

Revista Hon no Mushi

本の虫

ISSN 2526-3846

Estudios Multidisciplinares Japoneses

V.4, N.7, 2019



俳諧
Haikai

HON NO MUSHI 4

Revista do Curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa

Vol. 4, N. 7, 2019 - ISSN 2526-3846

Estudos
Multidisciplinares
Japoneses

Missão

A *Revista Hon no Musubi* configura-se em um espaço crítico e reflexivo voltado à promoção e expansão da interlocução de ideias, culturas, bem como a convergência de estudos científicos diversos e novos conhecimentos nos campos da literatura, da língua e da cultura japonesas e do ensino de línguas. Assim, acolhe os desdobramentos revelados nas mais distintas formas de expressão científica, constituindo-se em verdadeiro e legítimo convite a diferentes inscrições a partir da fecunda multiplicidade de olhares.

Editor desta edição

Dr. Cacio José Ferreira

Me. Rodrygo Yoshiyuki Tanaka

Universidade Federal do Amazonas

Reitor: Dr. Sylvio Mário Puga Ferreira

Vice-Reitor: Dr. Jacob Moysés Cohen

Faculdade de Letras

Diretor: Dr. Wagner Barros Teixeira

Coordenador Acadêmico: Me. Sérgio Armstrong

Curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa

Coordenador: Prof. Me. Ernesto Atsushi Sambuichi

Vice-Coordenadora: Profa. Ma. Ruchia Uchigasaki

Conselho Editorial Consultivo

Dr. Andrei dos Santos Cunha (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS – Rio Grande do Sul, Brasil); Dr. Cacio José Ferreira (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus-AM, Brasil); Dra. Francimar Ramírez Barreto (Universidade de Brasília, UnB/Caracas -Venezuela); Dr. Hiroki Okada (Kobe University – Japan); Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro (Universidade Estadual do Amazonas, UEA, Manaus – AM, Brasil); Dr. Kinya Sugiyama (Kanazawa University – Japan); Dra. Lucélia de Sousa almeida (Universidade Federal do Maranhão, UFMA, Bacabal – MA, Brasil); Dra. Luísa Leite dos Santos de Freitas (Universidade de Brasília, UnB, Brasília – DF, Brasil); Dr. Marcus Vinicius de Lira Ferreira Tanaka (Universidade de Brasília, UnB, Brasília – DF, Brasil); Dra. Mina Isotani (Universidade Federal do Paraná, UFPR, Curitiba – PR, Brasil); Dra. Monica Setuyo Okamoto (Universidade Federal do Paraná, UFPR, Curitiba - PR, Brasil); Dr. Norival Bottos Junior (Universidade Federal de Goiás, UFG, Goiânia - GO, Brasil); Dra. Patrícia Nakagome Trindade (Universidade de Brasília, UnB, Brasília – DF, Brasil); Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus – AM, Brasil); Dr. Saturnino José Valladares López (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus – AM, Brasil); Dr. Serge Dominique Margel (Université de Lausanne, Suíça); Dr. Udo Satoshi (Kaogoshima University, Japão); Dr. Wagner Barros Teixeira (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus – AM, Brasil); Dr. Wiliam Alves Biserra (Universidade de Brasília, UnB, Brasília – DF, Brasil); Dr. Yúki Mukai (Universidade de Brasília, UnB, Brasília – DF, Brasil); Dr. Yúsuke Sakai (Kaogoshima University – Japan).

Editor Responsável pela Revista Hon no Mushu

Dr. Cacio José Ferreira

Me. Rodrygo Yoshiyuki Tanaka

Comissão Editorial

Dr. Cacio José Ferreira (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus-AM, Brasil); Me. Eduardo Dias da Silva (Universidade de Brasília, SEDE, Brasília – DF, Brasil); Me. Francisco Alves Gomes (Universidade Federal de Roraima, UFRR, Boa Vista, RR, Brasil); Dr. Hiroki Okada (Kobe University – Japan); Me. Kaoru Tanaka de Lira Ferreira (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus-AM, Brasil); Dr. Kinya Sugiyama (Kanazawa University – Japan); Me. Linda Midori Tsuji Nishikido (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus – AM, Brasil); Me. Lucas Antunes Furtado (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus – AM, Brasil); Dra. Lucélia de Sousa almeida (Universidade Federal do Maranhão, UFMA, Bacabal – MA, Brasil); Marcus Tanaka de Lira (UnB – Universidade de Brasília, Brasília – DF, Brasil); Dra. Mina Isotani (Universidade Federal do Paraná, UFPR, Curitiba – PR, Brasil); Dr. Norival Bottos Junior (Universidade Federal de Goiás, UFG, Goiânia - GO, Brasil); Dra. Patrícia Nakagome Trindade (Universidade de Brasília, UnB, Brasília – DF, Brasil); Me. Rodrygo Yoshiyuki Tanaka (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus – AM, Brasil); Me. Ruchia Uchigasaki (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus-AM, Brasil); Me. Stephanie Soares Girão (Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus – AM, Brasil); Dr. Yúsuke Sakai (Kaogoshima University – Japan)

Capa

Rebecca Abensur Bastos

Organização

Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Faculdade de Letras - FLet

Curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa – UFAM

Ficha catalográfica

Hon no Mushi – Estudos Multidisciplinares Japoneses / Curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa. Faculdade de Letras. Universidade Federal do Amazonas. Vol. 4 N. 7 (2019). Manaus – AM

Semestral.

Artigos publicados em Português, Inglês, Espanhol e Japonês

ISSN 2526-3846

1. Literatura Japonesa. 2. Língua Japonesa. 3. Cultura Japonesa. 4. Imigração Japonesa na Amazônia. 5. Linguística Aplicada. 6. Políticas Linguísticas. Ensino de Línguas. Universidade Federal do Amazonas. Faculdade de Letras.

Revisão

Cacio José Ferreira
Rodrygo Yoshiyuki Tanaka

Tradução

Marcus Vinicius Tanaka de Lira

Diagramação

Helkton Gomes da Silva

Autores

Acácio Tadeu de Camargo, Allan Nywner Praia Mendonça, Amanda Souza dos Santos, Ayanne Larissa Almeida de Souza, Cacio José Ferreira, Claudio Alves Benassi, Cristina Rosoga, Daniel Machado, Ernesto Atsushi Sambuichi, Etevaldo Alves de Siqueira Junior, Leonardo Reis, Linda Midori Tsuji Nishikido, Maria Schwertner Gomes de Almeida, Maria Silvia Duarte Guimarães, Mateus Nascimento, Miguel Germán Román, Peddro Paulo Ribeiro dos Santos, Roberson de Sousa Nunes, Rodrygo Yoshiyuki Tanaka, Sarah Micaia Benevides Figueira, Thales Godoi Nunes, Thiago Benitez de Melo.

Sumário

APRESENTAÇÃO	7
SEÇÃO TEMÁTICA	
O HAICAI EM LÍNGUA PORTUGUESA: MÉTRICA E RIMA	15
Daniel Machado	
HAICAIS DE KOBAYASHI ISSA: TRADUÇÕES PARA O OCIDENTE	26
Leonardo Reis	
OS HAICAIS E A LÍRICA CONTEMPORÂNEA DA POETIZA ALICE RUIZ .	40
Thiago Benitez de Melo	
A HERMENÊUTICA DA PRESENÇA, DE HANS GUMBRECHT E ZEN-BUDISMO: UM DIÁLOGO DENTRO DA POÉTICA DO HAICAI	51
Ayanne Larissa Almeida de Souza	
PRODUÇÃO DE HAICAI PELOS IMIGRANTES JAPONESES NO AMAZONAS: A DIALÉTICA COM A NATUREZA AMAZÔNICA	73
Linda Midori Tsuji Nishikido	
HAICAI EM LIBRAS? AS POSSIBILIDADES MÉTRICAS EM POEMAS DA LÍNGUA DE SINAIS	84
Claudio Alves Benassi	
O CAMINHO DO HAICAI NO E DO RIO DE JANEIRO: OBSERVAÇÕES SOBRE A PRÁTICA DO NÚCLEO DE HAICAI DO INSTITUTO CULTURAL BRASIL-JAPÃO	104
Mateus Nascimento Peddro Paulo Ribeiro dos Santos	
DO HAICAI JAPONÊS AO HAICAI BRASILEIRO: INTERPRETAÇÃO E PERFORMANCE	123
Roberson de Sousa Nunes	

MANUTENÇÃO DA CULTURA NIKKEI POR MEIO DE HAICAI	133
Miguel Germán Román	

TERUKO ODA EM “A CANÇÃO DA TERRA NATAL”: UMA NARRATIVA DE MEMÓRIAS E DO FAZER HAICAI	152
Amanda Souza dos Santos	

SEÇÃO LIVRE

NOTAS SOBRE O <i>KINSEI SHŌSETSU</i>	160
Ernesto Atsushi Sambuichi	

O USO DE APLICATIVOS NA ALFABETIZAÇÃO DA LÍNGUA JAPONESA .	177
Etevaldo Alves de Siqueira Junior	

CONEXÕES ENTRE A COMPOSIÇÃO MUSICAL E A ESTÉTICA JAPONESA EM <i>TOOROS NA RIBEIRA</i>	187
Thales Godoi Nunes	
Acácio Tadeu de Camargo	

AS CAUDAS DA RAPOSA: ENSAIO TEÓRICO SOBRE INARI E SUA CONCEPÇÃO COMO DIVINDADE JAPONESA	206
Allan Nywner Praia Mendonça	

<i>VAGA-LUMES</i> EM AKIYUKI NOSAKA	218
Maria Silvia Duarte Guimarães	

<i>HAGOROMO</i> CONCRETO: PEÇA POEMA	229
Maria Schwertner Gomes de Almeida	

A SOMBRA NAS OBRAS LITERÁRIAS DE JUN’ICHIRO TANIZAKI	239
Rafaella Denise Lobo Pastana	

INFLUÊNCIA DA NASALIZAÇÃO DE VOGAIS NA PRONÚNCIA DO MANAUARA NO PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM DA LÍNGUA JAPONESA	259
Sarah Micaia Benevides Figueira	

TRADUÇÃO

A VIDA DE UM HOMEM DE MUITOS AMORES (<i>KŌSHOKU ICHIDAI OTOKO, DE IHARA SAIKAKU</i>)	299
Cristina Rosoga	
Ernesto A. Sambuichi	

APRESENTAÇÃO

A Revista *Hon no Mushi – Estudos Multidisciplinares Japoneses*, importante periódico nacional, *Qualis B3*, é um espaço crítico e reflexivo que dialoga com estudos científicos diversos, bem como novos conhecimentos nos campos da literatura, ensino, língua e cultura japoneses. Nessa perspectiva, o Volume 4, Número 7, coordenado pelos professores Cacio José Ferreira e Rodrygo Yoshiyuki Tanaka, da Universidade Federal do Amazonas, confere expressivo destaque ao *haiku* (俳句), linha ímpar no universo da poesia japonesa e ao *haikai*, produção brasileira que incorpora os elementos da poética tradicional japonesa.

Espelho do *tanka*¹, a concisão do *haiku* se intensifica e alicerça na escrita de Matsuo Bashō (1644-1694), alcançando sucesso mundial na modernidade. Segundo Tsuneyuki Ooi, na obra *Haiku tsukuru tanoshimu happyou suru*², no auge de Matsuo

¹ Expressão poética japonesa que nasceu no Japão há mais de mil anos, denominados de *waka*. Na obra *Man'yōshū* (Coletânea de mil folhas), escrito por volta de 780, há mais de 4.000 (quatro mil) *waka*.

² OOI, Tsuneyuki Ooi, na obra *Haiku tsukuru tanoshimu happyou suru*. *Tokyo: Ed. Seitosha, 2004*.

FOREWORD

Hon no Mushi Journal - Japanese Multidisciplinary Studies, an important national journal, *Qualis B3*, is a critical and reflective space that dialogues with diverse scientific studies, as well as new knowledge in the fields of Japanese literature, teaching, language and culture. In this perspective, Volume 4, Number 7, coordinated by Professors Cacio José Ferreira and Rodrygo Yoshiyuki Tanaka, from the Federal University of Amazonas, gives significant prominence to *haiku* (俳句), a unique thread in the universe of Japanese poetry and *haikai*, a Brazilian production that incorporates the elements of traditional Japanese poetics.

Mirror of the *tanka*, the conciseness of the *haiku* intensifies and is based on the writing of Matsuo Bashō (1644-1694), achieving worldwide success in modernity. According to Tsuneyuki Ooi, in *Haiku tsukuru tanoshimu happyou suru*, at the height of Matsuo Bashō and Issa Kobayashi, the *haiku*, known as *hokku* (発句) was called *haikai* (俳諧). However, in the Meiji era, it was named *haiku*. The *haikai* thread comes from the *renga* (連歌).

Bashô e Issa Kobayashi, o *haiku*, conhecido como *hokku* (発句) foi denominado de *haikai* (俳諧). Contudo, na era Meiji, foi nomeado de *haiku*. A linha de *haikai* é oriunda da *renga* (連歌).

Nessa perspectiva, os trabalhos aqui publicados compreendem singulares análises por parte de especialistas e pesquisadores, tanto discentes quanto docentes, discutindo diversos elementos do *haiku*. Os artigos ampliam os debates que já existem em torno da poesia japonesa e da pesquisa científica. Assim, a publicação do número 7 é denominada de **Seção temática: *haikai***. No entanto, além dos artigos que abordam aspectos da poesia japonesa, há outras publicações, abrangendo **temáticas livres e tradução**.

A primeira parte da revista, intitulada **Seção temática: *haikai***, é iniciada pelo artigo *O haikai em língua portuguesa: métrica e rima*, de Daniel Machado. O autor faz uma análise da produção em língua portuguesa: tema, forma e conteúdo. Os haicais são analisados quantitativamente em relação às rimas e métricas discutindo diversos aspectos estruturais da produção desses poemas em língua portuguesa. Pontua que os poetas brasileiros buscaram, não uma forma de se escrever haikai, mas variaram e criaram diversos modelos e haicais únicos, utilizando recursos próprios da poesia em língua portuguesa.

Na sequência, o texto *Haicais de Kobayashi Issa: traduções para o ocidente*, de Leonardo Pinto dos Reis, compara a tradução de três haicais do poeta japonês Kobayashi

In this perspective, the works published here comprise singular analyzes by specialists and researchers, both students and teachers, discussing around *haiku*. The articles expand the debates that already exist around Japanese poetry and scientific research. Thus, the publication of number 7 is called the ***Thematic Section: Haikai***. However, in addition to articles that address aspects of Japanese poetry, there are other publications, covering free themes and translation.

The first part of the journal, entitled ***Thematic Section: Haikai***, begins with the article *Haiku in Portuguese language: metric and rhyme*, by Daniel Machado. The author analyzes the production in Portuguese: theme, form and content. *Haiku* are analyzed quantitatively in relation to rhymes and metrics discussing various structural aspects of the production of these poems in Portuguese. It points out that the Brazilian poets sought, not a way to write haiku, but varied and created several unique models and haiku, using their own resources of poetry in Portuguese.

Then, the text *Haiku of Kobayashi Issa: translations to the western world*, by Leonardo Pinto dos Reis, compares the translation of three *haiku* by the Japanese poet Kobayashi Issa (小林一茶, 1763-1828) into Brazilian Portuguese and American English. According to the author, “the objective is to present models of how such poetry is disseminated in the North American and Brazilian cultural communities, aiming to establish criteria for future translations within the genre”.

Issa (小林一茶, 1763-1828) para o português brasileiro e para o inglês estadunidense. Segundo o autor, “o objetivo é apresentar modelos de como tal poesia é difundida nas comunidades culturais norte-americana e brasileira, almejando estabelecer critérios para traduções futuras dentro do gênero”.

Em seguida, Thiago Benitez de Melo discute *Os haicais e a lírica contemporânea da poetiza Alice Ruiz* sob a ótica dos Estudos Literários Contemporâneos. O autor expõe a transformação do papel da mulher na sociedade ao longo da história e apresenta as principais representantes da literatura feminina brasileira que influenciaram muitas poetizas e escritoras pós-modernas. Além disso, investiga “a composição lírica de haicais e poemas escritos na segunda metade do século XX pela escritora Alice Ruiz. A fundamentação teórica está pautada nas ideias dos teóricos Ângela Soares, Massaud Moisés e Nádia Gotlib”.

No artigo seguinte, *A hermenêutica da presença, de Hans Gumbrecht, e zen-budismo – um diálogo dentro da poética do haikai*, Ayanne Larissa Almeida de Souza estabelece um diálogo entre a hermenêutica da presença, do filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht, e a filosofia zen-budista por meio da expressão poética do *haikai*.

Nesse caminho de desvelamento do *haikai*, surge o artigo *Produção de haikai pelos imigrantes japoneses no Amazonas: a dialética com a natureza amazônica*. Linda Midori Tsuji Nishikido argumenta que “o presente estudo faz reflexões acerca dos poemas haikai produzidos pelos imigrantes japoneses no

Next, Thiago Benitez de Melo discusses *Haiku and the contemporary lyric of poet Alice Ruiz* from the perspective of Contemporary Literary Studies. The author exposes the transformation of the role of women in society throughout history and presents the main representatives of Brazilian female literature who influenced many postmodern poets and writers. In addition, he investigates “the lyric composition of haiku and poems written in the second half of the 20th century by the writer Alice Ruiz. The theoretical foundation is based on the analyzes of the theorists Ângela Soares, Massaud Moisés and Nádia Gotlib”.

In the following article, *The hermeneutic of presence, by Hans Gumbrecht, and Zen-Buddhism - a dialogue within haikai poetics*, Ayanne Larissa Almeida de Souza establishes a dialogue between the hermeneutics of presence, by the German philosopher Hans Ulrich Gumbrecht, and philosophy Zen Buddhist through the *haikai*'s poetic expression.

Along this path of unveiling the haiku, the article *Haiku production by Japanese Immigrants in Amazonas: dialectics with the amazon nature*. Linda Midori Tsuji Nishikido argues that “the present study reflects on the haiku poems produced by Japanese immigrants in Amazonas, punctuating the relationship between man and the environment, in order to make the valorization of fauna and flora spring up, in a simple and brief way of the Amazon region”.

Deepening the discussion regarding Japanese poetry, Professor Claudio Alves

Amazonas, pontuando a relação do homem com o meio, no sentido de fazer brotar, de modo singelo e breve, a valorização da fauna e flora da região amazônica”.

Aprofundando a discussão à respeito da poesia japonesa, o professor Claudio Alves Benassi faz análise da estrutura do poema sinalizado *Escondido sozinbo embaixo do mundo*, de sua autoria, expondo um novo olhar sobre a produção literária em língua de sinais. No artigo *Haikai em libras? as possibilidades métricas em poemas da língua de sinais* o professor sinaliza que “esse olhar foi possível graças uma nova concepção linguística, baseada nos pressupostos linguísticos saussurianos, aliados a compreensão dialógica bakhtiniana da linguagem, naquilo que chamei de “linguística do encontro”.

Mateus Nascimento e Peddro Paulo Ribeiro dos Santos apresentam a inquietação quanto a potência simbólica do discurso *nikkei* sobre cultura japonesa por meio da interpretação da prática do *haikai* no Rio de Janeiro no texto *O caminho do haikai no e do Rio de Janeiro: observações sobre a prática do núcleo de haikai do Instituto Cultural Brasil-Japão*.

Em seguida, o aclamado pesquisador e professor Roberson de Sousa Nunes utiliza como referência a obra autoral: *Haikai e Performance: imagens poéticas*, destacando as relações entre *haikai* e performance no texto *Do haikai japonês ao haikai brasileiro: interpretação e performance*.

Nessa esteira, Miguel Germán Román, no artigo *Manutenção da cultura nikkei por meio de haikai*, analisa os *haikai* de quatro haicaístas: Matsuo Bashō, Nenpuku Satō,

Benassi analyzes the structure of the signed poem *Hidden alone under the world*, of his own, exposing a new look at literary production in sign language. In the article *Haikai in Libras? the metric possibilities in sign language poems*, the professor signals that “this look was possible thanks to a new linguistic conception, based on Saussurian linguistic assumptions, combined with Bakhtinian dialogical understanding of language, in what I called “encounter linguistics”.

Mateus Nascimento and Peddro Paulo Ribeiro dos Santos present their concern about the symbolic power of the *Nikkei* discourse on Japanese culture through the interpretation of the practice of *haikai* in Rio de Janeiro in the text *The path of haiku in and of Rio de Janeiro: approaches on the practice of the Brazil-Japan cultural institute’s haiku group*.

Then, the acclaimed researcher and professor Roberson de Sousa Nunes uses the authorial work: *Haikai and Performance: poetic images* as a reference. Highlights the relationship between *haikai* and performance in the text *From Japanese Haiku to Brazilian Haiku: interpretation and performance*.

In this context, Miguel Germán Román, in the article *Maintenance of nikkei culture through haiku*, analyzes the haiku of four haikuists: Matsuo Bashō, Nenpuku Satō, Guilherme de Almeida, and Teruko Oda. It lists the differences and similarities between the poetry of the aforementioned writers and explains the Brazilian Nikkei perspective in relation to identity and cultural maintenance.

Guilherme de Almeida, e Teruko Oda. Elenca as diferenças e semelhanças entre a poesia dos escritores mencionados e explica a perspectiva *nikkei* brasileira em relação à identidade e à manutenção cultural.

Finalizando as discussões em relação à **Seção temática: haikai**, Amanda Souza dos Santos, em *Teruko Oda em “a canção da terra natal”: uma narrativa de memórias e do fazer haikai*, examina o percurso do *haikai* até chegar ao Brasil por meio do trabalho de Teruko Oda, escritora, descendente da imigração japonesa que fez intensa produção poética com Masuda Goga.

Na sequência, os artigos: *Notas sobre o kinsei shōsetsu*, *O uso de aplicativos na alfabetização da língua japonesa*, *Conexões entre a composição musical e a estética japonesa em “Tooros na Ribeira”*, *As caudas da raposa: ensaio teórico sobre Inari e sua concepção como divindade japonesa*, *Vaga-lumes em Akiyuki Nosaka*, *Hagoromo concreto: peça poema*, *A sombra nas obras literárias de Jun’ichirō Tanizaki*, *Influência da nasalização de vogais na pronúncia do manauara no processo de ensino-aprendizagem da língua japonesa* compõem a **Seção Livre** da Revista *Hon no Mushi*.

No artigo *Notas sobre o kinsei shōsetsu*, Ernesto Atsushi Sambuichi realiza um panorama da produção literária japonesa em prosa no período Edo conhecida como *Kinsei shōsetsu*. Neste, discrimina os gêneros produzidos, de modo a apresentar as suas principais características e obras como ponto de partida para o ensino da literatura japonesa do período em questão sem a pretensão de apresentar todas as minúcias.

Concluding the discussions in relation to the **Thematic Section: haikai**, Amanda Souza dos Santos, in *Teruko Oda in “A canção da terra natal”: a narrative of memories and haiku making*, examines the haikai’s journey to reach Brazil through work by Teruko Oda, writer, descendant of Japanese immigration who did intense poetic production with Masuda Goga.

Following, the articles: *About kinsei shōsetsu*, *The use of applications in Japanese Language literacy*, *Connections between musical composition and Japanese aesthetics in “Tooros na Ribeira”*, *Fox’s tails: theoretical essay about Inari and its conception as a Japanese divinity*, *Fireflies in Akiyuki Nosaka*, *Concrete Hagoromo: poem play*, *The shadow in the literary works of Jun’ichirō Tanizaki*, *Influence of vocalics nasalization on the pronunciation of the manauara in the Japanese Language teaching process* make up the Free Section of Hon no Mushi Journal.

In the article *About kinsei shōsetsu*, Ernesto Atsushi Sambuichi provides an overview of Japanese literary prose production in the Edo period known as *Kinsei shōsetsu*. In this, it discriminates the genres produced, in order to present their main characteristics and works as a starting point for teaching Japanese literature of the period in question without the intention of presenting all the details. It also has topics and illustrative texts.

Therefore, in *The use of applications in Japanese Language literacy*, Etevaldo Alves de Siqueira Junior briefly analyzes the process of using mobile applications as a tool for literacy in the Japanese language, in the L2 modality.

Conta, também, com tópicos e textos ilustrativos.

Por conseguinte, em *O uso de aplicativos na alfabetização da língua japonesa*, Etevaldo Alves de Siqueira Junior analisa, brevemente, o processo do uso de aplicativos móveis como ferramenta de alfabetização em língua japonesa, na modalidade L2.

Em *Conexões entre a composição musical e a estética japonesa em Tooros na Ribeira*, Thales Godoi Nunes e Acácio Tadeu de Camargo Piedade apresentam o processo criativo da obra musical *Tooros na Ribeira*, para violão solo. Para a composição da obra, foi realizada uma investigação acerca dos atributos que caracterizam a estética japonesa, para então demonstrar como ela pôde ser incorporada na composição musical.

Em *As caudas da raposa: ensaio teórico sobre Inari e sua concepção como divindade japonesa*, Allan Nywner Praia Mendonça faz um panorama geral sobre a divindade japonesa Inari, discutindo a carga cultural eivada de correntes ideológicas e culturais exteriores que levaram o Budismo e os *kanji* para o Japão.

Em *Vaga-lumes em Akiyuki Nosaka*, texto de Maria Silvia Duarte Guimarães, analisa o conto *A grave of fireflies* [Título dos vaga-lumes], do escritor japonês Akiyuki Nosaka, discutindo a importância e o significado dos vaga-lumes na narrativa.

Em seguida, *Hagoromo concreto: peça poema*, texto de Maria Schwertner Gomes de Almeida, faz a aplicação do espaçamento e da diagramação executados por Haroldo de Campos, entre outros métodos da poesia

In *Connections between musical composition and Japanese aesthetics in “Tooros na Ribeira”*, Thales Godoi Nunes and Acácio Tadeu de Camargo Piedade present the creative process of the musical work *Tooros* in Ribeira, for solo guitar. For the composition of the work, an investigation was carried out on the attributes that characterize Japanese aesthetics, to then demonstrate how it could be incorporated into the composition.

In *Fox’s tails: theoretical essay about Inari and its conception as a Japanese divinity*, Allan Nywner Praia Mendonça provides an overview of the Japanese deity Inari, discussing the cultural burden riddled with external ideological and cultural currents that led Buddhism and the *kanji* to the Japan.

In *Fireflies in Akiyuki Nosaka*, text by Maria Silvia Duarte Guimarães, analyzes the short story *A grave of fireflies*, by the Japanese writer Akiyuki Nosaka, discussing the importance and meaning of fireflies in the narrative.

Then, *Concrete Hagoromo: poem play*, text by Maria Schwertner Gomes de Almeida, applies the spacing and diagramming performed by Haroldo de Campos, among other methods of concrete poetry, as significant in his transcreation of the piece by Nô Hagoromo, by Zeami.

In the sequence, Rafaella Denise Lobo Pastana, in *The shadow in the literary works of Jun’ichirō Tanizaki*, explores the shadow present in Tanizaki’s essay, based on the concept of yin, existing in Taoist philosophy, which, alongside Buddhism and Confucianism, had a great influence on

concreta, como significantes na sua transcrição da peça de Nô *Hagoromo*, de Zeami.

Na sequência, Rafaella Denise Lobo Pastana, em *A sombra nas obras literárias de Jun'ichirō Tanizaki*, explora a sombra presente no ensaio de Tanizaki, a partir do conceito de *yin*, existente na filosofia taoísta, que, ao lado do budismo e do confucionismo, teve grande influência na cultura japonesa. Argumenta ainda sobre o arquétipo de sombra vinculado à teoria junguiana, que dialoga com as influências do *tao* no pensamento ocidental.

Em seguida, Sarah Micaia Benevides Figueira analisa o fenômeno da nasalização do manauara na pronúncia da língua japonesa, com foco na variável fonológica e fonética, considerando se estes podem se tornar um obstáculo na aquisição da língua, no artigo *Influência da nasalização de vogais na pronúncia do manauara no processo de ensino-aprendizagem da língua japonesa*.

Na última parte da revista, **Seção de tradução**, Cristina Rosoga e Ernesto Atsushi Sambuichi apresentam a tradução, de modo resumido, da obra *Kōshoku Ichidai Otoko*, de Ihara Saikaku.

Portanto, a Revista *Hon no Mushi – Estudos Multidisciplinares Japoneses*, Volume 4, Número 7, apresenta uma gama de investigações científicas de qualidade que contribuem e ampliam o debate em torno dos Estudos Japoneses, oferecendo ao leitor vasta possibilidade de leitura e conhecimento.

Cacio José Ferreira
Rodrygo Yoshiyuki Tanaka
Editores

Japanese culture. He also argues about the shadow archetype linked to Jungian theory, which dialogues with Tao influences in Western thought.

Then, Sarah Micaia Benevides Figueira analyzes the phenomenon of nasalization of manauara in the pronunciation of the Japanese language, focusing on the phonological and phonetic variable, considering whether they can become an obstacle in language acquisition, in the article *Influence of vocalics nasalization on the pronunciation of the manauara in the Japanese Language teaching process*.

In the last part of the magazine, Section of Translation, Cristina Rosoga and Ernesto Atsushi Sambuichi present the translation, in summary, of the work *Kōshoku Ichidai Otoko*, by Ihara Saikaku.

Therefore, Hon no Mushi Magazine - Japanese Multidisciplinary Studies, Volume 4, Number 7, presents a range of quality scientific investigations that contribute to and broaden the debate around Japanese Studies, offering the reader vast possibilities of reading and knowledge.

Cacio José Ferreira
Rodrygo Yoshiyuki Tanaka
Editors

SEÇÃO TEMÁTICA

O HAICAI EM LÍNGUA PORTUGUESA: MÉTRICA E RIMA

HAIKU IN PORTUGUESE LANGUAGE: METRIC AND RHYME

Daniel Machado¹

RESUMO

O presente artigo oferece um recorte de dados que compõem a dissertação de mestrado Haicai, uma análise da produção em língua portuguesa: tema, forma e conteúdo, de 2011, orientada pela Doutora Elga Pérez Laborde. Apresenta haicais analisados quantitativamente em relação a suas rimas e métricas com o intuito de traçar linhas gerais da produção desses poemas em língua portuguesa. Análises quanto a número de sílabas e rimas evidenciam como os poetas brasileiros buscaram, não uma forma de se escrever haicai, mas variaram e criaram diversos modelos e haicais únicos utilizando recursos próprios da poesia em língua portuguesa.

Palavras-chave: Haiku. Haicai em língua portuguesa. Poesia japonesa.

ABSTRACT

The present article offers a clipping of data that compose the Master's dissertation Haicai, an analysis of the production in portuguese language: theme, form and content, of 2011 written under the guidance of Dr. Elga Pérez Laborde. It presents a sample of haiku analyzed quantitatively in relation to its rhymes and metrics in the intention to draw general lines of production of these poems in Portuguese language. Analyzes on the number of syllables and rhymes aim to demonstrate how the Brazilian poets sought, not a way to write haiku, but varied and created several models and unique haiku using Portuguese poetry's own resources.

Keywords: Haiku. Haicai in Portuguese Language. Japanese Poetry.

¹ Professor de língua japonesa da Secretaria de Educação do Distrito Federal (SEDF) e mestre em literatura pela Universidade de Brasília. Contato: daniel_dsm@hotmail.com

Introdução

Um observador descuidado pode pensar que o haikai é desconhecido no nosso meio, ou que está restrito a curiosos e amantes da cultura japonesa. Entretanto, o haikai se revela uma arte que se abrangeu. É frequentemente definido como um poema curto de 3 versos em estilo japonês. Originalmente é escrito em 5, 7 e 5 sílabas sem rimas, apresenta palavras de corte, que separam os versos, e palavras que se referem à estação em que se passa o poema (FRANCHETTI, DOI e DANTAS, 1991).

A língua portuguesa do Brasil se tornou um terreno fértil para produção destes pequenos poemas. A cada dia surgem mais escritores e mais literatura sobre o tema. Franchetti (1993) afirma que o Brasil teve uma história privilegiada em relação à cultura japonesa, graças a imigração dos trabalhadores nipônicos no início do século XX, que trouxeram haicaiístas como Nenpuku Sato², despertando o interesse dos poetas brasileiros por novas formas poéticas.

Nesse cenário surge o problema: como transpor o espírito e a forma do *haiku* para a língua portuguesa?

Várias formas surgiram entre os produtores de haikai em língua portuguesa, e podem ser observadas na diversidade de estilos e formas desses poemas. Elementos como: rima, título e número de sílabas são utilizados de formas diferentes. Alguns criaram escola, enquanto outros escreveram haikai de uma forma singular.

Indiscutivelmente, aconteceu um movimento de diversas partes do Brasil na tentativa de tornar o haikai adaptado ao gosto brasileiro. Comentários negativos feitos por muitos sobre a poesia japonesa, apontados por Verçosa (1996), classificavam como “de curto estro” o espírito criativo japonês e indicavam que o pequeno poema e sua forma tradicional encontrariam resistência em terras brasileiras. Indicava também que faltava algo ao haikai produzido no ocidente. Dessa forma, além de um apanhado da história do *haiku* no Japão e no Brasil, são apresentados dados sobre haicais escritos em português.

Afrânio Peixoto³ resolveu ser o mais fiel possível em seus versos, mantendo as dezessete sílabas, abrindo mão das rimas e do título. Peixoto fez o que pôde para reproduzir o espírito do haikai japonês: simplicidade, presença da natureza e uma certa calma zen. O resultado foi poemas como estes:

² KENJIRO SATO, imigrante japonês, assinava seus poemas como Nenpuku. Chegou ao Brasil em 1927, sendo considerado um dos 10 maiores haicaiístas do mundo pela revista japonesa especializada em haicai, KOKAGE (VERÇOSA, 1996).

³ Poeta baiano, ocupou a cadeira número 7 da Academia Brasileira de Letras. Segundo GOGA (1988), foi o primeiro escritor a divulgar o haikai no Brasil.

As coisas humildes,
Têm seu encanto discreto:
O capim melado...⁴

O sabiá canta,
Sempre numa mesma canção:
O belo não cansa.⁵

Outros poetas acrescentaram outros elementos ao haikai. Verçosa (1996) afirma que Guilherme de Almeida acrescentou rimas e título ao poemeto, mas não só o adaptou, também o enquadrou nas regras formais e na estética dos poemas em estilo ocidental. Ele escrevia haicais como estes:

N-W
Dilaceramentos
Pois tem espinhos também
A rosa dos ventos.⁶

Velhice
Uma folha morta.
Um galho no céu grisalho.
Fecho a minha porta.⁷

Entretanto, assim como Afrânio Peixoto, Guilherme de Almeida optou por manter as 17 sílabas poéticas. Nem todos os poetas seguiram esse modelo. Alguns optaram por versos livres ou outras métricas.

Existem ainda aqueles escritores que criaram estilos praticamente novos para seus haicais. Haroldo de Campos (CAMPOS, 1996), por exemplo, viu no apelo visual do pequeno poema um elemento perfeito para composições concretistas, que valorizavam mais a imagem do que o discurso.

Nessa perspectiva, as partes a seguir apresentam uma análise dos poemas em língua portuguesa.

⁴ GUTILLA, 2009, p. 31.

⁵ VERÇOSA, 1995, p. 352.

⁶ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, p. 54.

⁷ VOGT, 2001, p. 88.

Fortuna crítica

O haikai em língua portuguesa transita entre diversas técnicas, lançando mão de uma série de recursos, temas e métricas. Para demonstrar a variedade dos poemas (haicais) produzidos no Brasil, o presente artigo apresenta o levantamento do uso de recursos formais, rimas e métricas, utilizados na produção do haikai em língua portuguesa a partir de coletâneas coligidas.

A investigação selecionou para estudo obras como *Boa companhia haikai*, uma coletânea organizada por Rodolfo Gutilla, e coletânea organizada por membros do grupo de estudos de haikai Grêmio Ipê, entre eles GOGA. Os dois livros apresentam 405 haicais de 110 autores diferentes, homens e mulheres célebres ou não. Os dados destes livros foram utilizados como amostragem para as tabelas que serão apresentadas a seguir e se encontram originalmente em *Haikai, uma análise da produção em língua portuguesa: tema, forma e conteúdo* (Machado, 2011).

Outros livros também foram consultados, mas não fizeram parte da amostragem, entre outros motivos, por serem de um autor só. Entre eles citamos:

- *Irati 100 anos em versos haikai*, publicação de haicais vencedora do *Concurso de haikai- Irati 100 anos- centenário de Irati sob o olhar literário de sua gente*. Traz haicais de anônimos, inclusive crianças, escritos no ano de 2007;

- *Hai-kais*, que agrupa poemas de Millôr Fernandes;

- *Chê Paraná Porã haikai*, de Sérgio Francisco Pichorim;

- *Guilherme de Almeida*, Carlos Vogt organiza poemas do autor homônimo do livro, haikai entre eles.

Métrica

Ao escrever haikai, é preciso pensar sobre o uso da rima e da métrica. Embora simplicidade e espontaneidade sejam elementos deste estilo poético, existe um esforço de construção do discurso comum na escrita poética, além dos efeitos estéticos.

