimos é escrito como a soma dos efeitos de sexo, idade atual, idade da chegada no Brasil, profissão, escolaridade, proficiência em português, uso do japonês na vida diária, número de visitas ao Japão e tempo de permanência no Japão quando em visita, conforme descrito anteriormente. O tempo de permanência do issei em solo brasileiro não entrou no nosso modelo, por ser a diferença entre a sua idade atual e a sua idade na ocasião da chegada no Brasil.

Assim sendo, a inclusão desse fator seria redundante, além de a possibilidade de vir a trazer problemas ao ajuste. O ajuste desse modelo revelou que o sexo, a idade na ocasião da chegada ao Brasil, a idade atual e o tempo de permanência ou visitas ao Japão não têm impactos significativos no empréstimo lexical do português ($p = 0,89$, $p = 0,73$, $p = 0,95$, $p = 0,99$, respectivamente). Estatisticamente observando, a profissão tem o maior índice ($p < 0,01$). Os profissionais qualificados são os que fazem menos uso de empréstimos, seguidos do grupo de isseis denominado “outros”, depois dos agricultores e, por último, dos comerciantes. O nível de escolaridade dos isseis também tem efeito significativo ($p < 0,001$), sendo que os informantes com nível fundamental recorrem mais aos empréstimos, seguidos dos que têm nível médio e, finalmente, dos de nível de escolaridade superior. A proficiência dos isseis no português também revelou efeito significativo do ponto de vista estatístico ($p < 0,01$). Os informantes com boa proficiência no português são os que mais usam empréstimos, seguidos daqueles cuja

Tabela 11
Análise do Parâmetro Estimado

Parameter		DF	Estimate	Std Err	ChiSquare	Pr>Chi
INTERCEPT		1	1.2991	0.5221	6.1913	0.0128
SEXO	Feminino	1	-0.0137	0.1003	0.0188	0.8911
	Masculino	0	0.0000	0.0000		
IDADE		1	-0.0033	0.0596	0.0030	0.9563
IDADE DE CHEGADA		1	0.0209	0.0596	0.1230	0.7258
PROFISSÃO	Agricultor	1	0.4575	0.1593	8.2494	0.0041
	Comerciante	1	0.6970	0.1993	12.2238	0.0005
	P. Qualificado	1	-0.7493	0.2612	8.2304	0.0041
	Outros	0	0.0000	0.0000		
ESCOLARIDADE	Primário	1	0.8987	0.2339	14.7639	0.0001
	Ginásio	1	0.8025	0.2177	14.3678	0.0002
	Colegial	1	0.6159	0.2012	9.3704	0.0022
	Superior	0	0.0000	0.0000		
PORTUGUÊS	Excelente	1	0.1646	0.2592	0.4035	0.5253
	Bom	1	1.5163	0.2562	35.0194	0.0001
	Médio	1	0.1086	0.1858	0.3415	0.5590
	Fraco	1	0.5188	0.1894	7.5080	0.0061
	Nulo	0	0.0000	0.0000		
USO DE JAPONÊS		1	-0.0135	0.0024	32.2514	0.0001
TEMPO DE VISITA AO J		1	0.0011	0.0606	0.0003	0.9861
NÚMERO DE VISITAS AO J		1	-0.0101	0.0043	5.6565	0.0174
SCALE		0	1.0000	0.0000		

NOTE: The scale parameter was held fixed.

proficiência foi por nós qualificada como fraca. Estatisticamente, não há diferença nas demais categorias, excelente, média e nula. A proporção de utilização da língua japonesa na vida diária dos isseis também mostrou-se estatisticamente relevante ($p < 0,01$). Observamos que o uso de empréstimos aumenta na medida em que diminui a proporção do uso do japonês. Finalmente, a análise evidenciou que o número de visitas ao Japão é significativo ($p < 0,01$) no uso de empréstimos da língua portuguesa do Brasil: quanto mais visitas ao Japão feitas pelo issei, menor é o número de uso de empréstimos.

Para verificar a proporção da influência que cada um desses fatores exerce na frequência de uso de empréstimos pelos isseis, entabulamos os dados aqui obtidos com

os resultados analisados nos itens (1) a (10) e chegamos às seguintes conclusões. O primeiro fator social que parece exercer maior influência na frequência de uso de empréstimos lexicais do português brasileiro no japonês falado pelos isseis é a proporção do uso diário da língua japonesa ou portuguesa. Quanto mais alto o grau de contato com o português e a conseqüente diminuição do uso do japonês, maior a frequência de uso de empréstimos lexicais. Assim, os comerciantes que usam o português do Brasil para as suas transações recorrem ao empréstimo lexical por hábito adquirido, mesmo quando falam o japonês. Outros isseis, que usam frequentemente o japonês e mantêm menos contato com a língua portuguesa, como no caso dos agricultores, apresentam uma frequência mais baixa de uso de empréstimos.

Em seguida, vem o fator proficiência dos isseis no português brasileiro, que se refere ao nível de escolaridade. Quanto melhor o desempenho do issei no português, maior é o uso de empréstimos lexicais. Os informantes que apresentaram melhor desempenho na língua portuguesa do Brasil possuem nível de escolaridade mais alto.

Concluimos, dessa feita, que os fatores nível de escolaridade, profissão, proficiência no português brasileiro e proporção de uso do japonês e do português estão interligados. O que nos chama a atenção é a queda abrupta que se verifica na curva de frequência de uso de empréstimos nos Gráficos 7, 8, 9. Por um lado, o índice de frequência cai consideravelmente com relação aos informantes isseis com pequena proporção de uso do japonês; por outro lado, o índice de frequência aumenta no caso dos informantes proficientes no português e com alto nível de escolaridade. Em relação aos isseis que usam muito pouco o japonês no seu cotidiano, podemos atribuir a causa possível do baixo índice de frequência de empréstimos ao esforço que fazem conscientemente para evitar o uso de empréstimos e à sua tentativa de falar o japonês padrão, o que por vezes está associado ao seu limitado domínio do japonês. Contudo, ao fazermos uma análise global incluindo os informantes com alto grau de proficiência em português e alto nível de escolaridade, verificamos que os isseis que ocupam profissões que exigem qualificação são os mais representativos.

Dessa observação, fica-nos evidente que esses profissionais, apesar de serem altamente proficientes no português brasileiro e usarem a língua portuguesa amiúde no seu cotidiano, apresentam baixo nível de frequência de uso de empréstimos — e esses informantes também possuem um alto nível de escolaridade.

Muitos sociolinguistas (Bernstein, 1974; Labov, 1972; Trudgill, 1975; Poplack, Sankoff e Miller, 1988) têm a classe social como parâmetro nos seus estudos e observam a variação linguística de acordo com ela. A pesquisa realizada por Poplack, Sankoff e Miller (1988) com francófonos do Canadá comprovou que a frequência de uso de empréstimos lexicais e a classe social estão intimamente relacionadas e que a classe operária apresenta maior frequência de uso desses empréstimos do que o grupo de pessoas pertencentes à classe média. Porém, o modo pelo qual os pesquisadores definem as classes sociais difere. Há autores que utilizam a renda e o valor do imóvel residencial como parâmetro do fator econômico. No presente estudo, não levamos em consideração o fator econômico, porque, no Brasil, o nível de escolaridade nem sempre está relacionado com o poder econômico. Como exemplo, podemos citar os professores, os médicos de hospitais públicos e os funcionários locais de embaixadas estrangeiras, que pertencem

à categoria de profissionais qualificados, mas recebem um parco salário. Assim sendo, torna-se difícil relacionar o fator econômico com a classe social no que se refere ao Brasil. Por isso, optamos por não enquadrar os profissionais qualificados como pertencentes à classe social elevada. A causa da baixa frequência de uso de empréstimos por esses profissionais está mais no seu alto nível de conscientização lingüística do que na sua classe social. A rigor, a capacidade que os isseis possuem de usar de forma distinta as duas línguas, sem misturá-las, é o que faz com que a frequência de uso de empréstimos seja baixa.

Em relação à influência da capacidade de uso diferenciado das duas línguas no grau de frequência de uso de empréstimos lexicais, lembramos que quanto mais o issei transita alternadamente por ambientes exclusivamente de língua japonesa e por outro, no caso, de língua portuguesa, mais aumenta a sua capacidade de uso distinto das duas línguas envolvidas e, em consequência, menor é a sua frequência de uso de empréstimos.

Comprovamos que os fatores sexo, idade, ano de chegada no Brasil e tempo de permanência no Brasil, ao contrário do que supúnhamos, não exercem influências muito significativas na frequência de uso de empréstimos lexicais pelos isseis. A variação da frequência de uso de empréstimos, observada no gráfico 4 (idade em que ingressou no Brasil), a nosso ver, deve ser analisado em relação à proficiência no português ou à proporção que o uso do português ocupa na vida diária do informante. Observamos que os isseis usam com parcimônia os empréstimos lexicais quando apresentam uma idade muito elevada ou vivem em um ambiente de pouco contato com o português brasileiro.

Neste estudo, a área escolhida para amostragem, para o levantamento de dados, foi o Distrito Federal (DF), cuja capital é a cidade de Brasília, que também é a capital da República Federativa do Brasil. O DF tem recebido migrantes *nikkei* provenientes de todas as regiões brasileiras e, por isso, ali é-nos possível obter informações acerca da comunidade nipo-brasileira em geral, dos isseis que moram em núcleos rurais, dos que residem na zona urbana das cidades do DF, das profissões que ocupam etc. Além disso, no DF existem numerosas associações *nikkei*⁴

Existe a possibilidade de que os resultados aqui apresentados sejam reflexo da tendência geral do japonês falado pelos isseis no Brasil, constituindo essa variante um paradigma da realidade do empréstimo lexical do português brasileiro ao japonês.

Como visto até aqui, o presente estudo comprova que a frequência de uso de empréstimos lexicais do português brasileiro no japonês falado pelos isseis é determinada pelos diversos fatores sociais que se encontram intrincados entre si.

Bibliografia

- AZUMA, Shôji. *Shakai gengogaku nyûmon (Introdução à Socioligüística)*. Tokyo, Kenkyûsha Shuppan, 1997.
- BERNSTEIN, Brasil. *Class, codes and control*. 2. ed. London, Routhdge & Kegan Paul, 1974.
- KRASHEN, Stephen D.; TERRELL, Tracy D. *Nachuraru-apurôchi no susume*. [The natural approach: language acquisition in the classroom]. Trad. FUJIMORI, Kazuko. Tokyo, Taishûkan Shoten, 1986.

4. *Nikkei*: imigrantes japoneses e seus descendentes.

- LABOV, William. *Sociolinguistic patterns*. Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1972.
- NAKAMURA, Masaru; KANEKO, Yoshiaki; KIKUCHI, Akira. *Seisei bunpô no kiso: genri to paramitô no apurôchi (Fundamento da Gramática Gerativa: Approach de Princípio e Parâmetro)*. 11. ed. Tokyo, Kenkyûsha, 1989.
- NAKAO, Toshio; HIBIYA, Junko; HATTORI, Noriko. *Shakai gengogaku gairon (Teoria da Sociolingüística)*. Tokyo, Kuroshio Shuppan, 1997.
- POPLACK, Shana; SANKOFF, David. "Borrowing: the synchrony of integration" *Linguistics*, Amsterdam, n.22, pp.99-135, 1984.
- POPLACK, Shana; SANKOFF, David; MILLER, Christopher. "The social correlates and linguistic processes of lexical borrowing and assimilation" *Linguistics*, Amsterdam, n.26, pp.47-104, 1988.
- ROMAINE, Suzanne. *Bilingualism*. Oxford, Basil Blackwell, 1989.
- SAVILLE-TROIKE, Muriel. *The ethnography of communication*. 2. ed., Oxford, Basil Blackwell, 1984.
- SUZUKI, Teiiti. *Burajiru no nikkei imin (The Japanese immigrants in Brazil)*. Tokyo, Tokyo Daigaku Shuppan, 1964.
- TRUDGILL, Peter. *Sociolinguistics: an introduction*. Middlesex, Penguin Books, 1975.