A métrica oficial do haikai é de 17 sílabas, em três versos de 5, 7 e 5 sílabas. De fato, essa é a métrica mais utilizada para a produção desse estilo poético em língua portuguesa, contudo, alguns poetas optam por outras métricas, versos livres ou ainda 17 sílabas contadas foneticamente. A tabela a seguir representa a ocorrência dos versos metrificados:

Métrica em *Boa Companhia Haikai e 100 Haicaiístas Brasileiros*

17 sílabas poéticas	17 sílabas fonéticas	Outras métricas	livres
66%	14%	12%	18%

Embora a maioria absoluta dos poetas tenham optado pelas 17 sílabas em 3 versos, esses autores produzem haicais com 17 sílabas de 2 tipos:

Sílabas poéticas

O primeiro tipo se refere aos haicais que contam sílabas poéticas, seguem a regra padrão da contagem em língua portuguesa:

Depois da chuva

O sol surge pálido,
e lágrimas de alegria
caem da folhagem

Gil Numenásia⁸

Usando a contagem tradicional a divisão métrica dos versos fica assim:

O/ sol/ sur/ ge/ pá (lido)= 5 sílabas poéticas
e/ lá/ gri/ mas/ dea/ le/ gria = 7 sílabas poéticas
Ca/ em/ da/ Fo/ lha (gem)= 5 sílabas poéticas

Neste tipo de métrica o número de sílabas é flexível, embora a contagem continue em 17 sílabas. Isso acontece porque existe uma diferença entre as sílabas poéticas e as sílabas, que Antonio Candido (1996) denomina de sílabas gramaticais, mas que neste artigo serão referidas como sílabas fonéticas. Utilizando a contagem das sílabas poéticas podemos juntar vogais ou separar ditongos para efeitos de métrica, além de só serem contadas sílabas até a última tônica do verso.

São muitos os poemas que utilizam essa métrica:

Vento da manhã
Varre as folhas pelo chão
Do dia que nasce.

Geir Campos⁹

⁸ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, p. 55.

⁹ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, p. 54.

A velha mangueira.
 Apito de trem. Afrito
 ranger de porteira.
 Fernando Soares¹⁰

Sílabas fonéticas

O outro tipo de métrica de 17 sílabas é o de sílabas fonéticas. O termo fonético foi escolhido porque esse método vai contar cada sílaba pronunciada:

Chaminés lançam
 fumaças da lareira
 Campos do Jordão
 Shinobu Saiki¹¹

Contando as sílabas do haikai de Shinobu percebemos a seguinte contagem:

Cha/ mi/ nés/ lan/ çam = 5 sílabas
 fu/ ma/ ças/ da/ La/ rei/ ra = 7 sílabas
 Cam/ pos/ do/ Jor/ dão = 5 sílabas

Desta vez todas as sílabas são contadas, mesmo a última que átona. Em alguns casos, juntam-se vogais para efeito de contagem mesmo na métrica de sílabas fonéticas:

Inverno

Na alva neve,
 a rígida mancha azul
 da ave morta
 Érico Veríssimo¹²

A contagem de sílabas fica assim:

Na/ al/ va/ ne/ ve = 5 sílabas
 A/ ri/ gi/ da/ man/ chaa/ zul = 7 sílabas
 Da/ a/ ve/ mor/ ta = 5 sílabas

¹⁰ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, p. 50.

¹¹ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, p. 104.

¹² GUTTILLA, 2009, p. 79.

No segundo verso, a última sílaba da palavra *mancha* e a primeira de *azul* se junta e é contada como se fosse apenas uma.

Neste grupo de 17 sílabas poéticas há ainda uma variante, os poemas que não têm as 17 sílabas distribuídas no esquema 5, 7 e 5:

cortinas de seda
o vento entra
sem pedir licença
Paulo Lemisnki¹³

A contagem fica assim:

cor/ ti/ nas/ de/ se/ da = 6 sílabas
o/ ven/ to/ em/ tra = 5 sílabas
sem/ pe/ dir/ li/ cen/ **ça** = 6 sílabas

Nesta métrica, as 17 sílabas fonéticas **são somadas**, mas o esquema é 6, 5, 6.

Outras métricas e versos livres

Entre o grupo que não optou pelas 17 sílabas estão os escritores que utilizaram outras métricas ao invés do verso livre:

No silêncio da cidade
A noite, gaiola negra,
Envolve a luz do meu quarto.
Vani Rezende¹⁴

A contagem fica assim:

No/ si/ lên/ cio/ da/ ci/ da (de)= 7 sílabas
A/ noi/ te,/ ga/ io/ la/ ne (gra)= 7 sílabas
En/ vol/ vea/ luz/ do/ meu/ quar (to)= 7 sílabas

Embora Vani Rezende tenha optado por metrificar seu poema, não utilizou as 17 sílabas tradicionais e sim 21 sílabas.

¹³ GUTTILLA, 2009, p.163.

¹⁴ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, p. 111.

O haikai abaixo, de Alice Ruiz (GUTTILLA, 2009, p. 37), não apresenta 17 sílabas e é um exemplo de versos livres:

Minha casa
O sapo já sabe
Entrar e sair

Rimas

As rimas podem ser encontradas em grande parte dos poemas, entretanto a maioria deles apresenta versos brancos. Uma parte dos poemas rimados segue o estilo de Guilherme de Almeida, outra costuma rimar o primeiro e o último verso ao estilo de Tablada.

A tabela abaixo demonstra a proporção dos versos, rimados, dos que seguem Guilherme de Almeida e dos que foram compostos como versos brancos:

Rimas em *Boa Companhia Haikai e 100 Haicaístas Brasileiros*

Com rimas	Branco	Estilo Guilherme de Almeida
29%	52%	19%

Os versos brancos são a maioria na amostragem geral:

Começa a ventar:
O velho apanha o casaco,
O menino, a pipa.
Neusa Peçanha¹⁵

Os poemas que rimam o primeiro e o terceiro verso são muito comuns:

A bola batida
no pingue-pongue estonteia,
assim como a vida.
Maria da Costa Lage¹⁶

Também podem ser encontrados poemas com rima nos dois últimos versos, ou nos dois primeiros:

¹⁵ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, p. 83.

¹⁶ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, p. 75.

Regresso de pescadores

Desmaia o poente,
e sobre as ondas dançando
velas negrejando

Gil Numenasia¹⁷

Os tristes

Em seus caramujos,
os tristes sonham silêncios.
Que ausência os habita?

Helena Kolody¹⁸

A partir destes dados mencionados, podemos concluir algumas linhas estéticas para rimar o haikai em língua portuguesa, mas a que se apresenta mais clara e de fácil percepção é a que segue os parâmetros de Guilherme de Almeida. Essa linha de produção de haikai com título, dois pares de rima, rimam o primeiro e o último e há rima interna no segundo verso, e 17 sílabas poéticas tem uma quantidade considerável de seguidores, ainda que alguns abrissem mão do título:

Instantâneo

Na vidraça fosca,
a lagartixa se espicha
e abocanha a mosca

Cyro Armando Catta Preta¹⁹

Despetala a rosa
o vento... que desalento
na tarde chuvosa

Amadeu Fontana²⁰

Escombros

Casa demolida.
Foi bela. Pensar que nela
Houve tanta vida...

Waldomiro Siqueira Jr.²¹

¹⁷ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, p. 55.

¹⁸ GUTTILLA, 2009, p. 99.

¹⁹ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, p. 37.

²⁰ SAITO, GOGA, HANDA, 1990, p. 23.

²¹ GUTTILLA, 2009 p. 181.

Considerações finais

Embora a métrica e a rima sejam só uma parte na composição do haikai, elas ocupam um lugar de destaque em face do haikai ser definido, com frequência, como um poema de 3 versos e 17 sílabas. Esses elementos têm uma importância fundamental no pensar sobre como escrever um haikai, pois orientam a construção de efeitos estéticos. Um haikai de 10 versos dificilmente poderia ser considerado um haikai, mas mesmo quando os temas fogem ao que se espera do haikai mais tradicional, na busca pela brevidade, emana a força do terceto.

A partir desta análise não resta dúvida que podemos classificar o haikai como um poema de três versos. Nenhum dos poemas escolhidos fugiu desse modelo. Tal característica não se impõe como regra para a escrita do haikai em português brasileiro, como podemos ver, ele se tornou um poema variado e plural, permitindo ao haicaiísta escolher a melhor forma de criar seu poema. O desenvolvimento do haikai no Brasil demonstra com clareza como as diferentes formas de se pensar a estrutura dos versos destes pequenos poemas convivem. Pensar a fundo elementos formais do haikai durante sua escrita não descaracterizam sua simplicidade. A beleza do haiku emerge das coisas simples dispostas em ordem, como em um jardim japonês: é a rocha, é a planta, é a grama e o olhar do jardineiro. O haicaiísta deve estar sensível a isso.

Nas palavras de Pires (1990), o haikai é uma arte que precisa de iniciação. Entretanto, não se deve ter em mente que a iniciação se trata de algo complicado, envolto em mistério como sugere a palavra.

A iniciação do haikai não se refere à entrada em um mundo esotérico, revela-se mais como aprender o mundo em outra perspectiva, descobrir novas nuances da arte poética, aprender como extrair a beleza de um singelo momento.

Para se iniciar no haikai deve-se primeiro ler estes pequenos poemas com atenção. É preciso compreendê-los e apossar-se deles, de sua forma, de sua simplicidade, de sua brevidade e sinceridade.

A produção do haikai em português evidencia também a criatividade dos escritores brasileiros ao trabalharem como o pequeno poema. É um reflexo também de como a cultura brasileira e japonesa se encontram e se transformam juntas e oferecem algo novo, diferente e belo.

Dessa forma, esse artigo oferece um norte, mas a melhor forma de desbravar o mundo do haikai depende do escritor. A recomendação é testar todas.

Referências

CAMPOS, Haroldo de. “a poética da brevidade”. In. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

CAMPOS, Haroldo de. “A visualidade e concisão na poesia japonesa”. In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

CAMPOS, Haroldo de. “Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de FENOLLOSA”. In: *Ideograma lógica poesia linguagem*. São Paulo: Editora Cultrix, Brasil, 1986.

CÂNDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações - FFLCH/USP, 1996.

FERNANDES, Millôr. *Hai-kais*. Porto Alegre: Editora L&PM pocket, 2005.

FRANCHETTI, Paulo, DOI, Elza T., DANTAS, Luiz. *Haikai: antologia e história*. Campinas-SP: Editora Unicamp, 1991.

GOGA, Masuda. *O Haikai Brasileiro*. São Paulo: Editora Oriente, 1988.

GUTTILLA, Rodolfo Witzig. *Boa Companhia haikai*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2009.

MACHADO, Daniel. *Haikai, uma análise da produção em língua portuguesa: tema, forma e conteúdo*. Brasília, Universidade de Brasília, 2011.

PIRES, Delores. *O universo do haikai*. Curitiba – PR: Editora Curitiba, 1990.

VERÇOSA, C. Oku, *Viajando com Bashô*. Bahia: EGBA Empresa Gráfica da Bahia, 1996.

VOGT, Carlos. *Melhores Poemas, Guilherme de Almeida*. São Paulo: Global Editora, 2001.

Recebido em: 15/4/2019.
Aprovado em: 07/06/2019.

HAICAIS DE KOBAYASHI ISSA: TRADUÇÕES PARA O OCIDENTE

HAIKU OF KOBAYASHI ISSA: TRANSLATIONS TO THE WESTERN WORLD

Leonardo Pinto dos Reis¹

RESUMO

O presente artigo faz uma comparação de traduções de três haicais do poeta japonês Kobayashi Issa (小林一茶, 1763-1828) para o português brasileiro e para o inglês estadunidense, com o objetivo de apresentar modelos de como tal poesia é difundida nas comunidades culturais norte-americana e brasileira, almejando estabelecer critérios para traduções futuras dentro do gênero. Os textos de chegada são analisados em relação aos textos de partida sob o conceito da *recriação*, teoria proposta por Campos (2006), devido ao haikai ser um gênero amparado em elementos de composição exteriores ao plano semântico. Ainda dentro da comparação das traduções, busca-se refletir a visão da literatura comparada referida por Zhirmunsky (2011), a qual ressalta a influência dos fatores temporal e social na composição, o que ajuda a compreender as di-

ABSTRACT

This article proposes a comparison between translations of three haiku by Japanese poet Kobayashi Issa (小林一茶, 1763-1828) to Brazilian Portuguese and American English with the intent of presenting examples of how such poetry is disseminated inside those two cultural communities, and establishing criteria for future translations of this genre. The target language texts will be analyzed in relation to Campos's (2006) concept of recriação, since haiku is a poetic form which relies on compositional elements from outside the sphere of semantics. Zhirmunsky's view of Comparative Literature (2011) exposes the influence of social and historical elements on the composition act, and helps to achieve a better understanding of the differences between the translations, due to the different positions taken by the translators in relation to the poems in Japanese and the different objectives

¹ Tutor de língua Japonesa na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de Letras, com ênfases em haikai, canção, literatura comparada e tradução. Contato: leoreis.92@hotmail.com

ferenças entre as traduções, uma vez que os tradutores observam os poemas de posições diferentes e buscam em seus textos objetivos distintos. Tais dessemelhanças se revelam nas comparações e demonstram que um melhor desempenho tradutório está atrelado a uma ampla consideração do contexto de produção, das peculiaridades do autor e dos elementos de natureza não-semântica relacionados à composição; assim como do lugar e função que esses aspectos encontram nos textos.

Palavras-chave: Comparação. Tradução. Poesia. Literatura Japonesa. Haikai

pursued by each translator. Such differences appear through the act of comparison, presenting how a wider consideration of the context of production, the author's attributes and the extra-semantic elements related to haiku composition are closely associated with a better translation performance; as well as the consideration of the location and function of such elements inside the texts.

Keywords: Comparison. Translation. Poetry. Japanese Literature. Haiku.

1. Introdução

A análise de haicais e, por extensão, de suas traduções requer uma atenção peculiar. A singeleza que se revela nas poucas palavras dos poemas desse gênero tem origem em um processo que associa aspectos relacionados à filosofia e ao comportamento na busca de um *estado de espírito* propício para a criação poética. Franchetti (1996, p. 19) ressalta que, no Japão, as questões éticas e religiosas não se separam daquelas referentes à estética — o que reforça ainda mais essa convergência do estilo de vida e da maneira do sujeito-autor ver o mundo com as suas composições —, enquanto Lanoue (s/d, s/p), parafraseando a Haiku Society of America, fala do haikai como uma espécie de mecanismo capaz de descrever experiências da natureza e relacioná-las, de maneira intuitiva, à condição humana. Ambos os comentários — feitos pelos tradutores dos textos que serão analisados — mostram como o haikai está estreitamente ligado a particularidades exteriores ao texto, estejam estas atuando no método de composição ou presentes na própria obra, remetendo a comportamentos influenciados pelo modo com o qual o poeta pensa e percebe o mundo. Dessa forma, é necessário que tenhamos em mente os principais mecanismos relacionados à filosofia que dita a produção

de um haikai, de maneira a avaliar as traduções de poemas dessa espécie sob um prisma que considere suas particularidades de composição.

Ao ressaltarmos tal condição do haikai, a explicação da ordem da construção do argumento nesse texto torna-se melhor embasada: iniciará pelo apanhado de fatores influentes na composição do haikai — já brevemente aludidos nos comentários de Franchetti e Lanoue — que determinarão a orientação de sua interpretação na própria língua de partida. A seguir, trataremos das características de Kobayashi Issa. Após essa contextualização referente ao cenário de produção, propõe-se uma reflexão baseada no conceito de *recriação* proposto por Haroldo de Campos (2006). Então, passaremos para as línguas de chegada propriamente; nestas, ao considerarmos os diferentes contextos nos quais os poemas em japonês foram apreendidos, nos aproximaremos dos mecanismos atuantes sobre os tradutores quando da criação de seus textos. Finalmente, imersos em um âmbito com informações suficientes para que as análises sejam produzidas com embasamento, chegaremos aos comentários das traduções para português brasileiro e inglês estadunidense — de Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi, e David G. Lanoue, respectivamente —, considerando os princípios que guiam a composição do haikai e as motivações de Issa e dos autores dos textos construídos nas línguas de chegada.

2. Do haikai: princípios

Ainda que as origens do haikai remetam ao *renga* (連歌), o qual era composto dentro de um contexto colaborativo e recreativo, sabemos que através da figura de Matsuo Bashô (1664-1694) o haikai passou a ser pensado como um poema independente, possuidor de um significado fechado em si mesmo. Além disso, Bashô também desassociou o haikai do contexto anterior, relacionando-o a uma percepção da vida e da poesia altamente influenciada pelos pensamentos budistas e xintoístas, os quais, entre outros princípios, tratam da compreensão da transitoriedade do tempo e do mundo, e da existência de uma essência espiritual intrínseca dentro da natureza e dos seres que dela fazem parte, respectivamente. Ao viver peregrinando em meio à natureza, sem luxos e longe dos prazeres humanos, Bashô estreitava sua conexão com o mundo natural para conseguir melhor observá-lo e entendê-lo de maneira espontânea. Nessa transição, percebemos as relações indivisíveis estabelecidas entre os preceitos teológicos agindo na subjetividade do autor e a técnica de composição, e entre a própria criação artística e o mundo natural.

Quando tomamos essas relações atrelando-as ao fato de o haikai possuir apenas 17 sílabas, constatamos como, nessa forma poética, não há espaço para argumentações elabo-

radas, privilegiando-se a experiência instantânea. Tal filosofia é encontrada em um ensinamento de Bashô — interpretado por Hattori Dohô —, presente em Kawamoto (2000), o qual orienta o haicaísta a “aprender sobre o pinheiro através do pinheiro. Aprender sobre o bambu através do bambu. [...] Compondo seus poemas depois de haver entrado em seus objetos inspiradores a fim de descobrir e sentir sua essência sutil e profunda” (p. 64). Nesse movimento, ainda segundo Kawamoto (2000), “a fronteira entre o objeto visto e aquele que o vê se enfraquece [...], e a divisão entre sujeito e objeto se torna inócua.” (p. 65); situação que distancia o poeta da racionalidade associando-o ao objeto lírico até o ponto da possibilidade de percepção daquilo que é intrínseco a tal objeto. Assim, temos como aspectos imprescindíveis da construção de um haikai a percepção dos instantes (visto a efemeridade que permeia o mundo) e da espiritualidade do mundo exterior (espiritualidade, aqui, no sentido de transcendência; isto é, de algo que, à primeira vista, estaria além do entendimento humano). A partir disso, podemos, resumidamente, pensar o haikai como a manifestação artística de uma observação direta, na qual a reflexão dá lugar à sensação imediata e a composição deixa-se guiar pela intuição ao invés da racionalidade.

3. Do haikai: componentes

O comentário desta seção, na qual trataremos do *keigo* (季語) e do *aireji* (切れ字), tem como objetivo reforçar a importância de tais componentes dentro do haikai e melhor defini-los em função do estudo comparativo que será proposto. Esses dois componentes, cujas presenças são tidas como essenciais para a definição de um poema como haikai, possuem também caráter valorativo e estilístico, ajudando a definir o que se almeja em um bom poema. Assim, suas escolhas deixam transparecer o quão sensíveis são a percepção do poeta e a conexão que ele estabeleceu com o mundo natural. Tais características fazem do *keigo* e do *aireji* elementos cuja manutenção nos textos de chegada requer atenção.

Ao tratarmos do *keigo* (termo referente a uma estação ou a uma época do ano), devemos lembrar que a cultura japonesa possui uma relação muito próxima com a natureza, fato reverberado tanto na arte como no próprio idioma, criando expressões e valorizando temáticas que muitas vezes não encontram referentes nas línguas ocidentais. Tal condição vai encontrar nas ideias tradutórias de Campos (2006) amparo teórico, uma vez que o poeta brasileiro pensa a poesia como um signo cuja relação de significado se constrói atrelada a sua própria existência, sendo impossível de separá-la do texto primeiro e transpô-la para outro, senão pela criação de um novo signo constituído por uma nova relação de significado (detalharemos essa explicação em seção específica).

Pensando no *keigo* materializando a percepção do mundo natural dentro do poema de forma diretamente alusiva, podemos ver no *keireji* (palavra de corte) a representação da reação do poeta quando foi capaz de ir além da percepção mundana, adentrando a essência intrínseca ao mundo natural, apreendendo-lhe detalhes. Sabemos que um comentário breve como o que propomos aqui não é capaz de oferecer uma descrição mais elaborada das funções do *keireji* dentro do haikai; inclusive, ignoramos aquela que lhe dá nome: a de “cortar” o poema em dois, estabelecendo uma ponte de sentido entre as partes. Tal atitude explica-se pelo fato de os poemas analisados nesse estudo apresentarem o mesmo *keireji* — *kana* —, o que facilita sua descrição, desde que se faça o adendo de ressaltar que a presente observação dá conta de apenas um dos contextos de uso possíveis para esse componente. A falta de um correspondente direto na poesia de língua portuguesa ou inglesa para este componente implica em uma dificuldade tradutória, independente da função ocupada; assim, observaremos os tradutores recriarem os *keireji* utilizando métodos diferentes, analisando suas estratégias de remissão aos textos em japonês.

Até aqui, percebemos como o haikai está extremamente ligado ao contexto cultural japonês, relacionando essa forma poética com seu ambiente de produção, princípios de composição e componentes estéticos. Entretanto, olhando atentamente para esses fatores, percebemos que a subjetividade do poeta permeia todos eles, agregando mais uma variável que deve ser considerada no momento da análise das traduções. O ponto de vista através do qual o poeta compõe é subordinado a sua percepção do mundo, fazendo com que suas idiossincrasias também atuem junto daqueles princípios de composição durante o processo criativo, e assim apareçam na obra sem um trabalho objetivo nessa direção. Portanto, o conhecimento a respeito das particularidades do poeta Kobayashi Issa faz-se importante: uma vez condicionando os poemas em japonês, precisam ser observadas durante o processo de tradução, para que suas influências sejam sentidas nas línguas de chegada.

4. Kobayashi Issa (小林一茶)

Quando Campos (2006) relata que a “tradução de poesia [...] é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido” (p. 43), explicita que os aspectos referentes ao haikai recém apresentados são essenciais para que possamos compreender tal forma poética adequadamente. Constatamos, através da filosofia por detrás da construção de um poema dessa espécie, que sua interpretação requer um conhecimento prévio de aspectos exteriores ao poema, os quais remetem ao modo pelo qual o poeta pensa a posição de seu

próprio sujeito no mundo e, conjuntamente, se relaciona com os objetos exteriores. Assim, a fim de que tal interpretação se estabeleça de forma mais abrangente, precisamos nos ater nas particularidades de Kobayashi Issa (1763-1827), hoje considerado um dos mestres do haikai. De acordo com Lanoue (2005, s/p), o poeta custou a ser reconhecido como tal, condição que remete ao seu posicionamento quanto aos seus objetos de inspiração. Issa foi um poeta cujos versos, que demonstravam “o despojamento total, a capacidade de transmitir de imediato um enorme calor humano” (FRANCHETTI, 1996, p. 27), falavam sobre cenas do cotidiano que provavelmente não seriam dignas de poetização por parte de Bashô ou Buson (os outros mestres do haikai recorrentemente referidos), conforme relata Lanoue (2005, s/p), justamente por serem simplórias ou tratarem de temas considerados de menor valor; por exemplo, insetos e comportamentos infantis. Tais temáticas relacionam-se com outra característica do poeta: a comicidade de seus versos, pois, ainda segundo Lanoue (2005, s/p), o humor é uma das várias facetas presentes nos escritos de Issa; não só sendo o enfoque sob o qual ele muitas vezes trata dos temas vistos como irrelevantes, mas também emanando desses, e assim revelando a singeleza da sua capacidade de percepção.

Nessa direção — ainda que as traduções aqui analisadas lhe sejam anteriores —, consideramos digna de menção a antologia de Issa lançada por José Lira, em 2018; da qual o próprio título, **Kobayashi Issa: o haicaísta feliz**, pode ser interpretado como uma síntese das características recém referidas nesse texto. O emprego da palavra *feliz* como agente dessa sistematização torna-se mais significativo se também ressaltarmos o fato de que a vida de Issa foi marcada por situações difíceis, incluindo perdas familiares. Dessa forma, o humor e a fascinação pelo o que é tido como banal surgem como os elementos possibilitadores da felicidade do poeta, enquanto também funcionam como os canais através dos quais ela se manifesta, em um movimento que ressalta o elo existente entre a vida e a obra de Kobayashi Issa, e evidencia a necessidade de sua consideração durante a tarefa tradutória.

5. Método de Análise

O comportamento específico que permeia a composição de um haikai e se manifesta em seus elementos estéticos, e as idiosincrasias do poeta trabalham de maneira a construir o contexto cultural no qual os haicais de Issa se constituem. Haroldo de Campos relaciona essa totalidade expressiva que constitui uma obra artística com o conceito de informação estética de Max Bense, a qual é tida como aquela informação que “não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista” (CAMPOS, 2006, p. 33). Entendendo serem

os poemas, neste estudo, tal informação, percebemos uma impossibilidade de tradução real do texto de partida em japonês, dado que, no ato de transpor um haikai para outra língua, os tradutores o estariam transmitindo em uma configuração diferente daquela primeira, produzindo assim uma informação estética distinta, um poema distinto; razão pela qual Campos chama esse tipo de tradução de “recriação”.

A partir dessa concepção de uma forma irreduzível — “a informação estética é [...] inseparável de sua realização” (CAMPOS, 2006, p. 33) — temos a implicação de que todos os elementos explicitados anteriormente devem ser considerados para que se possa “ser fiel ao ‘espírito’, ao ‘clima’ particular da peça traduzida;” (CAMPOS, 2006, p. 37), e o signo (i.e., o poema como informação estética) possa existir na língua de chegada referindo o máximo possível a sua integralidade primeira. Nesse contexto, “o significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora” (CAMPOS, 2006, p. 35), fazendo com que as traduções apresentadas neste estudo não sejam analisadas simplesmente pelo viés da correspondência de significado, mas, principalmente, pela equivalência do signo.

6. Dos tradutores

Lanoue, o tradutor estadunidense, produz traduções em inglês disponíveis em seu site <http://haikuguy.com/issa>². As traduções de Franchetti, o tradutor brasileiro, feitas em coautoria com Elza Taeko Doi, são de seu livro **Haikai**, 3ª edição, de 1996. Cada um dos estudiosos se encontra inserido em uma esfera sociocultural particular e tem suas recepções dos textos influenciadas por tal variável, subordinando a ela as estratégias de seus atos de interpretação e recriação.

Zhirmunsky (2011), ao tratar da maneira como uma influência literária exterior age nos autores de determinado ambiente, fala da

transformação social do modelo que é adotado, isto é, sua reinterpretação e sua adaptação às condições literárias e sociais que determinaram sua influência, às novas relações de tempo e espaço, à tradição literária nacional em geral e à individualidade ideológica, psicológica e artística do autor em questão. (ZHIRMUNSKY, 2011, p. 223)

² O site possui um sistema de busca de palavras-chave no qual palavras presentes na tradução para o inglês podem ser pesquisadas. Os resultados trazem o original em japonês, sua transcrição, tradução e, geralmente, referências e comentários do autor. No cabeçalho, existem links para outras seções, as quais falam sobre o haikai, sobre Issa e sobre Lanoue.

Ainda que o estudioso russo, no contexto do seu artigo, esteja aludindo a modelos atuantes em novas composições, podemos transpô-lo para a criação das traduções, tomando como “o modelo que é adotado” o próprio haikai, considerado juntamente com seus princípios e componentes já listados no presente estudo. Ao pensarmos, seguindo a fala de Zhir-munsky, que os haicais em japonês ficaram sujeitos a influências literárias, sociais, temporais e individuais ao serem recebidos por Franchetti e Lanoue, agregamos valor às diferenças existentes entre os dois contextos de recepção. Franchetti faz, no início da década de 1990, uma antologia do haikai em português, distribuindo seu foco entre uma extensa introdução, que dá conta da linha do tempo do haikai, métodos de composição e influência no ocidente, e as traduções, propriamente; além disso, o brasileiro traduz, com o auxílio de Elza Taeko Doi, diversos autores, situação que, se não impossibilita, dificulta o aprofundamento nas peculiaridades de cada haicaísta. Lanoue, no entanto, estuda Issa em específico, com publicações focadas no poeta que, partindo da mesma época do livro de Franchetti, continuam até a década atual.

Indo na mesma direção, o prefácio da 4ª edição do livro de Paulo Franchetti nos oferece parâmetro para estabelecer outra comparação entre os ambientes de recepção. Nele, Franchetti (2012), ao relembrar a época da 1ª edição de *Haikai*, 1990, ressalta como a bibliografia referente aos poemas japoneses era escassa no Brasil; e, a partir disso, alude à necessidade de se ter feito, originalmente, uma longa introdução sobre o tema. No caso dos Estados Unidos, temos o lançamento de uma antologia de haicais japoneses já em 1958 — *An Introduction to Haiku: an anthology of poems and poets from Basho to Shiki*, por Harold G. Henderson. Tal condição indica como, à época das traduções aqui comentadas, a forma poética do haikai se mostrava melhor assimilada dentro do cenário norte-americano quando em comparação ao existente no Brasil, onde o trabalho bibliográfico associado ao de compilação produzido por Franchetti tem caráter pioneiro.

Com a explicitação desses fatores, conseguimos melhor construir os ambientes de recepção dentro do qual as traduções foram produzidas, entendendo suas particularidades e ressaltando elementos que podem ajudar a justificar algumas das escolhas de Franchetti e Lanoue. Essa contextualização junta-se àquela construída em torno do haikai e oferece um panorama mais abrangente para a análise dos textos de chegada.

7. Das Traduções

Chegamos, assim, às análises das traduções de três haicais de Issa, os quais foram selecionados pela ênfase dada às idiossincrasias do poeta e/ou aos aspectos estéticos do haikai

anteriormente apontados, pelas diferentes recriações que possibilitaram do mesmo original e pelo gosto pessoal do autor desse estudo. Observaremos como Lanoue e Franchetti criaram traduções que, compartilhando dos mesmos objetos de partida e orbitando dentro do mesmo sistema de significado, realçam pontos diferentes e, conseqüentemente, criam textos distintos.

Os haicais serão apresentados primeiramente no original em japonês, conforme encontrados em Franchetti (1996): escritos em uma linha, no sentido canônico da escrita ocidental e acompanhados de suas transcrições sonoras — cabendo ressaltar que, nos originais japoneses, o haikai vem geralmente escrito na orientação vertical, da direita para a esquerda. Para as traduções, manteremos o arranjo dos tradutores, onde cada verso ocupa uma linha específica, seguindo a apresentação já característica do haikai no ocidente. A disposição lado a lado dos textos em português e inglês vem para induzir a 1 comparação das diferentes escolhas tradutórias.

Abaixo, o primeiro poema a ser analisado:

名月を取ってくれろと泣く子かな
meigetsu wo totte kurero to naku ko kana

E suas recriações:

“Gimme that harvest moon!”
cries the crying
child

Lanoue (1991-2010, s/p)

Lua cheia de outono:
Eu quero! Eu quero!
Diz a criança a chorar.

Franchetti (1996, p. 138)

Atentemos primeiro para a forma como ambos os tradutores operaram com o *keigo meigetsu* (名月), o qual remete à lua cheia de início de outono que marca a chegada da época da colheita. Provavelmente motivado pela ausência na língua portuguesa (ao menos em seu uso cotidiano) de um termo que englobe todo o significado de *meigetsu*, Franchetti opta por uma descrição mais explicativa da semântica original do termo; enquanto Lanoue, utilizando a expressão *harvest moon*, consegue incluir o significado primeiro em uma construção consideravelmente análoga existente na língua inglesa³. Todavia, ambas as escolhas fazem jus ao escrito em japonês.

Além disso, sabendo que o campo semântico é apenas o perímetro dentro do qual as nuances do original permitem serem recriadas — desde que em função da manutenção

³ Conforme <https://en.oxforddictionaries.com/definition/harvest_moon> [em inglês]

do signo — podemos analisar as diferenças referentes ao “clima” do escrito de Issa. Caso fôssemos seguir a sintaxe original, poderíamos dizer que a tradução de Lanoue é a mais apropriada, uma vez que o termo *wo* (を), em japonês, vem após o objeto direto para sinalizá-lo, e a expressão *totte kureru* (取ってくれろ) significa “pegue para mim”. Efetivamente, é a tradução para o inglês a que mais parece se aproximar do texto de partida, mas não é sua manutenção da sintaxe de Issa que a eleva a essa posição, e sim sua escolha por manter o caráter prosaico do poema sem dividir a composição.

É verdade que Franchetti, usando o discurso direto e a repetição “Eu quero! Eu quero!” como correspondente do tom da fala da criança, consegue manter o teor infantil. Porém, talvez preocupado em destacar o *keigo*, o evidencia no início do poema, como uma introdução ou um estabelecimento de foco — movimento que certamente o ressalta, mas o faz diminuindo o caráter despojado da observação de Issa, até o ponto do haikai em português não valorizar o momento como um todo, mas separá-lo em segmentos: a lua, primeiramente, em verso isolado, e a criança chorando por ela. Na versão de Lanoue, a cena expressa pelo poeta japonês surge de maneira mais concreta porque conseguimos conceber o choro da criança e o seu desejo infantil de querer a lua em uma só imagem: a fala sem contexto do primeiro verso, “*gimme that harvest moon!*”, possui seu maior senso de realidade se relacionada a uma ânsia inocente, conseguindo assim aludir à cena representada — discurso direto aliado às aspas e a contração “*Gimme*” mantêm o caráter prosaico. Todavia, a repetição em “*cries the crying child*” perturba o lirismo devido a sua redundância morfológica, dificultando a aparição da sensação de admiração que finaliza o poema, indicada pelo *kireji kana* — o qual, sendo de origem subjetiva e pertencendo à língua japonesa, não parece encontrar correspondente explícito (salvo pelo ponto de exclamação) em nenhuma das traduções.

No próximo haikai, porém, observaremos uma tentativa mais apropriada de recriação do *kireji*:

遠山が目玉にうつる蜻蛉かな
tôyama ga medama ni utsuru tonbô kana

Temos aqui uma cena na qual o *kireji* traz à observação realizada por Issa uma condição de admiração motivada por uma mudança de perspectiva. O poema mostra a(s) “montanha(s) distante(s)” (*tôyama ga*, 遠山が) dentro dos olhos da(s) “libélula(s)” (*tonbô*, 蜻蛉); porém, notemos que Issa só nos informa de quem são os olhos nos quais as montanhas refletem no final do poema — destarte, quando o fato é revelado, tem o efeito de ser inesperado; pois, apesar do grande contraste entre tais formas naturais, elas estão relacionadas e é a menor que guarnece a maior. Observemos abaixo tal constatação da conexão entre os dois seres naturais de características tão distintas sendo recriada por Franchetti e Lanoue:

the distant mountain
reflected in his eyes...
dragonfly

Lanoue (1991-2010, s/p)

Nos olhos da libélula
Refletem-se
Montanhas distantes.

Franchetti (1996, p. 147)

Na tradução de Franchetti, a sequência de aparição dos elementos da natureza e, conseqüentemente, a transição entre eles, estão invertidas. Mesmo ressaltando logo de início o inseto, o *keigo*⁴, a expectativa levantada pelo original não é perdida; entretanto, perdemos a impressão de que a libélula age como uma síntese que engloba a cena descrita — ademais, o segmento em português se refere aos “olhos da libélula”. O haikai, quando comparado com a versão de Lanoue, se aproxima de uma descrição daquilo que se vê dentro dos olhos de uma libélula, na qual o tom de fascínio representado por *kana* na composição em japonês não alcança evidência destacada.

Aparentemente, Lanoue consegue expressar o deslumbramento de Issa com melhor efeito. Mantendo a ordem original de transição, traz gradativamente a atenção para o termo da estação: na primeira linha, temos *the distant mountain*, apresentando-se de maneira independente, como sujeito; o verso seguinte, através do pronome possessivo *his*, traz a presença de outro ser para a poesia, sem que este seja revelado, aumentando o suspense. Além disso, este segundo verso também completa a frase semanticamente, gerando uma cena conclusa exceto pela falta do referente pertencente ao termo *his* e pela sugestão de continuidade imposta pelas reticências. Finalmente, no último verso, temos a revelação do dono dos olhos e a resolução da expectativa: a palavra *dragonfly* funciona como uma coda que finaliza o texto de maneira surpreendente, uma vez que *the distant mountain* — a qual deve ter um tamanho considerável para ser vista à distância — encontra-se dentro dos olhos de um pequeno inseto; situação que justifica o êxtase expresso pelo *kireji*. A maneira como Issa constrói uma expectativa e então a soluciona de maneira inesperada é aludida por Lanoue (1991-2010, s/p), ao citar Falkman (2002) no rodapé que sucede a tradução do poema a seguir, como “mecanismo de surpresa”. O norte-americano demonstra considerar tal conceito quando recria os textos de Issa, conforme pudemos verificar no haikai anterior e perceberemos novamente na tradução seguinte, referente ao haikai abaixo:

雪とけて村いっぱいの子供かな
yuki tokete mura ippai no kodomo kana

⁴ Conforme versão do site ‘俳句データベース’, disponível em: <<http://haiku.octaviadata.com/content/%E9%81%A0%E5%B1%B1%E3%81%8C%E7%9B%AE%E7%8E%89%E3%81%AB%E3%81%86%E3%81%A4%E3%82%8B%E3%81%A8%E3%82%93%E3%81%BC%E5%93%89>> [em japonês]

A chamada “forma *-te*” dos verbos da língua japonesa possui, entre outras funções, a ideia de que, após a ação/estado/condição sinalizada pelo verbo o qual modifica, outros fatos aconteceram ou acontecerão; dessa maneira, a construção *yuki tokete* (雪とけて) significa que “a neve” (*yuki*, 雪) “derrete” (*tokete*, とけて) e algo sucede esse acontecimento. Veremos, nas recriações a seguir, os tradutores encontrando no gerúndio referentes satisfatórios:

snow melting	A neve está derretendo -
the village brimming over...	A aldeia
with children!	Está cheia de crianças!
Lanoue (1991-2010, s/p)	Franchetti (1996, p. 74)

Porém, a consciência a respeito da estratégia de Issa de surpreender através de pequenas reviravoltas de sentido se mostra como o diferencial para o “clima” do poema ser representado. Efetivamente, analisando a sintaxe do texto em japonês, notamos que após a menção à neve derretendo aparece a “aldeia” (*mura*, 村) seguida de *ippai* (いっぱい) — expressão que assume os significados de ‘uma grande quantidade de alguma coisa’, ou ainda, de ‘algo cheio até sua capacidade máxima’. Dessa forma, indo na direção de Falkman (2002), citado por Lanoue (1991-2010, s/p), o poema leva à expectativa de uma aldeia coberta pela neve que vai gradativamente derretendo, mas revela no último instante a comunidade tomada por crianças; em um movimento capaz de transformar completamente a cena que sugeria o frio de uma paisagem deserta, mas termina com o calor infantil. O uso das reticências, junto à escolha de manter o segmento *with children!*, em verso separado e o ponto de exclamação trabalham em conjunto de forma a exaltar o deslumbramento expresso pelo *kireji kana*.

Se Franchetti não parece perceber esse artifício de Issa, devemos reforçar que ele tinha em mente a construção de uma antologia do haikai para o Brasil, traduzindo variados haicaiístas e provavelmente não podendo se aprofundar nas idiossincrasias de cada autor — o já referido “mecanismo de surpresa” não é tão aparente no texto do estudioso brasileiro, visto que o segmento “Está cheia” encontra-se no mesmo verso que “crianças!”. Ainda assim, sua tradução produz um lirismo aproximado ao original, muito em função do haikai em questão estar, em sua antologia, na seção de poemas referentes ao Ano-Novo. Dessa forma, a cena composta está contextualizada dentro de uma situação definida que lhe agrega um novo significado: as neves do inverno, o qual se aproxima de sua segunda metade (no período Edo, os calendários japoneses que surgiam com o objetivo de corrigir a diferença entre as datas e os eventos astronômicos⁵, mantinham a contagem lunisolar próxima do calendário chinês,

⁵ Conforme <<https://www.ndl.go.jp/koyomi/e/history/calendar.html>> [em inglês]

cujo *réveillon* se dá entre o final de janeiro e o mês de fevereiro⁶), começam a derreter e a aldeia se enche de crianças animadas com as festividades — como um movimento em conjunto das forças da natureza e dos seres humanos entrando em sintonia com o êxtase das comemorações. A situação de análise se reforça quando, conforme o site *Haiku Deetabeesu*, o haikai está indicado como pertencendo à primavera⁷; nos dois contextos, a ideia de uma ação análoga entre o calor infantil e o ocasionado por um evento sazonal tem embasamento — tanto a primavera como a comemoração do novo ano podem ser vistas como um momento de renovação e alegria, combinando com a vivacidade infantil e com o derreter da neve que introduz a cena. Essa adaptação de contexto que, mesmo assim, consegue aludir a um clima coerente em relação ao poema em japonês faz eco nos preceitos de Campos, revelando a possibilidade de se conseguir um efeito estético correlato através de recriações.

8. Conclusão

A análise aqui apresentada ressaltou a complexidade da tradução de haicais para culturas ocidentais. A necessidade de situar tal forma poética dentro de uma filosofia de vida relacionada aos seus preceitos de composição, atrelada aos seus termos característicos de função específica e difícil correspondência, e às particularidades de cada haicaísta, implicam em uma atenção que vai além das fronteiras do poema para buscar seu efeito integral. As estratégias de recriação dos versos a fim de uma aproximação dessa integralidade primeira do signo estão subordinadas aos tradutores e aos ambientes dos quais eles fazem parte; em função disso, variam, mas percebemos que aquelas que levam em conta as peculiaridades do poeta mostram-se mais próximas do signo em japonês. O haikai é uma poesia breve estreitamente ligada ao seu criador e à cultura do seu povo, o que faz da ampla compilação de referências a respeito de seu ambiente de produção garantia de maior embasamento no ato tradutório e, conseqüentemente, maior possibilidade de recriar o signo poético nas comunidades das línguas de chegada.

⁶ Conforme <<https://www.chinahighlights.com/travelguide/festivals/spring-festival/chinese-zodiac-years-of-2011-to-2020.htm>> [em inglês]

⁷ Conforme versão do site ‘俳句データベース’, disponível em: <<http://haiku.octaviadata.com/content/%E9%9B%AA%E3%81%A8%E3%81%91%E3%81%A6%E6%9D%91%E4%B8%80%E3%81%B1%E3%81%84%E3%81%AE%E5%AD%90%E3%81%A9%E3%82%82%E5%93%89>> [em japonês]

Referências

CAMPOS, H. D. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem & Outras Metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 31-48.

FRANCHETTI, P.; DOI, E. T.; DANTAS, L. *Haikai*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

FRANCHETTI, P.; DOI, E. T. *Haikai: antologia e história*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012.

KAWAMOTO, K. The Poetics of The Haiku. In: Stephen Collington, Kevin Collins e Gustav Heldt (Trad.). [*Nibon Shiika no Dentô*] *The Poetics of Japanese Verse Imagery, Structure, Meter*. Tokyo: University of Tokyo Press, 2000. [em inglês]

LANOUE, D. *About Haiku*. sem data. Disponível em: < <http://haikuguy.com/issa/abouthaiku.html>>. Acesso em: 21 abr. 2019. [em inglês]

LANOUE, D. *Issa Archive Search Results*. 1991-2010. Disponível em: < <http://haikuguy.com/issa/search.php>>. Acesso em: 21 abr. 2019. [em inglês]

LANOUE, D. Master Bashô, Master Buson ... and Then There's Issa. In: *Simply Haiku: A Quarterly Journal of Japanese Short Form Poetry*. vol 3. nº3. 2005. Disponível em: <http://simplyhaiku.com/SHv3n3/features/dLanoue_thenIssa.html>. Acesso em: 17 jan. 2018. [em inglês]

LIRA, J. *Kobayashi Issa: O Haicaísta Feliz*. Recife: Crossing Borders, 2018.

ZHIRMUNSKY, V. M. Sobre o Estudo da Literatura Comparada. In: COUTINHO, E. F. e CARVALHAL T. F. (Org.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 214-229.

Recebido em: 9/05/2019.

Aprovado em: 07/07/2019.

OS HAICAIS E A LÍRICA CONTEMPORÂNEA DA POETIZA ALICE RUIZ

HAIKU AND THE CONTEMPORARY LYRIC OF POET ALICE RUIZ

Thiago Benitez de Melo¹

RESUMO

Este artigo analisa os haicais e poemas da poetiza paranaense Alice Ruiz sob a ótica dos Estudos Literários Contemporâneos. Para isso, torna-se necessária a apresentação e discussão da transformação dos papéis da mulher na sociedade ao longo da história para, logo em seguida, apresentar as principais representantes da literatura feminina brasileira que influenciaram muitas poetizas e escritoras pós-modernas. Por fim, buscar-se-á investigar a composição lírica de haicais e poemas feitos na segunda metade do século XX pela escritora Alice Ruiz. A fundamentação teórica está pautada nas análises dos teóricos Angela Soares, Massaud Moisés e Nadia Gotlib, para os quais a literatura, obras e autores devem ser

ABSTRACT

The objective of this work is to analyze haiku and poems of the paranaense poet Alice Ruiz from the perspective of Contemporary Literary Studies. In this regard, it is necessary to present and discuss the transformation of women's roles in society throughout history, and then to present the main representatives of Brazilian female literature that influenced many postmodern female poets and writers. Finally, we will investigate the lyrical composition of haiku and poems made in the second half of the twentieth century by the writer Alice Ruiz. The theoretical foundation is based on the analyzes of theorists Angela Soares, Massaud Moisés and Nadia Gotlib, for whom literature, works and authors must be studied in their contexts, much more than

¹ Doutorando em “Sociedade, Cultura e Fronteiras” pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), campus de Foz do Iguaçu - PR. Mestre em “Linguagem e Sociedade” pela mesma Universidade. Especialista em Métodos e Técnicas de Ensino pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) e graduado em Letras Português/Espanhol. E-mail: thiago_benitez@hotmail.com

estudados em seus contextos, muito mais do que o estudo específico dos aspectos formais do texto literário.

Palavras-chave: Alice Ruiz. Lírica contemporânea. Representação feminina.

the specific study of the formal aspects of the literary text.

Keywords: *Alice Ruiz. Contemporary lyric. Female representation.*

Introdução

Os haicais são, talvez, os gêneros literários mais compatíveis com a contemporaneidade, isso porque permitem com que o literato use uma linguagem elíptica, concisa, simples e rápida. Assim são as produções líricas da poetiza Alice Ruiz, utilizando uma simplicidade na escrita e forma simples de expressar sentimentos humanos. Acaba sendo uma escritora que transmite muito mais do que informações sentimentais, convida o leitor a viajar em seu sentido e denotação, desde o seu título até sua influência, criando-se, assim, um estilo único de fazer poesia. A lírica de Alice Ruiz faz com que se reflita e exercite o poder que sua concisão pode transmitir, embora seu significado seja muito mais que isso. Por isso, uma escritora tão original, que consegue transmitir as emoções e angústias humanas da pós-modernidade em pequenos e simples poemas, sobretudo haicais.

Nesse sentido, sabe-se que a contemporaneidade, o período histórico posterior a 1960, também conhecido como mundo pós-industrial ou pós-colonial, exige dos escritores um olhar mais do que nunca voltado para o social, o crítico. Para Massaud Moisés (1989), é necessária uma literatura capaz de “inquietar o leitor, despertá-lo, arrancá-lo de seu torpor, apontar-lhe caminhos de esclarecimento interior e de intervenção no processo social” (MOISÉS, 1989, p. 507). Nessa perspectiva, mais do que nunca é preciso que as representações e alteridades sejam visualizadas e tenham voz na sociedade, sobretudo aquelas vozes que foram, por muitos séculos, caladas ou escondidas. Entre essas representações marca-se cada vez mais a figura feminina, escritoras que buscam, incansavelmente, ter suas vozes escutadas e suas identidades apresentadas.

Dessa maneira, a mulher acaba por tomar seu espaço, singularidade e particularidade na literatura moderna, sobretudo na poesia. A lírica feminina chama a atenção para a realidade cruel e desmanchada na qual a própria mulher está inserida. Ao mesmo tempo em que o amor é tomado como inatingível, os sentimentos são constantes e culminantes, sendo eles

bons ou ruins. As metáforas e antíteses se tornam constantes na literatura feminina moderna e servem de recursos bastante úteis para os poemas falarem por si só, sobretudo na lírica de Alice Ruiz. Pretende-se assim, com esta pesquisa, analisar os haicais dessa poetiza levando em consideração sua particularidade e seu estilo audacioso de escrita, que percorre caminhos que vão do corpo humano ao mistério da vida e da morte. Especificamente, buscamos analisar o papel da mulher na literatura brasileira por meio de um breve percurso histórico, apontar as diversas vertentes da literatura feminina na literatura moderna e pós-moderna, para, assim, traçar um contexto histórico das escritoras mais importantes para a literatura brasileira do século XX e XXI.

A Transformação do Papel da Mulher na Sociedade

A mulher foi, durante muito tempo, vista como um objeto a ser “lapidado” e moldado para obedecer às regras e convenções sociais impostas pela família, religião, mídia entre outros. Vontade própria e demonstração real de sentimentos eram aspectos a serem ocultados.

As sociedades antigas e modernas exaltam, mesmo que involuntariamente, a superioridade masculina, fato que era e continua sendo refletido na educação das moças. Toda a sociedade, de alguma forma, e em especial a Igreja, exercia forte pressão sobre a sexualidade feminina, orientando as mulheres quanto aos modos de se vestir e se portar. O ambiente familiar, tanto antes quanto depois do casamento, era construído pelo que ditavam os textos bíblicos, que apontavam as várias faces da mulher: falhas em sua criação por ter sido criada da “costela recurva do homem”; a mulher vista como feiticeira produtora de feitiços e portadora natural do pecado original. Novamente, a submissão da mulher é presente, uma vez que depende do homem tanto para a concepção quanto para o nascimento do filho (GOTLIB, 2009).

Não raro, é fácil perceber que as discussões e pesquisas sobre a origem, ou as origens da opressão feminina nas artes, sobretudo na literatura, vem mostrando a necessidade de detectar os mecanismos históricos que fizeram da mulher um ser subordinado ao homem, em épocas e sociedades diversas e, por outro lado, nelas percebe-se também a busca por razões pelas quais somente nos séculos XIX e XX este estado de coisas começou a ser questionado e transformado de forma mais sistemática.

Na sociedade primitiva, por exemplo, descobre-se que a força de trabalho do homem poderia se transformar em objeto de troca e consumo. A função de reprodutora da espécie, que cabe à mulher ao dar à luz, favoreceu sua subordinação ao homem. De modo que a mulher foi sendo considerada mais frágil e incapaz para assumir a direção e chefia do grupo

familiar, exatamente, em virtude do seu período de recuperação pós-gravidez e amamentação. Assim, o homem, figura associada à ideia de autoridade, devido à força física e poder de mando, assumiu o papel autoritário dentro da sociedade, enquanto a mulher foi oprimida (GOTLIB, 2009).

Aos poucos, o poder masculino foi se tornando absoluto e visível não apenas na vida cotidiana, mas também no mito. Um exemplo disso é que inúmeros mitos que descrevem épocas em que a mulher era considerada um ser sagrado foram, gradualmente, substituídos por outros, em que os homens detinham o poder. A exemplo disso, há os mitos, que são fabricados por meio de cada cultura de acordo com suas necessidades de sobrevivência e definem as relações de poder entre os gêneros, entre os grupos, e as dos grupos com o meio ambiente. Os mitos de origem das diversas fases da humanidade, onde quer que tenham aparecido (seja na religião, na ciência ou na ficção) foram o princípio organizador da relação do homem com a realidade e, em última instância, da relação consigo mesmos (GOTLIB, 2009).

Esse contexto sócio-histórico-cultural sofreu pouca alteração ao longo dos séculos, mas com o advento do cinema, após a década de 50, o comportamento feminino começa a ser modificado: as moças passam a espelhar suas atitudes nas quais eram apresentadas pelas telas, o que é considerado então como uma afronta aos bons costumes. Outro fator contribuinte para a alteração social foi a propagação da literatura. Folhetins, jornais e revistas, apesar de tratarem dos mesmos assuntos relativos à educação praticada na época, trouxeram certo desconforto aos lares, pois tudo o que era lido pelas moças precisava ser, antes, policiado para que, da mesma forma que o cinema, não subvertesse o comportamento até então idealizado (GOTLIB, 2009).

Segundo Gotlib (2009, p. 98): “Um dos veículos dessa emancipação, que possibilitou a divulgação dos textos das mulheres, tanto literários quanto mais propriamente políticos, foi a imprensa”. As mudanças mais visíveis e que serviram como “trampolim” para a situação da mulher nos dias de hoje, se deram a partir da década de 60, com os movimentos feministas, cujas trajetórias já eram bem definidas na Europa e Estados Unidos.

Literatura Feminina Brasileira: A Poesia de Cecília Meireles e a Prosa de Clarice Lispector

Pode-se dizer que, no Brasil, a literatura feminina ganhou imensa força no século XX, com as criações literárias de Cecília Meireles, na poesia, e Clarice Lispector, na prosa.

Cecília Meireles marcou história por sua qualidade poética, que mostra imenso cuidado formal rigoroso, apesar de encaixa-se na Literatura Moderna, vista muitas vezes como defensora da informalidade linguística e da representação dos diversos falares brasileiros. Os versos de Cecília Meireles acabam por ter musicalidade, por serem bem medidos. As simetrias são de alta qualidade, nada falta e nada sobra. Nuvens, navios, pássaros, azul, e, sobretudo, o mar são objetos centrais nas criações da poetiza. Segundo Gotlib (2009, p. 105), a poesia de Cecília Meireles não tem “ambições de se fixar, e, assim, cristalizar-se, o etéreo flui de modo suave, encadeia-se em sequência de espelhamentos, em busca de uma imagem que está sempre mais além – ‘face perdida’ - que se lhe escapa”.

Cecília Meireles pertencia à Geração de 45, geração esta que continuava tão modernista quanto aqueles que confrontavam e revelavam uma inevitável ambivalência, de recusa e aceitação das lições anteriores, pois aceitavam, ao mesmo tempo, o clássico e o moderno, o tradicional e o novo, o conservador e o revolucionário. Dessa maneira, eles manifestavam, paradoxalmente, o espírito de transformação que está no centro da literatura moderna. A novidade é que agora confiavam no poeta como um missionário para um mundo despedaçado pela Grande Guerra e, para isso, seria preciso que a própria poesia fosse liberta da intolerância, reencontrasse o equilíbrio, fizesse as pazes com sua tradição, recuperando, inclusive, a veia classicista, parnasiana e simbolista que o Primeiro Modernismo procurou extirpar (MOISÉS, 1989).

Passados alguns anos, porém, o cunho clássico e tradicional começa a se desestruturar mais uma vez, voltando a buscar princípios revolucionários na primeira fase modernista da década de 20. Percebe-se tal revolução, sobretudo na prosa ficcional, nas obras de João Guimarães Rosa e de Clarice Lispector. Nesta última, vê-se a capacidade de resistência da linguagem, que é levada às últimas consequências. Em seus contos, feitos sobretudo nas décadas de 50 e 60, a realidade é totalmente desmanchada, o indivíduo se vê solitário, em sua vida monótona e rotineira. Porém, uma quebra de harmonia sempre é o motim para a autorreflexão e o autoconhecimento humano. Gotlib (2009) caracteriza a prosa de Clarice como uma literatura de desconstrução, seguindo uma linguagem fortemente metalinguística, por meio de técnicas narrativas inovadoras e revolucionárias, como o monólogo interior (discurso não pronunciado em que o narrador expõe questões de cunho introspectivo, revelando motivações interiores) e o fluxo de consciência (transcrição do complexo processo de pensamento de um personagem, com o raciocínio lógico entremeado com impressões pessoais momentâneas e exibindo os processos de associação de ideias).

A novidade dessa literatura lispectoriana reside no fato de submeter o discurso a essa prova de resistência, aumentando o movimento de tensão até um ponto determinado que é

o do encontro de si consigo mesmo, que é, ao mesmo tempo, um outro: um outro social, e que se transfigura em nada (GOTLIB, 2009).

Depois que Cecília Meireles fez com que vários tabus se rompessem a respeito da concepção da mulher escritora-poetiza no Brasil, a literatura feminina, no país, ganhou grande força para se estabelecer como uma criação apta a estudos, críticas, assim por diante. É importante ressaltar que as criações literárias de Clarice Lispector e Cecília Meireles não foram as únicas criações importantes no quadro da literatura feminina no Brasil. Não se pode esquecer de citar os nomes de outras grandes escritoras representativas da literatura brasileira no século XX: Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Ana Cristina Cesar, Lygia Bojunga, Adélia Prado, Hilda Hilst, Ana Miranda, Cora Coralina, Marta Medeiros, Lya Luft, Tereza Margarida da Silva e Orta e Nísia Floresta Brasileira Augusta. Porém, este artigo se delimitará à análise de lírica brasileira, tomando os poemas e haicais da poetiza Alice Ruiz como foco de pesquisa e estudo.

A Lírica Contemporânea de Alice Ruiz

Assim como o papel social da mulher foi se modificando surpreendentemente no final do século XIX, e a literatura feminina tomou bastante espaço (tornando-se mais visível no século XX), a poesia feminina brasileira também se modificou bastante e apareceu cada vez mais, a partir da década de 50, no quadro das criações literárias. Entre as principais representantes dessa literatura está a poetiza Alice Ruiz.

Alice nasceu em Curitiba, no Paraná, em 22 de janeiro de 1946. Começou sua carreira escrevendo contos, com nove anos de idade, aos dezesseis, começou a escrever versos. Foi “poeta de gaveta” até os vinte e dois anos, quando publicou alguns poemas em jornais e revistas culturais. Seu primeiro livro foi lançado quando tinha trinta e quatro anos: *Navalha-naliga*, em dezembro de 1980. Mas antes de escrevê-lo ela já havia escrito textos feministas no início dos anos 1970 e editado algumas revistas, além de textos publicitários e roteiros de histórias em quadrinhos. Alguns de seus primeiros poemas foram publicados somente em 1984, quando lançou *Pelos pelos*.

Compõe letras desde os 26 anos. A primeira parceria foi uma brincadeira com Paulo Leminski, com quem se casou aos vinte e dois anos; foi quando mostrou a alguém, pela primeira vez, o que escrevia. Surpreso, Leminski comentou que ela escrevia haicais, termo que até então Alice não conhecia. Mas encantou-se com a forma poética japonesa, passando então estudar com profundidade o haicai e seus poetas, tendo traduzido quatro livros de autores e autoras japonesas, nos anos de 1980².

² Disponível na página: < <http://www.aliceruiz.mpbnet.com.br/release.htm>>. Acesso em: 01/05/19.

O haicai é uma forma poética de origem japonesa, que valoriza a concisão e a objetividade na linguagem, porém, sem deixar que a subjetividade do indivíduo seja anulada (SOARES, 2007). Os poemas têm três linhas, contendo na primeira e na última cinco letras japonesas, e sete letras na segunda linha. Em japonês, os haicais são tradicionalmente impressos em uma única linha vertical, enquanto em língua portuguesa, geralmente, aparecem em três linhas, em paralelo. O haicai foi trazido ao Brasil por imigrantes, por isso, o haicai brasileiro, segue uma corrente tradicionalista. Esta corrente define haicai como um poema escrito em linguagem simples, sem rima, estruturado em três versos que somem dezessete sílabas poéticas; aonde cinco sílabas no primeiro verso, sete no segundo e cinco no terceiro (SOARES, 2007).

Os haicais de Alice tratam de temas feministas, sentimentalismos, o corpo humano, o erótico, usa a realidade desmanchada de Clarice Lispector e a isotopia recorrente nos poemas de Cecília Meireles: o ambiente, a paisagem, o objeto, o concreto.

A realidade cruel, bastante recorrente nas obras de Clarice Lispector, é visível neste haicai de Alice chamado “*Dia D*”:

conter impulsos
cortar os pulsos
esconder sustos.
(RUIZ, 1984, p. 17)

Verbos e substantivos fortes, cruéis, que chamam a atenção do leitor, são bastante explorados nesse haicai. O eu-lírico manifesta sua crueldade, remetendo-se à contenção, morte e medo. Um medo de sentir-se excluído, mal-compreendido por seus atos, sejam eles quais forem, inclusive o ato do suicídio.

O corpo humano também é bastante explorado pela poetiza, como neste poema:

gosto à beça
esse coração
na tua cabeça.
(RUIZ, 1984, p. 25)

Alice utiliza muitas partes do corpo humano em seus poemas, fazendo com que elas se interajam. Liga uma parte do corpo a outra, faz com que vários membros tenham a mesma função, se utiliza da metáfora para mesclar e trocar as funções de cada membro.

A obra de Alice Ruiz não aborda somente temas recorrentes de uma realidade mascarada, pelo contrário, seus temas mesclam a crueldade, o pessimismo, a realidade, com o amor:

se eu fizer poesia
com tua miséria
ainda te falta pão
pra mim não.
(RUIZ, 1984, p. 54)

Além disso, o amor irrealizado (desconstruído) também é tema recorrente na obra de Alice, mas não por parte do eu-lírico, mas do interlocutor:

minha voz
não chega aos teus ouvidos

meu silêncio
não toca teus sentidos

sinto muito
mas isso é tudo que sinto.
(RUIZ, 1984, p. 25)

Percebe-se que no final de cada frase, nas duas primeiras estrofes, a poetiza utiliza substantivos, deixando assim o poema como um objeto concreto, sinestésico, apesar de todas as palavras do poema, com exceção de “ouvidos”, não serem “palpáveis”.

Os objetos, o vivo e o exuberante também são bastante recorrentes nos poemas de Alice Ruiz, que faz o eu-lírico utilizar-se de metáforas constantemente:

teu corpo seja brasa
e o meu a casa
que se consome no fogo

um incêndio basta
pra consumir esse jogo
uma fogueira chega
pra eu brincar de novo
(p. 26).

O sentimentalismo, o amor, a metáfora da união, da unção, fazem com que o poema fale por si só. Assim, ele pode ser compreendido, na perspectiva da teórica Käte Hamburger (1975), como um poema sem maiores dificuldades de interpretação. É nítido o pólo-objeto das enunciações: as palavras corpo, brasa e fogo, na primeira estrofe, fazem recordar ao

erotismo, ao amor, à paixão. Isso ainda continua a se manifestar na segunda estrofe do poema com as palavras incêndio, consumir e fogueira. O substantivo jogo e o verbo brincar, presentes na segunda estrofe, deixa o tema recorrente, o amor, como um amor passageiro, momentâneo, não como platônico, eterno e “ideal”. Isso também ocorre neste poema:

a gente é só amigo
e de repente
eu bem podia
ser essa mosca
perto do teu umbigo.
(RUIZ, 1984, p. 43)

Percebe-se que os substantivos novamente se apoderam do verso, deixando o poema sinestésico e concreto, o corpo humano outra vez se torna referência do erotismo e o amor, aqui ainda mais fortemente, é tomado como algo momentâneo, transitório e pequeno.

Além dos temas recorrentes nos poemas de Alice Ruiz serem, na maioria das vezes, o amor tomado como instantâneo e a paixão sempre viva, muitas poesias da poetiza abordam o tema do amor como algo inatingível, ou muito distante de se conseguir:

se eu não fosse poeta
você entraria em mim
para ficar solto
em algum lugar
da lembrança
em vez disso
nada digo
e você fica preso
dentro do meu verso.
(RUIZ, 1984, p. 38)

É possível perceber que o objeto central da enunciação, nesse poema, é o amor quase impossível, se não fosse pelo fato que se explica por si só na primeira frase do poema: “se eu não fosse poeta”. Nota-se, assim, que a poetiza toma o amor como algo fútil, pois mesmo que ela não escrevesse poesias e recebesse alguém dentro dela, esse alguém ficaria solto nas lembranças. As metáforas desse poema dão o sentido necessário para o leitor pensar que um ser humano pode viver possuindo alguém através da poesia, pode-se ter uma pessoa para si trancada em seus versos, por isso não se torna tão necessário possuí-la fisicamente, pois a poesia compensa.

A poesia sempre esteve presente na vida de Alice Ruiz, por isso ela utiliza seus poemas como uma forma de crítica, não só à sociedade, mas a si mesma. Há muitos poemas em que o eu-lírico pergunta-se porque está agindo de tal maneira e se há possibilidade de mudar de atitude. Alice não faz críticas apenas aos homens, mas também às mulheres; não aborda somente o tema do amor e a felicidade, se não, utiliza a todo o momento a crueldade, a infelicidade e o ódio como sentimentos presentes e inevitáveis; o ambiente, o visível, o concreto, o objetivo e o denotativo são muito visíveis em sua obra, mas a poetiza também faz uso do imaginário, do subjetivo, no conotativo e do metafórico para construir um eu-lírico bastante audacioso e diferente. Diferente nas ideias, nos pensamentos, nas reflexões, e, sobretudo, nas atitudes.

Considerações finais

A literatura contribuiu muito com a transformação do papel da mulher na sociedade. Assim, não só a mulher se transformou, mas ela também fez com que uma “nova literatura” surgisse, ou seja, quando o ser humano muda, ele também modifica suas criações. Soares (2007), já nos alertou que uma diferenciação, transformação e evolução de um gênero literário só podem acontecer quando o situamos no tempo e no espaço, sendo também determinado por fatores culturais, discursivos, condições geográficas, sociais e individuais.

Dessa forma, analisando os poemas e haicais de Alice Ruiz, percebe-se se que os temas recorrentes na literatura feminina, sobretudo dessa poetiza, são bem heterogêneos, tanto em comparação à literatura masculina quanto às diferenças que há nas obras de uma escritora para outra. Aos olhos do poeta tudo vira poesia, e isso é bastante percebido nas criações de Alice Ruiz. O concreto e o abstrato se fundem em sua poesia, e a realidade imperceptível acaba por aparecer mascarada.

É claro que devem ser ressaltadas as influências que há na literatura feminina, sobretudo nas criações de Alice Ruiz. Temas recorrentes nas obras de Clarice Lispector e Cecília Meireles são visíveis também nas obras de Alice. Assim, a literatura não é uma construção individual do artista, mas uma construção sócio-histórica, que permeia séculos e retrata as sociedades em seus mais diversos aspectos.

As representações identitárias construídas pela poetiza e seu “eus-líricos” permeiam temas que muito já foram indagações humanas, como o mistério do eu, a metafísica, o amor, a busca pela sinestesia perfeita, o erotismo e o sexo, e a própria metalinguagem. São esses os caminhos que os estudos literários nos permitem percorrer. São as infinitas possibilidades que a palavra, o discurso poético e a linguagem (nosso objeto de análise) nos proporcionam;

e os haicais, dessa maneira, estão nesse constante fluxo pós-moderno, surgindo como uma nova possibilidade análise para também entendermos as indagações, frustrações e culturas do outro, aquele que permite eu me reconhecer como eu-mesmo.

Referência

GOTLIB, Nadia. *A mulher na Literatura*. São Paulo: Ática, 2009.

HAMBURGUER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. **São Paulo: Cultrix, 1989.**

RUIZ, Alice. *Desorientais: hai-kais*. 4ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2006.

RUIZ, Alice. *Pelos pelos: poemas*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. São Paulo: Ática, 2007.

Recebido em: 22/9/2019.

Aprovado em: 10/10/2019.

A HERMENÊUTICA DA PRESENÇA, DE HANS GUMBRECHT E ZEN-BUDISMO – UM DIÁLOGO DENTRO DA POÉTICA DO HAIKAI

THE HERMENEUTIC OF PRESENCE, BY HANS GUMBRECHT, AND ZEN-BUDDHISM - A DIALOGUE WITHIN HAIKAI POETICS

Ayanne Larissa Almeida de Souza¹

RESUMO

No presente trabalho, pretendemos estabelecer um diálogo entre a hermenêutica da presença, do filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht e a filosofia zen-budista através da expressão poética do Haikai, observando as nuances dialógicas entre ambas as vertentes de pensamento, demonstrando a importância que tanto uma quanto a outra oferecem ao contato direto do indivíduo humano com as coisas do mundo, sendo a experiência direta/estética o que nos permitiria vivenciar os componentes de sentido e de presença e como esse instantâneo do aqui/agora se con-

ABSTRACT

In the present work, we intend to establish a dialogue between the hermeneutics of presence, of the German philosopher Hans Ulrich Gumbrecht, and Zen Buddhist philosophy through the poetic expression of Haikai, observing the dialogical nuances between both strands of thought, demonstrating the importance that both offer to the direct contact of the human individual with the things of the world, with the direct/aesthetic experience allowing us to experience the components of meaning and presence, and how this snapshot of the here/now is configured in the style of the Haikai. As Gumbrecht

¹ Doutoranda em Literatura e Estudos Culturais, na linha de pesquisa Literatura e Hermenêutica, pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. Possui mestrado em Literatura e Estudos Culturais. É graduada em História e Filosofia pela Universidade Estadual da Paraíba. Professora da educação básica. Pesquisadora do CNPq. ayannealmeidasouza@hotmail.com

figura no estilo do Haikai. Tal como afirma Gumbrecht, a experiência do sentido será sempre mais predominante a partir de um texto, enquanto a presença predominará fora do âmbito da racionalidade, logicidade e condicionamentos orgânicos, para utilizarmos um termo de Deleuze. O zen-budismo, acreditando também na experiência direta, deixando para trás o intelecto, dialoga diretamente com esta visão hermenêutica.

Palavras-chave: Filosofia. Literatura. Haikai. Hermenêutica da Presença. Zen-Budismo.

states, the experience of meaning will always be more predominant from a text, while presence will predominate outside the scope of rationality, logicity, and organic conditioning, to use a Deleuze term. Zen Buddhism, also believing in direct experience, leaving behind the intellect, dialogues directly with this hermeneutic view.

Keywords: Philosophy. Literature. Haikai. Hermeneutic of Presence. Zen-Buddhism.

Introdução

Hans Ulrich Gumbrecht é um dos escritores mais prolíficos das Humanidades atualmente. Autor de mais de vinte livros publicados, além de centenas de ensaios acadêmicos e ainda artigos e críticas jornalísticas e escrevendo principalmente em alemão e inglês, seus trabalhos já foram traduzidos para o português, espanhol, húngaro, francês, entre outros idiomas. Em nosso presente artigo, dentro do que nos propomos a analisar, levaremos em conta o seu livro *Produção de Presença – O que o sentido não consegue transmitir*, dialogando com os conceitos de *presença, materialidade, não hermenêutico*, em um dialogismo crítico direto com a filosofia zen-budista que, ao seu modo, também foge do que, no Ocidente, constituiu-se como a universalidade ocidental da interpretação através da hermenêutica do sentido.

A partir desta abordagem teórica, buscaremos apresentar como podemos identificar o efeito da presença através da poética do *Haikai*, estilo nascido no Japão, composto por um vocábulo formado por duas palavras da língua japonesa: *hai* = brincadeira, gracejo; e *kai* = harmonia, realização. Um tipo de poesia bastante diferente daquelas sugeridas pelas nossas vivências, haja vista que, em um primeiro momento, sua forma e disposição pouco lembram o modelo literário tradicional que conhecemos e entendemos enquanto poesia.

Essa abordagem de contextualização espelha a própria obra de Gumbrecht, pois o livro *Produção de Presença* disserta sobre a metafísica ocidental focalizando, entre outras coisas, a divisão entre sujeito e objeto, mente e corpo, iniciado com o cartesianismo, que emergiu

durante o período da Renascença (ou Modernidade primitiva) e tornou-se cada vez mais estabelecida através de Descartes e da corrente positivista de Auguste Comte, no século XIX. O principal objetivo do autor é destacar o fato de que, embora a hermenêutica como disciplina filosófica apenas tenha se desenvolvido no início do século XIX, a interpretação já havia sido, por muitos séculos, “o paradigma predominante – e pouco depois, exclusivo” da cultura ocidental (2010, p. 50). Um padrão estabelecido, organicamente imposto e disponibilizado para todos aqueles que pretendiam pensar a relação dos humanos com o mundo.

Através dos conceitos de Hans Gumbrecht sobre a produção de presença, apresentaremos uma comparação entre a experiência estética como uma forma de observarmos e vivenciarmos o mundo aportado pelo autor alemão e a maneira pela qual a corrente zen-budista enxerga a realidade, totalmente fora dos padrões racionalizantes e intelectivos estabelecidos no Ocidente. Para o zen-budismo, como bem salienta J.C.I (apud HERRIGEL, 1975, p. 5) no prefácio do livro *A arte cavalheiresca do arqueiro zen, a lógica do pensamento*, tão prezada pelo mundo ocidental, deve ser posta de lado, abandonada; a estrutura cartesiana, totalmente aniquilada; a relação causa/efeito, desprezada; a dicotomia sujeito/objeto, mente/corpo, ignorada; “o tédio, ridicularizado, mas a paixão pela vida, enaltecida”. O Haikai emerge como a expressão poética deste efeito da presença formalizada esteticamente neste estilo de poesia que surge a partir do século XVI, no Japão.

A poesia e a concisão do Haikai

No *Livro Branco*, de Hattori Tohô, discípulo do mestre zen-budista Matsuo Basho (1644-1694), um dos maiores haikaistas do Japão do período Edo (1603-1868), encontramos que “o haikai é uma forma de canto” (apud FRANCHETTI (org), 1996, p. 9), um canto que teria existido desde o início dos tempos, sendo o canto “a expressão em palavras do que sente o coração”. Hattori Tohô salienta a origem mítica tanto do Japão quanto do haikai, caracterizando a evolução poética do *waka/renga/haikai*, sendo o segundo, que deu origem ao haikai, um poema marcadamente divertido e espirituoso caracterizado pela linguagem ordinária.