GRÁFICOS

Gráfico 1. Sexo

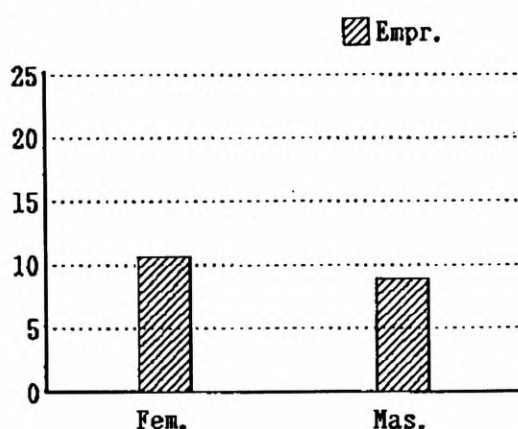


Gráfico 2. Idade

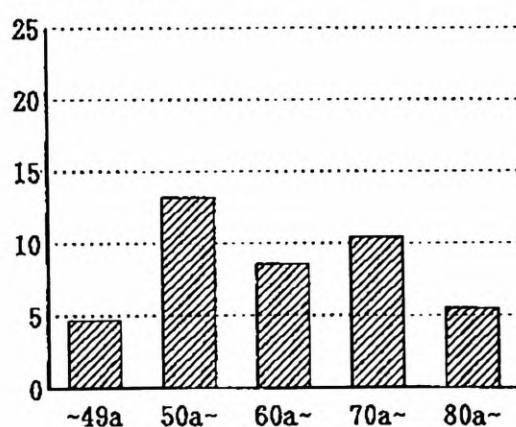


Gráfico 3. Ano de Ingresso no Brasil

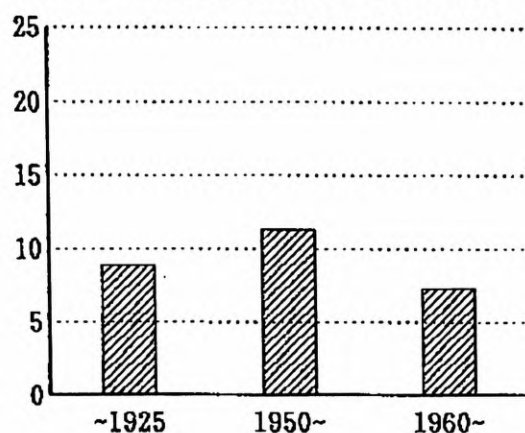


Gráfico 4. Idade ao Ingressar no Brasil

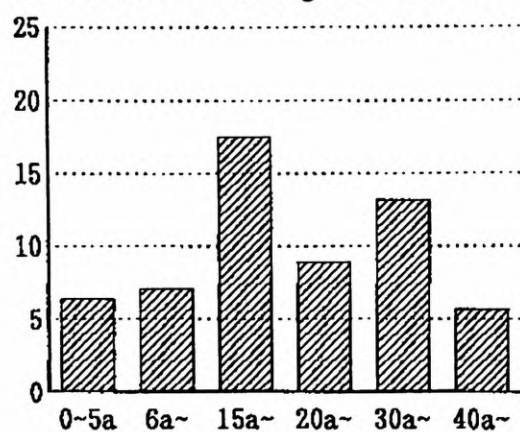


Gráfico 5. Tempo de Permanência no Brasil

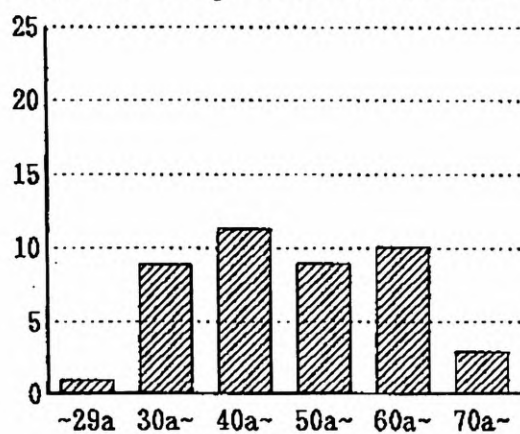


Gráfico 6. Profissão

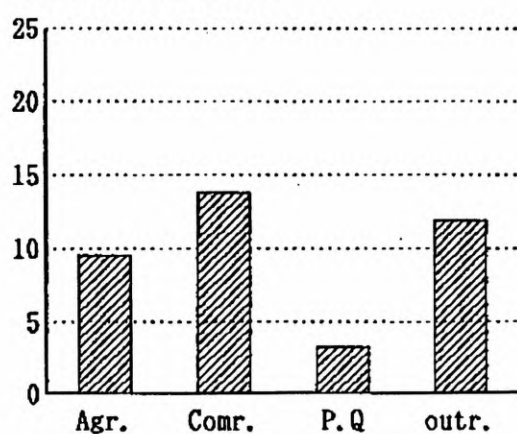


Gráfico 7. Escolaridade

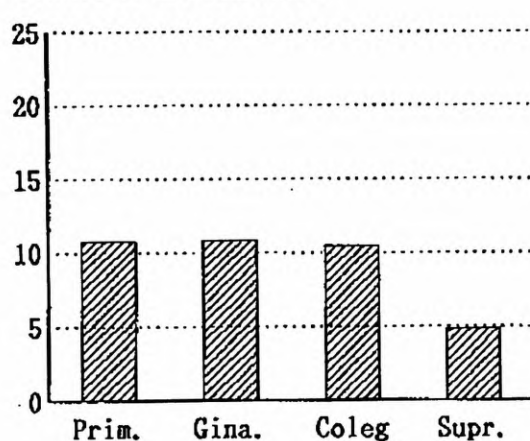


Gráfico 8. Proficiência em Português

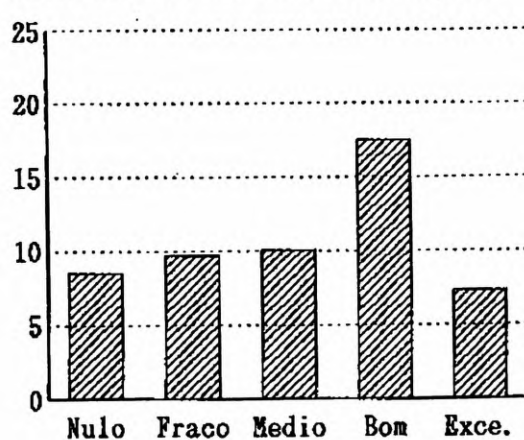


Gráfico 9-A. Proporção da Língua Japonesa na Vida Diária

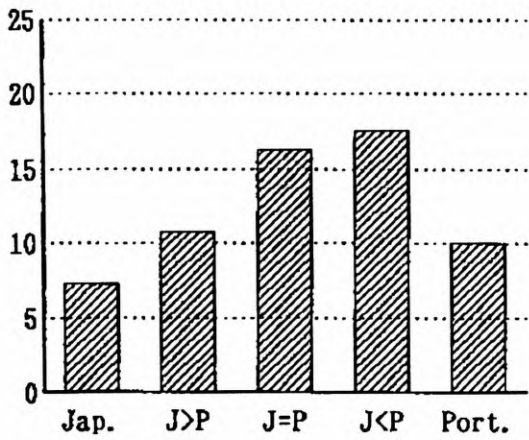


Gráfico 9-B. Proporção da Língua Japonesa na Vida Diária

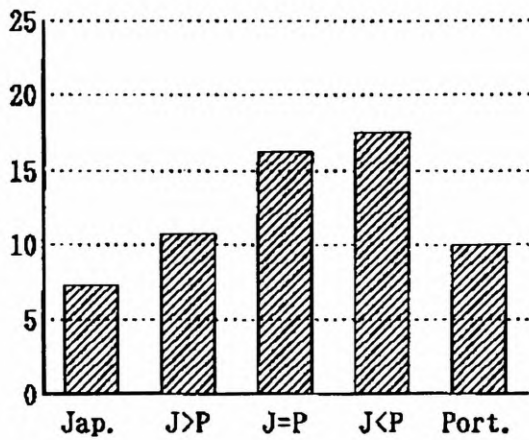


Gráfico 10-A. Tempo de Visitas no Japão

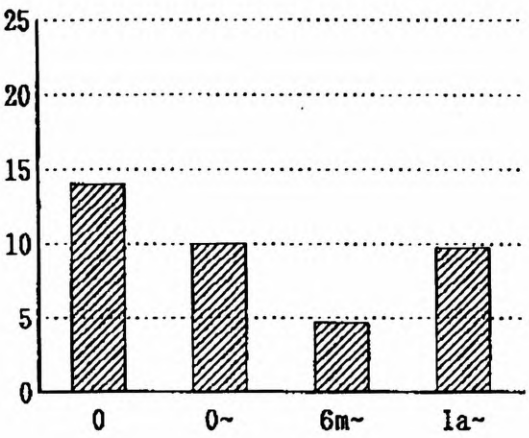
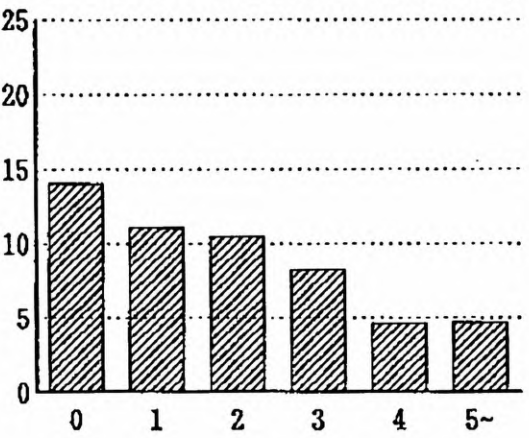


Gráfico 10-B. Número de Visitas ao Japão



TRÊS CENAS DE UMA VIDA

Meiko Shimon

RESUMO: São analisados três contos de *Tanagokoro no shôsetsu* (*Contos que Cabem na Palma da Mão*) de Kawabata Yasunari intitulados *Obrigado*, *Castidade sob o Telhado* e *Cortar as Unhas pela Manhã*. Esses contos possuem vários aspectos que permitem interpretá-los como uma trilogia, pois narram três épocas da vida de uma mulher. No primeiro e no último, Kawabata aborda os episódios que modificaram a vida das protagonistas e, no segundo, faz um corte do cotidiano de uma delas. Estas pequenas obras são mais uma amostra da postura desse escritor que acreditava no lado belo e benevolente do ser humano mesmo nas situações mais adversas.

ABSTRACT: Three short stories of Kawabata Yasunari's *Tanagokoro no shôsetsu* (*Short stories that fit in the palm of a hand*) are analysed. They are: *Thank You*, *Chastity under the roof* and *Cut the nails in the morning*. They have many aspects which allow to interpret them as a trilogy that tells about the periods of a woman's life. In the first one and in the last one, Kawabata deals with episodes that changed the protagonists's lives. In the second one, he approaches daily life of one of them. These short stories are one more proof of this writer's attitude, who believed in the beautiful and benevolent side of the human being, even in unhappy situations.

PALAVRAS-CHAVE: Kawabata Yasunari, *Contos que Cabem na Palma da Mão*, *Obrigado*, *Castidade sob o Telhado*, *Cortar as Unhas pela Manhã*.

KEYWORDS: Kawabata Yasunari, *Short Stories that fit in the palm of a hand*, *Thank You*, *Chastity under the roof*, *Cut the nails in the morning*.

Uma mulher pobre que mora numa pequena cidade portuária resolve viajar de ônibus, levando sua filha para uma cidade maior, distante sessenta quilômetros, onde há uma estação ferroviária. Só esse fato já é um acontecimento extraordinário na vida dessa gente simples do interior do Japão, dos anos vinte. É a primeira parte da breve narrativa intitulada *Obrigado (Arigatô)*, de Kawabata Yasunari (1899-1972), publicada em 1925, um dos cento e quarenta e oito contos do gênero de *Tanagokoro no shôsetsu* (*Contos que Cabem na Palma da Mão*).

A narrativa do conto *Obrigado* desenvolve-se em um estilo cadenciado e a descrição do motorista, que parece um boneco autômato, proporciona uma alegre expectativa ao leitor. No entanto, logo vem a revelação de uma realidade cruel. A mãe estava levando a filha para vendê-la à prostituição. A partir dessa revelação, era de se esperar um drama do trágico destino da menina, mas o autor não conduz a história para este rumo. Ele retoma o ritmo ligeiro da narrativa e mostra a personalidade do motorista, um homem correto, respeitador e, sobretudo, gentil, até para com os cavalos: ele saúda e agradece a tudo e a todos que encontra pelo caminho. Assim, não seria de se estranhar que a mocinha encontrasse sua salvação – ainda que temporária – neste homem.

Não era raro no Japão, naquela época, que os pais pobres vendessem suas filhas para se tornarem gueixas ou, na hipótese pior, prostitutas. Tragédias como esta foram exploradas com muito gosto na literatura japonesa do passado, sobretudo no teatro kabuki, que atribuía heroísmo a essas moças, principalmente quando se ofereciam voluntariamente a tal sacrifício para salvar as finanças de seus pais. Os escritores japoneses modernos que antecederam Kawabata Yasunari, ou mesmo seus contemporâneos, trataram o mesmo assunto de uma forma muito diversa da de *Obrigado*. Hatori Tetsuya observa que tanto os escritores naturalistas quanto os modernistas ou proletários¹ descreviam, propositadamente, o lado obscuro do homem, sob o pretexto de desvendar a verdade da natureza humana e as contradições da sociedade. Enquanto os naturalistas detinham-se na análise de conflitos internos do indivíduo e os proletários ocupavam-se em denunciar os problemas da injustiça social, Kawabata dedicava-se à busca do lado belo e benevolente do ser humano. Ao contrário da tradição moderna² da literatura que vinha sendo fundamentada na “descrença do sexo feminino” e “descrença do ser humano”, Kawabata procurava estabelecer uma literatura baseada nos ideais de “amor à humanidade” e “salvação da humanidade”³.

Nos *Contos que Cabem na Palma da Mão*, Kawabata Yasunari aborda muitas vezes as mulheres que vivem em condições adversas, do ponto de vista social e/ou afetivo, sem que sua narrativa recaia em sentimentalismo ou em comiseração. O escritor que, ainda jovem, declarara sentir-se mais à vontade no bairro Asakusa do que no de Ginza e encantar-se mais pelas operárias que deixam a fábrica após o expediente do

1. Os movimentos literários referidos neste trabalho são exclusivamente dos escritores japoneses.

2. Literatura moderna japonesa: a partir de 1885, quando surgiu *Shôsetsu shinzui*, de Tsubouchi Shôyô (1859-1935).

3. Tetsuya Hatori, *Sakka Kawabata Yasunari no tenkai*, Tóquio, Kyôiku Shuppan Sentô, 1993, pp. 233-234.

que pelas senhoritas colegiais⁴, demonstra total empatia ao narrar momentos de alegrias e frustrações das dançarinas e prostitutas. Kawabata, que ficou conhecido pela sua refinada sensibilidade estética com os romances como *Senbazuru* (*Nuvens de Pássaros Brancos*) e *Koto* (*Quioto*), afirmou, no ano em que se preparava para escrever *Yukiguni* (*País das Neves*), em 1934, que preferia “a beleza da sujidade”⁵.

As mulheres trabalhadoras da série de contos chamados *Izu-mono* (relacionados com Izu) – entre eles *Obrigado* – e as dançarinas de *Asakusa-mono* (relacionados com Asakusa) são exemplos fartos dessa sua inclinação. A mocinha de *Obrigado* não escapará do seu destino de ser vendida pela própria mãe na primavera seguinte, mas, pelo menos, terá uma feliz recordação do seu primeiro amor. O seu futuro, certamente, não será muito diferente do das protagonistas dos contos *Castidade sob o Telhado* (*Yane no shita no teisô*), de 1925, e *Cortar as Unhas pela Manhã* (*Asa no tsume*), de 1926, que serão analisados mais adiante. Nesses, as protagonistas já se encontram afundadas na vida, no entanto não perdem sua “pureza” espiritual de outrora, e cada uma procura fazer o melhor possível para cumprir o seu desígnio.

A narrativa de *Obrigado* é composta praticamente por diálogos e pela descrição do comportamento do motorista e desenvolve-se colocando em primeiro plano o motorista e seu modo de ser, a partir da sucessão dos acontecimentos, ao longo do percurso de sessenta quilômetros. A mocinha quase não tem participação e, ao contrário da eloquência de sua mãe, não emite um único som. Porém, ao terminar a leitura, temos a sensação de que é ela a personagem principal. Notamos também uma característica marcante de Kawabata: a repetição, não só de vocábulos, mas, inclusive, de expressões inteiras. Em uma narrativa tão curta como esta, seria de se estranhar o uso de tantas repetições, quando o primordial seria a economia de vocábulos, porém, como observou Hasegawa Izumi, nenhuma repetição, no caso de Kawabata, é gratuita e encerra um mesmo significado⁶.

No conto *Obrigado*, temos o primeiro e último parágrafos idênticos:

Este é um ano de farta colheita de aqui e de um belo outono nas montanhas.

No início da narrativa, introduz-se um ambiente rural, tranqüilo e pitoresco, indicando a época em que se desenrolam os acontecimentos descritos, que é o outono; ao passo que, no final, mostra-se a paisagem como fruto de toda gratidão sentida por todos que tiveram contato com o motorista. E é por isso que fazem sentido as inúmeras repetições de “Obrigado!”

O outro exemplo é ainda mais sutil. No caminho de ida:

[...] a moça está com a luz do seu olhar aprisionada pelo ombro reto do motorista.

4. Yasunari Kawabata, *Bungakuteki jijoden*. In *Kawabata Yasunari Zenshû*, V. 13, Tóquio, 1976, p. 105.

5. Kawabata, *idem*.

6. Toshio Matsuzaka, “Natsu no kutsu ron” In *Kawabata Yasunari “Tanagokoro no shôsetsu” kenkyû*, Tóquio, Kyôiku Shuppan, 1983.

e no caminho de volta:

[...] a moça está com a luz do seu olhar aprisionada pelo ombro terno do motorista.

A substituição apenas da palavra ‘reto’ por ‘terno’ exprime a mudança que se operara no sentimento íntimo da garota, como também no do motorista e conseqüentemente na relação entre os dois.

Por sua vez, a protagonista de *Castidade sob o Telhado* tem uma vida errante, escolhe aonde e com quem passa cada noite, segundo a sorte de quem chega primeiro atendendo ao seu convite. Entretanto, ela conserva a inocência de uma criança e crê manter-se casta naquela noite, sob o telhado que a acolheu. Para o olho do narrador que a observa com simpatia, ela é a “flor de *yûgao*”⁷, possui “um belo sorriso”, tem “calcanhares inocentes” e acredita piamente no Deus cristão.

A narrativa apresenta uma técnica expressiva tipicamente neo-sensorialista (*shinkankakuha*), com uma linguagem repleta de imagens sensoriais inusitadas, como:

ela florescia serena como a flor *yûgao*

Os brotos tenros,... receberam suaves toques do ar em suas cútis delicadas, lamentavam... a chegada do seu primeiro entardecer

as casas desta grande cidade observavam-na friamente

Chama atenção a comparação com a flor branca *yûgao*: a cor branca que simboliza a pureza e sua presença noturna, a própria imagem dessa mulher. O nome da flor *yûgao* evoca também a trágica heroína de *Genji monogatari*⁸, que fora seduzida pelo príncipe Hikaru. Uma mulher tão suave e frágil, que não suportara o fogo da paixão de uma noite, perecendo ao amanhecer. Contudo, nesta moderna *yûgao* não há a sombra da tragédia; ao contrário da passiva personagem clássica, ela é uma pessoa capaz de lutar para garantir seu espaço neste mundo.

Já a protagonista de *Cortar as Unhas pela Manhã* vive em uma condição oposta à da mulher de *Castidade sob o Telhado*. Reside no segundo andar de uma casa e “todas as noites aparecia um homem diferente ao seu encontro” Apesar de pobre, a ponto de não ter nem um mosquito, ela tem um namorado e sonha com o dia de se casar com ele. Enquanto que o “homem de bengala” é apenas mais um que garante uma noite de pouso para a personagem de *Castidade sob o Telhado*, sem nenhuma participação no desenrolar da narrativa, o “velho”, de *Cortar as Unhas pela Manhã*, interfere no curso da vida da moça e o modifica, por meio de um mosquito branco que compra para ela. Ele é um benfeitor como o “motorista” de *Obrigado*, mas difere no aspecto de que, naquele caso, a felicidade da mocinha era apenas até a primavera (se é que há felicidade) e aqui a paz encontrada pela protagonista é verdadeira. Na

7. *Yûgao*: planta da família de cabaça-amargosa, de flores alvas, abrem-se ao entardecer e permanecem durante a noite. A palavra *yûgao* significa, literalmente, “o rosto do entardecer”.

8. *Genji monogatari*: autoria de Murasaki Shikibu (973-1014?), romance escrito não antes de 1001.

noite em que ganhou o mosquiteiro, “ela caiu num sono profundo que não tivera em alguns meses” e “nem mesmo notou quando o velho foi embora pela manhã”. Essa noite significa uma espécie de cerimônia de passagem para recuperar a pureza perdida. O mosquiteiro branco purifica “a mulher” e o “quarto”, e o homem idoso lembra a figura da divindade mitológica das lendas japonesas, que surgem para ajudar a pessoa em dificuldade, como aconteceu com Yamasachi⁹.

A moça sentada sobre o mosquiteiro branco parece uma flor de lótus aos olhos do rapaz, seu namorado, enquanto ela imagina ser uma noiva de vestido branco. A idéia da purificação completa – salvação – da mulher está explícita na imagem de “grande flor de lótus branca”, uma alusão à Bodhisattwa¹⁰.

A análise realizada até aqui evidencia uma certa continuidade entre os três contos, tanto na questão temporal quanto no conteúdo. As três heroínas – a mocinha desajeitada do interior de *Obrigado*, a alegre e inocente mulher da grande metrópole de *Castidade sob o Telhado*, e a tímida e dedicada mulher de *Cortando as Unhas pela Manhã* – podem, ou não, ser a mesma pessoa. Contudo, há vários elementos que permitem interpretar os contos como sendo três cenas da vida de uma mulher nestas condições.

- *Obrigado* – Final do outono. A mocinha só irá para grande cidade na primavera seguinte, porém o inverno que se aproxima simboliza as dificuldades que terá que passar no futuro;
- *Castidade sob o Telhado* – Março é o começo da primavera no Japão. Ela sobreviveu ao rigor do inverno e floresce no alto da colina. Parece não possuir passado nem futuro, vive apenas do momento. Embora efêmera como *yûgao*, ela alcançou certa paz;
- *Cortar as Unhas pela Manhã* – Começo do outono. Ao recordar os dias de sua infância, ela recupera o passado; sua esperança de se casar com o namorado é a expectativa de um futuro melhor, e sentir-se como uma noiva, pelo toque do linho branco, é uma alusão ao seu presente purificado.

Assim, através desta personagem, a vida readquire o seu valor e restabelece seu curso, deixando espreitar uma luz no futuro destas mulheres. Teria sido por acaso que o ciclo do ano se completara também?

OBRIGADO

Este é um ano de farta colheita de caqui e de um belo outono nas montanhas.

O pequeno porto ficava na extremidade sul da península. Um motorista de uniforme amarelo com a gola roxa vinha descendo do andar de cima da sala de espera dos passageiros, onde havia uma pequena venda de confeitos ordinários. Defronte, um ônibus vermelho o aguardava com sua bandeirinha roxa erguida.

9. Lenda de Umisachi Yamasachi (Irmãos pescador e caçador).

10. Conhecida como Deusa da Misericórdia. Corresponde a Avalokitêsvara, em nome sânscrito.

Uma mulher levantou-se, apertando o saquinho de confeitos, e falou ao motorista, que amarrava caprichosamente o cordão dos sapatos.

– Ah! Hoje é a sua vez. Que bom. Deve ser um bom sinal para esta menina ser levada pelo “seu Obrigado” Talvez ela tenha muita boa sorte.

O motorista olhou a moça que estava ao lado, mas nada falou.

– Ficar adiando sempre não vai resolver, né? E daqui a pouco é o inverno. Eu tenho pena de mandá-la para longe com o tempo frio. Já que tenho que fazer isso, é melhor agora, que o tempo está bom. Assim, eu decidi levá-la.

Acenando com a cabeça, calado, o motorista se encaminha como um soldado e endireita a almofada do seu assento.

–Vovó, sente-se no primeiro banco. Quanto mais na frente, menos balança. Pois o caminho é longo.

A mãe está indo para a cidade onde passa o trem, a quinze *ri*¹¹ para o Norte, a fim de vender sua filha.

Balançando-se na estrada montanhosa, a moça está com a luz do seu olhar aprisionada pelo ombro reto do motorista. O uniforme amarelo vai se ampliando como o universo nos seus olhos. Através dos ombros, as montanhas se dividem e vão escoando para trás. O carro tem que transpor os dois pontos altos do caminho da montanha.

Alcança a diligência. Esta, encosta na beira da estrada.

– Obrigado.

Com uma voz clara e límpida, o motorista, numa intrépida continência, abaixa a cabeça como um pica-pau.

Encontra-se com a carreta carregada de madeira. A carreta encosta à beira da estrada.

– Obrigado.

– Carroça grande, puxada por um homem.

– Obrigado.

Riquixá.

– Obrigado.

Cavalo.

– Obrigado.

Mesmo que ultrapasse trinta carros em dez minutos, ele não perde suas boas maneiras. Ele não perde essa postura mesmo que percorra os cem *ri* a toda velocidade. É como um tronco reto de cedro, simples e espontâneo.

O carro, que saíra do porto depois das três da tarde, acende a luz no meio do caminho. Cada vez que se encontra com um cavalo, o motorista sempre desliga a lanterna do carro para o animal. E assim,

– Obrigado.

– Obrigado.

– Obrigado.

Ele é o motorista com melhor reputação entre as diligências, as carroças e os cavalos, nos quinze *ri* da estrada.

Descendo na penumbra do terminal da praça, a filha sente o corpo balançar e as pernas flutuarem e, cambaleante, ela se apóia na mãe.

11. 1 *ri* equivale a cerca de 4 km.

– Espere aqui. Fala a mãe, que corre atrás do motorista.

– Olhe, minha filha está dizendo que gosta de você. Eu lhe peço. Eu imploro. De amanhã em diante, de qualquer modo, ela vai virar brinquedo de homens estranhos. É verdade, não é? Até mesmo uma senhorita da cidade, se viajasse dez *ri* no seu ônibus...

Ao amanhecer do dia seguinte, o motorista sai da pensão onde pernitoou e vai atravessando a praça com a postura de um soldado. Atrás dele, mãe e filha correm em passos miúdos. O ônibus vermelho que saiu da garagem o aguarda com sua bandeirinha roxa erguida e espera o primeiro trem.

A filha sobe primeiro e, umedecendo os lábios secos, acaricia o couro preto do banco do motorista. Sentindo o frio matinal, a mãe junta as mangas do seu quimono.

– Ai, ai. Vai levar a minha filha de volta? Agora de manhã, ela me chora e você me repreende. Minha compaixão foi o erro. Levá-la de volta eu levo, mas entenda que é só até a primavera, ouviu? Eu vou consentir porque tenho pena de mandá-la para longe numa época fria, mas quando o tempo esquentar eu não posso mais ficar com ela em casa.

O primeiro trem larga três passageiros para o ônibus. O motorista endireita a almofada do seu assento. A moça está com a luz do seu olhar aprisionada pelo ombro terno do motorista. Através dos ombros, o vento matinal de outono vai se escoando para trás.

Alcança a diligência. Esta, encosta na beira da estrada.

– Obrigado.

Carroça puxada por um homem.

– Obrigado.

Cavalo.

– Obrigado.

– Obrigado.

– Obrigado.

Ele torna as montanhas e os campos, dos quinze *ri* do seu percurso, repletos de gratidão e retorna para o pequeno porto, que fica na extremidade sul da península.

Este é um ano de farta colheita de caqui e de um belo outono nas montanhas.

Tradução de Silvana Regina Mertins

Revisão de Meiko Shimon

CASTIDADE SOB O TELHADO

Estarei a sua espera às quatro da tarde na colina do parque.

Estarei a sua espera às quatro da tarde na colina do parque.

Estarei a sua espera às quatro da tarde na colina do parque.

Ela enviou a mesma carta pelo correio expresso para três homens. Para um homem que anda com uma bengala, para um homem que usa óculos e para um homem que não usa nem bengala, nem óculos.

Às três horas da tarde de março, na colina, ela florescia serena como uma flor de *yûgao*. Ao seu redor, os brotos tenros, que pela primeira vez, esta manhã, receberam suaves toques do ar em suas cútis delicadas, lamentavam, nas extremidades dos ramos das árvores, a chegada do seu primeiro entardecer.

O homem com a bengala debaixo do braço vinha subindo a colina. Deve ser mérito da bengala. É certo que foi a bengala que farejou: que ela envia, todos os dias, as cartas expressas para alguns homens e que o homem que chegar mais cedo significa, para ela, a noite daquele dia.

Ela abriu um belo sorriso, como se tivesse nascido ao mundo neste instante. Ia descer correndo a colina, com seus calcanhares inocentes; então, parou um instante, fechando os olhos com gravidade, fez o sinal da cruz sobre o rosto.

– Senhor Deus. Agradeço ao Senhor por conceder-me mais esta noite, por meio deste senhor, uma noite de sono tranquilo numa hospedaria, para mim que sou tão criança. E, se eu puder sobreviver até o dia de amanhã, rogo para que me conceda, também amanhã, por meio de um filho seu, uma noite de repouso em algum lugar.

Depois, ela se aconchegou graciosamente no homem. Então, da base da colina, as casas desta grande cidade observavam-na friamente. Lançando o olhar sobre a cidade, como se fosse algo ofuscante, ela falou:

– Ó telhados, telhados, telhados! Ó, incontáveis telhados que erguem suas pequenas cabeças para a imensidão do céu! Ó, vocês que são deuses protetores da castidade das mulheres! Cada um de vocês protege, cada qual, com profunda benevolência a castidade de uma mulher! E assim, eu passo cada noite sob diferente telhado e durmo essa noite com um sono tão casto, em respeito ao telhado que me acolheu! Oh, qual será o meu telhado desta noite? Porque o telhado de uma noite é o único que não tem raiva de mim —

Assim, ela e o homem desapareceram nas ruas da cidade.

Tradução de Meiko Shimon

CORTAR AS UNHAS PELA MANHÃ

Era uma moça pobre que alugava a parte de cima de uma casa pobre.

E esperava um dia para se casar com seu namorado. Entretanto, todas as noites aparecia um homem diferente ao seu encontro. Era uma casa que não recebia os raios do sol matinal. Ela costumava calçar tamancos velhos e gastos de homem e lavar roupas nos fundos da casa.