Do ponto de vista da poética, como salienta Candido (2006), haja vista que os elementos externos tornam-se determinantes do ponto de vista interno do texto, a tradicional poesia japonesa sempre fora caracterizada, no que diz respeito à métrica, por uma sequência de cinco ou sete sílabas, mantendo uma base rítmica pela alternância destes metros essenciais. A elaboração métrica do *renga*, com estrofes sequenciadas em 5-7-5 - 7-7, alternando-se nesta ordem específica, adentra o ambiente palaciano nipônico a partir do século XIV, estabelecen-

do-se regras para a sua acomodação, sendo a mais importante a que diz respeito à primeira sequência, ou *hokkeu*, porque esta estrofe deu origem ao que hoje conhecemos por haikai.

Dentro da perspectiva estético-conteudístico do *renga*, tínhamos, segundo Franchetti (1996), como os procedimentos mais recorrentes a justaposição direta das imagens que se complementavam em uma espécie de comentário ou elucidação, o *shimo-no-keu*, de um clima geral, ou modo de sentir, que fazia referência direta ao que fora estabelecido no *kami-no-keu*, ou primeira estrofe. Como exemplo temos:

Minha velha aldeia
Sob as folhas vermelhas caídas
Aos poucos vai desaparecendo:
Nas montanhas do beiral
Como sopra o vento do outono!²

O *hokkeu*, ou primeira estrofe do *renga*, deveria ter, primordialmente, uma estrofe longa de dezessete sílabas, contendo referências às estações do ano e ao lugar no qual fora realizado, sendo sintaticamente completo e independente da estrofe seguinte, o *shimo-no-keu*. Como exemplo, temos uma série de rengas cujos *shimo-no-keu* e *kami-no-keu* são escritos, alternadamente, por diferentes poetas:

Fim de tarde:
Ainda há neve e as encostas da montanha
Estão cobertas de névoa.
(Sogi)

As águas correm para longe
Junto à aldeia perfumada de ameixeiras.
(Shohaku)

Na brisa do rio,
Um grupo de salgueiros –
A primavera se mostra!
(Socho)

No despontar da madrugada,
O claro ruído de um barco.
(Sogi)

Como percebemos, as estrofes de um mesmo *renga* eram compostas de poetas diferentes e independentes umas das outras, caracterizando-se como algo bem distinto da poesia

² SAIGYÔ apud FRANCHETTI (org), 1996, p. 11.

tradicional ocidental. Como salienta Franchetti (1996), as estações, os lugares, as personagens (quando existem) mudam rapidamente e, embora as duas estrofes conformem um poema, o *renga* não representa um todo, uma unicidade. Há um fluir do tempo, “a contemplação da beleza possível durante o rápido escoar-se da vida do homem neste mundo transitório” (FRANCHETTI, 1996, p.14). A própria expressão da filosofia zen-budista, que contemplava o aqui e o agora e que pautava por uma presença que remetesse o indivíduo humano à sua própria materialidade que é a mesma das coisas do mundo, como disserta Gumbrecht (2010) em sua defesa por uma hermenêutica da presença.

A materialidade, o não-hermenêutico e a presença

Quando Hans Gumbrecht cunhou o termo produção de presença e defendeu a necessidade de uma revisão, uma re-dinamização nas estruturas pelas quais o indivíduo humano se relaciona com as coisas do mundo, levava em consideração o preço que o humano pagara pela dependência exclusiva da interpretação através de um sentido e que tem representado uma perda de mundo, não estando mais em contato com as coisas do mundo. Enfatizando repetidamente que seu projeto sobre a “produção de presença” não é simplesmente anti-hermenêutico nem é dirigido contra a interpretação em geral, defende, em vez disso, desafiar a entronização da interpretação como a prática central exclusiva das humanidades.

A essa postura incansável de busca humana por um sentido acima e além do material, do fenomênico, Gumbrecht (2010) nomeou de “metafísica do cotidiano”. A maneira como o sujeito humano concebe a si mesmo modificou-se com o advento do método científico, a produção do conhecimento passa a ser resultado do agir humano no mundo e o indivíduo torna-se um ser ativo no universo, enquanto este transforma-se em mero cenário a ser interpretado. Uma das consequências desse novo paradigma é o abandono do corpo, pois o indivíduo é agora uma entidade intelectual ativa através de sua cognição e o corpo é atirado para junto dos outros objetos do mundo a ser interpretado.

A interação física entre sujeito humano e mundo é o que Gumbrecht (2010) chama de “produção de presença”. A presença, para Gumbrecht (2010), é a realidade banal, sem sentido, tal como é. É a possibilidade, sem essencialismos. É o que é. Presença refere-se às coisas que estão diante de nós, que ocupam espaço, que são tangíveis ao nosso tato, aos nossos corpos e que não são apreensíveis pura e exclusivamente por uma relação de sentido. Tem a ver com um sentido espacial, não temporal, uma relação espacial com o mundo e os fenômenos que o compõe. O pensamento de Gumbrecht (2010) pontua exatamente na maneira pela

qual pode-se lidar com esta experiência de uma maneira não interpretativa, não racionalizada, sem buscar uma razão de ser, um sentido para além de. Se a interpretação, “a extração de sentidos quase sempre ‘profundos’ ou ‘ocultos’” (GUMBRECHT, 2010, p. 10) faz parte de nossa condição de estar-no-mundo, anulando toda e qualquer modo de vivenciarmos o que está diante de nós, ela não é a única forma de relação entre o indivíduo e os fenômenos.

Exatamente por isto, a produção de presença diz respeito aos tipos de eventos, de fenômenos e processos através dos quais principia ou intensifica-se o impacto dos objetos que estão presentes sobre os corpos humanos. Assemelha-se a uma visão niilista da realidade, através da qual é destruída as ilusões subjetivas criadas sobre a realidade e passamos a ver esta mesma realidade tal como é, como se apresenta diante dos nossos sentidos. O que é o mundo? É aquilo que está diante de nós, ao nosso redor. O que é o chão? É tão somente o que se encontra embaixo dos nossos pés. Quando inventamos um sentido, um significado profundo, quando extraímos uma logicidade oculta, quando racionalizamos alguma coisa que está diante de nós, formando uma ideia do que seria ou poderia ser este fenômeno, diminuímos o impacto que esta presença pode exercer sobre o nosso corpo e os nossos sentidos.

Dialogando com a filosofia de Martin Heidegger, Hans Gumbrecht (2010) propõe uma revisão de mundo distanciando-se da metafísica tradicional, substituindo a dicotomia sujeito/objeto pelo conceito de ser-no-mundo, devolvendo a referencialidade humana ao contato direto com os fenômenos do mundo. Indo de encontro ao paradigma cartesiano, Heidegger afirmava a substancialidade do corpo e as dimensões de espaço da existência humana. O Ser, para Heidegger, refere-se sempre a algo substancial do ponto de vista aristotélico. Através do aporte teórico da filosofia da existência de Heidegger, Gumbrecht (2010) pensou nos objetos fenomênicos e em nossa relação com eles de um ponto de vista que não passasse pelo pensamento cartesiano, que não fosse uma camada de sentido:

Por isso, exatamente, creio que deveríamos tentar restabelecer o contato com as coisas do mundo fora do paradigma sujeito/objeto (ou uma versão modificada deste paradigma), tentando evitar a interpretação – sem mesmo criticar a altamente sofisticada e altamente autorreflexiva arte de interpretação que as Humanidades há muito incluíram. (GUMBRECHT, 2010, p. 81)

Uma hermenêutica da presença, uma estética da aparência seria, portanto, uma tentativa de devolver ao indivíduo as condições com as quais os fenômenos do mundo lhes é oferecido e apresentado aos sentidos humanos. Uma visão de mundo que se aproxima do ceticismo radical de David Hume, quando este afirmava que a única maneira de se conhecer o mundo seria através dos sentidos. O que aparece está presente por oferecer-se aos sentidos

humanos e essa aparência das coisas, dos fenômenos, conscientiza as limitações do sujeito humano diante do mundo. O mundo não é mais uma mera extensão da autorreferencialidade humana. Através da reflexão de Gumbrecht (2010) podemos pensar em como identificar ou produzir presença em ambientes socioculturais nos quais a atribuição de sentido – e não a percepção sensorial – é institucionalizada organicamente como primordial para a interpretação do mundo.

A arte sem Arte – o Zen-Budismo, o além do intelecto e a Presença

Para chegarmos ao Zen faz-se necessário entendermos o pensamento budista. Para fins de acordo com que aqui queremos analisar, resumiremos a prática búdica para facilitar o entendimento do próprio zen-budismo. O ensinamento de Siddhartha teve começo na cidade sagrada dos hindus, Benares, onde explicitou a estrutura de seu pensamento, sistematizado em quatro axiomas: 1) A verdade da existência humana é o sofrimento; 2) Há uma causa para este sofrimento existencial humano; 3) O sofrimento existencial humano pode ser superado; 4) O caminho que conduz à cessação do sofrimento existencial humano.

Buda não acreditava em milagres nem procurava desviar o curso natural dos acontecimentos, apenas ensinou aos indivíduos, como um professor, a reconhecerem a interdependência de causa e efeito e que, para se erradicar um efeito indesejado, era necessário erradicar a causa. O budismo não é uma prática para ser aceita cegamente, ao contrário; de acordo com o próprio Buda, deve ser sempre compreendido e questionado. Certa vez, Buda disse:

Aceitai as minhas palavras somente após haverdes examinado o seu conteúdo por vós mesmos. Não as aceiteis apenas em nome do respeito que tendes por mim. Vós mesmos deveis esforçar-vos, eu apenas aponto o caminho. (apud SADDHATISSA, 1977, p. 18)

De acordo com Saddhatissa (1977), o budismo jamais poderia ter sido uma prática proselitista, pois o praticante é exortado a usar os ensinamentos de Buda apenas como uma barca para a travessia. Uma vez tendo atingido o *Nirvana*, a barca deve ser abandonada. A sabedoria budista foi escrita em três curtas leis: “Pare de fazer o mal, aprenda a fazer o bem, purifique sua própria mente” (DHAMMAPADA, v. 183). Dentro da prática budista, há vários caminhos para a libertação, mas o alvo é o mesmo: extinguir a crença na individualidade, na existência independente. Os textos sagrados falam do conceito de sujeito e de sua realidade psicofísica como “um precário aglomerado de agregados [...] mutáveis e caducos que se

originam dos compostos vazios de essência” (RAVERI, 2005, p.90) e, por isso mesmo, sem natureza intrínseca. No *Prajnaparamita*, ou *O Sutra do Coração*, temos que:

A forma é vazia. A vacuidade é forma.
 A forma não é outra que não a vacuidade.
 A vacuidade não é outra que não a forma.
 Da mesma maneira, sensações, percepções, fatores condicionantes e modalidades de consciências são vazias.³

Para o budismo, o ser humano é composto por cinco agregados chamados de *Skandhas*: o corpo, as sensações, as percepções, os impulsos e emoções, os atos conscientes e inconscientes. Qualquer coisa a que uma pessoa possa se agarrar, acreditar, se apoiar, conhecer, se apoderar encontra-se dentro de um desses grupos que formam a base do que nós acreditamos ser a individualidade. A crença na individualidade advém da invenção de um eu situado acima e além desses agregados.

Esta crença parte da suposição de que qualquer destas partes sou “eu”, ou “me” pertence, ou é “meu”; em outras palavras, “eu” sou isso, “eu” tenho aquilo, ou “eu” sinto isto, isto está em “mim”, etc. Essa concepção de um eu autônomo pode ser encontrado em Descartes (2000). Em várias passagens de suas Meditações, salienta a existência de um eu que estaria no controle das experiências vivenciadas pelo indivíduo, divorciando mente e corpo, observador e objeto observado. O *Cogito* cartesiano, “Penso, logo existo”, é a intuição metafísica da existência humana, a essência da natureza do ser especificamente humano. Ao afirmar o cogito, Descartes descobre o domínio ontológico do pensamento e coloca a ratio como centro acima e além dos agregados psicofísicos responsáveis pelas sensações, percepções ou pensamentos.

Porém, na visão budista, a individualidade desaparece quando desaparece também a crença nela; não é uma realidade, um fato, é apenas uma ilusão, nas palavras de Conze (1973, p.7), “não passa de imaginação gratuita”. Quando o indivíduo, constituído pela massa de agregados que está sujeita a todas as mutações, transformações, impermanências, cessa de existir, o resultado é o *Nirvana*. Sobre os *Skandha*, Eliade, assim explica:

1) O conjunto das “aparências” ou do sensível (que compreende a totalidade das coisas materiais, os órgãos dos sentidos e seus objetos); 2) As sensações (provocadas pelo contato com os cinco órgãos dos sentidos); 3) As percepções e as noções que delas resultam (isto é, os fenômenos cognitivos); 4) As construções

³ Apud GONÇALVES, 1999, p. 69.

psíquicas (*samskara*), compreendendo a atividade psíquica consciente e inconsciente; 5) Os pensamentos (*vijnana*), ou seja, os conhecimentos produzidos pelas faculdades sensoriais [...]. (ELIADE, 2011, p. 93)

O budismo baseia-se totalmente na experiência objetiva. As Quatro Nobres Verdades não são apresentadas ao budista como dogmas ou elementos de fé que ele deve obrigatoriamente seguir ou acreditar para ser salvo. Os ensinamentos de Buda são o resultado da busca de um homem pela liberdade e têm sido considerados por milhares de pessoas ao redor do mundo ao longo dos séculos. Porém, segundo seu próprio fundador, cada praticante, por si só, deve ponderar seus passos e experimentar os ensinamentos na realidade objetiva, cotidiana, não porque ouviu falar, mas através do conhecimento que adquiriu. Um exemplo disso está nas diversas escolas que derivaram das diferentes maneiras de se alcançar a meta. Pessoas de mentalidades diferentes, ponderações distintas, criaram diferentes escolas cuja base é a mesa.

Buda resumiu seu pensamento em três princípios fundamentais: 1) Princípio de impermanência; 2) Princípio da insubstancialidade ou do não-eu; 3) Princípio do incondicionado ou do Nirvana. A insubstancialidade diz respeito a que os seres e o mundo em que habitam são frutos de um contínuo processo de transformação. Nada é estável, perene ou duradouro. Todas as coisas encontram-se em um estado de *vir-a-ser*. Tudo é impermanente e efêmero.

O princípio da insubstancialidade ou do *não-eu* afirma que, neste mundo onde tudo é um *vir-a-ser*, não existe coisa alguma que seja substancial e definitivo. Nenhum fenômeno existe independente do contexto onde ocorre e transforma-se quando o contexto muda. Nagarjuna, filósofo e monge budista que viveu no século II d.C., foi, segundo Arnau (2005, p.27), “o fundador de uma das tradições de pensamento mais prestigiada da filosofia sânscrita”. Em sua obra mais importante, o *Malamadhyamakakārikā*, que inicia a escola budista *Madhyamaka*, propõe que todas as coisas estão vazias, desprovidas de natureza própria que lhes possa dar existência permanente. Em relação a isso temos que:

Se a atividade não é possível (não existe), então entes e não entes não são possíveis. Se não há entes e não entes, efeitos não podem se originar a partir deles. Se não há efeitos, libertação e os Caminhos para realidades superiores não existirão. Assim, toda a atividade seria despropositada. (GARFIELD, 1992, p. 24)

O ponto de vista budista se opõe, de acordo com Ferraro (2013), à crença de um sujeito unificado e permanente, que está no controle e é o responsável pelos eventos de sua própria existência. Nesse sentido, o ser humano, analisando-se, não encontraria nada ao redor

nem em si mesmo ao qual possa se apegar como sendo o seu eu, o homem nada mais é do que um conjunto de agregados que está sujeito a mudanças, portanto sempre em modificação. O eu não é um fato. Não há qualquer *si* que esteja no comando dos fenômenos que são vivenciados por uma pessoa.

Sua Santidade, o 14º (décimo quarto) Dalai Lama, Tenzin Gyatso, em comentário introdutório de *O Livro Tibetano dos Mortos*, falando sobre a filosofia budista e, especificamente, à concepção de “pessoa”, nos diz que:

Segundo a literatura budista clássica, podemos encarar aquela pessoa como aquele ente que possui cinco agregados interligados, conhecidos tecnicamente como os cinco agregados psicofísicos. Os cinco agregados são: o agregado da consciência, o agregado da forma (que inclui o corpo físico e os sentidos corporais), o agregado das sensações, o agregado da discriminação e o agregado das tendências motivacionais. Isto é, existe o nosso corpo, o mundo físico e os nossos cinco sentidos; e existem também os diversos processos de atividade mental, nossas tendências motivacionais, a nossa atividade de discriminação e classificação dos objetos, nossas sensações e o sujeito ou consciência subjacente a todos esses processos. (2014, p. XV)

A visão ocidental da existência de um *si* fez dele, como bem salienta Ferraro (2013, p. 80), “o principal fundamento teórico e o alicerce de todas as religiões, antropologias e psicologias dominantes”, assim como também das instituições jurídicas. Mas para Buda, esse *si* é apenas uma ilusão, uma crença que não diz respeito a nada no âmbito da realidade objetiva. Concordamos com Ferraro ainda uma vez quando diz que, em relação à sua visão de mundo, a introdução do budismo no ocidente sempre foi controversa e isso deve-se à “ameaça que tal introdução constituiria para os fundamentos da nossa cultura” (2013, p.104), pois a visão budista é uma quebra dos paradigmas ocidentais baseados na certeza absoluta de uma identidade imutável e duradoura.

No terceiro princípio, Buda afirma que há um absoluto por trás dos fenômenos impermanentes e relativos e é possível atingi-lo desapegando-se dos fenômenos efêmeros, aceitando-os como tais, assumindo as mudanças e a transitoriedade de *si* e todas as coisas com todas as suas consequências. Quando isto ocorre, experimentamos o *Nirvana*, esse “absoluto nada”, nas palavras de Raveri (2005, p.91). A existência é um incessante fluir, tudo está dentro do processo de trânsito, as coisas e os seres. O sofrimento existencial vem a partir do momento em que nos agarramos ao leito do rio esperando que algo ali permaneça o mesmo.

Quando se nega a realidade do eu, chega-se a uma doutrina que exalta a ação, a importância do ato e de sua consequência, porém nega o agente. No livro *Visuddhimagga*, temos

que “só existe o sofrimento, porém o sofredor não pode ser achado. Há atos, mas o ator não pode ser encontrado” (apud ROCHA, 1984, p. 45). Então, se há sofrimento e não há sofredor, quem é que sofre?

Entretanto, vale ressaltar que, para o budismo, não há *Nirvana* sem *Samsara*, um é o outro. *Nirvana* é *Samsara* e *Samsara* é *Nirvana*. Portanto, se algum praticante pensa encontrar o *Nirvana* em outra dimensão, no transcendental, no metafísico, irá decepcionar-se, pois o *Nirvana* é bem aqui onde encontram-se os nossos pés. Alcançar o *Nirvana*, iluminar-se, é tão somente despertar para a realidade da existência, ver o mundo não mais com os olhos da mente, pautados pelos preconceitos, interpretações, conceptualizações. É chegar ao mundo real.

Vemos, a partir da explicitação resumida do pensamento original de Siddhartha Gautama, o Buda histórico, a total contrariedade que se estabelece entre esta visão de mundo diante da visão ocidental da realidade. No ocidente, a partir do pensamento cartesiano, estabeleceu-se uma separação entre mente e corpo e, conseqüentemente, entre sujeito e objeto, observador e observado. Aquele que observa significa o mundo e os fenômenos, oferece-lhes um sentido oculto que estaria por trás e acima destes fenômenos sensoriais, tal como o ego estaria acima e além, no controle dos processos psicofísicos. E não só isso, absolutiza as interpretações, tornando-as universais, únicas, imperialistas e, conseqüentemente, engessadas.

○ Haikai como expressão poética da filosofia Zen-budista

A visão Zen-Budista vai mais além dentro do próprio pensamento búdico, radicaliza-se totalmente. O Zen é uma das muitas escolas budistas nascidas a partir do pensamento de Buda e, como tal, relaciona-se diretamente com a experiência mística búdica. Emerge na China sob a denominação *Ch’an*, corruptela da nomenclatura sânscrita *dhyana*, erroneamente traduzido por *meditação*, entretanto esta palavra não consegue abarcar o que vem a ser realmente a prática Zen, se fosse possível defini-la. Através do mestre Dogen (1200-1253), o Ch’an adentra o território japonês no qual tomará o epíteto que o difundirá para o Ocidente: Zen.

No zen não há espaço para discussões metafísicas, elucubrações parapsicológicas ou transcendentais que atravessam as seitas hinduístas e também ocidentais. A prática zen é direta, prática e surpreendentemente simples. Para o zen, utilizando-nos de um grande estudioso ocidental do zen, Christmas Humphreys, as palavras e interpretações racionais são obstáculos que interferem no fluxo da existência. O zen é a própria energia vital e a existência não se detém diante de explicações lógicas da realidade, diante de interpretações profundas

e absolutas. Uma gota de água de um rio torna-se algo morto quando fechado na palma da mão. Por que retê-la?

O Zen não adentra qualquer das categorias mentais pelas quais os ocidentais estão acostumados a interpretar a realidade. O zen é paradoxal e não se encaixa em qualquer lógica, a superação no zen não é o contrário dele. O zen é uma via de existir sem qualquer mediação de um intérprete, sem necessidade de interpretações, de explicações, de sentidos. O zen só pode ser apreendido através da intuição e, por isso mesmo, a poesia zen, o haikai, é a melhor maneira de exprimi-lo, pois a compreensão dos versos não se dá através da lógica, mas graças à sensibilidade:

As flores
Na beira da estrada -
O cavalo comeu.⁴

Ou ainda:

O velho tanque -
Uma rã mergulha,
Barulho de água.⁵

Octavio Paz (2009), falando sobre a diferença entre prosa e poesia, salienta o poder dinâmico da poesia, pois o poeta teria a capacidade de nomear, descrever sem que as coisas percam sua concretude, seu caráter singular, e o pensamento oriental não sofrera esta mutilação causada pela “operação unificadora da ciência” (PAZ, 2009, p.40) ocidental. O conhecimento proposto pela filosofia oriental não pode ser transmitido através de fórmulas racionais, pois a verdade é a própria experiência concreta e cada um deve encontrá-la por si mesmo. O próprio Buda costumava dizer que, se alguém perguntar o que é isso ou o que não é, não diga nem que sim nem que não, ofereça o silêncio e aponte um dedo mostrando o caminho.

De acordo com Candido (2006), a perspectiva dialética entre forma e conteúdo diz respeito a que ambos estão unificados de maneira orgânica, de tal modo que por meio da análise formal revelam-se os significados de um texto. A análise crítica vai mais fundo, sendo “a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel” (CANDIDO, 2006, p. 15). Desse ponto de vista, a estética do

⁴ BASHO apud MÈLICH (org), 2006, p.148.

⁵ BASHO apud MÈLICH (org), 2006, p. 89.

haikai, derivada do *hokku*, a primeira estrofe do *renga*, condensou toda a sabedoria zen em três versos que plasmam um instantâneo da realidade, um instante efêmero cuja serenidade é “fotografada” pela linguagem:

Crisântemos florescem
 Junto ao monte de estrume:
 Uma só paisagem.⁶

O haikai, a partir do século XVII, ocupará um lugar único na literatura japonesa e mundial, como gênero autônomo no qual o pessoal e o impessoal, o alto e o baixo, o elegante e o grotesco, ou seja, a própria existência em sua plenitude comporá um universo de sentido e de energia vital. O Haikai tornar-se-ia um *mishi*, um *do*, um caminho de vida, uma maneira de ver e viver, de experienciar o mundo e a própria existência, uma forma iniciática de disciplina e exercício espiritual:

Já é primavera:
 Uma colina sem nome
 Sob a névoa da manhã.
 (Basho)

Apenas os bastões dos peregrinos
 Se movem através
 Do campo de verão.
 (Ishu)

Cortado o arroz,
 O sol de outono
 Brilha no capim.
 (Buson)

Apenas estando aqui,
 Estou aqui.
 E a neve cai.

O haikai é fruto de um espírito animista do xintoísmo japonês que convive com o budismo chinês chegado ao Japão no século XIII, que projetava a visão do mundo como ilusão e sofrimento. A existência é sofrimento, desilusão, desengano e aqui nos aproximamos

⁶ BASHO apud FRANCHETTI, 1996, p. 17.

da filosofia de Schopenhauer (2001), para quem a existência é uma queda constante em direção à morte e a reação humana diante desta ideia é justamente o absurdo de Albert Camus (2017). Fazemos, entretanto, uma ressalva do ponto de vista deste pensamento ser quase sempre colocado próximo ou mesmo em sintonia com o pensamento budista. Buda não afirmou jamais que a existência em si mesma é sofrimento, pois para o pensamento búdico, a existência não é coisa alguma, é nada. Buda afirma que a experiência humana da existência é sofrimento por uma série de razões com as quais argumenta e fundamenta a sua ideia e que já foram expostas aqui.

Como salienta Franchetti, quando pensamos no haikai do ponto de vista estético-formal, temos que levar em consideração que conceitos caros aos ocidentais, tais como verossimilhança e universalidade são estranhos às tradições japonesas e ao pensamento búdico. Os critérios estéticos dentro da tradição japonesa estão em constante diálogo com o pensamento budista e confucionista. A partir do século XV, estabelece-se uma base entre a estética literária e o pensamento budista, a tal ponto que a reflexão sobre a literatura e a prática desta desaguam reflexões e práticas búdicas.

O zen, o budismo chinês que chegará ao Japão durante a Idade Média japonesa, é uma maneira de perceber a realidade sem qualquer mediação da razão, do intelecto. Desse modo, o maior combate que o zen trava é justamente contra a capacidade analítica humana que abstrai, despedaça, esmiúça, fragmenta a complexidade do real, da presença, recortando a realidade em pedaços singulares e analisáveis. Para o zen, não é possível existir conhecimento do particular, pois todas as coisas no universo estão unidas. O universo é um sistema, uma unidade cuja compreensão só é possível em um sentido total, integral. Para o zen, a arte da existência é viver, agir espontaneamente imerso no fluxo do devir universal, sem pensar em definir, conceituar ou extrair sentido de coisa alguma:

O miriápode era feliz, tranquilo;
Enquanto um sapo não disse, brincando:
“De que ordem procedem os teus pés?”
Isso afetou de tal modo a sua mente
Que o miriápode jaz, perplexo, em um buraco,
Refletindo sobre como é que se move.⁷

O zen é a superação do dualismo corpo/mente, objeto/observador, pois tal antinomia não é natural, mas produto da subjetividade humana, de um sentido, um modo intelectual de conhecer e se relacionar com o mundo que não pode observar senão dentro desta con-

⁷ VITTORI, 1984, p.16

tradição, mas que, ao se desvanecer, permite ter a percepção do universal tal como é e não segundo às convenções mentais humanas. O importante é vermos os fenômenos tais como são e não através daquilo com o que se pode representá-los. O zen é a transcendência do intelecto, o desprezo pelas palavras, o silêncio, a integração com o universo. Há uma célebre declaração zen que explicita muito bem esta ideia:

Antes que eu penetrasse no zen,
As montanhas e os rios nada mais eram
senão montanhas e rios.
Quando aderi ao zen,
As montanhas não eram mais montanhas,
E os rios não eram mais rios.
Mas, quando compreendi o zen,
As montanhas eram só montanhas
E os rios, apenas rios.⁸

O haikai é a expressão poética de um pensamento no qual vige a intuição e que encontra paralelo na visão do *Satori*⁹, liberto da malha binária do sim/não, vida/morte, dentro/fora, claro/escuro, macho/fêmea, etc. Os critérios estéticos que o haikai irá adquirir possuem, portanto, total influência zen-budista, a partir dos quais encontraremos características contedísticas tais como a solidão como expressão da tranquilidade, da serenidade, da calma, da resignação, do indivíduo humano em meio à beleza incompreensível do universo:

Em solidão,
Como a minha comida –
E sopra o vento do outono.¹⁰

A solidão também pode conformar o estado emocional da vida do andante, uma vez que os monges budistas e, principal e especificamente, os zen-budistas, eram viajantes, não possuíam residência fixa. A solidão transforma-se em um calmo e aprazível desfrute dos aspectos agradáveis de uma existência humilde e o desapego ao mundo e à própria existência. Salientando o desapego e não a renúncia, como bem proposto pelos cristãos:

Bando de moscas –
Que gosto pode haver
Nestas mãos enrugadas?¹¹

⁸ Apud HERRIGEL, 1975, p. 7.

⁹ Nirvana em japonês.

¹⁰ ISSA apud FRANCHETTI, 1996, p. 21.

¹¹ ISSA apud FRANCHETTI, 1996, p. 117.

A efemeridade está expressa pelas constantes referências às estações do ano, às dimensões dos dias e noites, da própria natureza enquanto referência de temporalidade natural: as folhas que caem no outono, o capim seco no verão, a chuva que desaba pela noite depois de um dia inteiro de sol, o dia que sucede a noite e assim por diante:

Uma cai –
Duas caem –
Ah, camélias!¹²

Ou ainda:

Cerejeiras do anoitecer –
Hoje também
Já é outrora.¹³

Os haikais são a combinação de uma simplicidade superficial com conteúdo sutil e, do ponto de vista estético, sem exuberâncias linguísticas ou linguagem excessiva, representando esta leveza, esta serenidade que é a própria existência para o budista. Para Basho, um haikai ideal seria aquele no qual “tanto a forma do verso quanto a junção de suas partes parecem tão leves como um rio raso fluindo sobre um leito arenoso” (apud FRANCHETTI, 1996, p.22). A fluência e leveza estilística do haikai evidenciam um domínio linguístico como reconhecimento da espontaneidade espiritual: “o que diz respeito ao pinheiro, aprenda com o pinheiro; o que diz respeito ao bambu, aprenda com o bambu” (BASHO apud FRANCHETTI, 1996, p.22). E tal conhecimento vem apenas com o contato direto. Como salientou o próprio Basho: o haikai é apenas o que está acontecendo aqui e agora, é a presença impactando os sentidos.

Zen-Budismo e os efeitos da Presença

Como percebemos, a visão de mundo zen-budista aproxima-se e dialoga intimamente com o conceito de presença de Hans Gumbrecht (2010) e ambos podem ser percebidos, esteticamente, nos haikais. O zen é a própria consciência cotidiana, da presença dos fenômenos, e esta consciência cotidiana nada mais é, para usarmos uma expressão de Basho (morto

¹² SHIKI apud FRANCHETTI, 1996, p. 93.

¹³ ISSA apud FRANCHETTI, 1996, p. 99.

em 788), grande mestre zen-budista, que dormir quando se tem sono, comer quando se tem fome. Quando pensamos, raciocinamos, refletimos, conceitualizamos, a presença e a experiência da presença perde-se e surge a razão, o sentido. Já não podemos comer quando temos fome nem dormir quando temos sonos. De acordo com Herrigel:

O homem é definido como um ser pensante, mas suas grandes obras se realizam quando não pensa nem calcula. Devemos reconquistar a ingenuidade infantil, através de muitos anos de exercício na arte de nos esquecermos de nós próprios. Nesse estágio, o homem pensa sem pensar. Ele pensa como a chuva que cai no céu, como as ondas que se alteiam nos oceanos, como as estrelas que iluminam o céu noturno, como a verde folhagem que brota na paz do frescor primaveril. Na verdade, ele é as ondas, o oceano, as estrelas, as folhas. (HERRIGEL, 1975, p. 12)

Para Gumbrecht (2010), em diálogo com o pensamento zen, o Ser só poderá ser Ser fora das tessituras semânticas e de distinções culturais promovidas pela razão, uma vez que, para que possamos ter a experiência do Ser, a experiência direta apregoada pelo zen-budismo e buscada poeticamente pelo haikai, é necessário atravessar a fronteira entre a liberdade dos grilhões culturalmente específicos e as diferentes estruturas culturais. Esse evento da verdade, de como um fenômeno é capaz de nos possibilitar enxergar as coisas de um modo diferente, esse modo diverso está associado ao nada, a uma dimensão na qual estão ausentes qualquer especulação ou diferenciação racional.

A experiência estética sob a perspectiva de Gumbrecht (2010) se concebe como uma oscilação entre “efeitos de presença” e “efeitos de significado”. À clássica dicotomia significante/significado (expressão/conteúdo) e a distinção aristotélica “substância” e “forma” o autor agrega, mediante uma combinação entre elas, algumas variantes que configuram o que denomina o “campo não-hermenêutico”. Ir além da metafísica significa relacionar-se com o mundo de uma maneira mais complexa que a interpretação do sentido. É desenvolver conceitos não interpretativos, acreditar na possibilidade de referir-se ao mundo de outro modo que não através do significado. A presença escapa à dimensão do significado, mas está em permanente tensão com o princípio da representação. A presença é efêmera, pois é a negatividade da consciência de uma presença que se desvanece.

Uma estética da aparência devolve às nossas consciências e aos nossos corpos o caráter de “coisa” do mundo. Diferenciando a cultura do significado e a cultura da presença, Gumbrecht (2010) dialoga diretamente com as premissas da prática zen-budista, ao afirmar que a autorreferência humana em uma cultura do significado é a mente, enquanto que na cultura

da presença, é o corpo. O zen-budismo é o conhecer e ser conhecido, é incomunicável e inapreensível através da razão, da lógica, da mente. Como salienta Humphreys (1967, p.16), “o zen expresso em termos e instrumentos do intelecto não é o verdadeiro zen”. A intuição é a capacidade maior de percepção do indivíduo humano e manifesta-se tão somente quando o pensamento e as impressões interpretativas do mundo forem reduzidos ao silêncio. O zen situa-se além do intelecto e, portanto, além da oscilação dos opostos. Como argumenta Humphreys (1967), pode-se despedaçar uma flor e analisar cada partícula dela em um laboratório, mas jamais será possível reconstituir-se a beleza da flor e o impacto que ela teve em nós.

Ainda com Gumbrecht (2010), a concepção do humano como excêntrico ao mundo pertence à cultura do significado. A visão do humano como parte do cosmos é próprio da cultura da presença. O zen, sendo uma íntima experiência pessoal da realidade, é um sentir a vida ao invés de sentir algo sobre a vida. O zen nega a separação do humano e o mundo, sujeito/objeto, observador/observado. O zen é a superação do dualismo, do juízo dualista. O zen abole todas as antíteses em uma fusão que anula todas as distinções entre quem percebe e quem é percebido. No zen não há deus ou deuses, pois se assim fosse, não haveria qualquer superação dos opostos, e sim um dualismo homem-deus. No zen a projeção mental deixa de existir:

Apenas os realmente inteligentes compreendem este princípio da identidade de todas as coisas. Eles não as encaram como percebidas por si mesmos, subjetivamente, mas se transferem para a posição das coisas examinadas. E, observando-as desta maneira, conseguem compreendê-las, mas que isso, dominá-las; e aquele que consegue dominá-las está próximo. Assim, colocar-se em uma relação subjetiva com as aparências, som consciência de sua subjetividade – isto é o TAO. (Lao-Tsé apud HUMPHREYS, 1967, p. 24)

Segundo Gumbrecht (2012), em uma cultura do significado, o conhecimento só é válido se for produto de uma interpretação do mundo. Em uma cultura da presença, o conhecimento é revelado, nunca provém do sujeito. O início do zen esclarece muito bem qualquer explicação racional que pudéssemos oferecer sobre esta questão. Diz-se que Buda era esperado por um grupo de pessoas da mais alta intelectualidade a fim de palestrar sobre seus ensinamentos. Chegando no local indicado, em meio aos mais altos pensantes da época, o mestre postou-se diante de todos, mas ao invés de falar, apenas pegou uma flor de lótus e ficou a observá-la. Após algumas horas de intenso silêncio, algumas pessoas presentes começaram a irritar-se pela atitude do Iluminado. Até que, em meio à multidão, um homem começou a rir histericamente. Buda, então o chamou para junto de si e entregou-lhe a lótus.

Não trocaram qualquer palavra, mas o rapaz, de nome Mahakashyapa, recebera a revelação. E qual teria sido?

Que não há a necessidade de qualquer mediação entre o indivíduo e o mundo, o que seria melhor para conhecer a lua do que olhar a própria lua e deixá-la revelar-se, impactar-se por ela. Qual a melhor maneira de se conhecer a água do que a tomando ou tocando-a. O zen focaliza a atenção na própria realidade e foge da lógica, da razão. No momento em que o indivíduo tenta qualquer interpretação, a presença lhe escapa e a definição passa a ser vista como apenas mais uma concepção filosófica sobre o mundo.