À noite, os homens sempre perguntavam.

– Mas como! Você não tem um mosquito?

– Desculpe. Eu vou ficar acordada à noite e espantar os mosquitos para você. Perdoe-me.

Então ela, timidamente, acendia um incenso verde, repelente de mosquito. Depois de apagar a luz, contemplando a pequena luz do incenso que queimava, ela sempre recordava de seus dias de criança, enquanto ficava abanando o corpo do homem com um abano. Ela passava a noite sonhando que mexia o abano sem cessar.

Já é o começo do outono.

Um senhor idoso (era raro aparecer um visitante desta idade) subiu até o pobre segundo andar.

– Você não vai colocar um mosquito?

– Desculpe. Eu vou ficar acordada à noite e espantar os mosquitos para o senhor. Perdoe-me.

– Humm. Fique esperando aqui que eu não demoro, disse ele.

Então, ela correu até ele, que já havia se levantado, e falou.

– Eu vou espantar os mosquitos até o amanhecer. Não vou dormir nem um pouquinho.

– Está bem. Eu volto logo, disse ele.

E, descendo a escada, o velho desapareceu. Com a luz acesa, a moça queimava o incenso repelente. No claro e sozinha, ela era incapaz de recordar a sua infância.

Decorrida cerca de uma hora, o velho retornou. Ela levantou-se de um salto.

– Hum, pelo menos você tem ganchos para pendurar, não é?

E o velho pendurou naquele quarto pobre um mosquitoireiro branco inteiramente novo. A moça entrou no mosquitoireiro e caminhou¹², suspendendo a barra de seu quimono de dormir, sentindo o coração palpar ante o toque agradável do tecido novo.

– Como eu tinha certeza que o senhor voltaria, esperei-o com a luz acesa. Agora quero ficar no claro, admirando mais o mosquitoireiro branco.

Entretanto, a moça caiu num sono profundo que não tivera em alguns meses. Nem mesmo notou quando o velho foi embora pela manhã.

– Ei! ei! ei!

Ela despertou ao som da voz do seu namorado.

– Finalmente, amanhã poderemos nos casar! anunciou ele. – Ah, que mosquitoireiro bom! Só de ver sinto a alma lavada.

Ao dizer isto, ele desprende o mosquitoireiro, deixando-o cair por inteiro. Então, puxou a moça que ficara por baixo e jogou-a sobre o mosquitoireiro.

– Sente em cima deste mosquitoireiro! Você parece uma grande flor de lótus branca. Assim, este quarto agora é puro como você.

Pelo toque do linho novo, a moça se sentiu uma noiva de branco.

– Vou cortar as unhas dos pés, disse ela.

E assim, ela sentou-se sobre o mosquitoireiro branco que cobria todo o quarto e começou a cortar, inocentemente, as esquecidas unhas longas de seus pés.

Tradução de Gilberto Brandão dos Santos
Revisão de Meiko Shimon

Bibliografia

- HATORI, Tetsuya. “Izu no odoriko ni tsuite” In HATORI, Tetsuya. *Sakka Kawabata no tenkai*. Tóquio, Kyôiku Shuppan Sentô 1993.
- MATSUZAKA, Toshio. “Natsu no kutsu ron”. In MATSUAKA, Toshio. *Kawabata Yasunari “Tanagokoro no shôsetsu” kenkyû*. Tóquio, Kyôiku Shuppan, 1983.

12. Mosquitoireiro japonês semelhante a uma barraca. Tem forma quadrada e é preso nos quatro cantos.

A IMAGEM DA NOITE EM *TRAJETÓRIA EM NOITE ESCURA*

Neide Hissae Nagae

RESUMO: *Trajetória em Noite Escura (An'ya Kôro)* de Shiga Naoya possui um título bastante adequado ao seu conteúdo. Apresentaremos, aqui, algumas passagens relativas à “noite” que envolve a vida do protagonista, Tokitô Kensaku, cujo nome era o antigo título dessa obra concluída em 1937.

ABSTRACT: *Trajectory in Dark Night (1937) written by Shiga Naoya is a very appropriate title to its contents. Here, we will present some passages about the “night” involving the life of the protagonist, Tokitô Kensaku, whose name was the former title of this work, concluded in 1937.*

PALAVRAS-CHAVE: *Trajetória em Noite Escura*, Literatura Japonesa do Período Taishô-Shôwa, Shiga Naoya, análise literária: a imagem da noite.

KEYWORDS: *Trajectory in Dark Night*, Japanese Literature of Taishô-Shôwa period, literary analysis: night's image.

Trajetória em Noite Escura (An'ya Kôro) foi escrita entre 1912 e 1937 por Shiga Naoya. Composta por prefácio e dois tomos, a obra é subdividida em quatro partes, respectivamente com doze, quatorze, dezenove e vinte capítulos.

Nesta obra acompanhamos a vida de Tokitô Kensaku, o protagonista, que sofre principalmente pelas consequências do adultério de sua mãe com o avô paterno e, posteriormente, da esposa com o primo desta.

O título da obra estudada levava inicialmente o nome do protagonista, *Tokitô Kensaku*, mas foi mudado para o atual na primavera de 1920, quando Shiga aceita escrever para o vespertino do jornal *Mainichi* de Osaka. O primeiro nome condizia

mais com o estilo de Shiga, mas o autor atendeu ao pedido do jornal e ganhou o novo título. A obra, no entanto, não veio a ser publicada daquela vez, pois havia um desencontro entre a expectativa do jornal e o que o autor se propusera a fazer. Por isso, quando houve uma insistência para que o conteúdo do romance se tornasse mais acessível para estar na coluna de romance de costumes, Shiga desiste de escrever, preferindo manter o seu estilo de valorizar a criação literária¹. O título, porém, é mantido quando a obra vem a ser publicada pela editora Kaizô em janeiro de 1921.

Parece-nos que a obra não recebeu esse título por acaso, pois a trama sugeria algo ligado à negra experiência do protagonista, e, apesar de não agradar de pronto ao autor, ele acabou simpatizando com o nome:

Quanto ao título, *Trajetória em Noite Escura*, na época em que foi criado, não gostei muito, mas agora, depois de tantos anos, já não me desagradava. (*Conversas adicionais sobre a criação literária – continuação*, 1938)

Assim, como sugere o título, podemos observar que a imagem da “noite” está presente em diversos momentos.

Logo no Prefácio, narrado em primeira pessoa, com o subtítulo de “Reminiscências do protagonista”, vemos as infelicidades que cercam Kensaku ainda criança: a morte da mãe aos seis anos, a sua ida para a casa do avô que mal acabara de conhecer, separando-se do pai e dos irmãos. As recordações de sua infância também são cercadas de uma certa frieza por parte do pai e um rigor excessivo por parte da mãe que fazem o protagonista se sentir discriminado mas resignado ao mesmo tempo.

No Capítulo I do Tomo I, encontramos Kensaku já adulto. Sua atividade é basicamente noturna: nas andanças pelas casas de chá e com os amigos e as gueixas. Seu horário de trabalho também: normalmente ele se dedica à criação literária altas horas da noite até o amanhecer. Nessa época, o seu relacionamento com as pessoas era acompanhado de uma desconfiança que não o agradava. O relacionamento com o amigo Sakaguchi, por causa do romance que oferecia interpretações desagradáveis. Com a gueixa Tokiko, inicialmente interessante, logo ficou desmotivado, e com Okayo, as decepções logo aumentaram. Essa acentuada dificuldade nos relacionamentos também era consequência de uma proposta de casamento recém-recusada cujo motivo ele não conseguia entender. Kensaku pensa então que “É uma doença momentânea do espírito”, ficando mais cauteloso e medroso com tudo que lhe pudesse trazer novas decepções.

Em seu diário, escreve:

É como se estivesse me encarregando de algo muito pesado. Algo repulsivo e negro está me encobrindo da cabeça aos pés. Não vejo o céu azul logo acima de minha cabeça. Algo sobreposto e sufocante se espalha no meio. Afinal, de onde vem essa sensação? (Cap. IX, Primeira Parte)

Após a experiência desagradável no bordel e atraído até por Oei – a mulher cerca de dezessete anos mais velha que morava com o avô quando ele foi para sua casa

1. O autor revela esse incidente quando escreve um comentário sobre as lembranças de *Trajetória em Noite Escura*, em dezembro de 1937 (Shiga Naoya, *Obras Completas*, volume 10, pp. 153-154).

aos seis anos de idade, após o falecimento da mãe, e que cuidou dele desde então –, o protagonista resolve partir em viagem.

No convés do barco, em meio à escuridão, Kensaku vai olhar a paisagem:

Era uma noite escura e não se enxergava nada. Só uma pequena luz, perto do mastro, tão longe que, de início, pensou ser uma estrela. Não havia uma só pessoa. Só o uivar do vento e o barulho da água quebrado pelas cristas da onda. Agora não ouvia mais a vibração do vapor nem o barulho da corrente. Indo contra o vento, o navio avançava na escuridão. Parecia-lhe um grande monstro. Enrolado no sobretudo, ficou em pé, com as pernas afastadas uma da outra. Mesmo assim, com o balanço forte do navio, acompanhando o barulho do mar, e com o vento que se formava, de vez em quando, era quase derrubado. Sem chapéu, o vento batia em seus cabelos, levantando-os. E, como os cílios eram empurrados, os olhos começaram a coçar. Sentiu-se como se, no momento, estivesse envolto em algo grandioso. Tanto em cima quanto embaixo, na frente e atrás, na esquerda e na direita, era uma escuridão sem fim. E bem no centro dela, ele estava assim, em pé. Todas as pessoas, naquele momento, dormiam em suas casas. E só ele assim, em pé, diante da natureza. Representando a todos. Foi tomado por uma sensação de orgulho. Mesmo assim, não conseguia vencer a sensação de que ele próprio estivesse sendo tragado para o interior de algo muito, muito grandioso. Não era uma sensação ruim, mas ele sentiu solidão, desamparo. Como que verificando sua própria existência, colocou força no abdômen e respirou, enchendo os pulmões, mas, assim que relaxava, logo se sentia como se estivesse sendo tragado.

Uma sombra negra se aproximou. Era o *boy*. Disse alguma coisa, mas, por causa do vento, ele não entendeu nada. O *boy* foi embora. Em seguida, Kensaku desceu. Seu corpo estava completamente gelado. (Cap. I, Segunda Parte)

Kensaku, desconhecendo sua origem, está mergulhado nas trevas. Nesse navio, onde ele parte em busca de alguma luz, mostra-se frágil diante do que é denominado de algo grandioso, resiste, reluta e esse momento de embate acaba sendo interrompido pela presença do *boy*.

Já instalado em Onomichi, um lugar simples, levando uma vida completamente diferente da que tinha em Tóquio, Kensaku volta-se para o trabalho de criação literária, mas não consegue resolver algumas questões (questões essas decifradas após a revelação de sua identidade que Nobuyuki, irmão de Kensaku, lhe faz por carta, ao ser solicitado para intermediar o casamento de Kensaku com Oei).

Com o enigma decifrado, a escuridão que não o fazia enxergar nada aumenta ao invés de se dissipar. Acha que a única escapatória no momento é direcionar-se para o trabalho mas não consegue criar ânimo:

Uma estranha tristeza, algo tenebroso, desconhecido, assolava-o por todos os lados. E no momento, em nenhum lugar de seu corpo, tinha armazenado forças suficientes para repelir esse sentimento. Tanto sua mente quanto seu coração estavam completamente vazios. Tal sentimento penetrava nele livremente. (Cap. VII, Segunda Parte)

É tentado a voltar à antiga vida boêmia, mas reluta; sente que era preciso abster-se de verdade; acha que poderá evitar que o seu nascimento enquanto resultado de uma falha moral se transforme numa hereditariedade. Mesmo envolto por essa origem

negra, Kensaku resiste, não vendo nela uma fatalidade, mas desejando manter a sua inteireza.

De volta a Tóquio, ele continua nessa luta interior e sente vontade de ir para um lugar bem distante onde ninguém o conhecesse, ou melhor, nem ele próprio se conhecesse. Encontra um pouco de serenidade com os ensinamentos zen que Nobuyuki lhe passara e procura o mesmo em outros livros, como os de poesia.

Ainda sem rumo, vai a Quioto onde encontra Naoko, com quem se casa cerca de meio ano depois. A primeira impressão sobre Naoko foi bastante positiva, mas, como sempre acontecia numa segunda vez, ela não lhe pareceu tão atraente, tendo-a cativado pela sua atitude correta.

No encontro com a família de Naoko e os padrinhos, não achou a futura esposa tão bela. A viagem a deixara abatida. Kensaku também estava cansado e com os nervos abalados:

A peça terminou já tarde. Lá fora, a lua, quase lua cheia, já ia alta. Kensaku despediu-se logo de todos e, com o sentimento de liberdade de um passarinho que sai da gaiola, foi andando ao longo da calçada do santuário Yasaka, em direção ao Chion-in. Bastava-se ficar sozinho, apenas isso... À medida que se aproximava do grande portal da montanha do Chion-in, a lua se escondia por trás dela e ele enxergou o grande portal ainda mais escuro.

Kensaku teve um mau pressentimento em relação ao futuro, já que o primeiro passo para o casamento começara daquela maneira. Mas pensou que, acima de tudo, o problema era ele. (Cap. XII, Terceira Parte)

Dias antes do casamento, a família de Naoko vai visitar Kensaku em sua casa e desta vez, ele sente seu coração bailar ao ver Naoko bela e mostrando muita vivacidade, e, após o casamento, o casal passa dias alegres, entre passeios e diversões. Com a vinda do primeiro filho, Kensaku acha que uma nova vida terá início. Na noite do oitavo dia de nascimento, porém, ele mostra sinais de anormalidade e logo vem a se saber que está com erisipela. Várias tentativas são feitas para salvar a sua vida em meio a dias de intenso sofrimento para toda a família, mas o primogênito falece um mês depois. Quando a criança começara a chorar incessantemente, e Kensaku vai procurar ajuda com um médico da vizinhança, temos a descrição:

Kensaku saiu pela porta da cozinha. Era uma noite escura, nublada, sem nenhum vento. (Cap. XVIII – Terceira Parte)

Durante a luta com a doença, Kensaku lembra-se de que na noite do nascimento do bebê ele havia ido a um concerto e ouvira *Erlkönig*, música de Schubert² em que o deus da morte leva uma criança em noite de tempestade, e Kensaku não se sente bem. Era como se fosse um presságio³.

2. F. P. Schubert (1797-1825), compositor austríaco. O título da música significa “rei dos demônios” e foi composta com base no poema de Goethe.

3. Nesse episódio, em especial, o autor se mostra bastante supersticioso. Embora não sejam opiniões suas, apresenta algumas crendices dadas como “causas” da enfermidade da criança: o salgueiro que havia na

Após a morte da criança, Kensaku tenta se direcionar para o trabalho mas não consegue:

Por que tudo sempre se mostrava difícil para ele? Se o destino, para ele, tinha que ser assim, ele também encararia desse modo. É claro que ele não era a única pessoa a perder um filho. E morrer sofrendo tanto tempo com erisipela, não fôra uma infelicidade que atingisse apenas o seu filho. Isso ele sabia, mas por ter percorrido, até aquele momento, caminhos tenebrosos, quando achou que enxergara uma luz, desejando uma nova mudança em sua vida, o nascimento de um filho, que deveria ter sido uma alegria, fôra o contrário, trazendo-lhe novos sofrimentos. (Cap. XIX, Terceira Parte)

Kensaku passará por novo sofrimento quando, ao voltar da Coréia, onde fôra buscar Oei, que estava em apuros, Naoko revela-lhe que fôra possuída pelo primo Kaname que estivera em sua casa na ausência de Kensaku.

Na manhã seguinte à revelação, ele sai para encontrar-se com Suematsu e o clima apresenta-se obscuro:

Lá fora, havia um tom acinzentado como se já anoitecesse; dentro do trem, estava ainda mais escuro. (Cap. VI, Quarta Parte)

E enquanto conversava com o amigo, vai tomando a consciência de que sempre viera lutando com o seu próprio interior e não com algo exterior, pois, procurava a solução apenas dentro de si mesmo. Na estação, esperando o trem:

Kensaku estava com o olhar perdido na direção do Monte Higashi. De repente, percebeu algo preto cortando o vento, movendo-se nas nuvens. Naquele instante, foi tomado por um sentimento próximo do pavor. (Cap. VI, Quarta Parte)

Era um avião, mas, a atmosfera negra que ocupava o seu interior é expressa pelo pavor que ele sente nesse instante. Esse clima permanece na forma de uma intranquilidade espiritual, e Kensaku passa a manifestar crises de nervos que culminam logo após o nascimento da filha, quando estão indo assistir a uma peça de teatro. Na hora em que, atrasada, Naoko tenta subir no trem já em movimento, Kensaku empurra-a. Ela não se machuca gravemente, mas o relacionamento entre o casal piora até que ele resolve afastar-se de casa por uns tempos.

Vai, então, fazer um retiro espiritual em Daisen, e, quando escala a montanha, consegue, finalmente, resolver o seu conflito interior, mostrando a sua aceitação na integração com o natureza:

[...] Ele vestiu o suéter que trouxera, [...] entrou pelo mato de capim, à procura de um lugar tranquilo, e sentou-se, dando as costas para a montanha. [...] e ficou absolutamente sozinho sob

entrada da cozinha e que ficava a nordeste, considerado de mau agouro, segundo a teoria Ying-Yang, e o cachorro, que morava com eles, fôra dado a um vizinho, quando souberam que não era bom ter um cachorro nascido no mesmo ano que o bebê.

aquele céu imenso. O vento gelado soprava de leve, em silêncio, balançando as espigas de capim.

Estava exausto, como se fosse uma estranha embriaguez. Sentiu mente e corpo diluírem-se no meio da grande natureza. Essa natureza era algo que ele sentia como um gás envolvente, de uma grandiosidade infinita, e ele próprio era tão pequeno quanto uma papoula sem pétalas. Ele, porém, ia se diluindo nela. A sensação dessa transformação era tão agradável que ele não tinha palavras para se expressar. Assemelhava-se à sensação de ir caindo no sono quando se tem sono, sem qualquer receio. Por um lado, ele estava meio dormente. A sensação de se dissolver na natureza não era, a rigor, a primeira experiência, mas esse sentimento de devaneio, sim. Nos casos anteriores, ao invés de se dissolver, sentia-se como se fosse sugado e, mesmo sendo agradável, naturalmente lhe vinha uma vontade de resistir a isso. Sentia uma certa intranquilidade, por ficar difícil de resistir, mas agora era completamente diferente. Ele não tinha a menor vontade de oferecer resistência. Só tinha a sensação de ir se diluindo à mercê da natureza, sem qualquer receio.

A noite estava calma. Não se ouvia nem o canto dos pássaros noturnos. Lá embaixo havia uma névoa fina. Kensaku não enxergava a claridade das vilas. Só conseguia avistar as estrelas, e, abaixo delas, não muito nítida, essa montanha que dava a impressão de ser as costas de algum grande animal. Ele pensou que dava, naquele momento, o primeiro passo para o caminho que leva à eternidade. Não sentiu medo algum da morte. E pensou que, se fosse para morrer, poderia morrer assim mesmo, pois não sentiria nenhum rancor. No entanto, não achava que se ligar à eternidade significava morrer.

Com os cotovelos apoiados nos joelhos, Kensaku dormiu algum tempo. Quando abriu os olhos, uma amanhecer azulado o envolvia. As estrelas ainda não haviam sumido: só diminuído, e o céu tinha um azul suave. Ele o sentiu como se fosse a cor que carregava piedade. [...]

A mudança da paisagem, ao amanhecer, era muito rápida. Logo depois, quando se voltou para olhar, raios de luz laranja subiam do outro lado do topo da montanha como se flutuassem. Foram se tornando cada vez mais fortes, e, quando começaram a ficar foscas, tudo ao redor, de repente, estava claro. [...] Kensaku considerou uma raridade ver, na terra, a sombra da montanha mais alta da Região Chûgoku, com um contorno bastante acentuado, e emocionou-se. (Cap. XIX, Quarta Parte)

Nessa descrição da natureza, está simbolizada a transformação da interioridade de Kensaku. Antes ele dizia aceitar a sua condição e até sentia-se uma pessoa livre, sem vínculos com ninguém, e também que perdoara Naoko, mas continuava sofrendo, sem ver uma solução para a sua vida. Nesse momento, no entanto, ele encontra a luz tão desejada, que não é a luz no final do túnel, mas uma luz que o abraça e penetra em seu íntimo, tornando-o capaz de viver em harmonia consigo mesmo e, conseqüentemente, com os outros.

Sobre a imagética ou símbolo da noite, Kawasaki Toshihiko (1970) aponta que a noite está presente na obra mesmo antes da mudança do título para *Trajatória em Noite Escura*, e exemplifica com o sofrimento de Kensaku ao conhecer sua própria identidade, o seu sentimento em relação ao sexo, e os sonhos “maus” com Oei, mas afirma que a sua utilização se torna mais evidente a partir da última parte da obra quando o protagonista pensava enxergar a luz com o nascimento do primeiro filho, e advém nova tragédia. O estudioso afirma que, pelo título, espera-se uma história de sofrimento do protagonista e um encaminhamento rumo à “manhã” As passagens

com a força da noite, que aprisionam o protagonista, tocam o leitor e fazem com que haja uma identificação com o seu destino de buscar pelo alvorecer.

Concordamos com a sua interpretação de que, quando Kensaku parte de Yokohama rumo a Onomichi, e está no barco em meio à escuridão, sentindo ser absorvido por algo grandioso, a possibilidade de salvação está diante de seus olhos, mas ele não consegue agarrá-la porque continua resistindo. Isso prenuncia o resultado da vida em Onomichi, onde parecia que seria salvo, mas não o foi. Em Daisen, no entanto, a sensação agradável de ir se diluindo mostra que ele não mais oferece resistência e não sente mais intranquilidade. Nesse lugar, ele alcança o desprendimento total em relação à natureza. E então começa o tão esperado alvorecer.

Considerando-se que a obra passou por diversas etapas que impediram a sua continuidade, levando mais de vinte anos para ser concluída, observamos que a “noite” está presente não apenas na vida do protagonista, mas também na vida do autor e, por extensão, na elaboração da obra em si.

Bibliografia

AGAWA, H. *Shiga Naoya*. Tóquio, Iwanami, v. 1 e 2, 1994.

HIRANO, K. *Hirano Ken sakka ron shû (Coletânea de Teses sobre Autores por Hirano Ken)*. Tóquio. Shinchô, 1971.

ICHIKO, T. *Nihon bungaku zenshi (História Geral da Literatura Japonesa)*. Tóquio. Gakutô, 1979.

KAWASAKI, Toshihiko. *Bunseki hihyô nyûmon (Introdução à Análise Crítica)*. Tóquio. Shibundô, 1970.

SHIGA, N. *Shiga Naoya zenshû (Obras Completas de Shiga Naoya)*. Tóquio. Iwanami, 1955, 15 volumes.

MESQUITA, S. N de. *O Enredo*. São Paulo. Ática, 1994, 3ª edição.

QUALQUER SÍLABA TORTA E SECA FEITO UM RAMO (BREVE APRESENTAÇÃO DA POESIA DE SAKUTARÔ HAGIWARA)

Valdinei Dias Batista

*Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l'animo nostro informe, e a lettere de fuoco
lo dichiari e risplenda come un croco
perduto in mezzo a un polveroso prato*

*Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
sí qualche storta sillaba e secca come un ramo
Codesto solo oggi possiamo dirti
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.*

EUGENIO MONTALE, “Non chiederci”¹

RESUMO: A proposta do artigo é apresentar uma série de traduções de poemas de Sakutarô Hagiwara para o Português, discutindo alguns aspectos dessa poética e da poética japonesa desse período, bem como a maneira pela qual aspectos sócio-político-econômicos determinaram – assim como o fizeram no Ocidente – os rumos da poesia japonesa de Taishô até hoje.

1. “Não nos peças a palavra que vasculhe em cada canto/ nosso ânimo informe, e com letras de fogo/ aclare e o faça arder como açafraão/ perdido em meio a poeirento prado// Nem nos perguntes a fórmula que possa abrir-te mundos,/ alguma sílaba torta, sim, e seca como um ramo/ Podemos dizer-te hoje apenas isto/ o que não somos, o que não queremos”. Alfredo Bosi, *O Ser e o Tempo da Poesia*, São Paulo, Cultrix, 1983, p. 144.

ABSTRACT: The purpose of this article is to present a series of translations of Sakutarô Hagiwara's poems to the Portuguese discussing some aspects of this poetic and the Japanese poetic of this period as well as the way that some sociologic, politic and economic aspects determined – as they did to the West – the route of Japanese poetry from Taishô till now.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia japonesa; poesia contemporânea; poesia e sociedade; tradução de poesia.

KEYWORDS: Japanese poetry; contemporary poetry; poetry and society; translation of poetry.

Poemas de Sakutarô Hagiwara

SALGUEIRO

Sobre o rosto pálido e frio
Flutua a lua de elegância nobremente recendente,
Imagem envergonhada da lua.
Com palavras ternas
Converso com teu cadáver.
Ah! molhado de orvalho
Salgueiro umedecido
No meio do vento da noite se mexendo.
Vagando por aqui,
Cantando as muitas felizes simpatias,
Triste desejo carnal que o homem desconhece
E é, pois, desejo carnal,
Molhando-me em lágrimas que escorrem
Eu pintarei de sangue os lábios.
Ah! que espécie de amor amar?
Brincar, agarrando-se a este pálido espírito
Soprado pelo vento.
Vagar escuro sobre a sombra do salgueiro
E é uma terna canção do cemitério.

DESEJANDO CAMINHAR EM MEIO À MULTIDÃO

Desejo sempre a cidade,
quero estar entre as multidões ruidosas da cidade.
As multidões são como grandes ondas emocionadas
São grupos de vigorosos desejos e quererem escorrendo para qualquer lugar.
Ah! na hora triste do crepúsculo de primavera
desejar a sombra entre os vários prédios na cidade confusa.
Ser empurrado para o meio de uma grande multidão, não é um prazer?
Olhe, esta visão das multidões que escorrem.
Uma onda se sobrepondo a outra.
Ondas formando infinitas sombras e as sombras se expandindo.
Amarguras e tristezas de cada uma das pessoas
que desaparecem entre as sombras, sem deixar traços.
Ah! com que tranqüilidade no coração caminho por esta rua.
Ah! esta sombra alegre de grande amor e inocência.
A sensação de ser carregado por tuas alegres ondas
é quase como chorar.
Na hora triste do crepúsculo de primavera,
esses grupos de pessoas nadando sob os beirais dos prédios.
Para onde e de que forma eles flutuam, eu desejaria saber.
Minha melancolia coberta pela única grande sombra da terra,
[ondas flutuantes de inocência.
Ah! não importa pra onde, não importa pra onde,
quero ser empurrado por essas ondas de multidões,
ondas distantes enfumaçadas no horizonte.
Para uma, só uma direção, me deixe escorrer.

A MORTE DO SAPO

Um sapo foi assassinado
Os garotos, formando um círculo, ergueram as mãos.
Todos juntos
ergueram as graciosas mãozinhas cobertas de sangue,
a lua apareceu.
No alto do morro, ergue-se uma pessoa,
sob o chapéu, um rosto.

O PRÍNCIPE DE MAIO

Caminhando sobre a relva jovem
Meus sapatos vão deixando pegadas brancas.
O prateado de minha bengala fina pule-se com a grama.
Minhas luvas, removidas, dançam no ar.
Ah! gostaria de me livrar da melancolia e de tudo
e me transformar num dócil cordeiro,
pousar minha mão em sua nuca molhada
e respirar a fragrância de íris nova.
Caminhando sobre a relva jovem,
sou o príncipe de maio.

O MUNDO DAS BACTÉRIAS

Pernas de bactérias,
bocas de bactérias,
orelhas de bactérias,
narizes de bactérias.

As bactérias estão nadando.

Algumas no útero duma pessoa,
algumas nas vísceras dum marisco,
algumas no coração esférico da cebola,
algumas no cerne duma paisagem.

As bactérias estão nadando.

As mãos das bactérias crescem cruciformes pra esquerda e direita,
as pontas dos dedos se ramificam como raízes,
deles crescem unhas afiadíssimas,
numerosos capilares se espalham por todo canto.

As bactérias estão nadando.

No lugar onde vivem as bactérias,
como se vistas através da pele dum doente,
um raio de luz carmesim introduz-se tênue
e somente nessa área é debilmente visível,
de verdade, de verdade, se mostra insuportavelmente triste.