De acordo com Gumbrecht (2010), a cultura do sentido opera com uma concepção metafísica do signo. Para a cultura da presença, o signo é a junção de uma substância e uma forma. O zen, por sua vez, assim como a presença para Gumbrecht (2010), não possui nada metafísico, pois o zen vai além do discurso, da ideia, da definição, da concepção, da interpretação. Na ausência de uma compreensão sobre o mundo, o sujeito humano prende-se às descrições desta compreensão empreendidas por outros e estas descrições são facilmente confundidas com a realidade em si mesma. Como salienta Watts:

Antes de tudo, credos, dogmas e sistemas filosóficos não passam de ideias acerca a verdade, da mesma maneira que as palavras não são fatos mas apenas descrevem algo sobre os fatos, enquanto o zen é uma vigorosa tentativa para entrar em contato direto com a verdade sem permitir que teorias e símbolos se interponham entre o conhecedor e o conhecido. [...] Ele não tem paciência com sabedoria de segunda mão, com a descrição que alguém faça sobre uma experiência espiritual ou com meros conceitos e crenças. (WATTS, 2009, p. 12)

Quando o humano não se identifica mais com a sua mente, separando-se do mundo, verifica que é mais do que seu próprio ser, pois abrange todo o universo. Esse eu profundo só é encontrado na totalidade das coisas. Mente e mundo são vistos como separados porque o indivíduo projeta no mundo seu próprio estado de confusão e ignorância, um estado de ignorância da mente universal, a união de todas as mentes.

Seguindo Gumbrecht (2010), o conceito de transformação pertence à cultura do significado, enquanto na cultura da presença predomina a harmonia com todos os ritmos do mundo. No pensamento oriental, de um modo geral, mas especificamente no pensamento budista e, conseqüentemente, em todas as suas variantes, existe uma cosmovisão que regeria todos os fenômenos do universo. O universo é o que é e não dá a mínima para as teorias edificadas pelo humano. Para o Budismo, tudo na natureza, e o humano é parte da natureza, funciona como deve funcionar. Como salienta Otsu:

Mutação e ciclo são necessários para que aconteça a renovação da vida. Sob um aspecto, existe retorno a um ponto de referência, mas, por outro, nada permanece igual. Ao fim de cada ciclo as árvores se desenvolvem, os animais ganham nova pelagem e todas as criaturas vivas se renovam com o nascimento de novos indivíduos da sua espécie. O ditado chinês “sempre a primavera, nunca as mesmas flores” sintetiza com perfeição as ideias de mutação, ciclo e renovação. [...] Apesar da repetição, a natureza não se repete. (OTSU, 2006, p. 26)

Como percebemos, a trajetória do pensamento ocidental baseada em uma epistemologia do significado construiu um mundo estruturado em premissas ontológicas e em pretensões de verdade absoluta que alienou os indivíduos das coisas do mundo e sua presença, assim como da própria existência. A dimensão cartesiana não dá conta da complexidade de nossa existência. É necessário resgatar a dimensão da presença para que possamos nos reconectar com as coisas do mundo e a sensibilidade de nossos sentidos e de nossos corpos.

Considerações Finais

Buscamos, ao longo deste trabalho, apresentar o haikai como expressão poética da filosofia zen-budista através da qual o efeito da presença remete o indivíduo humano à sua própria materialidade no mundo. Para isso, fizemos uma explanação sobre o pensamento de Hans Gumbrecht, explicitando os principais conceitos envolvidos na Produção de Presença. Observamos que “Produção de Presença” é um conceito que se encontra em todos os fenômenos e dimensões da cultura diante dos quais não se pode reagir adequadamente através de atos de interpretação. Após ter estado largamente reprimida por uma auto-referência humana cartesiana que caracterizou a cultura Ocidental ao longo da Modernidade, o redescobrimiento da “presença” supõe um complexo desafio para as Humanidades, tanto no âmbito do trabalho acadêmico como no modo pelo qual compreendem a si mesmas em relação com a política.

Discutimos sobre o pensamento de Siddhartha Gautama, o Buda histórico, analisando os pontos e contrapontos em um diálogo comparativo com o próprio sistema de pensamento ocidental. Expomos e analisamos os principais conceitos do pensamento budista original, ou o que se pode considerar como tal, visto o próprio Buda não ter escrito nada e as primeiras escrituras budistas terem aparecido século e meio após a sua morte.

Percebemos, embora não tenhamos aprofundado, que as diferentes interpretações do pensamento original de Buda estimularam o surgimento de uma variada gama de escolas

budistas cujo cerne é o mesmo: a negação da individualidade, porém com diferentes elucubrações a respeito da significação dos ensinamentos do mestre e sobre o caminho para se alcançar o estágio de Nirvana.

Mostramos os principais pontos da visão zen-budista: a impermanência, a insubstantialidade e a vacuidade de todos os fenômenos, pontuando cada termo e explicando seu significado dentro do pensamento de Siddhartha. Por fim, concluímos nossa pesquisa dissertando sobre o diálogo entre a hermenêutica da presença pensada por Gumbrecht e a filosofia zen, com o seu enfoque na integração cósmica total, um caminho de liberdade que não necessita intérprete. Analisamos como a filosofia zen, em diálogo com a produção de presença de Gumbercht, pode ser esteticamente formalizada através do haikai.

Dissertar sobre o Budismo é sempre uma via de mão dupla, uma contradição, pois uma vez que o Buda varre o sujeito, colocar Siddhartha Gautama como uma referência trai o que o próprio mestre propunha: se alguém perguntar o que é isso ou o que não é, não diga nem que sim nem que não, ofereça o silêncio e aponte um dedo mostrando o caminho. Por isso, o contato com o pensamento búdico sempre foi devastador para os ocidentais, porque abala todas as bases metafísicas e conceituais sobre as quais se ergue a sociedade Ocidental. O zen-budismo é a própria vida, a vida fora de qualquer conceituação racional, qualquer convenção organizada, qualquer interpretação institucionalizada ou preconceitos culturais, ideológicos, moralistas. O zen é.

Referência

ARNAU, Juan. *La palabra frente al vacío – Filosofía de Nagarjuna*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COLEMAN, Graham; JINPA, Thupten (org). *O livro tibetano dos mortos – ou, A grande libertação pela auscultação nos estados intermediários*. Trad. Gyurme Dorje. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

CONZE, Edward. *Budismo: Sua essência e desenvolvimento*. Trad. Elza Bebian. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1973.

DHAMMAPADA. Tradução do original páli de Nissim Cohen. São Paulo: Palas Athena, 2000.

ELIADE, Mircea. *História das Crenças e das Ideias Religiosas Volume II – De Gautama Buda ao triunfo do Cristianismo*. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FERRARO, Giuseppe. *Finalidade antimetafísica da filosofia de Nagarjuna*. *Cultura Oriental*. v. 1. n. 2. Jul/dez. 2014. pp. 17-29.

GARFIELD, Jay; EDELGLASS, William (ed). *Buddhist Philosophy: Essentials Readings*. New York: Oxford University Press, 2009.

GONÇALVES, Ricardo M. *Textos budistas e zen-budistas*. São Paulo: Cultrix, 1999.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença – O que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2010.

HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. Trad. J. C. Ismael. São Paulo: Pensamento, 1975.

HUMPHREYS, Christmas. *O zen-budismo*. Trad. Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

OTSU, Roberto. *A sabedoria da Natureza – taoísmo, I ching, zen e os ensinamentos essênicos*. São Paulo: Ágora, 2008.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. Coleção Debates. Trad. Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RAVERI, Massimo. *Índia e Extremo Oriente – via da libertação e da imortalidade*. Trad. Camila Kintzel. São Paulo: Hedra, 2005.

ROCHA, Antônio Carlos. *O que é Budhismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

SADDHATISSA, H. *O Caminho do Buda*. Trad. Irley Fernandes Franco. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

VITTORI, Giovanni. *Zen*. Trad. David Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1984.

WATTS, Allan. *O espírito do Zen – um caminho para a vida, o trabalho e a arte o Extremo Oriente*. Trad. Murillo Nunes e Azevedo. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

Recebido em: 01/9/2019.

Aprovado em: 07/10/2019.

PRODUÇÃO DE HAICAI PELOS IMIGRANTES JAPONESES NO AMAZONAS: A DIALÉTICA COM A NATUREZA AMAZÔNICA

HAIKU PRODUCTION BY JAPANESE IMMIGRANTS IN AMAZONAS: DIALECTICS WITH THE AMAZON NATURE

Linda Midori Tsuji Nishikido¹

RESUMO

Um dos critérios para se elaborar o poema haikai é a presença do kigo, que significa literalmente “termo da estação do ano”, podendo perceber, nesse sentido, a valorização da natureza por meio desta poética precisa, constituída de versos de 17 sílabas, na ordem de 5-7-5 sílabas. Assim, o presente estudo faz reflexões acerca dos poemas haikai produzidos pelos imigrantes japoneses no Amazonas, pontuando a relação do homem com o meio, no sentido de fazer brotar, de modo singelo e breve, a valorização da fauna e flora da região amazônica. A esse caráter criativo, reflexivo e imaginativo relativo à poesia, Alfredo Bosi (2015, p. 9)

ABSTRACT

One of the criteria for developing the haiku poem is the presence of kigo, which literally means “the term of the season”, and can perceive, in this sense, the appreciation of nature through this concise poetic art, consisting of verses of 17 syllables, in order of 5-7-5 syllables. Thus, the present study aims to bring reflections about the haiku poems produced by the Japanese immigrants in Amazonas, pointing out the relationship between man and environment, in order to make a simple and brief development of the fauna and flora of the Amazon region. Alfredo Bosi (2015, p.9) affirms this creative, reflexive and imaginative character of poetry as “the shelter of memory, the tones and mod-

¹ Professora do Curso de Letras - Língua e Literatura Japonesa da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo (USP). Email: lindanishikido@gmail.com

assevera como sendo “o abrigo da memória, os tons e as modulações do afeto, o jogo da imaginação e o estímulo para refletir, às vezes agir”. É uma investigação de caráter bibliográfico e, nesse sentido, repousa sobre as leituras dos textos pertinentes, fichamento das obras teóricas e do *corpus*. Adota-se como procedimento para a pesquisa do *corpus*, inicialmente, as traduções dos poemas para o português das obras escritas em língua japonesa, seguido posteriormente de interpretação e análise, enfatizando os conteúdos relativos ao ecossistema, neles entrelaçados. A importância dessa investigação está calcada na peculiaridade com que são produzidos os poemas haikai no Amazonas pelos imigrantes japoneses, empregando, por meio do kigo, os elementos da natureza amazônica. Outrossim, verificou-se que existe um grêmio para produção de poemas haikai em língua japonesa pelo grupo de imigrantes vinculados à Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental, cuja reunião acontece mensalmente. É uma investigação preliminar que destaca a harmonia do homem com a natureza amazônica.

Palavras-chave: Haikai. Imigração japonesa no Amazonas. Natureza.

ulations of affection, the play of imagination and the stimulus to reflect, sometimes Act”. It is an investigation of bibliographical character and, in this sense, it rests on the readings of the pertinent texts, file of the theoretical works and the corpus. It is adopted as a procedure for the research of the corpus, initially, the translations of the poems into Portuguese of works written in Japanese language, followed later by interpretation and analysis, emphasizing the contents related to the ecosystem, interwoven in them. The importance of this research is based on the peculiarity in which the haiku poems are produced in the Amazon by the Japanese immigrants, employing as kigo the elements of the Amazonian nature. Also, it was verified that there is a guild for the production of haiku poems in Japanese language by a group of immigrants linked to the Nipo-Brazilian Association of the Western Amazon, whose meetings happens monthly. It is a preliminary investigation that highlights the harmony of man with the Amazonian nature.

Keywords: Haiku. Japanese immigration in the Amazon. Nature.

Introdução

O presente artigo intitulado *Arte poética dos imigrantes japoneses no Amazonas: a dialética do haikai com a realidade amazônica* emergiu durante a pesquisa de mestrado sobre os hábitos alimentares dos imigrantes japoneses para o Amazonas no pós-guerra. Notou-se, a partir dessa leitura, a prática contínua de arte poética, sobretudo o *haikai* que se mantém dentro da comunidade nipo-brasileira. Sob o viés literário, foi possível observar, além da temática relacionada a alimentação, elementos envolvendo a fauna e a flora da região amazônica, em harmonia com os aspectos relativos à sensibilidade humana, tais como desejos, saudades, emoções, abrindo caminho para a investigação.

Assim, o presente artigo analisa as obras poéticas produzidas pelos imigrantes japoneses no Amazonas, buscando reflexões acerca dos fenômenos e dos fatos que envolvem a natureza amazônica, esmeriladas de modo conciso, cada palavra, cada verso que, no conjunto, revela comportamentos e sentimentos dos imigrantes inseridos na Amazônia. Enfatiza, desta forma, as reflexões debruçadas no *keigo*, elemento representativo da presença de estações do ano nos poemas. Entretanto, sabe-se que no Amazonas, não há as quatro estações do ano nitidamente marcadas como no Japão. Desta forma, algumas indagações são pertinentes: De que maneira é empregado o *keigo* entre os poetas japoneses no Amazonas? Quais temáticas acerca da natureza são exploradas pelos imigrantes em suas construções poéticas? Quais peculiaridades revelam os imigrantes japoneses no Amazonas por meio de textos poéticos? Tais questionamentos serão esclarecidos ao longo do texto.

Para tanto, investigou-se inicialmente, os registros históricos de literatura dos imigrantes japoneses no Amazonas; pesquisou-se as fontes orais buscadas na memória sobre a arte poética, objetivando a complementação na análise; foram selecionados e traduzidos do japonês poemas *haikai*, elaboradas pelos imigrantes, observando com criticidade a relação do tecer poético com a natureza amazônica.

Alfredo Bosi define a poesia como “o abrigo da memória, os tons e as modulações do afeto, o jogo da imaginação e o estímulo para refletir, às vezes agir” (BOSI, 2015, p. 9). Os japoneses, ao imigrarem para o Brasil, trouxeram na memória, a prática literária do *haikai*, pensada em conformidade com o novo espaço, expressando suas vivências e experiências atreladas ao imaginário e à verdadeira realidade amazônica. Além disso, a construção poética em terras brasileiras é preenchida com diversos termos em língua portuguesa, por exemplo インバウバ (*inbanba* - embaúba) プレギッサ (*pureguissa* - preguiça), caracterizando as peculiaridades do *haikai* na região amazônica.

À guisa de informação, a poesia japonesa conhecida como *haikai*² ou *haiku* é uma composição poética breve composta de três versos, de 17 sílabas, sendo divididos em dois pentassílabos e um heptassílabo, na ordem 5-7-5 sílabas, na qual seguem critérios como: o kigo, termo que representa a estação do ano; *kireji*, termo que faz o encadeamento dos versos. O livro intitulado *O livro dos hai-kais*, editado pela Aliança Cultural Brasil-Japão e Massao Ohno, revela que “um *hai-kai* pode ser grave ou alegre, religioso ou satírico, amoroso, burlesco, irônico, encantador ou melancólico, porém deverá implicar sempre no mais alto sentimento poético” (OHNO, 1987, p. 9).

Segundo Yamamoto, “a temática desses poemas girava em torno das explosões aparentemente espontâneas de sentimentos e de emoções inspiradas pela beleza da natureza, pelas paixões e sofrimentos provocados pelo amor ou por questões ligadas ao cotidiano, aos deuses e à corte imperial” (YAMAMOTO, 2002, pp. 44-45). Observa-se, dessa forma, que desde os tempos antigos, os nipônicos elaboravam os poemets associando à natureza e ao meio em que viviam a uma exaltação poética abarcando temáticas de cunho ecológico nos poemas *haikai*.

Na descrição do prefácio da obra poética de Beça (2006), Zé Maria Pinto afirma que numa antologia japonesa de contos, a temática harmonia à poesia é uma constante, pois

a poesia não está apenas nas palavras que se perdem no ar; ela está nos gestos, nos olhares e em muitos outros lugares: a poesia está no vento, na chuva, no céu estrelado, no pôr-do-sol, no correr do rio, na pluma que cai lentamente sobre o asfalto da estrada...Ter os sentidos aguçados para perceber a poesia da natureza não nos faz melhores, mas nos faz mais conscientes de nosso papel como seres humanos. (PINTO, 2006, p. 12)

Significa afirmar que a arte poética *haikai* provoca sensações no sentido de incitar o indivíduo como parte integrante do meio em que se encontra inserido.

Outrossim, desde as eras antigas, a prática de compor poemas fazia parte do povo japonês, sobretudo entre as classes aristocráticas: “A poesia torna-se uma das artes mais cultivadas entre os nobres, não só nos salões da corte, mas também como parte integrante do jogo amoroso entre os membros da aristocracia[...]” (PINHEIRO; YOSHIKAWA; SUZUKI, 2016, p. 26). Todavia, outras categorias hierárquicas também a praticavam, assim afirma Yamamoto: “a arte de compor poemas no Japão era uma forma acessível a todos que quisessem praticá-la [...]” (YAMAMOTO, 2002, p. 45). As antologias poéticas *Man'yōshū*³ e *Kaifuso*⁴

² Neste estudo será adotado a grafia “ca”, de *haikai*, não obstante exista grafia com “ka”, *haikai*.

³ Antologia de poemas japoneses compilada por volta de 760, século VIII. (SUZUKI, 1985, p. 57)

⁴ Antologia de poemas chineses escrita pelos japoneses, compilada em meados do século VIII. (YAMAMOTO, 2002, p. 45)

comprovam a composição poética de poetas de outras classes sociais, porquanto comumente os imigrantes japoneses no Brasil têm praticado *haikai*, e no Amazonas é notório o uso dos elementos relativos a fauna e a flora da região, valorizando o aspecto ecológico do lugar.

1. Arte poética durante a trajetória de viagem: prática comum entre os imigrantes

Nesse caminho, a literatura aficionada pelos imigrantes, o *haiku* ou o *haikai*, foi introduzida no Brasil por dois caminhos. O primeiro, quando, em 1908, o navio *Kasato-Maru* conduziu os primeiros imigrantes japoneses até o porto de Santos, em São Paulo. Há no registro que Shuhei Uetsuka⁵, com o *haime*⁶ Hyôkotsu, escreveu um poema, ainda dentro do navio:

A nau imigrante
Chegando: vê-se lá no alto
A cascata seca⁷.

Supõem-se o esgotamento da imaginação e da ansiedade que vieram carregando durante a longa viagem de navio, sobre o novo lugar, ao avistar de longe a terra onde os 789 imigrantes iriam recomeçar suas vidas. Igualmente, há de se entrever o sentimento de alívio do eu lírico: “até que enfim, chegamos ao destino!”. Isso porque, provavelmente, o poeta não estava como um imigrante, mas na função de representante da agência responsável pela imigração. O segundo caminho se estabeleceu via França, trazida por Afrânio Peixoto, em 1919 (GOGA, 1988, p. 21), ficando conhecida como *haikai*.

Entre os imigrantes japoneses para o Amazonas não foi diferente, pois é perceptível a prática poética durante a viagem transoceânica. O pioneiro grupo de imigração pós-guerra para o Amazonas⁸ deixou um memorial de bordo (manuscrito) intitulado *16000 km de ondas no alto mar*⁹ (1953, tradução nossa) sobre o qual manifestam de forma poética seus sentimentos como a insegurança, a ansiedade, a esperança e o sonho. Nesse sentido, durante a trajetória de viagem do porto de Kobe até o Rio de Janeiro, a bordo do navio Santos, *Santosu Maru*, externaram com entusiasmo os momentos de reflexão, por meio de arte poética. À gui-

⁵ Encarregado de condução dos imigrantes japoneses, considerado Pai da Imigração Japonesa.

⁶ Nome artístico.

⁷ *Karetaki o miagete tsukinu iminsen* (Tradução: Masuda Goga, 1988, p. 33).

⁸ Refere-se ao grupo de imigração que adentrou no Amazonas em março de 1953 para a região do Baixo Amazonas.

⁹ *Hatô no Yonsenri* (破濤の四千里).

sa de informação, esta imigração ficou conhecida entre os japoneses como imigração Baixo Amazonas ou *juto imin*, literalmente imigração de juta, denominação que se justifica em razão do grupo dirigir-se para as regiões do Baixo Amazonas, no intuito de explorar a produção de juta nas fazendas onde já se encontravam assentados os compatriotas japoneses antes da guerra. Tsujita (1953) manifesta arrebatamento com inspiração poética:

Juntos com “*kimigayo*¹⁰”

Avante, cidadãos do Japão!
Dezesseis mil quilômetros em alto mar
Não tem lua nem potro que resplandece

Mais do que quatro mil quilômetros distante, o sentimento é o mesmo
Você está no centro da selva amazônica
O sonho caminha para a cultura da juta

As montanhas e rios da minha terra, lágrimas caíram na despedida
Para mais de dez anos, a estrela cadente
Agora no solo da Amazônia

Por que esquecer a afeição
A paixão transcende mar e montanhas
Vejo a lua do mesmo céu noturno

Mesmo que seja derrotado, o valor permanece
Há história além de dois mil e quatrocentos anos
Cante “*kimigayo*”, enaltecendo-o¹¹ (TSUJITA, 1953, p. 22, tradução nossa)

Embora não seja poema do gênero *haikai*, percebe-se de imediato, nesta composição, o arrebatamento patriótico no próprio título “juntos com *kimigayo*”, no qual *kimigayo* simboliza o Hino Nacional do Japão. Em outros termos, carrega no coração e na alma o sentimento patriótico de “ser japonês”, que mesmo tendo sido derrotado na II Guerra Mundial, continuam arraigados. Assim, embora o Amazonas seja ainda um espaço a desbravar, um mistério distante a dezesseis mil quilômetros em alto mar, não se pode esquecer dos valores e da histó-

¹⁰ *Kimigayo* refere-se ao título do Hino Nacional do Japão.

¹¹ が代」と共に行けよブラジル日本男子/ 印度洋上 四千里/ 駒もいなきや月も照る。千里はなによりと想ひは同じ/ 君はアマゾン森の中/ 夢はジュートの畑にゆく。泣いて別れた故郷の山河/ 星が流れて十余年/ 今じゃアマゾン大地主。何故に捨てましょ二人の情/ 通う想ひは海山越えて/ おなじ夜空の月を見る。破れたれども、道義はこのころ/ 二千余年の歴史あり/ 唄え「君が代」高らかに。(辻田、1953,p. 22)

ria milenar japonesa, conservados há mais de dois mil e quatrocentos anos. Simultaneamente, durante a trajetória de viagem, o sentimento de ansiedade e o desejo de vencer explorando a juta inunda o eu lírico, mesmo sendo apenas na imaginação, assim como apresentada no verso: “O sonho caminha para a cultura da juta”. Observa-se, portanto, que durante a viagem, reflexões e sentimentos conectam dois mundos, distes no espaço, de um lado, da sua pátria carregada de valores milenares; do outro, fantasias que reveste em sonhos e esperanças, mesclada de melancolia, sem perder de vista o vigor e a vontade de vencer.

Nas outras levas de imigração, a competição em relação à prática de *haiku* durante a trajetória de viagem era comum. Assim, imigrantes que tinham dotes literários participavam da atividade como entretenimento cultural, conforme comenta Takako Nakagawa¹², do segundo grupo de imigração para a Colônia Bela Vista¹³. Ela relembra com saudosismo o poema que sua mãe, Sekiko Tsuji, escreveu para o concurso de *senryu*¹⁴, sendo laureada em segundo lugar com o poema: *todos colaboram, adultos e crianças, para a valorização da água (sessui ni otonamo kodomomo minna kyouryoku)*, em que *sessui* significa valorização da água: “Ficou guardado na memória porque ela inscrevera no meu nome” (NAKAGAWA, 2015). Deduz-se do poema o espírito de comunhão entre crianças e adultos para a economia do bem precioso da natureza, a água. Esse espírito de coletividade estendeu-se, na prática, nas ações dos imigrantes posteriormente, dentro da comunidade, como a constituição de cooperativas, de associação de senhoras – *fujinkai*, e jovens – *seimenkai*, onde crianças, jovens e adultos se reuniam para promover eventos culturais e esportivos, bem como para preservar a união do grupo.

Vale salientar que a prática poética entre os japoneses tem registro desde as priscas eras, quando ainda eram ágrafos, em forma de cantigas e orações. Com a adoção dos ideogramas chineses, aproximadamente no século V da nossa era, o povo nipônico passou a documentar leis, lendas, cantigas e canções. A primeira coletânea de poemas (*Manyōshū*), traduzidos no Brasil como “Coleção de 10.000 folhas”, “miríades de folhas”, constitui cerca de 4516 poemas, em 20 tomos, inclusos os poemas de autores conhecidos e desconhecidos (WAKISAKA, 1992, p. 33). Outrossim, se observarmos o conto *Genji Monogatari*, uma das narrativas literárias mais antigas do Japão, datada no século XI, as relações sociais e amorosas também se faziam por vias poéticas, de maneira que se encontram intercaladas na narrativa, os fazeres poéticas, o que indica uma prática usual no cotidiano do povo japonês, há muito tempo e o *haikai* popularizou-se com a alfabetização de camadas sociais menos privilegiadas.

¹² Dados da entrevista. Pesquisa de campo realizada na residência do entrevistado em 06 mar. 2015.

¹³ Colônia sob a administração federal, localizada no atual município de Iranduba, próximo a cidade de Manaus.

¹⁴ Arte poética japonesa semelhante ao haikai, com os mesmos números de sílabas poéticas, mas sem ater aos critérios de inserção de *kigo*.

2. *Haikai*: valorização da natureza amazônica presente no *kigo*

Numa breve incursão pelas obras literárias produzidas pelos imigrantes japoneses no Amazonas, percebe-se as pluralidades de temáticas constituídas de elementos da natureza amazônica. Destarte, no *haikai* composta pela imigrante Toshiko Yamaguchi tem-se:

Piranha que salta
Em pirarucu seco
Estendido na maromba¹⁵ (YAMAGUCHI, 1992, p. 13, tradução nossa)

Os termos piranha e pirarucu remetem aos peixes da região amazônica e maromba remete a uma espécie de jirau utilizado para o transporte de gado na época da cheia no Amazonas. É um fenômeno da enchente notado na composição poética, que acontece anualmente, tão corriqueiro e, por isso, imperceptível aos olhos menos atentos. No entanto, o eu lírico traz uma percepção a fio que permite enlevar pela simplicidade dos versos, assim como navegar na imaginação, envolvendo o leitor no mundo da natureza amazônica, tão imensa e tão bela, ao mesmo tempo em que as ações humanas e dos peixes se contracenam, deixando evidente a relação do homem com o meio ambiente.

No Amazonas, existem um grupo de imigrantes que reúne todo mês para a composição de *haiku* e promove, durante a reunião, a pontuação dos melhores poemas. É realizado na sede da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental – NIPPAKU, localizado a rua Teresina, 95, Adrianópolis, na cidade de Manaus. São imigrantes de terceira idade que desenvolve esse gênero poético, empregando temáticas que envolvem a natureza do lugar. Esses encontros geram, todos os anos, exemplares de poemas que são compilados em formato de livro e arquivados na sede associativa. Na obra, *Coletânea de haiku Manaus*, da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental: Manaus kukai (2016), encontra-se elaboradas poemas como, por exemplo, de autorias de:

(Masa Shibuya, 2016, p. 20)
Sardinha do rio
Da Amazônia
É também saboroso (tradução nossa)¹⁶

¹⁵ マロンバの干しピラルクに飛ぶピランニヤ

¹⁶ アマゾンの河の鯛もおいしかり。

(Miyoko Hashimoto, 2016, p. 5)

A Embaúba

Ao cortar, o cair

Bicho-preguiça (tradução nossa)¹⁷

Observa-se no poemeto, a presença de elementos da natureza amazônica. No primeiro poema, a sardinha do rio; no segundo, a embaúba e o bicho preguiça. No poema primeiro encontra-se implícito o conhecimento do paladar da sardinha do mar, indicado pelo termo “também”, remetendo às reminiscências de sua terra natal, porém a sardinha do rio, ou seja, do lugar imigrado, é igualmente saborosa, demonstrando que o eu lírico encontra-se integrado ao alimento amazônico. O segundo poema remete ao passado, aos períodos iniciais da imigração, em que era frequente o desmatamento, e sendo a folha da embaúba alimento do bicho-preguiça. Era comum, na derrubada da árvore, observar juntamente a queda do animal silvestre. É possível perceber denúncia ao desmatamento desordenado e, por conseguinte o desequilíbrio ecológico ao eliminar a embaúba que não é somente sustento do bicho preguiça, mas de outros animais como macacos, formigas e aves, tanto que Ishikawa (2016, s/p) expressa: “a embaúba parece até um restaurante, pois vive lotada”.

Vale salientar que estes poemas se encontram restritos à associação mencionada e praticadas apenas pelos indivíduos que conhecem a língua, normalmente os imigrantes, e aos que demonstram interesses pela arte poética do *haiku*. Além disso, ainda não se tem conhecimento de um trabalho científico das obras citadas nos meios acadêmicos, nem tampouco há uma tradução desses poemas em língua portuguesa. Por se tratar de poemas produzidos pelos imigrantes, há de se conjecturar conteúdos que expressam a realidade cotidiana dos imigrantes em solo amazônico, trazendo novas perspectivas sobre a imigração japonesa no Amazonas, assim como estabelece reflexões críticas e valorização da natureza. Nesse sentido, Hoshino, no prefácio da edição *Haiku Amazônia* de Toshiko Yamaguchi (1992), expressa: “Ao ler estes *haiku*, há de se pensar na possibilidade de compreender as montanhas, os rios, a relva, as árvores, as flores, os pássaros, o vento e a lua da Amazônia” (HOSHINO, 1992, p. 4), tradução nossa)¹⁸. Assim, nas obras de *haiku* da autora citada, são frequentes o uso dos termos como juta, praia, maromba, piracema, piranha, tambaqui, tucumã, maracujá, mamão, cupuaçu, entre outros, indicativo de elementos próprios do espaço amazônico.

À guisa de informação, Toshiko Yamaguchi, poetiza imigrante do Amazonas, concorreu na modalidade nacional na composição do *haiku*, obtendo a melhor pontuação, sendo

¹⁷ インバウバ伐れば落ちくるプレギッサ。

¹⁸ この句集を読むとアマゾンの山川草木花鳥風月を、居ながらにして把握する思いになる。

laureada com a produção do seu livro, intitulado *Haiku Amazônia*. Ela traz coletânea de poemas *haiku* composta durante sua caminhada poética, iniciada em 1983, quando ingressa no grupo de *haiku*.

A arte poética *haiku* possibilita trazer reflexões que não são expressas ou reveladas, tanto pela sua característica concisa, quanto pela existência de aspectos de foro íntimo que somente se manifesta por meio do eu lírico. Significa, nesse sentido, afirmar que, por meio das investigações nas obras literárias dos imigrantes, há de perceber aspectos da imigração japonesa não frequentemente explanados, possibilitando dialogar com a realidade social e cultural dos imigrantes no Amazonas.

Desta forma, perscrutar a arte poética produzida e em produção dos imigrantes, significa buscar novos horizontes correlacionando a literatura e a história da imigração japonesa no Amazonas, envolvendo nesse processo, a valorização da biodiversidade.

Considerações finais

Pesquisar o *haikai* elaborado pelos imigrantes japoneses no Amazonas, sob o olhar cultural, explorando a temática acerca do imigrante e sua relação com a fauna e flora amazônica, representa a abertura para um novo caminho aos que desejam investigar a literatura e a imigração, uma vez que se trata de uma vertente pouco explorada, ainda mais quando se refere às obras dos imigrantes nipônicos no Amazonas cujas produções são praticamente restritas às pessoas da comunidade de descendentes, adicionando a esse artigo como sendo o primeiro passo para novas reflexões.

Embora não exista no Amazonas as quatro estações de ano nitidamente perceptíveis como no Japão, a presença da fauna e da flora amazônica apresentam peculiaridades sazonais que permitem os *haikaiístas* elaborarem os poemas com critérios que envolvem as estações do ano e junto destes, são evocados os elementos que compõe a natureza amazônica.

É possível perceber nos poemas *haikai* a expressão do belo e do singelo, por meio da desnaturalização dos fatos do cotidiano ligados à natureza. Essa desnaturalização configura-se como a iluminação súbita ao ver a beleza em algo tão corriqueiro como, por exemplo, o saltar das piranhas na maromba para mordiscar o pirarucu seco, sobre o qual evidencia a ocorrência do ciclo da natureza, podendo observar a vida se renovando a cada momento.

Através da literatura *haikai* há de se notar a integração dos imigrantes com a cultura local, cuja percepção aguçada do cotidiano, envolvendo a natureza amazônica, revela em poucas palavras que é possível suscitar diálogos que vêm ao encontro da realidade amazônica, gerando reflexões a respeito da temática literatura e ecocrítica.

Referência

ALIANÇA CULTURAL BRASIL-JAPÃO; OHNO, Massao. *O livro dos hai-kais*. Trad. Olga Savary. 2ª. edição. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão/ Massao Ohno editores, 1987.

ASSOCIAÇÃO NIPO BRASILEIRA DA AMAZÔNIA OCIDENTAL; MANAUS KUKAI. *Coletânea de haiku Manaus 2016*. Volume 32, 2017.

BEÇA, Aníbal. *Folhas da Selva*. Manaus: Editora Valer, 2006.

BOSI, Alfredo. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2015.

ISHIKAWA, Noêmia Kazue. *Embaúba: uma árvore e muitas vidas*. São Paulo: Escrituras Editora, 2016.

GOGA, Masuda. *O haikai no Brasil*. Trad. José Yamashiro. São Paulo: editora oriento, 1988.

PEREIRA, Fausto Pinheiro; YOSHIKAWA, Mayumi Edna Iko. A escrita japonesa. In: MUKAI, Yûki; SUZUKI, Tae (orgs.). *Gramática da Língua Japonesa para Falantes do Português*. Coleção Japão em foco. Campinas, SP: Pontes Editores, 2016.

SUZUKI, Tae. A escrita japonesa. In: *Revista do Centro de Estudos Japoneses da USP*. São Paulo: 1985, volume 5, p. 53-61.

TSUJITA, Masakazu. Kimigayo to tomoni. In: ONODA, Ichirō et al. (orgs.). *Hatô no Yonsenri: dai ikkai Amazon kaitakudan*. Edição memorial manuscrito. Santosu Maru, 10 fev.1953, p. 22.

WAKISAKA, Geny. *Man' yôshû: vereda do poema clássico japonês*. São Paulo: Editora Hucitec, 1992.

YAMAGUCHI, Toshiko. *Haiku Amazônia*. Tokyo: Naganæ Printing, 1992.

YAMAMOTO, Eliane Toshie Korogui. *Aspectos do Romantismo no Japão: um estudo sobre o autor Shimazaki Tôson e sua obra Wakanashû*. In: *Revista Estudos Japoneses*. São Paulo, Volume 22, 2002, pp. 39-57.

Recebido em: 21/10/2019.

Aprovado em: 11/11/2019.

HAICAI EM LIBRAS? AS POSSIBILIDADES MÉTRICAS EM POEMAS DA LÍNGUA DE SINAIS

HAIKAI IN LIBRAS? THE METRIC POSSIBILITIES IN SIGN LANGUAGE POEMS

Claudio Alves Benassi¹

RESUMO

O presente artigo visa, por meio de uma análise da estrutura do poema sinalizado “Escondido sozinho embaixo do mundo”, de Cao Benassi, expor um novo olhar sobre a produção literária em língua de sinais. Esse olhar foi possível graças a uma nova concepção linguística, baseada nos pressupostos linguísticos saussurianos, aliados a compreensão dialógica bakhtiniana da linguagem, naquilo que chamei de “linguística do encontro”. Para tal, faço uma breve revisão literária sob três aspectos: a métrica e as rimas em poemas sinalizados; a escrita de sinais; e em relação à concepção linguística do encontro. A análise do poema que desvela a métrica em poemas de língua de sinais

ABSTRACT

This article aims, through a structure analysis of the sign language poem “Escondido sozinho embaixo do mundo” by Cao Benassi, to expose a fresh look at the literary production in sign language. This look was possible through a new linguistic conception, based on Saussurian linguistic assumptions, alongside the Bakhtinian dialogical understanding of language, which I called “linguistics interplay”. To do so, I make a brief literary review under three aspects: in relation to metric and rhymes in sign language poems; in relation to SignWriting; and the linguistic conception of the encounter. The analysis of the poem, which unfolds the metrics in sign language poems, is purely structural. The poem used was composed to show the feasibility of

¹ Professor Adjunto I do Departamento de Letras, da Universidade Federal de Mato Grosso. Doutorado em Estudos de Linguagens e Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea, ambos pela UFMT. Especialização em Língua Brasileira de Sinais (Libras) pela UNIASSELVI. Licenciatura em música pela UFMT. Criador do Sistema de Escrita de Sinais VisoGrafia e do Sistema Harmônico Numerológico Pitagórico. Editor-Gerente das Revistas Diálogos e Falange Miúda. Pesquisa a gênese musical pelo viés bakhtiniano do problema do conteúdo, material e forma e as aplicações da escrita de sinais na literatura em língua de sinais. É compositor, poeta, contista, flauta-docista e ocarinista (luthier e instrumentista). claudiobenassi@cdp.ufmt.br

é puramente estrutural. O poema utilizado foi composto para demonstrar a viabilidade da grafia da língua de sinais por meio da VisoGrafia. Espera-se, com isso, divulgar um novo método de produção e análise da poética em língua de sinais.

Palavras-chaves: Métrica. Poemas sinalizados. Haicai em Libras.

the SignWriting through VisoGrafia. It is hoped with this to disclose a new method of production and analysis of poetics in sign language.

Keywords: Metrics. Sign language poems. Haiku in Libras.

Introdução

A literatura da língua de sinais, no que tange à produção artística em Língua Brasileira de Sinais (doravante Libras), assim como a própria língua, se tornou alvo de várias investigações científicas. Muitas são as pesquisas que procuram dar um aspecto teórico a esse tema, por assim dizer. Rosa (2006), em seu artigo “Literatura surda: criação e produção de imagens e textos”, propõe um debate a respeito de uma teoria literária da língua de sinais, ou, como prefiro, uma teoria literária sinalizada.

No presente artigo não pretendo me ater a esses aspectos teóricos, nem tampouco rememorar as mais recentes pesquisas nessa área da língua de sinais, como, por exemplo, pesquisas que objetivam a análise de poemas em vídeo, tendo em vista que meu principal aporte para análise tem sido a escrita de língua de sinais, ou, simplesmente, escrita de sinais. Nesse aspecto, intentarei, a partir de um poema produzido em língua de sinais e grafado em escrita de sinais, delinear um aspecto metodológico para a análise de poemas em língua de sinais.

O objetivo do presente artigo é realizar uma análise do poema sinalizado *Escondido sozinho embaixo do mundo*, de Cao Benassi, e, com isso, lançar uma nova luz no entendimento metodológico analítico de escansão de poemas em língua de sinais. Para tal, farei uma breve revisão de literatura em relação aos aspectos teóricos mais relevantes desse trabalho: a) em relação à rima e à métrica em poemas sinalizados; b) em relação à escrita de sinais; c) em relação à concepção da linguística do encontro.

Farei a exposição do poema grafado em língua de sinais, pelo sistema VisoGrafia, seguido por uma tradução aproximada do mesmo para a língua portuguesa. Na sequência, será realizada a análise estrutural do poema, com ênfase na métrica para que se desvele um novo olhar sobre a análise de poemas sinalizados.

Para entender essa tomada de posição, vale a pena retomar a concepção teórica de Rosa (2006), que afirma que a literatura em língua de sinais² deve se assentar em uma tríade composta por: 1) imagem; 2) língua de sinais escrita; 3) língua oral, no caso do Brasil, a língua portuguesa. No trabalho, como se verá em momento oportuno, uma ilustração da artista plástica Gilda Portela acompanha o poema, cuja grafia, em língua de sinais, é apresentada com tradução. Por último, a análise estrutural é realizada.

1. Breve revisão de literatura

1.1 Da métrica e da rima em poemas sinalizados

Minha primeira concepção de métrica em poemas sinalizados adveio da noção de sílaba nos sinalemas³ da língua de sinais divulgada por Barros (2008; 2015). Nessa perspectiva, publiquei alguns “ensaios” sobre a escansão de poemas em língua de sinais. No entanto, com o aprofundamento dos meus estudos sobre a temática, abandonei a ideia de sílaba em língua de sinais, passando a admitir o morfema que compõe um dado sinalema como base para a contagem métrica nos poemas.

Vale ressaltar que a admissão da escrita de sinais foi preponderante para o desenvolvimento dessa concepção. Sendo assim, convém apresentar a estruturação linguística⁴ que a oportunizou: na face abstrata da língua(gem), concebo o discurso composto por enunciados (orações) como suas mínimas partes. O enunciado, por sua vez, é composto por sinalemas, que são suas partes menores. Os sinalemas podem ser articulados em dois níveis: na primeira articulação, encontra-se o sinalico⁵ mórfico e o distintivo, que são formados pelos parâmetros; e, na segunda articulação, encontra-se os paremas, as mínimas partes da língua de sinais, conforme esquema abaixo:

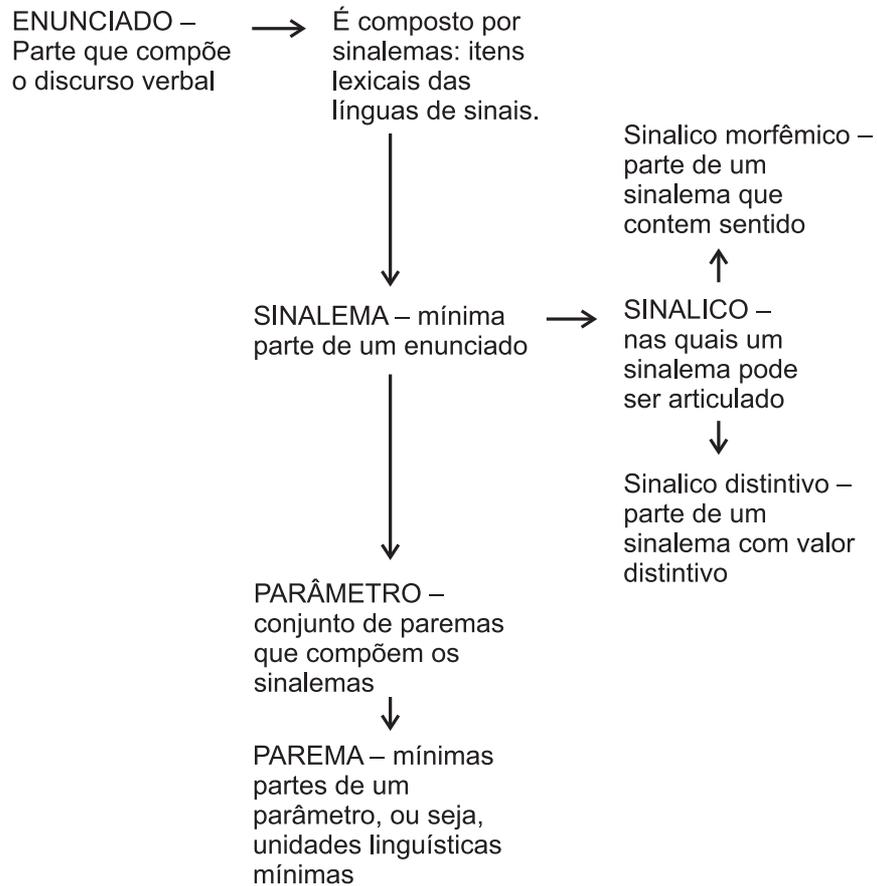
² O autor usa a terminologia “literatura surda”. Para este trabalho, utilizarei o termo literatura em língua de sinais.

³ Termo cunhado para designar o item lexical das línguas de sinais, como a mínima parte de um enunciado ou oração.

⁴ Para mais detalhes, consultar a tese “VisoGrafia: o problema do conteúdo, material e forma na escrita de sinais” (BENASSI, 2019).

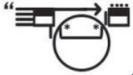
⁵ Termo cunhado para designar a parte de um sinalema que contém sentido, seja ele mórfico ou somente de disjunção.

Figura 01. Esquema elaborado a partir da concepção linguística do encontro, com ênfase na estrutura abstrata da língua.



Fonte: Benassi (2019, p. 130).

A partir do esquema acima, cito como exemplo a seguinte oração/enunciado:

“ ,   ”

, em que: I) é formado por um total de três sinalemas;

II) o primeiro sinalema  (MATO GROSSO) é articulável em duas partes distintas:  sinalico inicial e  ^[v7] sinalico final, que se distinguem pelo fato da seleção de dedos não ser igual para todos os demais, no entanto, os sentidos que os sinalicos operacionalizam são apenas distintivos. Neste aspecto, é necessário o todo do sinalema para ter acesso ao sentido relativamente estável; III) o segundo sinalema  _[v8] (EU) é monossinálíco, ou

seja, não se divide em partes morfêmicas, tampouco em partes distintivas; IV) já o terceiro e

último sinalema  (MORAR) é articulável na primeira articulação da linguagem, ou seja, o sinalema em questão possui o radical do sinalema CASA ()_[N10], e o movimento repetitivo para o centro ()_[V9], que transforma o substantivo CASA no verbo MORAR; V)

o sinalema MORAR é composto pelos parâmetros configuração de mão (); locação formada pelo espaço neutro em frente ao tórax (ponto de articulação) e ponta dos dedos (ponto de contato), e; movimento das extremidades do corpo para o centro ().

Assim sendo, a noção de sílaba empregada por Barros (2008, 2015), já utilizada por mim para escandir poemas sinalizados, foi abandonada. Com base na mesma unidade chamada por Barros de “sílaba”, que entendemos como sinalico morfêmico e sinalico distintivo, os versos dos poemas sinalizados são escandidos.

Para tal, Benassi (2015, 2017, 2018 2019_b), Benassi, Duarte e Padilha (2015), Benassi e Padilha (2018), Benassi (2017), Silva e Benassi (2017) delineiam a trajetória dos estudos que levaram a uma metodologia ainda em estágio inicial para a análise estrutural de poemas em língua de sinais. Compreendendo as partes nas quais um sinalema pode ser dividido como morfemas que carregam significados e/ou sentidos de disjunção, é possível tomá-las como a base para a escansão métrica de poemas.

Benassi (2015) e Benassi; Duarte e Padilha (2015) analisam o poema “Sentimentos” (2015) de Duarte e constatam que o poeta ao se utilizar da repetição inicial com a mesma configuração de mão, nas duas estrofes que constituem o poema, está fazendo com que os versos rimem visualmente. Consideram, ainda, que a utilização da repetição do mesmo ponto de articulação em alguns dos sinalemas utilizados também constitui rimas visuais, ou seja, a rima em poemas sinalizados é constituída combinando elementos visuais constitutivos da língua de sinais. Em síntese: da combinação dos parâmetros, que são a configuração de mão, locação e o movimento.

Para os autores Benassi e Padilha (2018), as possibilidades de variação rítmica em poemas podem ser diversas e muito peculiares. Os autores citam como exemplo, a rima inicial paralela que aparece no poema “Coração partido” (2017), de Cao Benassi, rimas iniciais e rimas cruzadas que aparecem nos versos do poema anteriormente citado e também no poema “Sentimentos” (2015), de Duarte.

Para tornar mais clara a postulação dos autores, cabe expor os seguintes exemplos: no poema “Querer”, de Cao Benassi, analisado pelos autores, há a presença de rima inicial por

meio da utilização do sinalema  (^{MEU}), em que todos os elementos visuais constitutivos do mesmo são conscientemente utilizados para criar um todo visual harmônico no início de cada verso. Outro exemplo que pode ser retomado está relacionado às rimas presentes entre os versos 1 e 4 – 2 e 3 do poema.

No primeiro caso, a configuração de mão  (^I) é utilizada para criar uma referência visual harmônica na finalização dos versos por meio dos sinalemas  (^{FLOR}) e  (^{VERDADE}). No segundo, a orientação da palma para frente () é utilizada para compor a referência visual que harmoniza a finalização dos versos. Também, pode-se considerar que

o número de mãos dos sinalemas  (^{FELICIDADE}) e  (^{PAZ}), também colaboram para a constituição desse aspecto visual harmônico (rima) presente nos versos. Em relação à métrica, Benassi e Padilha afirmam:

[...] que é possível realizar a escansão dos versos da seguinte forma: sinalemas compostos, a primeira escansão parte do sinal é sempre forte e a(s) seguinte(s) fraca(s); sinalemas em que há a aplicação de morfismo, o primeiro sinalema é sempre forte; sinalemas em que o movimento é apenas direcional, é considerado fraco. (BENASSI & PADILHA, 2018, p. 04)

Noutras palavras, sinais que são passíveis de divisão em morfemas significativas ou distintivos, cuja terminologia aplicada é sinalico, é contado o primeiro sinalico, pois apresentará na sinalização punção forte. O segundo, portanto, é fraco e não contado. Entre sinalemas em que haja a aplicação de morfismo, uma espécie de elisão entre os mesmos, o primeiro sinalema é contado, pois haverá na sinalização maior punção, sendo o segundo sinalema considerado fraco, logo, não contado.

Outra característica que os sinalemas podem apresentar é a ausência de movimento e/ou a presença de movimento puramente direcional. Nesses casos, os sinalemas não apresentam na sinalização a mesma força intencional (punção) de movimentação do corpo configurado no espaço. Não são, portanto, contados.

1.2 Da escrita de sinais

A escrita de sinais não é um recurso gráfico recente para as línguas de sinais. O primeiro sistema desenvolvido foi a *Mimographia*, de autoria do professor guadalupenho Roch Ambroise Auguste Bébien, datado de 1835 (BENASSI, 2019_a, p. 98-100). Existem muitos sistemas desenvolvidos no mundo. Benassi (2019_a) lista pelo menos treze, sendo que, no Brasil, há a circulação de no mínimo quatro: 1) o *Sign Writing* (SW), de autoria da bailarina Valerie Sutton; 2) a Escrita das Línguas de Sinais (ELiS), de autoria da professora Mariângela Estelita Barros⁶; 3) o Sistema de Escrita da Língua de Sinais (SEL), de autoria da professora Adriana Stela Cardoso Lessa de Oliveira⁷ e; 4) a VisoGrafia, de minha autoria.

A VisoGrafia (VG) é um sistema de escrita de sinais, que nasce do entendimento de que uma grafia eficiente da língua de sinais deve grafar as suas mínimas partes, sem, no entanto, deixar de ser visual. Assim, a VG incorpora elementos do *Sign Writing*, sobretudo no que se refere à visualidade, e também o princípio parêmico (*fonológico*) da ELiS, o que lhe confere a visualidade na grafia e o menor número de caracteres, sendo 37 visografemas e 45 diacríticos. É o menor sistema existente no Brasil. O *Sign Writing*, por exemplo, tem, segundo Stumpf (2005), 982 caracteres; a ELiS, 95 (BARROS, 2008).

Apesar de desacreditada, a escrita de sinais é um importante recurso para os visossinalizantes, uma vez que permite a eles, segundo Nobre (2011) e Barreto e Barreto (2012), a comunicação escrita fluente, o que não acontece na Segunda Língua (L2), a língua portuguesa. Dentre os muitos benefícios que a escrita de sinais proporciona aos visossinalizantes, cito o fato de que a mesma contribui para elevação do status social da língua de sinais, no momento que o visual mostra que tem uma escrita própria.

Para Stumpf (2005), a escrita de sinais instrumentaliza o pensamento “verticalizando-o”, proporciona assim ao visossinalizante mais profundidade em suas reflexões. Para Benassi (2019_a), a aprendizagem da escrita de sinais, com base nas postulações de Vygotsky (2007; 2008), contribui para a formação da cognição do visual, oferecendo acesso pleno a um nível de representação simbólica superior.

Para concluir esse subtópico, vale ressaltar que a escrita de sinais possibilita o registro gráfico do universo cultural do visossinalizante em todos os seus domínios⁸, ou seja, domínio

⁶ Universidade Federal de Goiás (UFG).

⁷ Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

⁸ Na concepção de Bakhtin, a cultura é formada por três domínios: conhecimento que está para a ciência; ética que está para o cotidiano e; estética que está para a arte.

do conhecimento, da ética e da estética. Ainda temos muitas produções literárias em língua de sinais, apesar do registro em vídeo. Elas ainda são produzidas ou coproduzidas espontaneamente. Assim sendo, cada performer, a partir de um dado mote, (re)elabora as ideias anteriores do autor. Com a escrita de sinais, podemos registrar a produção para posteridade, e, com isso, preservar o querer dizer do autor. Ficam em aberto apenas as valorações ideológicas que o performer queira imprimir sobre a obra.

2.3 Da concepção linguística do encontro

A minha concepção linguística aqui intitulada de “Linguística do Encontro (LE)” surgiu quando minha orientadora professora Simone de Jesus Padilha me aconselhou a utilizar na pesquisa o aporte teórico estruturalista de Saussure e o enunciativo-discursivo de Bakhtin (BAKHTIN, VOLOCHINOV, 2006). Daí surge a ideia do encontro entre a face estrutural abstrata da língua(gem), da qual se serve o professor de língua e o linguista e a face concreta dialógica presente nas interações e no encontro do querer dizer do enunciadador com a compreensão ativa do interlocutor.

Para Benassi (2019_a, p. 48), com base em Serriot (2012, p. 112), os objetos de estudos de Saussure e Bakhtin são incomensuráveis. Isso posto, justifico que a presença desses autores tanto na minha tese como em qualquer outro trabalho é possível e não se torna paradoxal, pois, enquanto Saussure centra seus esforços em compreender a língua como um sistema perfeitamente organizado para a ocorrência do sentido, Bakhtin prima pela interação como sendo esta a essência da linguagem, cujo sentido emerge do encontro entre o querer dizer do enunciadador com a compreensão ativa do interlocutor.

Nessa perspectiva, não é censurável que um leitor de Bakhtin realize uma análise puramente estrutural de um poema ou de um contexto linguístico, pois, como afirma Benassi (2019_a, p. 323), as duas faces da língua(gem) – abstrata e concreta – coexistem e se retroalimentam. Em outras palavras, o concreto, com todas as suas vicissitudes decorrentes do dialógico e do axiológico, fornece ao abstrato um todo físico e estrutural do qual se serve para desenvolver, por meio do ensino, uma formalidade normativa que está ligada ao bem falar, ou seja, à erudição do sujeito.

Sendo assim, compreendo a língua, do ponto de vista concreto, como sendo um sistema de signos relativamente estáveis, mutáveis e flexíveis, e, portanto, adaptativo às necessidades comunicacionais do sujeito. Ela é formada num processo ininterrupto, que se origina da interação histórico-sócio-discursiva dos falantes: tem leis de formação sociológicas em sua essência; não pode ser compreendida desconsiderando os sentidos e valores ideológicos

que a constituem; existe não em si e por si, mas somente em sua relação com a enunciação concreta, com o ato verbal concreto (BENASSI, 2019_a, p. 78).

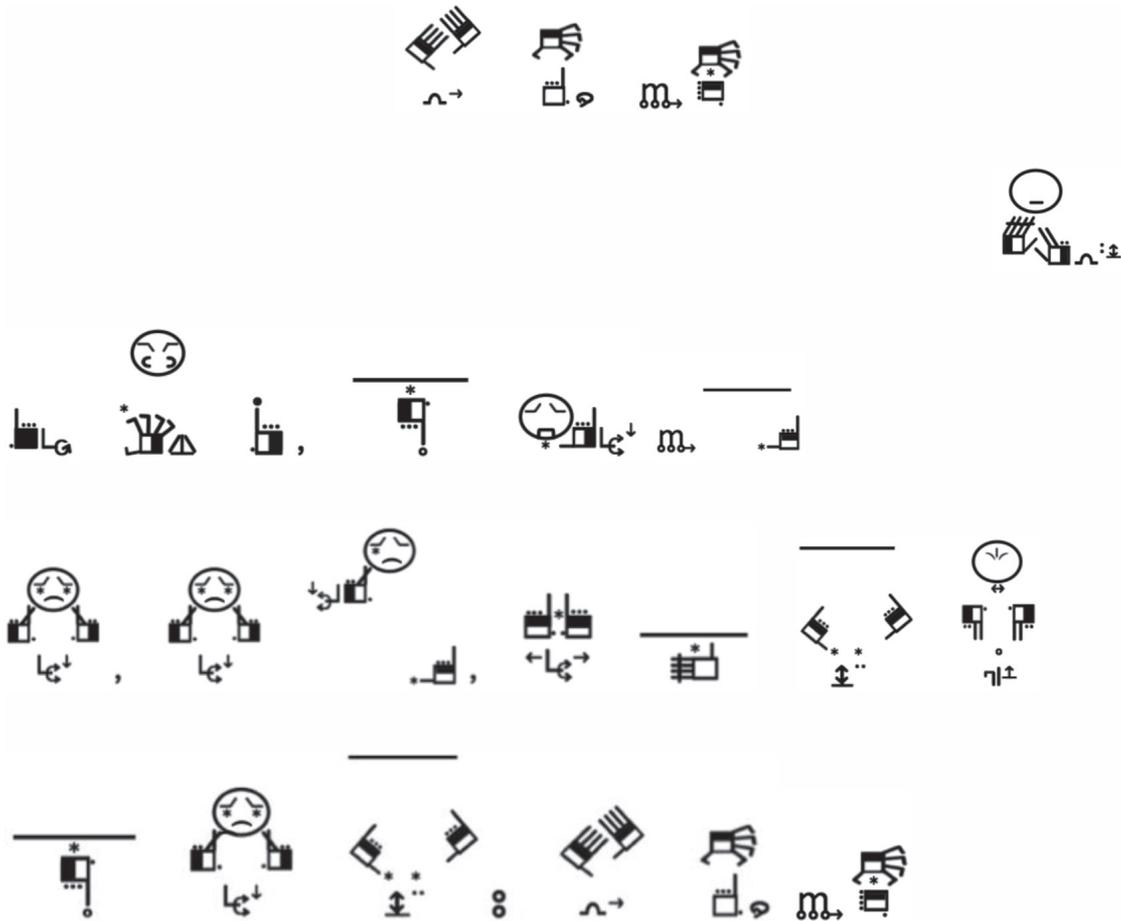
Do ponto de vista abstrato, cujo produto é resultado de um pensamento teórico e de um esforço do linguista, por um determinado viés que o regula, a língua articula-se duplamente organizando-se sintaticamente; compõe-se de mínimas partes que não possuem sentidos em si mesmas e, ao serem combinadas, formam elementos dotados de sentido; compõe-se por partes dotadas de sentido que se combinam para formar enunciados. Portanto, a língua é composta por essas duas faces que se retroalimentam: o concreto fornece dados aos linguistas que os tornam ao social como “regras do bem falar”, logo, uma não elimina a outra (BENASSI, 2019_a, p. 78).

A linguagem é inseparável do sujeito que a experiencia enquanto ato: é singular, irrepetível, temporal e espacialmente situada; é enunciativa por suscitar atos interacionais nos quais emerge o discurso; é axiológica por expressar a valoração do sujeito sobre seu objeto discursivo, seu posicionamento perante o outro e sua maneira de ver o mundo; é dialógica por atualizar e suscitar discursos que estão sempre entrelaçados por vozes sociais com as quais se harmonizam numa malha chamada atividade discursiva; é uma arena de forças na qual se confrontam ideologia oficial e ideologia do cotidiano, apresentando-se como um conjunto de forças que o sujeito utiliza para forjar seu eu, seu mundo e o seu viver-agir; é um instrumento de poder que o sujeito utiliza de acordo com sua própria ética/estética (BENASSI, 2019_a, p. 80).

2. O poema haikai sinalizado

Segundo Benassi (2019_a, p. 247-256), a viabilidade da grafia da língua de sinais, por meio da VisoGrafia, foi testada por meio da produção de três tipos de enunciados, pertencentes a gêneros distintos, sendo eles: a agenda, o bilhete e o poema. Em relação a este último tópico, foram produzidos três poemas. Dentre eles, o poema que é alvo da presente escansão.

Figura 02. Poema grafado em escrita de sinais VisoGrafia.



Fonte: Benassi (2019, p. 254).

Escondido sozinho embaixo do mundo

Cao Benassi

*Depois de muito te amar, estou sozinho: choro e sofro
 Choro, choro, choro e sofro, mas você o meu sofrer não percebe
 Eu choro e sofro: sozinho embaixo do mundo me escondo⁹*

O poema em tela faz parte de um total de três poemas produzidos para provar a viabilidade da grafia da língua de sinais, por meio do sistema de escrita de sinais VisoGrafia, dentro da pesquisa doutoral intitulada “VisoGrafia: o problema do conteúdo, material e forma na escrita de sinais”. A forma composicional foi escolhida justamente por ser uma das

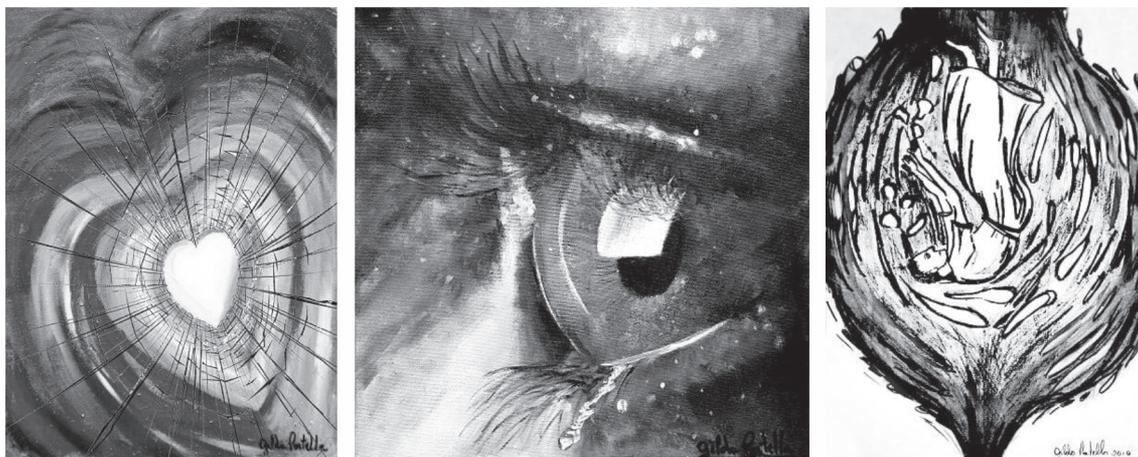
⁹ Tradução aproximada.

estruturas mais fechadas e complexas para a produção de um poema sinalizado. No entanto, a forma arquitetônica foge da essência contemplativa comumente encontrada nos poemas haicais. Nesse aspecto, por apresentar um “eu lírico”, o poema é o que chamei de “um haicai subversivo”.

2.1 A imagem: poema ilustrado

As imagens a seguir, foram concebidas pela artista plástica Gilda Portella e editadas pela artista e fotógrafa Célia Soares. Portella apreciou o poema, tanto na versão em Libras escrita pela VisoGrafia quanto em sua versão traduzida para a língua portuguesa. Após, idealizou para cada verso do poema em tela, uma imagem, que não concepção da mesma, traduz o sentimento expresso no enunciado.

Figura 03. Ilustração do poema “Escondido sozinho embaixo do mundo” (2017), de Cao Benassi.



Fonte: Gilda Portella e Célia Soares (2019).

3. Análise estrutural: as possibilidades de rimas e métricas em poemas da língua de sinais

3.1 As possibilidades de rimas

Como foi visto anteriormente, as rimas em poemas em língua de sinais estão ligadas à maneira como os elementos visuais mínimos que as constituem são encadeados formando

um todo visual harmônico. Essas rimas podem se dar de diversas formas na composição de uma obra textual pertencente a este gênero do discurso. Essas formas podem ser:

- 1) Inicial – Quando dois ou mais versos são iniciados apresentando elementos visuais que se harmonizam parcial ou totalmente;
- 2) Medial – Quando acontece no interior do verso, no qual elementos visuais que se harmonizam são retomados parcial ou totalmente;
- 3) Final – Quando dois ou mais versos são finalizados apresentando elementos visuais que se harmonizam parcial ou totalmente;
- 4) Cruzadas – Quando os elementos visuais iniciais são retomados no meio ou final do verso e vice-versa.

O poema em questão apresenta rima inicial entre o primeiro e o terceiro versos. Neles,

os sinalemas  (DEPOIS) e  (EU) apresentam as mesmas configurações de dedos ...
 • , embora a orientação de palma seja um aspecto disjuntivo entre as configurações de mão . Visualmente, as configurações de dedos harmonizam parcialmente os dois sinalemas.

O primeiro verso é encerrado com o sinalema  (SOFRER) e apresenta a orientação da palma para baixo. Esse elemento visual é harmonicamente retomado de forma cruzada

no segundo verso, por meio do sinalema  (MAS). Da mesma forma, podemos destacar

a retomada da configuração de mão . Constitui um sinalema  (TRISTE) que no poema é utilizado de uma forma neológica. Rima parcialmente com a mesma configuração

de mão retomada no sinalema  (SOFRER), formando o que pode ser chamada de rima cruzada.

Por último, apesar de existirem outras possibilidades de rimas no poema, exponho apenas a rima final, formada entre os sinalemas que encerram o primeiro e o terceiro versos, nos

quais a orientação de palma para baixo  é o elemento linguístico que constitui, ainda que parcilmente, a harmonização visual entre os sinalemas  e o classificador – sinalema manual utilizado para descrever algo ou determinada ação –  (EMBAIXO DO MUNDO)¹⁰.

3.2. A métrica no/do poema

Como já enfatizado anteriormente, este poema é o que chamo de “um haikai subversivo, pois não apresenta o caráter contemplativo inerente à forma composicional. Pelo contrário, o autor se utiliza da estrutura 5-7-5 (sinalicos métricos) para dar vazão (forma arquitetônica) do seu querer dizer, subvertendo a essência original desse tipo de poema.

Existe uma estrutura básica para a produção do haikai. Nela, é possível apresentar dois versos pentassílabos, ou seja, versos que contém cinco sílabas métricas, intercalados por um verso heptassílabo (sete sílabas métricas). No entanto, essa estrutura se modificou ao longo dos tempos. Podemos encontrar poemas nos quais os autores não seguem esse padrão silábico, ou seja, apresentam uma metrificação livre, estruturando seus enunciados com dois versos curtos e um mais longo.

O poema em tela é composto em três versos, logo, trata-se de um terceto no qual o primeiro e o terceiro versos são pentassinálicos¹¹ e um septassinálico. Apresento, a seguir, a tabela contendo os sinalicos, sua tradução aproximada e a ordem métrica. Na sequência, trago a análise estrutural.

¹⁰ Forma neológica que compõe um todo constituído a partir do sinalema

¹¹ Sinalico é o nosso parâmetro de medida dos versos.

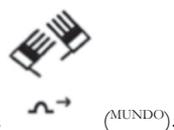
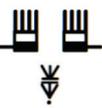


Tabela 01. Demonstrativo da contagem dos sinalicos métricos do poema em tela.

Verso 1					
DEPOIS	MUITO AMAR	VOCÊ	EU	TRISTE	SOFRO
Sinalico 1	Sinalico 2	Sinalico 3	Sinalico 4	Sinalico 5	Não contado

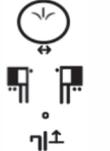
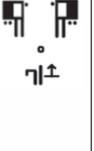
Fonte: Quadro elaborado por Claudio Alves Benassi, com base em Benassi (2019, p. 256).

No verso acima são utilizados seis sinalemas. A língua de sinais permite a aglutinação (incorporação) de informações gramaticais e valorativas (entoativas) nos itens lexicais.

Assim, o segundo sinalico  (^{AMAR}) incorpora o advérbio de intensidade  (^{MUITO}), isto é, essas informações são dadas com a utilização de apenas um item lexical.

Outro fenômeno que influi constantemente na escansão dos versos, delimitando assim o número de sinalicos métricos, é o morfismo, que se configura por ser um tipo de “elisão” entre os sinalemas. Implica, desse modo, na perda da punção (intencionalidade de força na sinalização), ou seja, um sinalico é conectado ao subsequente, sendo, portanto, fraco e não contado. Dessa forma, o verso é formado pela utilização de seis sinalemas, dentre os quais são contados apenas os cinco primeiros. O último, portanto, não é contado, pois sofre a ação de um morfismo que o faz perder força.

Tabela 02. Demonstrativo da contagem dos sinalicos métricos do poema.

Verso 2							
 (repete-se duas vezes)							
							
	CHORAR	SOFRER				(ME) PERCEBER	NÃO
CHORAR	CHORAR/SOFRER		MAS	MEU	SOFRIMENTO	VOCÊ NÃO (ME) PERCEBE	
Sinalico 1 e 2	Sinalico 3	Não contado	Sinalico 4	Sinalico 5	Sinalico 6	Sinalico 7	Não contado

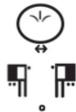
Fonte: Quadro elaborado por Claudio Alves Benassi, com base em Benassi (2019, p. 256).

O segundo verso, o heptassílabo, é constituído por sete sinalemas apenas. Ao articulá-los, temos nove sinalicos, dos quais sete são considerados fortes e contados na escansão do verso; e dois fracos, que, portanto, não são contados. Há a repetição de um dos sinalemas:


 (^{CHORAR}), por duas vezes. Na terceira vez que este sinalema é utilizado, ele aparece
 
 numa forma híbrida
 
 (^{CHORAR/SOFRER}), sendo, portanto, uma junção dos sinalemas
 
 e
 
 (^{SOFRER}).

Esta forma é linguisticamente considerada como sendo um sinalema neológico, que surge e serve a um determinado contexto, principalmente, na criação artística, não fazendo parte, portanto, do léxico nativo da língua de sinais. Na escansão de poemas em língua de sinais, esta forma, apesar de híbrida, é escandida separadamente, ou seja, cada sinalico é “medido” de forma independente, incidindo sobre eles. As mesmas regras são válidas para os

demais, ou seja, o primeiro sinalico é sempre contado, pois apresenta maior força (punção) na sinalização. O segundo é considerado fraco.



No último sinalema  (NÃO ^[ME] PERCEBER) acontece um fenômeno semelhante: a



negação é incorporada ao sinalema  (^[ME] PERCEBER). Neste caso, a forma faz parte da cultura linguística e do léxico nativo da língua de sinais, o que não acontece no caso anterior.

A língua de sinais, no tocante à negação, recomenda-se que, a partir da estrutura do sistema dessa língua, constitua-se primeiro o objeto da negação para depois negá-lo. Nesse sentido,



analisa-se primeiro o sinalico  e depois, então, o sinalico  (NÃO).



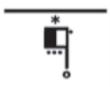
Levando o postulado em consideração, temos em primeiro lugar o sinalico  como forte; sendo, portanto, passível de escansão no verso. Já em relação ao segundo sinalico



que compõe o todo desse sinalema, nesta estrutura ele encerra o verso e é considerado fraco; logo, não deve ser escandido.

Assim sendo, no segundo verso são conscientemente empregados sete sinalemas, que são anteriormente articulados na primeira veiculação da linguagem humana, para serem empregados na criação artística do poema, de forma que atendam as especificidades do verso no qual são empregados. Ou seja, são escolhidos sinalemas que contenham sinalemas simples e sinalemas compostos, sendo que, nesses últimos, sobre os primeiros sinalicos não recai nenhum dos aspectos ou especificidades que os tornariam fracos.

Tabela 03. Demonstrativo da contagem dos sinalicos métricos do poema.

Verso 3					
					
EU	CHORO	SOFRO	MUNDO	SOZINHO <small>EMBAIXO</small>	ME ESCONDO
Sinalico 1	Sinalico 2	Sinalico 3	Sinalico 4	Sinalico 5	Não contado

Fonte: Quadro elaborado por Claudio Alves Benassi, com base em Benassi (2019, p. 256).

O último verso do poema em tela é composto por seis sinalemas simples. Neste verso não acontece nenhum outro fenômeno linguístico importante que implique na sua escanção, a não ser o morfismo entre os dois últimos sinalemas. Esse fato, conforme explicitado anteriormente, retira do sinalema que o sucede a força inicial do movimento, uma vez que é conectado ao primeiro sinalema.

Vale ressaltar que no morfismo os sinalemas são conectados, fato que faz com que não se pode vislumbrar com precisão o final de um sinalema e o início do outro. Entende-se que esse aspecto contribui para a formação rítmica de um dado verso numa composição poética.

Logo, pela inferência acima, compreende-se que o verso é pentassinálico, e, apesar de ser constituído por seis sinalemas, apenas cinco são poéticos, ou seja, somente sobre os cinco primeiros incidem aspectos consideravelmente importantes para a composição rítmica dos versos.

4. Considerações finais

Como foi visto, Rosa (2006) recomenda que a literatura em língua de sinais seja constituída com base numa tríade que é de suma importância para o sujeito com surdez: a língua de sinais escrita, a Segunda Língua (L2) na modalidade escrita e o desenho ou imagem. Por isso, além do caráter imagético da língua de sinais, infere-se que o desenho ou imagem, colabora para a formação de uma imagem mental da temática que norteia a apreciação ou fruição da obra pela pessoa com surdez.

Nessa perspectiva, o presente artigo que analisa estruturalmente um poema em língua de sinais, na tentativa de criar um possível caminho metodológico de criação e análise de poemas sinalizados. Apresenta-o com base na tríade “rosaneana”: o poema foi produzido em língua de sinais e grafado em sua escrita, sendo que em nenhum momento, sua concepção e registro foi perpassado pela língua portuguesa. Também, apresentamos uma concepção imagética que converge para a temática do poema, ainda que de forma abstrata, bem como apresentamos no corpo do artigo em tela uma tradução aproximada para a língua portuguesa.

Conforme exposto na análise estrutural do poema, as possibilidades de rima residem na retomada de elementos parênicos, ou seja, de elementos visuais mínimos, que harmonizam determinadas passagens dos versos, tais como início, meio ou fim. Nessa análise, ficou claro como configurações de mão e orientação de palma podem ser repetidas harmonicamente, constituindo com isso as rimas nesse tipo de poema.

A rítmica nesses poemas é de caráter muito mais complexo por envolver a primeira

articulação da linguagem humana, na perspectiva de André Martinet (1968; 1975). Assim sendo, escandir um poema em língua de sinais é deveras complexo e requer muito conhecimento e atenção do analista, uma vez que deve considerar aspectos bastante peculiares que os sinalemas apresentam quando devidamente contextualizados no enunciado artístico.

Esses aspectos são: sinalemas com movimentos puramente direcionais são considerados fracos e não podem ser contados; em sinalemas sobre os quais incide o morfismo, apenas o primeiro pode ser considerado forte e ser contado, o segundo não, por ser fraco; sinalemas híbridos apresentam a junção entre dois sinalemas: o primeiro é forte e contável, o segundo, fraco e não-contabilizável; sinalemas compostos sinalicamente, somente o primeiro sinalico pode ser contado, pois é considerado forte, o segundo é sempre fraco.