CASO DE HOMICÍDIO

No céu distante ecoa uma pistola.
Novamente ecoa uma pistola.
Ah! meu detetive, trajando roupas de vidro,
se insinua pela janela da namorada.
O chão de cristal;
dos vãos entre os dedos
escorre sangue azul escuro.
Sobre o cadáver da triste mulher
canta um frio gafanhoto.

Manhã de princípio de novembro
– o detetive, trajando roupas de vidro,
dobra a esquina do cruzamento.
Na esquina, uma fonte de verão.
Já sente a melancolia, o solitário detetive.
Olhe, pelo distante e ermo calçamento de mármore
o vilão desliza a toda velocidade!

O NADADOR

O corpo do nadador se estende em diagonal,
dois braços alongadamente se juntam,
o coração do nadador é transparente feito água-viva,
os olhos do nadador ouvem o tilintar dos sinos suspensos,
o espírito do nadador olha a lua sobre a água.

A CHAMA²

Vi a chama que vermelha arde.
Feito fera
Emudecida você se cala.
No céu do entardecer da serena metrópole,
A labareda arde encantadora,
A corrente se alastra ligeira.
Num instante e tudo destrói.
Cabedais, fábricas e grandes construções.
Aspirações, honrarias, riquezas e ambições.
Tudo totalmente abrasado.
Ó chama,
Por que razões, feito fera
Emudecida você se cala?
Encerrada na triste melancolia,
Neste céu tão calmo do entardecer,
Se esgotando, em pensamento, a paixão.

2. Poema traduzido por Geny Wakisaka. Vide: Yoshimasu Gôzô, “O Poder da Imaginação Auditiva – De Santôka a Bashô”, *Anais do III Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa*, São Paulo, CEJ/USP, 1992, pp. 24-25. Os poemas restantes foram traduzidos por Valdinei Dias Batista, diretamente do japonês e, em alguns casos, cotejados com as traduções para inglês.

REGIÃO DO PÂNTANO³

ULA

Onde os sapos se apinham,
Vaguei entre melancólicos pantanais.
No céu, o sol arrefecido.
A lama na trilha úmida seguia infinita,
Eu arrastei os calçados feito fera
Ora visitando as tristonhas aldeias
Com indulgência, afogado nos sonhos da danosa preguiça.
Enseada!
Anunciemos a nossa despedida
Ao pé da cabana de madeira de nossos encontros,
Você se encolhia temerosa e trêmula, tal filhote de gato,
Sob aquele sol cinzento
Soando sempre feito relógio.
Enseada! (Ula)
Estranho e tristonho coração
Enseada! Partida renovada, sem tempo de reencontro.

3. *Idem.*

I

Já sabemos com bastante clareza que a (boa) poesia moderna – com o avanço cada vez mais vertiginoso do acúmulo capitalista e da sociedade de consumo – assumiu-se ora puro individualismo (como recusa à fratura que separou o social e o psíquico no ser moderno), ora grito rouco contra essa fratura (e, ainda assim, recusa).

Contemporaneamente, frente à crescente demanda disso que se costumou chamar de “idéias pós-modernas”, os estudos sobre a poesia parecem evitar olhar para o passado de modo a compreender aquela expressão artística como um produto do seu tempo – ainda que, graças tanto à magia da arte poética, como ao talento dos grandes artistas, essa poesia ainda assim ultrapasse os limites temporais e aponte para o futuro.

Em artigo da década de 1980, Ôe Kenzaburo discorre sobre a crise da literatura japonesa do Pós-Guerra, afirmando exatamente que entre os autores que se formaram nesse período, perdeu-se o poder de se criar modelos literários para as gerações futuras, o que legou, aos anos de 1980, uma literatura sem compromisso, sem metas e sem propostas para o futuro.

Essa geração, diz Kenzaburo, criou-se sob o signo do rápido crescimento econômico japonês e – quer por uma descrença numa postura ativa, quer pelo ufanismo no poderio econômico – rendeu-se ao canto de sereia do mercado. É o caso de, entre outros, Haruki Murakami:

O seu método é o de, passivamente, sem resistência, se submeter à influência da cultura popular, tecendo o seu mundo imaginário interior como se estivesse ouvindo uma música de fundo. Separado em cerca de trinta anos dos escritores do pós-guerra, Murakami exemplifica o novo tipo de escritor que assomou no cenário. Em contraste com a clareza dos temas abordados pelos escritores do pós-guerra, esta nova geração com frequência confessa não ter interesse em temas, ocupando-se principalmente da técnica de escrever bem. Não obstante, os escritos destes autores atraem jovens leitores precisamente porque – em um nível diferente – eles eloquentemente descrevem as qualidades de uma geração para a qual o “tema” foi perdido, que cessou de ter uma perspectiva positiva sobre o mundo ou a sociedade. Estes escritores tratam é de como uma pessoa que carece de uma postura ativa pode ter uma vida agradável e na moda na atual sociedade rica, urbana, consumidora. Este é o modelo – com um certo toque de indiferença patética, uma sombra pálida lançada pelo mundo e pela sociedade – apresentado nos escritos de Murakami⁴

“Sociedade rica, urbana, consumidora”, por um lado, “resistência” do outro, é o que diz Kenzaburo. Percebemos, no mal-estar diagnosticado pelo escritor, ecos de períodos anteriores da literatura japonesa (e também da literatura mundial) – embora com muito mais agudeza do que no período anterior à Segunda Grande Guerra.

Kenzaburo cobra dessa geração uma postura de resistência. Resistência ao consumo, resistência à desagregação social, resistência à literatura “fácil” Opõe a

4. Ôe Kenzaburo, “A Literatura Japonesa do Pós-Guerra e o Impasse Contemporâneo”. In: *Caderno de Cultura Japonesa* 3, São Paulo, Aliança Cultura Brasil-Japão, 1987, pp. 12-13.

isso uma literatura que eu chamaria de “interessada”: literatura que não somente assumisse uma postura (justamente uma daquelas de que falávamos acima a respeito da poesia moderna) de recusa, mas que, ao contrário, mostrasse caminhos, produzindo no leitor, por meio do poder da imaginação, “uma experiência orgânica do futuro”⁵. Guardemos estas idéias de Ôe Kenzaburo, por enquanto, e partamos para um assunto correlato.

Outro “assunto” que, volta e meia, é posto em discussão é a absorção, pela cultura japonesa, de elementos estrangeiros (muitas vezes estranhos). Essa foi sempre uma postura comum do povo japonês. É sabido que o Japão importou os caracteres⁶ (e a partir deles desenvolveu seus silabários *hiragana* e *katakana*), manifestações artísticas (técnicas de música, pintura e literatura) da China. Mais recentemente, após a Restauração Meiji, os olhos de sua cultura se voltaram para o mundo europeu: música, literatura, moda etc. Após a rendição, ao fim da Segunda Grande Guerra, contudo, o ponto de fuga migra da Europa para os Estados Unidos da América.

Assim, se após a Restauração Meiji poetas e ficcionistas devoram (e incorporam) as obras de poetas como Baudelaire, Verlaine, Shelley; ficcionistas como Dickens, Flaubert e Dostoiévski; filósofos como Schopenhauer e Nietzsche – e conseguem, como tentaremos observar em alguns poemas de Sakutarô Hagiwara, “incorporar” essas influências ao “espírito japonês”⁷, ao *fazer cultural* próprio do Japão – após a Segunda Grande Guerra a invasão da cultura norte-americana parece não ter deixado tanto espaço para a expressão artística dentro do “espírito japonês” como antes.

Se olharmos para a poesia contemporânea japonesa, não é difícil observarmos uma certa angústia ligada à pressão dessa influência estrangeira que sufoca manifestações autóctones, na obra de poetas como Gôzô Yoshimasu, Shuntarô Tanikawa e Makoto Ôoka – para citar apenas três dos mais representativos. Se Makoto, pressionado pelo mundo contemporâneo japonês (e, é certo, mundial) se volta para a tradição do *fazer* poético japonês, para a poesia de corte clássico (para a visão de mundo específica do *waka*, por exemplo) e Shuntarô deixa penetrar nos meandros do seu poema a comicidade fina do *haiku* antigo e de formas poéticas cômicas da tradição japonesa, a linguagem de Gôzô Yoshimasu – um desdobramento das possibilidades poéticas de Sakutarô Hagiwara, como veremos mais adiante – denuncia a impossibilidade de comunicação da mesma ordem que aquela do aviso de Carlos Drummond de Andrade – com quem, não obstante a distância geográfica, guarda estrita proximidade:

Stop!
A vida parou
ou foi o automóvel?

5. *Idem*, pp. 7-8.

6. Ao contrário, entretanto, da Coreia, o Japão jamais deixou de usá-los, embora o número de ideogramas utilizados tenha diminuído sensivelmente.

7. Para melhor compreensão do *yamato damashii*, v. Yoshinobu Hirata. “O Destino do Espírito Japonês”. In: *Estudos Japoneses* vol. 18, São Paulo, CEJ/USP, 1998, pp. 23-35.

Essa pequena digressão sobre a influência externa (para não dizer “estrangeira”) na cultura japonesa não vem à toa. Os estudos literários de uma cultura que não a brasileira – como é o caso, aqui, da literatura japonesa – só fazem sentido, na verdade, quando servem não somente para a compreensão dessas manifestações culturais diversas, por si sós (japonesas, chinesas, russas e assim por diante), mas se servem também para a compreensão de nossa vocação como Nação, ou seja, para a compreensão de nossa cultura e povo, em comparação com o que nos chega do exterior....

Em seu texto “Nacional por Subtração”⁸, Roberto Schwarz aborda o tema da “nacionalidade” – em termos de cultura, ao menos – aqui no Brasil, concluindo que, aqui, contraditoriamente (já que país produzido por mescla de várias culturas) a ideologia do nacionalismo (em geral sob a bandeira do patriotismo) afirma que somente chegaremos ao que é nacional se excluirmos o que não o é. É um pensamento que volta e meia ronda os ares da nação...

A literatura é, muitas das vezes, um “reflexo” – ainda que pálido – do que acontece na história dum país, seja ela “engajada”, “interessada”, ou não. No final, entretanto, o escritor de tal maneira está imerso na História de seu povo que é praticamente impossível que sua literatura não mostre isso, de uma forma ou de outra.

O Japão, como vimos acima, se criou, como nação, importando idéias e *fazeres* de culturas afins. Da China, principalmente. Após a vitória do Capitalismo mundial na sua forma imperialista, o Japão nitidamente rendeu-se ao *american way of life*, ao *fast food* McDonald’s e à música descartável, e por isso *pop*. Foi uma opção social e uma imposição exterior ao mesmo tempo: o vencido se rendeu ao vencedor. O fato é que a literatura contemporânea japonesa nos mostra isso ora como aceitação (como é o caso de Haruki Murakami, segundo Ôe Kenzaburo), ora como resistência (como é o caso de Gôzô Yoshimasu).

II

*O corvo crocita;
também eu estou só.*

SANTÔKA

Se Mallarmé criou seguidores por destruir a palavra poética e se arriscar a se deixar seduzir pelo abismo da mudez, Baudelaire – o lírico no auge do capitalismo, como lhe chamou Walter Benjamin – arrebanhou seguidores pelo risco de descobrir uma arte fruto de atitudes modernas e por buscar, em meio ao mercado (leia-se “Mercado”) e a balbúrdia da vida moderna, uma nesga de beleza que não significasse naturalidade ou destruição, mas criação.

Foi isso, aliás, que lhe chamou a atenção em Edgar Allan Poe: a racionalidade a serviço da criação da fantasia. Há quem diga que o Poe de Baudelaire é uma criação

8. Roberto Schwarz, “Nacional por Subtração”, *Que Horas São?*, São Paulo, Cia. das Letras, 1987.

deste, que costumava “melhorar” a linguagem do norte-americano, mas isso é simples fantasia. Sabe isso quem já leu *The raven* e *Ulalume*. Sakutarô Hagiwara foi um dos que leu.

Baudelaire afirmava, em *Pequenos Poemas em Prosa*, que “o poeta goza desse incomparável privilégio de poder, à sua vontade, ser ele mesmo e outro”. Ou seja, toda poesia moderna pode tanto mascarar como desnudar seu autor, é esse o seu privilégio.

Como sabemos, a sociedade do Japão da era Meiji vê nascer, juntamente com o afluxo da cultura européia, o clamor pela expressão individual, em oposição às relações tradicionais japonesas, baseadas no apagamento da individualidade em prol da coletividade. Dentro das normas de tal sociedade, evidentemente se negava ao poeta esse privilégio de que falava Charles Baudelaire e do qual Edgar Allan Poe partilhava.

Ambos foram, sem sombra de dúvida, as grandes influências estrangeiras de Sakutarô Hagiwara. O dandismo e o espírito aristocrático, a obsessão pela crueldade do mundo moderno, a fascinação pelas multidões em crescimento, mesmerizadas pela mercadoria: essas suas maiores influências.

Hagiwara foi, pois, um típico homem da modernidade: era fotógrafo, mágico, músico, desenhava plantas arquitetônicas, chegando a construir a própria casa e – segundo opinião do insuspeito (e grande) poeta japonês Gôzô Yoshimasu – um admirável alienado.

Grande parte dessa admirável alienação a que se refere Yoshimasu é exatamente o quinhão de contribuição que Sakutarô Hagiwara trouxe à poesia japonesa: o valor da melodia (trazido da música) na poesia escrita e declamada. A dificuldade, aliás, da tradução de seus poemas com toda sua riqueza vem exatamente daí: a linha melódica imprimida ao poema, o valor musical de vocábulos e sílabas, bem como a sonoridade das onomatopéias e sinestesias são algo intraduzível. Esse é um aspecto que deixaremos de lado ao observarmos seus poemas mais de perto, reportando-nos a eles somente onde for estritamente necessário.

Inegável também é, por outro lado, a influência que Sakutarô sofreu, em sua obra, de seus predecessores (mais acentuadamente de Hakushû Kitahara). No entanto, é evidente, ao longo de sua obra, mais acentuadamente no livro *Tsuki ni hoeru* (*Latir para a Lua*), a influência de grandes nomes da literatura ocidental como Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe, bem como da filosofia de Arthur Schopenhauer e Nietzsche e, não menos importante, dos demônios interiores que infestam o mundo ficcional de Dostoiévski. Leiam-se os versos seguintes:

Sobre o rosto pálido e frio
Flutua a lua de elegância nobremente recendente,
Imagem envergonhada da lua.
Com palavras ternas
Converso com teu cadáver.

A imagem envergonhada da lua – cuja elegância “recende” como uma fragrância – flutua sobre o rosto morto e o poeta conversa com o cadáver. Vemos em Hagiwara a mesma fascinação pela morte, pela fragilidade da vida humana perante as demandas

da modernidade – ao mesmo tempo desejo e repugnância – que vemos nas *Flores do Mal*, de Charles Baudelaire, ou nas *Histórias Extraordinárias* e nos poemas *O Corvo* e *Ulalume*, de Edgar Allan Poe.

Comparemos alguns versos de Poe e Hagiwara:

ULA

Onde os sapos se apinham,
Vaguei entre melancólicos pantanais.
No céu, o sol arrefecido.
A lama na trilha úmida seguia infinita,
Eu arrastei os calçados feito fera
Ora visitando as tristonhas aldeias
Com indulgência, afogado nos sonhos da danosa preguiça⁹.

O poeta (ou o *eu lírico*?) vaga pela melancolia dos pantanais, numa atmosfera úmida em que se misturam a indolência preguiçosa e a tristeza do ambiente sem sol e frio. É uma atmosfera muito parecida à do poema *Ulalume* de Poe, em que os primeiros ecos do outono se fazem sentir num começo de outubro do mais “imemorável ano” de sua vida:

Os céus eram cinzas, eram sóbrios;
As folhas crispadas e secas,
As folhas eram murchas e secas;
Era noite no solitário outubro
Do mais imemorável ano.

Ambos os poemas (e poetas) apresentam o ambiente insalubre, mórbido, em que introduzirão a história de sua amada. Vemos que em ambos a modernidade aguça a ânsia pela morbidez, pela crueldade escondida por trás das fachadas dos prédios que começam a se erguer nos grandes centros e pela penumbra dos becos noturnos que já começam a se iluminar devido ao fervilhar da vida noturna moderna. Esse paradoxal desejo pelo que degrada aparece, juntamente com a novidade da velocidade moderna em *A une passante*, de Charles Baudelaire, que produzirá ecos na obra de Hagiwara:

Eu, eu bebia, como um extravagante,
Em seu olhar, céu lívido ou grão do furacão,
A doçura que fascina e o prazer que mata.

O poeta prossegue falando à beldade que encontra: “Não te verei mais senão na eternidade?” “Alhures, bem longe daqui! tarde demais! jamais talvez!” A beldade se perdeu, veloz como o mundo que passa a rodeá-la, nas hordas que vagam pelas grandes cidades. Percebemos no poema de Baudelaire a consciência de que mergulhar nesse mundo, se render ao seu chamado, é ao mesmo tempo suicídio. Mas é inevitável. O

9. “A Chama” Tradução de Geny Wakisaka. Ver nota 2.

flaneur (que aparece em Poe e Hagiwara como o detetive *voyer*) precisa ver a qualquer custo.

Desse modo, a poesia de Sakutarô Hagiwara é, antes de qualquer coisa, um convite ao mergulho em outro tempo da poesia japonesa, um tempo que, até certo ponto, antecipa experiências mais radicais como as de Yoshimasu Gôzô – dos anos sessenta em diante – ou, no universo criativo do haikai, as experiências de Santôka, entre outros¹⁰. É bom, desse modo, que apliquemos a Hagiwara as idéias contidas no verso de Montale da epígrafe a este texto: “ciò che non siamo, ciò che non vogliamo”, e não procuremos exigir dele mais que isso.

Aliás, todo o frescor do experimento, bem como toda a penumbra (ou mesmo a escuridão quase total, como veremos) da arte poética japonesa moderna está presente em seus poemas. É somente isso que ele tem a nos oferecer, e não é pouco.

III

No telhado sobre o quarto de dormir, dois gatos (de que sexo?) se cumprimentam, rabo em riste: “Boa noite!” – um diz para o outro. Um deles faz barulho excessivo, ao que o outro retruca: “Miaaaaaau, o Senhor desta casa está doente!” Este é o poema “Gatos”, do livro *Uivando para a Lua*, de 1918.

Todo o poema é percorrido, ao mesmo tempo, por um tom cômico e uma atmosfera algo erótica, um clima de cio – na possibilidade de serem os gatos de sexo oposto –, tudo contrastado com a doença do Senhor da casa. Também aqui o mórbido e o erótico se entrecruzam, “a doçura que fascina e o prazer que mata”, Mal e Bem partilham o mesmo espaço, o mesmo tempo.

Em muitos poemas de Sakutarô Hagiwara, vemos aparecer a imagem assustadora que a Metrópole em ascensão começa a provocar nos mais sensíveis. Em alguns momentos essa imagem nos remete à Paris de Baudelaire, mas em alguns outros, podem-se vislumbrar pelas ruas dessa cidade perdida na escuridão da noite as multidões de almas sem rumo, vagando pelos círculos do Inferno, no poema de Dante.

Em “Desejando Caminhar em Meio à Multidão” a imagem (ou seria uma visão?) do mundo moderno transformado nessa espécie de inferno me parece clara:

Desejo sempre a cidade,
quero estar entre as multidões ruidosas da cidade.
As multidões são como grandes ondas emocionadas
São grupos de vigorosos desejos e quererescorrendo para qualquer lugar.

Como a personagem do conto “O Homem da Multidão”. de Edgar Allan Poe, o *eu lírico* deseja mergulhar na multidão, misturar-se às “multidões ruidosas da cidade”, que são, para ele, nada mais que outros “desejos e quererescorrendo para qualquer lugar” vigorosos como uma

10. Ver: Valdinei Dias Batista, “Haikai, Tabaco e Saquê”, *Estudos Japoneses*, vol. 18, São Paulo, CEJ/USP, 1998, pp. 101-113.

enxurrada que nada pode parar. É interessante notar, neste poema e, por exemplo, em *A Chama*, poemas que têm como cenário a Metrópole, como tudo lembra catástrofes – inundação, incêndio – que o poder humano não consegue conter. A vida na Metrópole, por isso mesmo, provoca a indecisão na escolha entre Eros e Tanatos: é ao mesmo tempo prazer e derrota:

Ah! na hora triste do crepúsculo de primavera
desejar a sombra entre os vários prédios na cidade confusa.
Ser empurrado para o meio de uma grande multidão, não é um prazer?
[...]
Amarguras e tristezas de cada uma das pessoas
que desaparecem entre as sombras, sem deixar traços.
Ah! com que tranqüilidade no coração caminho por esta rua.
Ah! esta sombra alegre de grande amor e inocência.
A sensação de ser carregado por tuas alegres ondas
é quase como chorar.

O amor e a inocência que se encontram pelas ruas têm, paradoxalmente, “sombra alegre”, formando um evidente oxímoro, pois a sombra carrega sempre em si algo de trevas, de tristeza; ainda assim, nas ruas da Metrópole movida pela vertigem moderna, é alegre. Por esse motivo, deixar-se levar por essas multidões, pelas “alegres ondas” “é quase como chorar” Ao que parece, a alegria moderna traz em si o germe da tristeza, o que explica que, nesse turbilhão, “amarguras e tristezas de cada uma das pessoas” desapareçam, “sem deixar traços”

Na hora triste do crepúsculo de primavera,
esses grupos de pessoas nadando sob os beirais dos prédios.
Para onde e de que forma eles flutuam, eu desejaria saber.
Minha melancolia coberta pela única grande sombra da terra,
[ondas flutuantes de inocência.
Ah! não importa pra onde, não importa pra onde,
quero ser empurrado por essas ondas de multidões,
ondas distantes enfumaçadas no horizonte.
Para uma, só uma direção, me deixe escorrer.

Dissemos, linhas atrás, que a descrição das multidões a vagar pelas ruas da metrópole guarda semelhanças com as hordas de almas infelizes que vagam pelos círculos do inferno de Dante. A diferença é, entretanto, óbvia a todo leitor. Em Dante, não há espaço para o prazer da vertigem causada pelo Mal, como há em Baudelaire (“*La charogne*” é um exemplo eloqüente) ou em Sakutarô. A semelhança mais evidente, contudo, é que o inferno mostrado a nós por Dante Alighieri é cheio de esperança. Para Dante, a inversão maligna que se espelha no Inferno é promessa que o Futuro encontrará o mundo novamente de pés no chão, e não de cabeça para baixo, como no Inferno¹¹

11. Lembrar que o Inferno se forma com o corpo invertido de Belzebu, atirado do Céu após a revolta.

Flávio Aguiar fala da visão infernal na obra de Dante da seguinte maneira:

Dante vê a verdade do Inferno: é por culpa do Inferno – e das almas que nele cumprem sua pena eterna – que o mundo perdeu o rumo. Se o Inferno é de pernas para o ar, é porque assim é o mundo medieval que Dante conhece. Essa visão dantesca, que o leitor partilha, é conhecimento, faz-se conhecimento e utopia: ela traz em si a esperança do Paraíso, ou seja, o futuro colocará o mundo na posição correta¹²

Para a visão de Sakutarô a modernidade pode até ser essa inversão, mas não há por que se esperar o Paraíso futuro. O presente é a vertigem sedutora e libertadora. Se o mundo perdeu o rumo, é exatamente esse Caos o seu desejo. O poeta deseja o mergulho nessa bagunça, nesse mundo de pernas pro ar, nessa onda de massificação.

A reificação atingiu aqui seu limite máximo, para ele. Por isso, não há por que se debater, lutar contra. Sakutarô Hagiwara parece propor aquele mergulho que Walter Benjamin proporá, um mergulho no mundo da barbárie em que, no último instante, o agente tentasse se agarrar em algo, fugindo à destruição. Tanto o pensador quanto o poeta sabiam que, entretanto, a experiência era perigosa, mas ao mesmo tempo sedutora, algo como a experiência de Ulisses seduzido pelo canto das sereias e amarrado ao poste do navio. Sakutarô parece querer soltar as amarras.

Além disso, como lembra também Walter Benjamin¹³, esse mergulho tem algo de heróico, que é a imagem do artista para Baudelaire. Para este, o espectador aprecia o esforço do artista, seu suor e, por que não?, seu sofrimento. Bastante disso se encontra na obra de Sakutarô, essa imagem do herói, alguém que se sobressai por um esforço qualquer ou por uma peculiaridade (característica, aliás, presente tanto nos românticos, como nos modernos): heroísmo, voluntariedade, originalidade. É isso o que nos transmite a idéia do sofrimento, do esforço, da grandeza (heroísmo), da busca e do desejo (voluntariedade), da inspiração, do dandismo, da excentricidade (originalidade).

Lembra Victor Fournel, contudo, que existe diferença entre o *flaneur* e o *badaud*: o primeiro mergulha na vertigem da multidão (e portanto da modernidade), mas mantém-se indivíduo. O segundo mergulha de tal maneira que já não é mais ser humano, é multidão, público¹⁴.

Oferecer uma visão literária a um público é, antes de tudo, romper com a tradição não como um corte abrupto, mas como um salto adiante que, ao mesmo tempo que rompe com o tradicional, confirmando-o, experimenta um novo modo de ação e novas alianças com a cultura.

Entretanto, esse rompimento deve, ao mesmo tempo, pressupor a tradição e desejar que a instauração da contemporaneidade crie uma nova antigüidade. A modernidade quer tornar-se tradição. Toda modernidade aspira à imortalidade.

12. Flávio Wolf Aguiar, *O Olhar*, São Paulo, Cia. das Letras, pp. 317-318.

13. Walter Benjamin, "A Modernidade", *A Modernidade e os Modernos*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975, p. 7.

14. Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, 1858. Apud Walter Benjamin, "A Modernidade", *A Modernidade e os Modernos*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975, p. 32, nota 12.

Outro aspecto da modernidade na poesia de Baudelaire é a voracidade do olhar. A cidade, a multidão, a arte só existem graças ao olhar. O *flâneur*, seu herói mais comum, é aquele que se delicia com olhar o mundo de maneira interessada, mergulhar, com esse olhar, nas vagas do mundo moderno sem perder sua individualidade. Ele é, nos contos de Poe – “Os Assassinatos da Rua Morgue” e “O Mistério de Marie Rogêt” – são excelentes exemplos – o detetive perspicaz e meticoloso que não perde, por ser observador (controla o olhar racionalmente), qualquer pequena pista.

O *flâneur* aparece com bastante clareza, na obra de Sakutarô – na sua forma “detetive amador”, aquele que se delicia com o olhar¹⁵ –, primeiramente no poema “Caso de Homicídio”, em que se mostra de forma bem clara a influência de Poe *via* Baudelaire: um detetive depara com o cadáver de uma mulher assassinada a tiros, mas o caso, até onde podemos apreender isso no poema, não se resolve, já que o matador se perde pelas ruas e calçadas da cidade.

Em seguida, vemos o mesmo *flâneur* aparecer no poema “Morte do Sapo”, em que crianças – sob o olhar enigmático de alguém cujo rosto se esconde sob a sombra do chapéu – praticam um ritual maligno de dissecação de um sapo.

Em “Caso de Homicídio”, o primeiro enigma que se coloca para o leitor é a vestimenta do detetive-amante: ao mesmo tempo veste e despe, sendo transparência:

No céu distante ecoa uma pistola.
Novamente ecoa uma pistola.
Ah! meu detetive, trajando roupas de vidro,
se insinua pela janela da namorada.

Dessa forma, o poeta – ou melhor, o detetive-amante – aparece em toda sua nudez. A nudez, entretanto, é dupla: é tanto a nudez que é produto da transparência da veste vítrea, como nudez causada pela impotência, já que ao fim do “conto” o vilão escapa a toda velocidade. Na cena do crime restam o cadáver ensangüentado da triste amada, o impotente *flâneur*, a elegia cantada pelo frio inseto:

O chão de cristal;
dos vãos entre os dedos
escorre sangue azul escuro.
Sobre o cadáver da triste mulher
canta um frio gafanhoto.
[...]
Olhe, pelo distante e ermo calçamento de mármore
o vilão desliza a toda velocidade!

Cruzam-se neste poema vários motivos caros a esse olhar moderno: a morbidez, o erotismo, a elegância, a velocidade com que o vilão mergulha na cidade e desaparece.