O presente estudo só foi possível graças à nova base teórica-metodológica que o norteou, contando com um aspecto de extrema importância para sua realização: a aplicação da escrita de sinais, sem a qual o mesmo não teria sido possível. Considero que uma análise desse vulto por meio de fotos ou vídeo não resultaria numa conclusão minuciosa, pois somente pela dupla articulação da língua de sinais (níveis morfológicos e paremológicos) torna-se possível conduzir uma análise minuciosa corroborando possibilidades teóricas-metodológicas assumidas.

Por último, vale ressaltar que os pontos de vistas teóricos e metodológicos são múltiplos e variados. Assim, esse entendimento vem se constituindo a partir de ideias que foram aprimoradas com sua aplicação em inúmeras criações artísticas. Ao longo desses estudos, percebe-se que as descobertas na área têm se apresentado profícuas e colaborado para instituir um novo saber na área da literatura em língua de sinais.

Referência

BARROS, Mariângela Estelita. *ELiS – Escrita das Línguas de Sinais: proposta teórica e verificação prática*. Tese. Doutorado. Programa de Pós-graduação em Linguística. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008.

BARROS, Mariângela Estelita. *ELiS: sistema brasileiro de escrita das línguas de sinais*. Porto Alegre: Penso, 2015.

BARRETO, Madson; BARRETO, Raquel. *Escrita de sinais sem mistérios*. Vol. 1. Belo Horizonte: edição do autor, 2012.

BAKHTIN, Mikhail M.; VOLOCHINOV, Valentín N. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 12ª ed., 2006.

BENASSI, Claudio Alves. *Poesis da Libras e da Escrita das Línguas de Sinais (ELiS): a utilização da visualidade da língua e da ELiS na poética de Duarte*. Círculo de Estudos de Escrita das Línguas de Sinais. *Anais*. Cuiabá, 2015. Disponível em <http://falangemiuda.com.br/index.php/refami/article/view/36>. Acesso em 15 de mai. 2019.

BENASSI, Claudio Alves; DUARTE, Anderson Simão; PADILHA, Simone de Jesus. *Poesis da Libras e da Escrita das Línguas de Sinais (ELiS): a utilização da visualidade da língua e da ELiS na poética de Duarte*. In.: *Revista Diálogos*, Cuiabá, v. 3, n. 2, jul.-dez., 2015.

BENASSI, Claudio Alves. Registro da produção literária em Libras em escrita de sinais VisoGrafia: ensaiando procedimentos de análise estrutural. In.: *Revista Água Viva*, v. 2, n. 1, 2017.

BENASSI, Claudio Alves. O que dizem os números: uma leitura numerológica pitagórica do poema sinalizado *Coração Fechado* (2017), de Cao Benassi. In.: *Revista Água Viva*, v. 3, n. 2, ago-dez. 2018.

BENASSI, Claudio Alves; PADILHA, Simone de Jesus. Rimas e métricas nos poemas em língua de sinais. In.: *Hon no Mushu – Estudos Multidisciplinares Japoneses*, v. 3, n. 4, 2018.

BENASSI, Claudio Alves. *VisoGrafia: o problema do conteúdo, material e forma na escrita de sinais*. Tese. Doutorado. Universidade Federal de Mato Grosso. Instituto de Linguagens. Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem, Cuiabá: 2019_a.

BENASSI, Claudio Alves. O uso da VisoGrafia para o registro da poética de Duarte: breve análise à la Bakhtin. *Revista de Letras Norteamericanas*, Estudos Linguísticos, Sinop, v. 12, n. 29, p. 235-521, jul./dez. 2019_b.

MARTINET, André. [1968] *A linguística sincrônica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971.

MARTINET, André. [1975] *Elementos de linguística geral*. Lisboa: Clássica Editora, 2014.
MARTINS, M. S. C. Oralidade, escrita e papéis sociais na infância. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2008. – (*Série gêneros e formação*).

ROSA, Fabiano Souto. Literatura surda: criação e produção de imagens e textos. In.: *ETC – Educação Temática Digital*, Campinas, v. 7, n. 2, 58-64, jun. 2006.

SÉRRIOT, Patrick. *Volochinov e a filosofia da linguagem*. Tradução de Marcos Bagno. – 1. ed. – São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

SILVA, Rita Maria da; BENASSI, Claudio Alves. Rimas e métricas em poemas sinalizados. In. Seminário de Educação, 25º, 2017, Cuiabá: Educação, diversidades, culturas, sujeitos e saberes. *Anais*, Cuiabá, Universidade Federal de Mato Grosso, 2017, p. 476-480.

STUMPF, Marianne Rossi. *Aprendizagem de escrita da língua de sinais pelo sistema SignWriting: línguas de sinais no papel e no computador*. Tese. Doutorado. Programa de Pós-graduação em Informática na Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.

VYGOTSKY, Levi S. *A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos superiores*. Orgs. Michael Cole... [et al.]; tradução de José Cipolla Neto, Luís Silveira Menna Barreto, Solange Castro Afeche. – 7ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007. – (Psicologia e pedagogia).

VYGOTSKY, Levi S. *Pensamento e linguagem*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo; revisão técnica José Cipolla Nelo. – 4ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2008. – (Psicologia e pedagogia).

Recebido em: 10/11/2019.

Aprovado em: 30/11/2019.

O CAMINHO DO HAIKAI NO E DO RIO DE JANEIRO: OBSERVAÇÕES SOBRE A PRÁTICA DO NÚCLEO DE HAIKAI DO INSTITUTO CULTURAL BRASIL-JAPÃO

THE PATH OF HAIKU IN AND OF RIO DE JANEIRO: APPROACHES ON THE PRACTICE OF THE BRAZIL-JAPAN CULTURAL INSTITUTE'S HAIKU GROUP

Mateus Nascimento¹

Peddro Paulo Ribeiro dos Santos²

RESUMO

Valendo-se de uma inquietação quanto a potência simbólica do discurso nikkei sobre cultura japonesa, este texto interpreta a prática do haikai no Rio de Janeiro através da observação participante no Núcleo de Haikai/Haikai do Instituto Cultural Brasil-Japão. Quais seriam os elementos que substanciam essa prática? Quem são os autores lidos? São algumas de nossas questões desenvolvidas para defender, com apoio da proposta teórico-metodológica da antropologia de Clifford Geertz (a descrição den-

ABSTRACT

Drawing on a concern about the symbolic power of the Nikkei discourse on Japanese culture, this text interprets the practice of haikai in Rio de Janeiro through participant observation at the Haiku Center of the Brazil-Japan Cultural Institute. What would be the elements that substantiate this practice? Who are the authors we read? These are some of our questions developed to defend, supported by Clifford Geertz's theoretical-methodological proposal of anthropology (the dense description), the role of haikai

¹ Mestrando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói (Rio de Janeiro); pesquisador do CEA – Centro de Estudos Asiáticos – da UFF e do MidiÁsia, Grupo de Pesquisa de Comunicação e Cultura Contemporânea da Ásia. E-mail para contato: mateus_nascimento@id.uff.br.

² Graduando em Letras-Português/Japonês pela Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. E-mail para contato: peddro@usp.br.

sa), o papel do haikai na configuração de uma condição de duplo exotismo: o haikai como objeto e a própria prática haicaísta majoritária de não-descendentes no cenário carioca, é decisiva para uma reavaliação da discursividade nikkei sobre a cultura japonesa neste estado.

Palavras-chave: Haikai. Cultura japonesa. Discurso Nikkei. Pertencimento. Antropologia.

in shaping a condition of double scientifically interesting exoticism: haikai as an object and practice itself The majority haikaist of non-descendants in the Carioca scenario is decisive for a reevaluation of the Nikkei discursivity about Japanese culture in this state.

Keywords: Haiku. Japanese culture. Nikkei speech. Belonging. Anthropology.

Introdução

Valendo-se de provocações sugeridas pela conceituação de Ernani Oda, ao explicar os aspectos políticos existentes na criação das imagens canônicas sobre elementos da cultura japonesa no Brasil (ODA, 2011), este artigo busca apresentar e discutir o circuito carioca da cultura japonesa, pelo caso da prática do haikai³.

Há muito tempo, desde meados dos anos 1960, a cultura japonesa está entre os interesses dos cariocas. Se por um lado, isso se refere ao trânsito de japoneses e seus descendentes – desde 1908 sediados em SP⁴ – para as mais variadas partes do país com o objetivo de divulgar ao máximo aspectos dela, intentando a manutenção de sua ancestralidade, por outro pensamos esse interesse assentado no pop, com o aumento da distribuição de *animes* e *mangás* na cena carioca desde 1980 até hoje⁵.

Desta forma, poderíamos pensar a história da relação brasileira com a cultura japonesa com, pelo menos, essas duas portas de entrada, a imigração e o pop.

O primeiro momento da imigração foi sucedido pela formação dos agrupamentos e bairros. A Liberdade, que um bairro famoso de São Paulo, abriga um conjunto significativo de asiáticos atualmente, mas essa presença asiática inicia-se com os grupos japoneses. Des-

³ Optamos pelo uso do conceito haikai em substituição ao de haiku, pois nesse texto discutimos a presença dessa poética especificamente no cenário carioca, no qual visualiza-se maior identificação com o primeiro termo.

⁴ Há pesquisas que apontam uma presença japonesa no Rio de Janeiro, como sugere Mariléia Inoue, sobretudo em seu texto *A imigração japonesa para o Estado do Rio de Janeiro* (in: CÔRTE, Andréa Telo da (Org.). *História Fluminense: novos estudos*. Niterói: FUNARJ e Imprensa Oficial, 2012, pp. 257-291).

⁵ Ao reduzir a escala de observação, vemos um epicentro carioca, com o projeto televisivo da famosa Rede Manchete (1983-1999) de televisão, uma das primeiras a exibir desenhos e filmes japoneses.

se processo, queremos destacar o nascimento de associações cujo crescimento progressivo estrutura as instituições regionais (estaduais) e as nacionais (mais referidas pelo termo entidades). Através delas, *nikkei* e brasileiros conseguem acessar a cultura japonesa e fazer acontecer as relações Brasil-Japão, sobretudo, através dos eventos e campanhas⁶.

Portanto, refletir sobre a experiência do consumo dessa cultura pelo estudo de caso da participação nos eventos de associações ou entidades, ou através da audiência de ficção seriada, televisiva ou do cinema, já seria em si uma novidade, reconhecendo-se a permanência de uma grade temática eurocentrada em várias pesquisas das áreas de humanidades, as quais não se abriram totalmente para os estudos de caso sobre a Ásia em geral. Mas, quais elementos dessa cultura são visitados? Quais seriam os principais objetos de interesse desse complexo circuito transcultural?

Para nossa surpresa, a partir de uma experiência de investigação-participante, para pontuarmos desde já nossas tentativas de aplicação da descrição densa, da antropologia de Clifford Geertz (1926–2006), neste texto, percebemos um aumento expressivo de interesse pela poesia haikai⁷ e sua prática, nos últimos 5 anos no cenário carioca (2014-2019).

O haikai no Rio de Janeiro: por uma releitura dos acessos a cultura japonesa

Com essas questões em mente, a questão antropológica a ser respondida aqui é: “quem pratica e define o haikai no RJ?”

Realizamos um pequeno mapeamento, no qual observamos a existência de uma nova percepção dessa arte, ou, desse caminho (*do*) no centro da cidade e em áreas pertencentes a região metropolitana do estado do Rio. É um *revival*, pois já havia núcleos de haikai desde os anos 2000 e alguns cariocas atuaram como representantes do caminho paulista, liderado, reconhecidamente, por Massuda Goga e sua sobrinha Teruko Oda.

Tentaremos demonstrar a originalidade dos novos atores da cena do haikai carioca e a consequência antropológica de sua participação neste campo, que difere da rotina de se buscarem aceitação e autorização no interior dos grupos tradicionais da colônia. Os não-japoneses, sempre em maior número no caso dos grupos de haikai no Rio, se utilizam desta poesia

⁶ Cito como exemplo o projeto RevitaLiba, iniciativa da comissão jovem do Bunkyo em São Paulo, que realizou um mutirão de limpeza do bairro da Liberdade evocando a educação japonesa quanto a esse tema da higiene e da educação social.

⁷ Esta é uma parte da poesia japonesa, bastante conhecida pelas produções iniciais de Matsuo Bashō (1644-1694), seus discípulos, e Masaoka Shiki (1867-1902), ícone de sua revitalização nos momentos finais do séc. XIX.

como uma via de pertencimento às instituições nipo-brasileiras, pois tornam-se originais e exóticos simplesmente por compreendê-la e praticá-la, sem a mediação do discurso nikkei.

Vejam alguns grupos:

Nome (ano de fundação)	Grêmio de Haikai Sabiá (2006)	Grêmio de Haikai Águas de março (16 de fevereiro de 2008)	Núcleo de Haikai/ Haikai do ICBJ (2014)	Haikai Combat (2014)
Organização e/ou direção (corrente com a qual se identifica)	Benedita Azevedo (haikai clássico, tal como ensinou Masuda Goga e Teruko Oda, paulistanos)	Benedita Azevedo e Douglas Eden Brotto (conhecido como <i>Guin Gá</i>) (haikai clássico, tal como ensinou Masuda Goga e Teruko Oda, paulistanos)	M ^a Bernardina e Peddro Ribeiro (não se filia a uma corrente, mas opta pela investigação das correntes relacionadas ao haikai clássico, a sua forma brasileira e a sua prática nipo-brasileira)	Yassu Noguchi (livre com base na poética de Paulo Leminski e Millôr Fernandes)
Número de participantes	8 participantes	11 participantes	12 participantes	É uma atividade gerida pela organizadora, que configura sarau de “microfone aberto”, onde os participantes podem se inscrever na hora sem necessidade de vinculação prévia.
Porcentagem de japoneses, descendentes ou brasileiros	100% Brasileiros 0% Descendentes 0% Japoneses	99% Brasileiros 1% Descendente 0% Japoneses	100% Brasileiros 0% Descendentes 0% Japoneses	Não há dados precisos em função da rotatividade de grupos participantes.

Tabela dos grupos de haikai do Rio de Janeiro (ciclo de referência: 2004-2019)⁸

É necessário pensar o lugar da cultura japonesa no RJ, para além de uma série de textos centrados na comunidade nikkei de São Paulo e suas ações. Mais ainda é pensar a especialidade e a especificidade dos cariocas que vivem e praticam haikai independentes do lugar de fala dos descendentes, sociologicamente engajados, que buscam a manutenção do seu discurso de autoridade sobre o Japão. Trata-se de interessante provocação para pensar os processos de verificação dos postulados identitários e os confrontos simbólicos entre a voz dos descendentes sobre a cultura japonesa, muito mais autorizada, e a potência da prática não *nikkei* do haikai.

⁸ Há alguns praticantes em separado que não possuem vinculação explícita com grupos e preferem a prática do haikai para fins pessoais, optando inclusive por não tornar públicas as suas contribuições. Também há uma linhagem em torno do poeta Luis Antônio Pimentel, mas não encontramos dados dos membros atuais dela.

* Guin Gá é um 俳号, はいごう, haigō, pseudônimo poético de haicaísta.

Logo, as questões a serem consideradas são:

1. Essas pessoas não se aproximam, necessariamente, pelo acesso garantido do pop e nem do parentesco, e o grupo é constituído por uma ampla gama de interessados, de várias idades e gêneros, profissões e orientações – majoritariamente não-*nikkei*;
2. Se lançam na reflexão sobre a história do haikai, suas formas e regras, mas também na criação de projetos lúdico-educacionais que incentivam a prática haicaísta em ambiente não tradicionais, calçados na possibilidade de sua poesia ser *livre* – adjetivo que discutiremos adiante – e reconhecida desta forma pelas vozes da colônia no RJ (esta é atravessada pelos símbolos da japonidade e do *nihonjinron*, teorias sobre o caráter japonês⁹);
3. Também criam dinâmicas de sociabilidade específicas estruturadas pela prática do *haikai*, pois criam núcleos, grupos e redes de interessados e praticantes, que desafiam o alcance social tradicional das instituições nipo-brasileiras.

Logo a prática carioca do haikai encaminha a revisão de alguns elementos dessa relação de significados, de modo que este texto nasce de nossas experiências de interpretação-participação no âmbito do Núcleo de Haikai/Haikai do Instituto Cultural Brasil-Japão, desde 2014. Usaremos nossas anotações sobre o *modus operandi* do grupo para analisar a prática haicaísta de não descendentes em instituições de descendentes e relacioná-la com os conceitos *uchi*, “estabelecidos”, e *soto*, “outsiders”, distintivos do pertencimento na cultura japonesa.

A cultura japonesa no Rio de Janeiro: O Instituto Cultural Brasil-Japão (ICBJ - Bunkyo Rio)

Evidentemente, ao tratar da presença de não-descendentes em locais mais frequentados por descendentes, não falamos em uma assunção carioca da japonidade – esse conjunto de saberes sociais e constituições fenotípicas do grupo japonês –, mas sim do ineditismo que comporta a prática carioca deste ramo em particular da cultura japonesa. Ou seja, analisamos a prática carioca dos não-descendentes como uma outra possibilidade de uso e vivência da cultura japonesa, para além dos marcos estabelecidos pelas instituições mais tradicionais – que se reúnem em torno do simbolismo *nikkei* paulistano, administrado pela Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e Assistência Social, o Bunkyo.

⁹ Oda, 2011, op. cit.

No caso do Rio, essa manutenção da relação entre a cultura brasileira e a cultura japonesa tem sido feita pelo Instituto Cultural Brasil-Japão (fundado em 1957) e a Associação Nikkei do Rio de Janeiro (fundada em 1972). Analisaremos aqui o papel do ICBJ, pois nele nasceu o clube e a prática do haikai em destaque.

O ICBJ, como é conhecido, foi criado, em 1957, por um grupo de brasileiros, japoneses e nisseis, apoiado pelo embaixador japonês Yoshiro Ando, com o propósito de implementar as relações culturais entre os dois países. De acordo com os registros históricos da própria instituição, sua fundação deu-se em 16 de agosto do mesmo ano, em Assembleia Geral, estando presentes o próprio embaixador e representantes do corpo diplomático, das forças armadas, do Congresso Nacional e da elite intelectual brasileira de então.

Em 14 de junho de 1958, inaugurou sua sede própria, com a presença do Príncipe Mikasa e da Princesa Yuriko, que estavam em visita ao Brasil para as comemorações do Cinquentenário da Imigração Japonesa, e de autoridades dos dois países, como o embaixador e sua esposa, a embaixatriz Hideko Ando, o ministro Vasco Leitão da Cunha, o general Anápio Gomes, entre outros. A transferência da Embaixada do Japão para Brasília, em 1971, em nada alterou suas inter-relações com o governo japonês; estas mantiveram-se cordiais com o Consulado-Geral do Japão, instalado no Rio de Janeiro, o qual é seu principal parceiro.

A instituição é autônoma, mas preserva e resguarda esse inter-relacionamento como parte de sua memória histórica e de sua proposta institucional. Paralelamente, mantém também fortes vínculos com a Câmara de Comércio e Indústria Japonesa do Rio de Janeiro, com a Associação Nikkei do Rio de Janeiro e com a Associação Cultural e Esportiva Nipo-Brasileira do Estado do Rio de Janeiro (RENMEI), entidades assumidas como coirmãs e parceiras de quase todos os eventos anuais.

Para a efetivação de seu trabalho, o Instituto dispõe de uma Diretoria (com função executiva), de um Conselho Deliberativo (com funções normativa e de controle) e de um Conselho Fiscal. Dentre estes diretores, destacamos o papel crucial da diretoria cultural que é a responsável por coordenar e criar iniciativas culturais para brasileiros com objetos de análise em torno da cultura japonesa.

O acesso ao universo japonês fornecido por estas instituições se dá através da oferta, regularmente, ao seu quadro social e ao público interessado de cursos de língua japonesa e de artes orientais, como ikebana (arranjos florais), *oshi-ê* (bonecas em alto relevo), *origami* (dobradura de papel), *chanoyu* (cerimônia do chá), *shodo* (caligrafia artística), *nihon ga* (pintura clássica) e *nihon ryori* (culinária japonesa).

A par disso, vem desenvolvendo projetos culturais voltados ao público em geral, como “Japão na Praça”, “Noite do Japão”, “Concurso de Redação”, “Fórum Internacional de

Meio Ambiente” e outros, em parceria com prefeituras, associações diversas, clubes sociais e instituições de ensino.

Nestes eventos os estudantes podem apresentar os seus conhecimentos e passam por análises e avaliações, conscientes ou inconscientes, das possíveis plateias. Por sua vez, os cursos de artes tradicionais fornecidos possuem estreita relação com grupos ou escolas mais antigas e presentes no imaginário dos praticantes.¹⁰

Por fim, citamos alguns dos projetos mais recentes que possuem semelhanças com a metodologia de grupo de estudo de universidade e se encontram em funcionamento a este tempo: o Clube do Livro ICBJ, iniciado em 2018 com o objetivo de ler e comentar em grupo as principais obras da literatura japonesa; os ciclos de História do Japão, iniciados em 2015, o projeto Sexta-feira cultural (reformulado em 2013) e o Núcleo de Haikai/Haikai do ICBJ (criado em 2014).

O simbolismo por detrás da oferta de cursos de artes tradicionais japonesas

É necessário compreender esta oferta de cursos de língua e de artes tradicionais no ambiente dessas instituições. Ela está atrelada a ênfase sociológica do discurso dos descendentes que valoriza a cultura japonesa, tornada o campo do aprendizado de como ser sujeito “da maneira certa”. Nas palavras de ODA (2011), existe uma celebração da cultura japonesa em muitos ambientes de descendentes, os quais postulam os modos de fazer *corretos* de quase todas as artes tradicionais.

Na prática, isso significa que o discurso sobre a tradição japonesa é conservador e, não raro, reinventa fatos e interpretações sobre seus elementos¹¹: o *dō* de uma dada arte é ditado pela memória e pela imagem que se têm sobre ela no universo nipônico, muito mais do que por resultados de pesquisa acadêmicos sobre sua história. Em alguns casos, as recentes descobertas e essa memória se chocam, mas, no espaço das associações e instituições, prevalece

¹⁰ O caso do ikebana parece mais.

¹¹ É sugestivo pensar o conceito de invenção das tradições do historiador Eric Hobsbawm (1917-2012), pois, ao extremo da proposição que desenvolvemos, entendemos que o grupo nikkei reinventa elementos e significados no interior da cultura japonesa e os assume na sua discursividade, como se fossem paradigmáticos – exemplos não faltam: “a cultura ancestral samurai”, “a educação marcial desde os primórdios”, “a ausência de pontos negativos na hierarquia” e muitos outros elementos que visam pensar o Japão como um todo desde sempre homogêneo e harmônico –, mesmo que possam ser situados em uma determinada conjuntura. Oda se aproxima do historiador, embora não o cite, mas prefere pensar a relação dessa invenção identitária com o nacionalismo, sobretudo, pós-guerras (neonacionalismo para ele), que recoloca o Japão no ambiente da alta globalização do séc. XX, agora como protagonista de um intenso processo de circulação cultural.

o saber da tradição nikkei (ODA, 2011; SÁ PORTO, 2018¹²; SAKURAI, 2011) pela invocação da ancestralidade japonesa (aqui, um recurso ufanista).

Essas falas ressaltam a idealização do Japão como o lugar do sucesso, da “boa cultura” e dos altos índices de desenvolvimento educacional, econômico e social. “Como resultado, as ideias que predominam no Brasil sobre a cultura japonesa tendem a reificá-la, apresentando-a como uma totalidade homogênea, imutável e exótica” (*idem*, 2011, p. 104) e, ao mesmo tempo, colocam barreiras para uma vivência da cultura japonesa que seja consciente das ambiguidades ou dados negativos no tocante a história do Japão por parte de quem não seja do grupo “descendentes”, pois essa outra compreensão do Japão é potencialmente disruptiva: questiona a pureza dessa tradição, desse passado, expondo inconsistência dele em alguns casos.

Não sem razão, a permanência desses discursos ampara os usos conceituais sociais de *uchi* e *soto*, fundamentais para criação de hierarquias entre os sujeitos, em função da autoridade do discurso *nikkei*.

Essa mobilização da memória busca justificar o poder de arbitrar o modo certo e o modo errado de se fazer a arte. Deste modo, nos momentos de congregação, se afirma ser necessário assumir a regra ditada pelo descendente para permanecer, nesse caso, sinônimo de *participar* na instituição – *uchi*, “ser de dentro” ao passo que conhece os postulados. O contrário é igualmente verdadeiro: o não reconhecimento da lógica japonesa implica em exclusão e atitudes de apagamento por parte do quadro descendente e mesmo o de não-descendentes que assumiram o discurso como verdade¹³ – que é *soto*, “ser de fora” do círculo.

Em decorrência disso, se uma dada arte menos conhecida, como o haikai, é estudada sem o arcabouço do discurso *nikkei*, ela torna-se duplamente mais exótica, e seus adeptos ainda mais especiais e potenciais para a sociologia envolvida da prática de uma arte ou *dō*. O ineditismo envolvido desafia a conjuntura simbólica compartilhada – *assumida* – pelos indivíduos relacionados.

Aqui fazemos menção do postulado metodológico de Geertz, pois analisamos in, “dentro”, e vemos as implicações deste grupo, os praticantes de haikai não-descendentes, como potentes forças de mudança desse pertencimento “in” – *uchi* – da lógica *nikkei*. Esta prática, em si, revela as formas pelas quais é possível ressignificar o acesso à cultura japonesa. Aí reside a originalidade da prática do haikai no Instituto Cultural Brasil-Japão: ocorre uma

¹² Em Sá Porto encontramos uma interessante síntese do problema: analisando a discursividade nikkei, a autora entende que esse saber implica na “definição do representado e do legado que se quer preservar, sendo que esse esforço de definição resulta, na prática, na construção de narrativas que refletem um público imaginado ao mesmo tempo em que o constroem.”

¹³ Segundo Nakagawa (2009), “(...) o espaço público é apenas, por assim dizer, a rede social sutilmente hierarquizada de todas as pessoas” (NAKAGAWA, 2009, p. 21). Certamente, a sutileza da hierarquização sugerida pelo autor envolve o conhecimento prévio da constelação de símbolos mobilizáveis e explicativos de quem se é, onde se é e porque se é no espaço público japonês, pautado pelo signo da autoridade – que é violência –, portanto, instrumental.

reconstrução simbólica dessa participação não-japonesa quando estes sujeitos divulgam e se debruçam sobre a estética do haikai.

Como eles não possuem amarrações conceituais prévias – dadas pelo discurso *nikkei* – e experimentam as coisas do Japão (no caso, o *haikai*) alterando os usos dos símbolos tradicionais do campo, trata-se de uma subversão.

O fim do processo é a proposição de novas performances da cultura, no sentido destes novos conhecedores do haikai poderem arbitrar a prática e atribuir muito mais valor do que os próprios *nikkei*.

A partir de agora nos deteremos mais detidamente na reconstituição das práticas do Núcleo de Haikai/Haikai do ICBJ e o conjunto de símbolos produzidos para uma melhor compreensão da performance como reinvenção das possibilidades de participação *na* cultura japonesa. Para isso, faremos uso de imagens feitas durante reuniões, objetivando a ilustração dos atores.

O Núcleo de Haikai/Haikai do Instituto Cultural Brasil-Japão: história e funcionamento

Contabilizando 71 reuniões, o Núcleo de Haikai/Haikai do Instituto Cultural Brasil-Japão foi criado em 2014 no âmbito do projeto Tempo Literário ICBJ, que é o amparo institucional para as iniciativas da diretoria cultural da instituição. O Tempo Literário visa abrigar projetos que tenham o texto e o meio textual como objetos, independentemente de suas formas de emissão e recepção, e temporalidades.

Desde o ano da fundação, o núcleo dedica-se ao estudo do haikai, e o entende como “um estilo de poema japonês curtíssimo, que não tem título ou rima. Escrito em sílabas métricas (de 5,7 e 5), totalizando 17, procura descrever um instante da realidade e deve conter termo referente as quatro estações do ano (*Kigo*)”¹⁴. Este texto compõe a descrição do grupo e parece uma enunciação inicial de sua interpretação da arte.

Percebe-se nele a intenção de conceituar a sua prática como sendo diferente em relação as palavras chaves encontradas nas apresentações dos grêmios, mais tradicionais e voltados para uma importação considerável dos conceitos poéticos assumidos como japoneses. A iniciativa valoriza não apenas as raízes nipônicas, mas as características que o haikai assumiu no âmbito da literatura brasileira, através da influência de autores europeus ou como legado cultural trazido pelos imigrantes japoneses. Ou seja, o estudo dos vários modelos que o poema adquiriu ao longo da trajetória como gênero poético: o Tradicional, o Guilhermino, o concretista, o zen e o Livre, para mencionarmos os mais conhecidos grupos no Brasil.

¹⁴ A descrição se encontra no site da instituição, na aba designada para o núcleo: www.icbj.com.br.

Isso não significa o abandono dos conceitos estruturantes da prática, *keigō*, “palavra da estação” e *kireji* a palavra ou sílaba que denota a pausa da enunciação, pois ao dizer que haikai é poema sem rima ou título, os participantes estão fazendo uma crítica sutil ao haikai feito pelo intelectual, advogado e poeta Guilherme Almeida (1890-1969), um dos pioneiros divulgadores dessa poética, o qual as acessou pelas explicações do movimento do japonismo, de inspirações francesas¹⁵, e assim as divulgou pelo Brasil de seu tempo.

Almeida inclusive seria o precursor de uma linha dessa poética, mas as suas derivações, curiosamente, não compuseram grupos, como vimos na tabela. O núcleo pensa esses trânsitos a partir da leitura das obras de autores reconhecidos (citaremos adiante) e do conjunto de vídeos existentes na internet. Tudo isso para criar uma visão ampla dos caminhos do haikai.

Destacando o seu objeto, o grupo se propõe a realização de encontros mensais de haicai, historiadores e pesquisadores da arte literária, para discussão, análise e divulgação do universo poético do haikai. Essas reuniões possuem o formato de roda de leitura e discussão.

Metodologia das reuniões e a formação de conceitos estruturantes



Foto 1: Exemplo de reunião do núcleo (arquivo do autor)¹⁶

¹⁵ Não só Guilherme, mas muitos brasileiros “descobriram o Japão” através do discurso francês, marcadamente orientalista (OKAMOTO, 2016) desde a década de 1870 até pouco depois da chegada das levas de imigrantes.

¹⁶ Esta foto foi tirada por ocasião da visita da intercambista Nodoka Nakaya, que ao ficar sabendo da iniciativa, marcou visita. Note-se que é a única japonesa na foto. Todas as fotografias usadas estão em arquivo pessoal do autor, pois foram tiradas de seus dispositivos por ele mesmo ou por terceiros a pedido.

O grupo foi criado a partir do encontro de interesses do poeta Peddro Paulo Ribeiro dos Santos – cujo primeiro contato foi com o livro de Paulo Franchetti¹⁷ ainda no Ensino Médio – com a diretora cultural Maria Bernardina de Oliveira Silva – que teve suas experiências iniciais no caminho do haikai através do contato com diplomados da Academia Brasileira de Letras, reconhecidos como haicaísta – no ano de 2014.

A partir de sua posse no instituto, como segunda diretora cultural, estabeleceu o projeto Tempo Literário, no intuito (no ano de 2012) de discutir o lugar da cultura literária japonesa no Rio de Janeiro, assumindo os objetivos do ICBJ em ser uma divulgadora desta.

Recuperando sua experiência profissional, idealizou uma espécie de roteiro para as reuniões que é distribuído como pauta previamente. Os itens dele são: a. assuntos gerais e informes; b. leitura de obras; c. apresentações dos participantes; d. leitura de haikai autorais; e. agendamento do próximo encontro.

Normalmente, a programação segue este direcionamento para melhor organização do tempo, mas, eventualmente, podem se somar preocupações com organização de eventos ou de participações externas e/ou outros assuntos.

Gostaríamos de refletir inicialmente sobre o item “leitura de obras”, pois achamos interessante citar o fundamento desse conhecimento empírico sobre o haikai. Ele em si pode não ser inédito, visto que autores conhecidos são mobilizados, mas se apresenta como uma explicação a mais no universo dos praticantes.

No interior de uma reunião, encontramos os seguintes autores e seus textos: “Haikai: antologia e história”, de autoria de Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi, publicado originalmente em 1990, mas a versão utilizada é a reimpressão de 2012; “Haikai e performance”, de autoria de Roberson de Souza Nunes (fruto de sua tese doutoramento), de 2016; o clássico livro que narra uma das viagens de Matsuo Bashō, Trilhas Longínquas de Oku (*Oku no Hosonmichi*), traduzido por Meiko Shimon, também lançado em 2016; e o texto poético (a biografia poética) de Bashō, Bashō: a lágrima no olho do peixe, escrita pelo poeta Paulo Leminski (1944-1989) em 1983. Estes textos se encontram sempre presentes no interior das discussões como leituras fundantes.

Elas se apresentam como estruturantes de um conceito de haikai para o Rio de Janeiro, deste núcleo, que pensa esta arte na sua dimensão histórica, mas também na dimensão da estética como performance, pois esses leitores interessados constroem sentimentos e agregam valor ao demonstrarem domínio dessas leituras. Compor haikai está dado como um exercício objetivo, em que se busca o saber dos antigos mestres, mas também como algo subjetivo, na medida em que incentiva o campo da criatividade e do lúdico.

¹⁷ *Haikai: antologia e história. Op. cit.*

Vale destacar o fato de que, no espaço de uma reunião, são apresentados autores e obras relativamente densos – e não conhecidos de um grupo não acadêmico – para substantiar uma melhor essa visão sobre o haikai, independente do público que ali esteja. Isso significa pensar o núcleo como um espaço de divulgação científica, que aproxima o interessado das ideias mais recentes e torna o ambiente da reunião pedagógico e educativo. Cada participante fica responsável por uma leitura e todos participam dos comentários quando estas mesmas leituras são feitas em conjunto, mostrando um potencial científico do estudo da história e não da memória da comunidade.

Com esta intenção de fundo, as primeiras definições consolidadas passam inicialmente pelas conceituações formuladas por Paulo Franchetti (2012), para construir uma espécie de história dessa arte no próprio Japão – ou seja: um ponto de partida objetivo à luz da preocupação sobre o que seria o caminho do haikai e sua história.

Amparados neste autor encontramos o seguinte discurso sobre a arte: enquanto poesia começa, na verdade, muito antes de Matsuo Bashō, pois era uma prática da corte até meados do séc. XV, quando alguns religiosos e poetas começam a repensar a sua estrutura (isso vemos em FRANCHETTI, 2012, pp. 10-28).

Na verdade, segundo o autor, poderíamos falar de pelo menos dois ramos poéticos japoneses encontrados nas obras ou fragmentos de obras desde o séc. X e XI passando ainda pelos sécs. XV e XVI: a poesia longa (*nagauta*, 長唄), caracterizada pelo acompanhamento instrumental do *shaminsen*, e o *tanka*, mais antigo, de versos compostos por 31 sílabas, subdivididos em 5-7-5-7-7 sílabas, cujo desmembramento está na base das origens do haikai – o qual originalmente era uma das estrofes e chamava *hokku*.

Assim, verificamos a existência de um campo literário cortesão pautado pela demonstração do refinamento e da opulência pelo meio da escrita. Caracterizados pela demonstração de erudição sobre os clássicos e capacidade de recriar os seus argumentos, que é a metodologia do *honkadori* (esse procedimento das artes japonesas de fazer menções discretas a pensamentos anteriores tidos como referenciais), estes poemas se tornam acessíveis pelas coletâneas registradas.

R. H. Blyth (1868-1964) tornou-se o principal estudioso da poesia haikai, tendo publicado uma série de livros em quatro volumes – *Haikai: in four volumes* – por volta dos anos 1950, mas que ainda continua sendo referência pelos extensos comentários e compilações¹⁸.

Segundo Blyth e os demais autores elencados, tratava de poesias e literaturas desde muito cedo ambientadas no ambiente palaciano. Muitas obras da literatura clássica japonesa tinham origem ou eram compostas nesse lugar simbólico dos ambientes cortesãos e se

¹⁸ Leminski enaltece este autor no decorrer de sua obra.

tornaram fontes para sua interpretação¹⁹, pelo conjunto de elementos que mencionavam a opulência e a riqueza em detalhes.

Através desses materiais, ficamos conhecendo a prática da *renga*, a poesia encadeada, em que dois ou mais declamantes recitavam poesias seguindo a métrica de um terceto, possuidor de versos de 5-7-5 sílabas, seguido de um dístico, de 7-7 sílabas.

O conjunto de suas regras estaria dado pelo campo da corte, mas, a partir da *renga* cortesã surge, para Franchetti, uma espécie de “*renga* do povo”, em que prevaleciam a comichidade, a linguagem coloquial e a sátira. Seus principais praticantes seriam os comerciantes, soldados de baixa patente e monges. Nesse processo, no intervalo entre os anos de 1571-1613, vemos o nascimento de uma nova forma, respeitadora da métrica clássica, mas inovadora em seus temas.