A crueldade parece nos mostrar um aspecto da modernidade. Ela destrói ao mesmo tempo que constrói, expõe a ferida e oferece um medicamento. Vemos em

15. Lembrar que Sakutarô foi fotógrafo, como foi dito acima.

muitos momentos da poesia de Hagiwara a mesma atenção prestada à crueldade que encontramos em Poe e Baudelaire. Em “A Morte do Sapo”, hei-la que reaparece:

Um sapo foi assassinado.
Os garotos, formando um círculo, ergueram as mãos.
Todos juntos
ergueram as graciosas mãozinhas cobertas de sangue,
a lua apareceu.
No alto do morro, ergue-se uma pessoa,
sob o chapéu, um rosto.

A cena é quase um ritual. Os garotos de “graciosas mãozinhas” cobertas de sangue parecem oferecer o sapo em sacrifício à lua, que então aparece. No alto do morro, o *flâneur* observa o ritual macabro. Há ecos, neste poema, de “Une charogne”, de Baudelaire. Lá, o poeta relembra à amada a visão de uma carcaça de animal em putrefação, com as pernas abertas como uma mulher lasciva. A observação é, também lá, como um ritual feito aqueles do século XVII, na Europa, em que várias pessoas iam ao cemitério observar nas sepulturas abertas como é efêmera a vida. Exatamente como na cena de *Hamlet*, de William Shakespeare, em que o príncipe e Horácio observam a sepultura aberta de Yorick, o bobo do rei, e reclamam sobre a brevidade da vida.

A nudez que a modernidade expõe é, para Baudelaire, guardadas as proporções históricas, de mesmo grau. A perda da aura, a crueza a que é exposta a realidade do mundo moderno, nos lembra a todo instante que tudo passa.

No poema “As Bactérias”, contudo, além da morbidez já mencionada a respeito de outros poemas, o leitor sente um desconforto crescente a cada verso. O poema todo parece impregnado por uma atmosfera nauseante. Logo de início, as bactérias são personificadas da seguinte maneira:

Pernas de bactérias,
bocas de bactérias,
orelhas de bactérias,
narizes de bactérias.

As bactérias estão nadando.

O verso “As bactérias estão nadando” percorre todo o poema até o fim, como uma espécie de vaticínio mórbido. Parece anunciar a invasão do planeta por esses seres recém-descobertos. É interessante notar que a palavra “bactérias” (no original *bakuteria*, do latim *bacteria*, plural de *bacterium*), que deveria, por se tratar de palavra estrangeira, ser grafada em caracteres *katakana*, é grafada em *hiragana*. Segundo o autor, os caracteres *hiragana* dão à palavra a impressão de um ajuntamento de bactérias que lhe pareceu muito expressivo para o poema.

Conforme o vaticínio do verso, as bactérias parecem invadir tudo o que encontram pela frente:

Algumas no útero duma pessoa,
algumas nas vísceras dum marisco,
algumas no coração esférico da cebola,
algumas no cerne duma paisagem.

Como numa guerra, como as cidades que começam a se formar e crescer, como a modernidade vertiginosa, as bactérias se espalham e lançam dedos que se ramificam:

As mãos das bactérias crescem cruciformes pra esquerda e direita,
as pontas dos dedos se ramificam como raízes,
deles crescem unhas afiadíssimas,
numerosos capilares se espalham por todo canto.

Vimos nos trechos de poemas acima os principais aspectos que se mostram na poesia de Hagiwara Sakutarô. Poderíamos ver neles, ainda, o que neles existe de continuidade com a tradição do poema japonês (o colorido pictórico de muitos deles não seria um bom exemplo?), o que poderia resultar num longo ensaio, mas preferimos nos ater somente às influências ocidentais que neles aparecem e que mostram clara necessidade de expressão individual, mais do que a expressão coletiva via laços da tradição.

IV

*Dá-nos do teu Amor as claras lágrimas
Para conforto de tão duras penas.*

AUGUSTO FREDERICO SCHMIDT

Linhas atrás dissemos que a poesia de Sakutarô Hagiwara era, de certa maneira, um prenúncio da experiência angustiada da poesia contemporânea de Gôzô Yoshimasu. Isto tanto explica Yoshimasu, como explica Hagiwara. Vejamos brevemente alguns aspectos que se mostram na poesia de Yoshimasu, para depois retornarmos à de Sakutarô.

Em *Osíris, o Deus de Pedra*, lançado em tradução, no Brasil, as imagens da pedra são constantes, como é constante, nos versos desse poeta, a dificuldade da comunicação no mundo pós-industrial. A linguagem, assim, se dá sob o signo da incomunicabilidade. A mitologia egípcia – de onde o autor buscou a idéia de um deus não talhado, mas formado em pedra, pode nos esclarecer muita coisa.

Osíris era a dupla inicial Sol-Lua. Morto e esquartejado por Seth, tendo seus membros de divindade espalhados pelo Egito (ou seja, por todo o universo conhecido pelo mito), é trazido à vida pela irmã Ísis, após muito esforço. Seu retorno à vida deveria significar o restabelecimento da dupla inicial, ou seja, a vitória do princípio original. Isso, entretanto, tornou-se impossível: “Osíris, ligado à morte, tolhido em

suas faixas, é o Mundo, atado, petrificado, cristalizado e materializado, privado de liberdade e submetido às leis da Natureza e aos ritmos implacáveis do Destino...”¹⁶

É esse o mundo pós-industrial que transparece por entre os versos agudos e estilhaçados de Yoshimasu. Perpassa sua poesia a mesma angústia que brota da poesia de Sakutarô Hagiwara sem, contudo, a euforia pela invasão da modernidade, que em ambos é o mote. O Osíris pós-industrial de Yoshimasu, feito em pedra, jamais terá seus fragmentos re-unidos por qualquer Ísis.

Diz a antropologia filosófica que a todo mito corresponde um rito que o refaz e atualiza. No mundo de Yoshimasu a fragmentação chegou ao limite máximo: o ritual da re-união dos pedaços de Osíris não pode mais acontecer, o amálgama se perdeu. Ao poeta, resta somente a sua reclusão num canto transformado em concha – espiralado – sempre voltando ao começo, tentando, e nunca conseguindo, reinstituir o mito por novos ritos. O ritual da sua poesia, porém, não corresponde mais a um mito – Yin e Yang se rasgaram, o *tei-gi* se rompeu. A mundo contemporâneo se tornou impermeável à palavra poética.

Se no tempo de Sakutarô Hagiwara havia espaço para o ufanismo com respeito à modernidade (como, de resto, na euforia dos artistas modernistas da década de 1920 no Brasil), o que funcionava como bálsamo para as feridas causadas pelo atrito da expressão individual num meio em que a tradição clamava pelo apagamento do indivíduo, o mundo pós-moderno – que rejeita a História como refugio e ergue, em seu lugar, um altar para o deus Mercado – não guarda espaço para euforias, o que mantém a ferida aberta, sem curativos.

De certo modo, podemos ver a poesia de Gôzô Yoshimasu como o cumprimento da promessa tornada linguagem da poesia de Sakutarô Hagiwara. A linguagem da poesia deste surge da angústia causada pela pressão excessiva que acomete o indivíduo em plena ascensão: a pressão da modernidade, da individualização e dos clamores imperialistas que prenunciavam a Segunda Grande Guerra.

A linguagem poética de Yoshimasu é produto de um tempo em que o indivíduo alcançou o máximo do isolamento permitido. A coletividade, por seu turno, só se mostra por meio do toque mágico da deusa Tecnologia, a Ísis da pós-modernidade.

A poesia contemporânea não tem mais público (no sentido estrito da palavra), tem estudiosos e apreciadores; por outro lado, o poeta não tem outra forma de expressão que não ela: a comunicação se tornou impossível, criou-se um curto-circuito na linguagem poética, por isso ela só fala de si mesma, mesmo quando fala do mundo. Tornou-se, na poesia de Gôzô Yoshimasu, concha, caracol: ambos seres vivos enclausurados em celas calcárias, de pedra.

O que deveria ser rito – perpetuação e reavivamento do Mito primordial – tornou-se isso também outro mito: os cacos de Osíris se colaram, mas os fragmentos não reformaram um deus uno como o original. Osíris – para ainda destrinçarmos os meandros da poesia de Yoshimasu – o deus civilizador do Egito, o criador da Agricultura, cultivador dos vinhedos, aquele que instituiu leis humanas e suaves em substituição

16. Luiz Carlos Teixeira Freitas, “Prefácio”, *O Livro dos Mortos do Antigo Egito*, São Paulo, Hemus, p. 16.

aos costumes grosseiros e bárbaros; enfim, o criador das festas e dos cerimoniais de culto, esse deus tornou-se pedra ao mesmo tempo inteiriça mas fragmentada.

Essa é a imagem do mundo contemporâneo na poesia de Yoshimasu Gôzô: o que nos parece homogeneidade camufla uma ruptura profunda que não pode mais ser superada. O que parece continuidade é incomunicabilidade. Cultura se mostra como acúmulo de informação.

É difícil dizer como age a ideologia em nosso tempo, mas seus efeitos são evidentes ao bom observador. Já se disse que ela é, hoje em dia, sinônimo de cinismo. A linguagem de Yoshimasu mostra ao provável leitor as veias abertas do mundo contemporâneo: se se camufla a incomunicabilidade sob a máscara da continuidade, a informação sob a máscara da cultura, camufla-se, além de tudo, a barbárie sob a máscara da Civilização. Osiris foi derrotado totalmente e a barbárie chamou-se a si mesma de civilização. Que pode a poesia fazer senão protestar em forma de silêncio?

Vimos, na poesia de Sakutarô Hagiwara, um olhar sobre o Presente (a visão da Metrópole) que provoca visões do Futuro. Se prestarmos mais atenção à poesia antiga japonesa, perceberemos que, em grande parte dela, a melancolia surge da percepção da efemeridade da vida como produto da observação da natureza. Isso ocorria, no mais das vezes, em cerimônias tais como as de apreciação do desabrochar das flores de ameixeira ou cerejeira. Era, então, ao mesmo tempo uma celebração pela passagem do tempo (as estações do ano) e uma reflexão sobre a brevidade da vida.

O poeta, em muitos momentos, declara-se desejoso de se livrar da sua melancolia:

Ah! gostaria de me livrar da melancolia e de tudo
e me transformar num dócil cordeiro [...].

Se em tempos antigos foi assim, para o poeta japonês dos grandes centros em expansão a sensação de melancolia (e mais que isso, morbidez) provocada pela efemeridade da vida surge com a percepção da degeneração da qualidade de vida nos grandes centros, da perda de profundidade na vida e nas artes modernas e, paradoxalmente, do desejo de mergulhar de cabeça nesse abismo em que se transformou a vida do homem neste século.

Assim como para Baudelaire (e, portanto, para Poe), para Sakutarô Hagiwara, o melhor aspecto do mundo moderno é exatamente o que nele ainda sobrevive de antigo, de arcaico. E o que é isso, senão um imenso clamor de Futuro, o grão da Esperança, a semente da Utopia que toda grande poesia digna desse nome contém?

A beleza que emana, portanto, da poesia de Sakutarô Hagiwara – e mais recentemente da poesia de Shuntarô Tanikawa, Ôoka Makoto e Yoshimasu Gôzô, projetos de poesia que resistem à massificação, de uma maneira ou de outra – é exatamente esse desejo de que o presente seja somente a ponte para o futuro (isso nos parece tão óbvio que sequer lhe damos a devida atenção). Essa é uma poesia consciente de que a função do moderno (e do contemporâneo) é instaurar a Antiguidade no Futuro, é cravar a Utopia na Desesperança.

É justo lembrar que muitas vezes as “torres de ametista” da poesia nos mostram exatamente uma forma de negação, são o sintoma de uma doença social ou de períodos

críticos da história e da cultura de um povo. Percebemos, pela poética de Sakutarô Hagiwara, que, muitas vezes, quando a poesia tartamudeia, gagueja, soluça ou se esconde, é de bom alvitre que a crítica lhe preste a atenção devida. Mais que tudo, é preciso que não se exija dela senão “qualche storta sillaba e secca come un ramo”, e que se compreenda que, então, os poetas nos podem dizer apenas o que não são, apenas o que não querem.

É preciso que nós, no presente, não exijamos mais do que eles nos podem oferecer. No futuro...

Bibliografia

- AGUIAR, Flávio Wolf *et alii*. *O Olhar*. S. Paulo, Cia. das Letras, pp. 317-318.
- BATISTA, Valdinei Dias. “Haikai, Tabaco e Saquê”. *Estudos Japoneses* vol. 18. São Paulo, CEJ/USP, 1998, pp. 101-113.
- . “Via-Láctea de Gôzô Yoshimasu – O Poeta e a Imensidão”. *Estudos Japoneses* vol. 14. São Paulo, CEJ/USP, 1994, pp. 111-116.
- BENJAMIN, Walter. “A Modernidade”. *A Modernidade e os Modernos*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975, p. 7.
- GÔZÔ, Yoshimasu. “O Poder da Imaginação Auditiva – De Santôka a Bashô” *Anais do III Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa*. São Paulo, CEJ/USP, 1992.
- HIRATA, Yoshinobu. “O Destino do Espírito Japonês”. In: *Estudos Japoneses* vol. 18. São Paulo, CEJ/USP, 1998, pp. 23-35.
- KENZABURO, Ôe. “A Literatura Japonesa do Pós-Guerra e o Impasse Contemporâneo” In: *Caderno de Cultura Japonesa 3*. São Paulo, Aliança Cultural Brasil-Japão, 1987, pp. 12-13.
- ÔOKA, Makoto e SHUNTARÔ, Tanikawa (org.). *Utsukushii nihon no shi* [“Bela Poesia do Japão”]. Tóquio, Iwanami, 1990.

Poema da 4ª capa

*Fosse para ver-te,
não lamentaria nada
a vida perder.*

*O desejo realizado,
ah, agora a quero eterna!*

Coletânea Imperial *Goshûishû*, Tomo 12, “Amor” (2), n. 669, da autoria de Fujiwara-no Yoshitaka (954-974).



Este livro foi impresso na
LIS GRÁFICA E EDITORA LTDA.
Rua Felício Antonio Alves, 370 – Jd. Triunfo – Bonsucesso
CEP 07175-450 – Guarulhos – SP – Fone. (0xx11) 6436-1000
Fax.: (0xx11) 6436-1538 – E-Mail: lisgraf@uninet.com.br

君がため惜しからざりし命さへ

長くもがなと思ひけるかな