Somente com Matsuo Bashō (1644-1694), nome poético de Matsuo Kinsaku, vemos o nascimento do haikai na sua nova intenção: uma poética que reflita concepções de vida, na qual as ambivalências, as incertezas e os signos contrários entre si, presentes no mundo sensível (belo/feio, elegante/grotesco, profundo/raso, ...), se unem na composição de uma visão de mundo, que é, notoriamente, o zen budista, transposta na criação de seu haikai. O esforço de Bashō foi o de separar este *hokoku* da *renga* e dar-lhe mais preocupações para além da sátira e da comichidade.

Daí decorre a fundação de sua escola, de uma linhagem de praticantes do haikai que será referenciada até mesmo pela literatura japonesa moderna²⁰, e que se torna o ponto de partida da experimentação da poética japonesa, para além dos demais grupos.

De certa forma, a objetividade de Franchetti enquanto teórico do campo da literatura, solidifica um conjunto de definições-chaves para esse saber carioca se afirmar: 1. haikai como uma prática que nasce crítica da poética aristocrática; 2. que é atravessada por um processo de transformação historicamente situável e analisável; 3. inaugurado com Matsuo Bashō.

Este saber não é de todo diferente daquele dos grupos mais tradicionais, no entanto se permite mais variações, no sentido de que o praticante pode avançar e interpretar, questionar e dar historicidade a vida e a obra de Bashō.

O aspecto da liberdade de se questionar a história dá origem a leitura dos demais livros e das demais personalidades do haikai, sem perder de vista os principais ensinamentos do mestre. Isso significa dizer que a prática do haikai é orientada pela possibilidade de variações

¹⁹ É o caso do Livro do Travesseiro de Sei Shōnagon (de, aproximadamente, 1002), um diário da dama de companhia da consorte imperial Teishi, que narra as suas impressões no dia a dia do palácio e em alguns eventos externos, por exemplo.

²⁰ Citamos o caso de Ryūnosuke Akutagawa (1892-1927), que possui um conto inspirado em cenas da morte de Bashō, publicado em português como Terra Morta (AKUTAGAWA, R. Rashōmon e outros contos. Tradução de Madalena Cordaro e Junko Ota. São Paulo: Hedra, 2008, pp. 87-102.

de olhar sobre Bashō, mas não abandona seus conceitos estruturantes: pureza, brilho e franqueza – todos derivados do *makoto*, cujo significado é sinceridade e aponta para uma atitude de observação simples e interessada na totalidade do mundo. A poética do haikai só se concretiza se há percepção do lugar do observador no mundo e isso se torna uma demarcação deste instante de iluminação, que dá origem ao poema.

As implicações desse investimento teórico

Depois de consolidada esta leitura mais historiográfica, é incentivado ao participante iniciar suas próprias incursões no caminho do haikai. Aqui começam os exercícios pessoais de investigação, os quais podem ser levados para a reunião do grupo ou não. A rigor, pede-se do participante que escolha um autor de haikai para tornar-se seu objeto de estudo. No processo, espera-se que o praticante se aprofunde na estética desse autor escolhido e acesse algumas de suas questões para sua intimidade.

Ao passo que esta pesquisa vai se desenvolvendo, já é possível conhecer outros participantes-praticantes do caminho do haikai. Rompe-se então com o paradigma de Bashō como centro e única expressão do haikai e vislumbram-se dados sobre os discípulos e autores posteriores: Kobayashi Issa (1763-1827), Yosa Buson (1716-1783), Masaoka Shiki (1867-1902), Nenpuku Sato (1898-1979) e os ecos brasileiros deste último, sobretudo, Hidekazu Masuda Goga (1911-2008), além de nomes brasileiros também praticantes, como Alice Ruiz (1946 –), Paulo Leminski (1944-1989), Millôr Fernandes (1923-2012), Adriana Calcanhotto (1965 –), Olga Savary (1933–) e muitos outros.

Estes se tornam referências individuais e passam a orientar e inspirar os participantes a se tornarem praticantes do haikai no Brasil, de modo que a variabilidade poética envolvida nessa produção se configura como um precioso registro de como se vivencia o haikai para além das normas e avaliações consolidadas pela colônia paulista.

Essa produção carioca busca respeitar a necessidade de presença de *kigo*, *kireji* e *satori*, mas não se restringe a seleção de elementos brasileiros que atendam a essas designações, muito difundida no interior dos grêmios²¹. A produção do núcleo e do haikai carioca em geral busca uma utilização autoral de elementos nativos que se assemelhem aos conceitos. Por exemplo:

Luar de Ipanema
outono no monte Fuji

²¹ Fazemos referência a compilação de termos da estação do Brasil que recebe o nome de kigologia.

– aqui de repente
 (Bernardina Oliveira)
 Monte Fuji
 plantando bananeira
 cuia de arroz
 (Yassu)
 Um dia verão
 Corcovado ao Fuji
 É uma estação
 (André Miranda)

Três montanhas
 doce comida
 com pão de Açúcar
 (Peddro Ribeiro)

A neve no chão
 e o branco das nuvens
 Rio e Nihon
 (Erick Ciqueira)²²

Num exercício inicial de observação, se comparados com o haikai produzido pelos participantes de grêmios mais reconhecidos, poderíamos supor não serem haikai. No entanto, se haikai é síntese – este é o conceito mais importante na estética de Bashô e dos demais autores conhecidos (LEMINSKI, 2013, p. 99) –, síntese de um momento ou de uma determinada experiência de abstração de uma cena, um *flash*, consideramos a sensação de se ver, repentinamente, a lua de Ipanema e lembrar-se do Monte Fuji a sua riqueza poética.

O primeiro haikai culmina ainda com um corte profundo, pois “aqui de repente” é próximo da máxima japonesa, exposta por KATO (2012), do “agora é igual a aqui”. Segundo esse autor, a explicação para a visão de mundo japonesa (e talvez extremo asiática como um todo) reside no conceito de lococentrismo – uma totalidade composta do homem e da natu-

22 Esse conjunto de haikai foi selecionado por ocasião de uma atividade do Núcleo na escola Marília de Dirceu no Bairro de Ipanema, onde os estudantes receberam a exposição Do Monte Fuji ao Pão de Açúcar.

A escola situa-se próxima a uma das comunidades mais perigosas do Rio, conhecida pelo elevado número de intervenções policiais – fruto da desastrosa política de pacificação do governo de Sérgio Cabral Filho –, e um de seus professores, solicitou ao núcleo que compusesse haikai no tema da exposição para enfeitar alguns dos quadros e também foi pedido a realização de um pequeno workshop sobre o haikai. Há uma matéria na versão impressa do jornal Nippak sobre a participação do núcleo. Ver: Comunidades do Cantagalo e Pavão-Pavãozinho recebem mostra ‘Do Monte Fuji ao Pão de Açúcar’. *Jornal Nippak*, São Paulo, ano 19, n. 2574, 12 a 18 de maio de 2016, p. 9.

reza – em contraste com o antropocentrismo cartesiano. Enquanto esse se distancia da visão de mundo nipônica, aquele se correlaciona com o conceito de haikai na raiz: uma percepção do mundo intensa por meio do acurado exame das sensações decorrentes da mudança das estações, no limite, uma visão sobre um instante do todo.

É possível ver ainda o mesmo esforço nos demais haikai quando justapõem imagens dos seus lugares de origem a imagens distantes, que simulam o que seria uma imagem japonesa. Existe aí uma simplicidade ao assumir a distância e em função dela fazer a marcação do aqui (lugar de origem) que, na verdade, se torna virtualmente próximo “do outro lado”.

As intenções dos segundo, terceiro e último haikai acompanham uma espécie de comichidade, pois ambas as montanhas foram aproximadas e seus contextos testados ao sabor das imagens cariocas (que é a valorização da transitoriedade em Bashō).

A tônica dessa experiência poética está na composição orientada pela fruição da leitura de algum clássico. Não significa que este jovem praticante repetirá a estética, pois isso seria impossível. A intenção é a de buscar o maior número de referências possíveis para justificar o seu haikai para si mesmo e para o grupo. Este procedimento se assemelha ao processo de avaliação dos haikai normalmente feito após a leitura coletiva nos grêmios mais antigos. O processo de leitura, interpretação e inserção de observação poética na rotina dão subsídios para a assunção desse praticante como haicaísta.

Exatamente aí nasce a performance e a especificidade do praticante, que não foi mediado pelo discurso *nikei*, pois a performance da qual falamos tem mais relação com o fato de o núcleo e o praticante desenvolverem primeiros esforços do fazer haikai, para além das prescrições *nikei* tradicionais, através da oferta regular de eventos que mostram a sua produção.

Podemos dizer não haver uma mediação do discurso *nikei*, pois as estratégias de afirmação da autoridade dessa prática passam pela oferta de eventos ou participações para além deste universo, tendo os praticantes como protagonistas.

Conclusão: eventos, o lugar do papel simbólico da prática haikai

O núcleo aqui analisado tem em sua programação anual o Sarau de Haikai do ICBJ, evento fixo que está em sua quinta edição. Este é o evento mais importante: nele se misturam as intenções do núcleo, do instituto e a preocupação em tornar essa forma de fazer haikai conhecida em meio a comunidade e aos discursos de que a autoridade do caminho do haikai dos não descendentes não considera o protagonismo *nikei*.



Foto 2: V Sarau (8 de junho de 2019) nas dependências do ICBJ.

Os saraus se estruturam em função da seguinte programação: 1. História da fundação do ICBJ e do Núcleo de Haikai ICBJ; 2. Uma introdução ao Haikai, seus conceitos principais e história; 3. Explicação do tema da edição (pode ser um relato de algum homenageado ou seus parentes, ou alguma fala sobre outro tema); 4. Leitura de haikai autorais e clássicos, normalmente, em grupo; 5. uma apresentação musical, com músicos brasileiros, japoneses ou grupos que tenham constituição paritária; 6. lançamento de livro, se houver; e 7. Confraternização, com comidas brasileiras e japonesas.

De acordo com a antropologia de Geertz, ao pensar o Sarau como um espaço da performance, o pontuamos como um momento em que forças ativas inconscientes se chocam na produção de uma ideia sobre o que se vê e os significados em disputa dessa imagem. No caso, sobre o que é a prática haikai de não descendentes e como ela impacta a hegemonia do discurso de descendentes sobre a cultura japonesa.

Essa prática poética é chamada a comparecer no juízo da comunidade, que também compõe o público dos saraus, e neles é atestada a autenticidade desse caminho ou-

tro, que se tornou possível através do não comparecimento da lógica *nikkei* sobre a cultura japonesa.

Quando os não-descendentes avançam na criação de uma vivência da cultura japonesa através do haikai, que é muito pouco prestigiado pela colônia carioca, eles estão reinventando as possibilidades de entrada nesse universo, pautadas antes pelo discurso *nikkei* sobre o que é e o que não é parte dessa cultura.

O que ocorre é, no limite, uma produção de pertencimento, no sentido de poder fazer parte através do elemento haikai inédito (e duplamente exótico) a invadir o terreno do discurso tradicional. Em função dessa prática poética, norteadada pelo intenso processo de qualificação individual, através do estudo dos autores, e coletivo, com a defesa desse estudo e prática, os não descendentes conseguem questionar – ultrapassar? – as barreiras simbólicas criadas pelo discurso da singularidade *nikkei*.

Referência

BASHŌ, Matsuo. *Trilhas longínquas de Oku*. Trad. Meiko Shimon. São Paulo: Editora Escrituras, 2016.

FRANCHETTI, Paulo e DOI, Elza Taeko. *Haikai: antologia e história*. 4ª edição. Campinas, SP: Editoria da Unicamp, 2012.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. 1ª edição reimpressa. Rio de Janeiro: LTC, 2017.

LEMINSKI, Paulo. *Vida, 4 biografias: Cruz e Sousa, Bashō, Jesus, Trotsky*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, pp.79-153.

NAKAGAWA, Hisayasu. *Introdução a cultura japonesa: ensaio de antropologia recíproca*. Trad. Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

NUNES, Roberson de Sousa. *Haikai e Performance*. 1ª ed. Minas Gerais: EDUFMG, 2016.

ODA, Ernani. Interpretações da “cultura japonesa” e seus reflexos no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais (Impresso)*, v. 26, p. 103-117, 2011

Revista POESIA SEMPRE, ano 10, n. ° 17, Rio de Janeiro: Fundação da Biblioteca Nacional, dez. 2002.

SÁ PORTO, Maria Cecília Costacurta de. “*À sombra das cerejeiras tropicais*”: o projeto comunicacional do *Bunkeyo* e a construção da narrativa nipo-brasileira. Tese. (Doutorado em Ciências da Comunicação. Escola de Comunicação da Universidade de São Paulo (ECA-USP). São Paulo, p. 367. 2018. Disponível em <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-17072018-165011/es.php>>. Acesso em 7/10/19.

SAKURAI, Célia. *Os japoneses*. 2ª edição. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

Recebido em: 13/11/2019.

Aprovado em: 30/11/2019.

DO HAIKAI JAPONÊS AO HAICAI BRASILEIRO: INTERPRETAÇÃO E PERFORMANCE

FROM JAPANESE HAIKU TO BRAZILIAN HAIKU: INTERPRETATION AND PERFORMANCE

Roberson de Sousa Nunes¹

Haicais brasileiros... por que não?
Como os kakis, de Barbacena ou Nagasaki...
H. Masuda Goga

RESUMO

Este artigo toma como referência o livro de minha autoria, “*Haikai e Performance: imagens poéticas*”. Aqui, eu destacaria, resumidamente, alguns pontos importantes da obra publicada, no Brasil, em 2016, no que se refere às relações entre haikai e performance. O livro nasceu a partir da pesquisa realizada sobre a experiência prática da montagem da performance HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio e explora os estudos de performance como metodologia de análise, assim como manifestações de performance art, com foco na presença do artista (relação vida e arte) e em aspectos visuais

ABSTRACT

This article references the book of my own, “Haikai and Performance: Poetic Images”. Here, I would briefly highlight some important points from the work published in Brazil in 2016 regarding the relationship between haikai and performance. The book was born from the research on the practical experience of assembling performance HAIKAI - only the clouds swim at the bottom of the river, and explores performance studies as a methodology of analysis, as well as manifestations of performance art, focusing on the artist's presence. (Relationship between life and art) and visual aspects embodied in works of this genre. With the publication of Haikai

¹ Professor Efetivo de Teatro no Centro Pedagógico da Universidade Federal de Minas Gerais. Pós-doutor em Pedagogia do Teatro – pela EBA – Escola de Belas Artes/UFMG e HMT – Hochschule für Musik und Theater Rostock – Alemanha, com o Projeto de Pesquisa: A influência da Performance no Ensino de Teatro no Brasil e na Alemanha. Doutor em Letras/Literatura Comparada - FALE/UFMG, com Doutorado sanduíche no Department of Performance Studies, da Tisch School of Arts, at New York University, USA. É autor do livro *Haikai e performance* (Editora da UFMG 2016); *Do texto literário ao texto espetacular* (2015). Contato: robersonunes@gmail.com

corporificados em obras desse gênero. Com a publicação de *Haikai e Performance: imagens poéticas tem-se*, além de um panorama geral do haikai e de teorias da performance, a criação original de uma relação entre estas duas expressões artísticas. Trata-se de comparação e crítica literária, baseada em estudos teóricos anteriores, postos em diálogo e espelhamento. Estudos de Paulo Franchetti sobre o haikai e os de Vera Casa Nova sobre ideogramas, textos e imagens, assim como, as teorias sobre performance desenvolvidas por Richard Schechner e Diana Taylor, além de todos os outros citados na obra, certamente foram fundamentais para se construir esse novo caminho que aproxima haikai e performance.

Palavras-chave: Haikai. Performance. Imagens poéticas. Expressões artísticas.

and Performance: Poetic Images we have, in addition to an overview of haikai and performance theories, the original creation of a relationship between these two artistic expressions. It is a comparison and literary criticism, based on previous theoretical studies, put in dialogue and mirroring. Paulo Franchetti's studies on haikai and Vera Casa Nova's on ideograms, texts and images, as well as the theories on performance developed by Richard Schechner and Diana Taylor, as well as all others mentioned in the work, were certainly fundamental to build this new path that brings haikai closer to performance.

Keywords: Haiku. Performance. Poetic images. Artistic expressions.

Um *haikai* (ou *hai-kai* ou *haicaí*) é um poema conciso, que aborda temas simples, frequentemente ligados à natureza, com economia verbal e objetividade. O *haikai* se origina do *tanka*, um tipo de poema curto, que predominava na arte poética do Japão do século XVI. Suas origens estariam arraigadas em cantos primitivos da antiguidade japonesa, primitivamente chamados *'waka'*. O *tanka* era estruturado em versos de 5-7-5/7-7 sílabas. O *tanka* evoluiu para um outro tipo de poema, denominado *renga*, ou estrofe encadeada. O *renga* extrapolava os limites dos cinco versos do *tanka*. Além disso, o *tanka* era exercitado como uma diversão da e para a corte, enquanto no *renga*, prevalecia o caráter de cooperação e contribuição entre diversas pessoas de *status* sociais diferenciados. Aqueles que escreviam os *rengas* tinham como objetivo manter algum tipo de laço entre uma estrofe e outra. Assim, os assuntos iam se transformando dentro de um mesmo *renga*. Esta era a regra na qual ele

se baseava, fazendo, do encadeamento de um número ilimitado de estrofes, um tipo de jogo coletivo de salão. O *renga* teve seu esplendor no século XV (Era Muromachi, sendo Sôgi um de seus mestres mais conhecidos. Entretanto, o excesso de leis em torno da composição do *renga* levou à sua esterilização.

A partir da necessidade de se encontrar uma forma de versificação mais nova e simples, o que permaneceu foi apenas a primeira estrofe do *renga*: o *hokku*. Este possuía características mais informais, sendo praticado, com certo humor, por camponeses e outras classes mais populares, para além dos palácios e dos ambientes institucionalizados. O *hokku* deu origem ao *haikai-renga*, um tipo de arte, ainda coletiva, que visava desenvolver o espírito de colaboração, modéstia e delicadeza. O *haikai-renga* passou a ser praticado por muitas pessoas. Nos encontros para a criação dos poemas, os poetas concediam aos mestres, sábios e homens de espírito mais elevado a honra de escrever o primeiro verso. O mais grandioso destes mestres, Matsuo Bashô, constituiu sua própria escola, tornando-se o maior representante da poesia japonesa de três linhas, denominada, genericamente, *haikai*. Esta forma foi difundida nos centros urbanos do Japão, alcançando seu auge, como estilo poético, ao longo do século XVII, dentro da Era Edo.

Bashô elevou o *haikai* a um ideal estético de simplicidade, espontaneidade e aperfeiçoamento espiritual, transformando-o em prática de vida. A partir da escola de Bashô – a *Shômon* – o *haikai* ocupará seu lugar como um gênero poético singular e autônomo, que vai influenciar, definitivamente, toda a poesia de depois, no Japão e no exterior. Quanto aos critérios técnicos da escrita, alguns poemas de Bashô podiam não obedecer à estrutura 5-7-5, quebrando o padrão convencional japonês e procurando referências nos clássicos chineses, o que também trazia certo frescor para seus novos *haikais*. Entretanto, eles obedeciam à tradição, mantendo o estilo de composição de três seções: uma terminada num *kiregi*, outra correspondendo ao *kigo*, e uma terceira que delimita o local. Dentre os mais comuns dos *kiregi*, encontram-se os *kana*, o *ya* e o *Keri* (partícula marcante que indica emoção, suspensão do pensamento ou sensação relevante – podendo aparecer, em traduções para o português, como um ponto de exclamação, ou uma interjeição).² O *kigo* é o “cerne do poema e responsável por sua concisão, [de modo que] sem o *kigo* não há o haicai”³. Os *kigos* podem ser identificados às “palavras de estação”, como: “vento de outono”, “manhã de primavera”, “lua cheia de outono!”, “chuva de início de verão” etc.

² Paulo Franchetti (org.), Elza Taeko Doi, Luiz Dantas, *Haikai: antologia e história*, 3. ed., Campinas, Editora da UNICAMP, 1996, pp. 33-34.

³ H. Masuda Goga, Prefácio, em Teruko Oda, *Janelas e tempo*, São Paulo, Escrituras, 2003, p. 11.

Além de Bashô, os outros dois principais nomes do *haikai* japonês são Yosa Buson (1716-1783) e Kobayashi Issa (1763-1827). Como discípulos do Mestre, eles trilharam o mesmo caminho de Bashô, praticando o exercício da escrita poética que valorizava a concretude efêmera do momento, com rigor formal e espiritual, intuição e profundidade sutil. Tudo isso, sem perder de vista o humor, a leveza e o despojamento, revelando pequenos fragmentos da realidade, com potencial crítico. Issa e Buson seguiram a escola de Bashô, mantendo, um século depois, os mesmos princípios de desenvolvimento espiritual, renúncia, isolamento, meditação, compaixão, lealdade, obediência, disciplina e intuição, em busca de um caminho interior de revelação da verdade e da iluminação.

A história do *haikai* decorreu quase toda sob o xogunato dos Tokugawa (1603-1867), “250 anos de enorme estabilidade social e quase total isolamento face ao resto do mundo.”⁴ Apesar do caráter ditatorial do regime Tokugawa, e dos costumes urbanos que passaram a prevalecer, nesta época, os japoneses ainda preservavam a proximidade com a natureza, o que se ajustava perfeitamente à sensibilidade presente nos *haikais*. Com a política de Meiji (1868-1912), voltada para as relações exteriores, o Ocidente, em via de mão-dupla, também, começava a se interessar pelo mundo nipônico, despertando a curiosidade e estimulando o trabalho de artistas, escritores, estudiosos e intelectuais europeus, que direcionam seus olhares para a terra do sol nascente. Por outro lado, na virada do século XIX para o XX, o desaparecimento da tradição nipônica, em meio ao processo de ocidentalização, surgia como uma ameaça. A respeito deste processo, Greiner afirma que “A situação chegou a tal ponto que, ironicamente, foram os ocidentais que começaram a chamar a atenção dos japoneses para a cultura tradicional oriental. O melhor exemplo é o do estudioso Ernest Fenollosa (...)”.⁵

Ernest Fenollosa (1853-1908) foi um filósofo norte-americano que viveu muitos anos no Japão, tornando-se um grande conhecedor da arte nipônica. Precursor dos estudos a este respeito, na América e na Europa, Fenollosa é autor de *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*,⁶ finalizado e publicado por Ezra Pound (1885-1972), após a sua morte. A estrutura ideográfica de superposição de elementos, que caracteriza o *haikai*, pode ser reconhecida no poema imagista ou vorticista, de Pound, que se dedicou, igualmente, ao estudo do teatro *Nô*: “Donald Keene, especialista em literatura japonesa, confirma a percepção poundiana do *Nô* como ‘imagem unificadora’, como ‘vortex’ (‘o ponto de máxima energia’), cuja estrutura seria paralela à de um poema imagista e/ou do *haikai*.”⁷

⁴ Franchetti, *Haikai*, p. 27.

⁵ Christine Greiner, *O teatro Nô e o Ocidente*, São Paulo, Annablume, FAPESP, 2000, p. 29.

⁶ Ernest Fenollosa, *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*, trad. Haroldo de Campos, em Haroldo de Campos (org.), *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, 4. ed., São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

⁷ Haroldo de Campos, *A arte no horizonte do provável*, São Paulo, Perspectiva, 1977, p. 57-58.

A atração pelo curto poema japonês se mostrou forte, levando diversos artistas estrangeiros a se interessarem pelo *haikai* e a exercitarem a sua tradução, ora privilegiando a forma, ora a sensação ou o “sabor” (*haimi*) poético.

Quanto à chegada do *haikai* no Brasil, no curta-metragem *Masuda Goga, discípulo de Bashô*⁸, observa-se a possibilidade de duas vias de entradas: 1) junto com os primeiros imigrantes, que, em 1908, traziam para cá seus costumes e práticas culturais; 2) através de uma importação da França, como um objeto exótico vindo do Oriente, traduzido para o português por intermédio de uma terceira língua. Considerando a entrada do *haikai* no Brasil com os imigrantes, somente a partir de 1927, com a chegada de Kenjiro Sato, de nome haicaístico Nenpuku (mestre de Goga), a tradição do *haikai* será difundida mais firmemente. Considerando a segunda entrada, as informações sobre o *haikai* passaram a ter alguma relevância, dentro da nossa literatura, com o escritor baiano Afrânio Peixoto, membro da Academia Brasileira de Letras. Em 1919, em *Trovas brasileiras*, Peixoto cita alguns *haikais* de origem japonesa: Pétala caída / Que torna de novo ao ramo: / Uma borboleta!; Lírio teimoso / Por que continuamente / Tu me dás as costas?...⁹. Retraduzidos para o português, são textos extraídos de antologias poéticas francesas, das quais se destacam, principalmente, aquelas realizadas por P. L. Couchoud (1879-1959). Para Peixoto, se esta forma poética, que podia ser sentida e exprimida por qualquer pessoa, era reconhecida como um gênero poético, no Japão e na França, as trovas brasileiras também poderiam sê-lo, com o endosso da aristocracia letrada, no Brasil.

O primeiro autor a publicar *haikais* brasileiros teria sido Luís Aranha, um dos participantes da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em 1922. Destaca-se entre os modernistas, pela estética reducionista, o parentesco entre o *haikai* e as poesias contidas em dois livros de Oswald de Andrade (1890-1954): *Pau Brasil* (1925) e *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927). Sobre a poesia pau-brasil, Paulo Prado escreve, em 1924: “Nesta época apressada de rápidas realizações a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética. (...) Grande dia esse para as letras brasileiras. Obter em comprimidos, minutos de poesia.”¹⁰

A nova poesia pau-brasil, de Oswald, buscava a simplicidade e a economia de palavras. Sob este aspecto geral de despojamento, redução e síntese, pode-se imaginar um paralelo com o que diz Masuda Goga, sobre o *haikai*: “um poemeto popular, no qual se usam pala-

⁸ Masuda Goga: discípulo de Bashô, direção de Guto Carvalho e Carol Ribeiro, São Paulo, 2002, 14 min, e 37 seg., disponível em: <<http://www.kakinet.com/caqui/gogav.shtml>>, acesso em 03 abr. 2019. Documentário.

⁹ Afrânio Peixoto, *Trovas brasileiras*, Rio de Janeiro, W. M. Jackson, 1947, pp. 13-14.

¹⁰ Paulo Prado, *Poesia pau Brasil*, em Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, 2. ed., São Paulo, Globo, 2003, p. 92.

vras cotidianas de fácil compreensão”¹¹. Com efeito, pode-se notar isso, em poemas como: “Noturno”: *Lá fora o luar continua / E o trem divide o Brasil / Como um meridiano*¹² e *O céu e o mar / Atira anil / No meu Brasil*¹³. Nomes como Manuel Bandeira, Menotti del Picchia e Carlos Drummond de Andrade também foram admiradores do epigrama lírico japonês. Ressalto, ainda, as publicações de Waldomiro Siqueira Júnior: *Haikais*, coletânea publicada em 1933 e *Quatrocentos e vinte haicais* (1981). O que causará maior impacto, entre os interessados no gênero poético japonês, todavia, será a publicação de Guilherme de Almeida, realizada em 1937, em *O Estado de São Paulo*, de um ensaio intitulado *Os meus haicais*. Registre-se, ainda, a publicação de três livros de Jorge Fonseca Júnior: *Roteiro lírico (Haikais)*, de 1939, *Do haikai e em seu louvor*, de 1940, e *Anuário do Oeste*, de 1943. Em 1941, Oldegar Franco Vieira publica *Folhas de chá*. Estes autores são considerados pioneiros, no campo da teoria sobre *haikai*, no Brasil, porque seus livros traziam, além dos poemas, definições, comentários e explicações sobre o tema. Oldegar Vieira procurava um estilo próprio, em seus poemas, de acordo com as noções de síntese e ausência de rima: *Apita o comboio: / Um lenço vai se agitando / Como asa cativa...*¹⁴. Anos mais tarde, em 1975, este mesmo autor lançaria o livro *O haikai: essencialmente japonês?*. Trata-se, neste caso, de uma reflexão teórica sobre as origens e os métodos do *haikai*, em que se apontam diferenças entre Ocidente e Oriente, além de se tecerem considerações sobre a poesia, a literatura, o Zen e a cultura nipônica.

Em dois ensaios de Haroldo de Campos – “Haikai: homenagem à síntese”, e “Visibilidade e concisão na poesia japonesa” –, encontram-se, além de discursos teóricos sobre o *haikai*, traduções, *ao modo da* poesia concreta, de poemas de Bashô como: *o velho tanque / rã salt’tomba / rumor de água*¹⁵ e de Buson: *canta o rouxinol / garganta miúda / – sol lua – raiando*¹⁶. A aproximação entre a poesia concreta e o *haikai* pode ser constatada nos livros de Pedro Xisto: *Haikais e concretos* (1960) e *Caminho* (1979). O primeiro foi uma edição premiada pela sua excelente diagramação e pela originalidade dos seus “haikais-concretos”, como este: *PEDRA PEDRA PEDRA / PEDRA PEDRA PEDRA PEDRA / um fio de lágrima*¹⁷. O segundo reúne todos os *haikais* do autor, editados após ele ter se aprimorado em sua arte, como adido cultural do Brasil, no Japão: *a máscara nô / o retrato de bashô / (o cacto enflorou)*¹⁸.

¹¹ Masuda Goga, Os dez mandamentos do haikai, em KAKINET, disponível em < <http://www.kakinet.com/caqui/dezmand.shtml>>, acesso em 15 ago 2019.

¹² Oswald de Andrade, Pau Brasil, 2. ed., São Paulo, Globo, 2003, p. 131.

¹³ Oswald de Andrade, Cadernos de poesia do aluno Oswald: poesias reunidas, São Paulo, Círculo do Livro, 1982, p. 169.

¹⁴ Vieira apud Goga, em H. Masuda Goga, O haikai no Brasil, São Paulo, Oriente, 1988, p. 24.

¹⁵ Franchetti, Haikai, p. 89.

¹⁶ Buson apud Campos, A arte no horizonte do provável, p. 61.

¹⁷ Xisto apud Verçosa, Presença do haikai na poesia brasileira, p. 406.

¹⁸ Ibidem, p. 407.

O *haikai*, no Brasil, vai encontrar, também, um eco consistente e imprescindível, na poesia de Paulo Leminski (1944-1989), que veio a se tornar um dos maiores nomes do *haikai* brasileiro: *haikai do mundo / haikai de mim / a água que me chama / em mim deságua / a chama que me mágua*.¹⁹ *Caprichos & relaxos*, *Distraídos venceremos* e *La vie en close* são alguns de seus livros de poesia, nos quais estão presentes as formas lacônicas, a depuração da sintaxe e o processo sugestivo, típicos do *haikai*. No primeiro livro, na seção “Ideolágrimas”, podem-se encontrar *haikais* assim: *cabelos que me caem / em cada um / mil anos de haikai; as folhas tantas / o outono / nem sabe a quantas*.²⁰ Como se pode ver, a tradição do *haikai* atravessou séculos e fronteiras, sendo propagada de diferentes modos, influenciando poetas e teóricos brasileiros de tendência experimentalista em torno de aspectos sensoriais da palavra.

Este artigo toma como referência o livro de minha autoria, *Haikai e Performance: imagens poéticas*. Aqui, eu destacaria, resumidamente, alguns pontos importantes da obra publicada, no Brasil, em 2016, no que se refere às relações entre haikai e performance. O livro nasceu a partir da pesquisa realizada sobre a experiência prática da montagem da performance *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio* e explora os estudos de performance como metodologia de análise, assim como manifestações de *performance art*, com foco na presença do artista (relação vida e arte) e em aspectos visuais corporificados em obras desse gênero.

Com a publicação de *Haikai e Performance: imagens poéticas* tem-se, além de um panorama geral do haikai e de teorias da performance, a criação original de uma relação entre estas duas expressões artísticas. Trata-se de comparação e crítica literária, baseada em estudos teóricos anteriores, postos em diálogo e espelhamento. Estudos de Paulo Franchetti sobre o *haikai* e os de Vera Casa Nova sobre ideogramas, textos e imagens, assim como, as teorias sobre performance desenvolvidas por Richard Schechner e Diana Taylor, além de todos os outros citados na obra, certamente foram fundamentais para se construir esse novo caminho que aproxima *haikai* e performance.

Ressalto que, os estudos de performance (prática e ferramenta de análise metodológica) podem nos auxiliar a pensar, ler e recriar, poeticamente, ações que intervenham, no *establishment*. Nesse sentido, “performar” traria consigo o ato de transgredir realidades, interferindo no social, não apenas pela representação, mas através de uma ação que se pretende transformadora. Muitas vezes, uma performance de arte se confunde com a própria vida daquele que a realiza. Isto contribui para a abertura da análise crítica, o que me estimula, particularmente, a repensar e a questionar, por exemplo, quais as possibilidades de interferência que a arte exerce, nos diversos palcos da sociedade nos dias de hoje, e vice-versa.

¹⁹ Paulo Leminski, *Caprichos & relaxos*, 3. ed., São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 99.

²⁰ Leminski, *Caprichos & relaxos*, pp. 105-106.

Toda a herança deixada pelos modernistas, pelos concretos, por Leminski etc., reflete hoje, tanto nos *haikais* de Alice Ruiz, quanto nas experimentações poético-objeto-musicais de Arnaldo Antunes e Adriana Calcanhoto, por exemplo. A partir destas, tradições formais-experimentalistas, é que se pode questionar os limites entre a poesia escrita, no papel, e o desenho, a cartografia ou a imagem em movimento. É assim que a ideia de poesia como imagem, em diálogo com outras formas de arte, abrindo-se à utilização de suportes e materiais artesanais ou tecnológicos, e se registrando, seja como poema-objeto, seja através do próprio corpo (som e movimento), são, neste contexto, imprescindíveis para se discutir os intercâmbios entre as concepções de *haikai* e os estudos de performance.

Nesse sentido, venho refletindo sobre a composição de novas realidades, considerando-se que o *haijin* (poeta de *haikai*), trabalhando seu poema como uma expressão simbólica aberta à interação entre ética e estética, dentro da cultura japonesa, não separa vida de arte. Assim como, de modo semelhante, a *performance art (live art)*, como alternativa às convenções teatrais ou das artes plásticas, firmou-se a partir das questões vitais dos artistas, que se expuseram (e que ainda se expõem, trabalhando sob tais prerrogativas) como suas próprias obras, nas experiências (umas mais, outras menos extremistas) da chamada *lifelike art*.

Olhares do Ocidente para a cena oriental, onde arte e vida se interpenetram de forma tão contundente, onde se toma o ser humano como Uno, são, evidentemente, uma via interessante de acesso à cultura do Japão, na qual a prática do poema *haikai* está inserida. O que se pode ver, portanto, é mesmo um desvendar-se das relações entre o *haikai* e a performance, criando um paralelo entre o poema e outras manifestações poético-visuais. É preciso observar que um (o poema escrito) tem como suporte o objeto livro, e o outro (a performance) acontece num espaço físico determinado, onde a poesia pode ser corporificada por atores, dançarinos, músicos, em conjunção com objetos, aparelhos técnicos e outros fatores envolvidos na complexidade do processo de tradução intersemiótica, como ocorreu na performance cênica *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*.

Com está constatado no livro *Haikai e Performance: imagens poéticas*, a presença no aqui e agora, tanto no *haikai* como na performance, instaura-se onde não há senão a certeza da (im)permanência, própria do tempo-espaço, que, independentemente de qualquer ação, transcorre, transformando-se, a cada instante, o qual, evidentemente, não pode ser medido apenas pelos ponteiros do relógio, cronometrando o início e o fim de um acontecimento. O instante, aqui, deve ser pensado a partir de uma visão plural, uma perspectiva caleidoscópica, descompartmentada, infinita de possibilidades, que vão para além dos registros, revelando equações em que um resultado é maior que a soma dos elementos perceptíveis e palpáveis, em confluência momentânea e movimento contínuo. A presença, dentro dessa mesma ótica,

seria, propriamente, a colisão de ações e pensamentos, em imagens e sons sobrepostos e multiplicantes. Estar presente, no aqui e agora, relaciona-se, pois, intimamente, com a observação minuciosa do instante, prática realizada por Bashô, base do Zen-Budismo, e característica absolutamente marcante da performance (*art*).

Enquanto as áreas de estudo da performance se expandem, como que ilimitadamente, por contraste, o *haikai* mergulha no microuniverso do detalhe. O poemeto japonês, como uma “homenagem à síntese”, aglutina, num minuto, o ser, a natureza e a observação de um fato ou detalhe concreto, constituindo-se como uma chave que pretende abrir as portas para a iluminação. Assim como o *koan*, ele não se furta ao direito de sobressair como expressão minúscula do mistério da própria existência das coisas (de acordo com o animismo, as coisas, animais, plantas, pedras, céu etc., têm vida, têm espírito, e é nesse espírito que Bashô acreditava para realizar o seu *haikai*). Isto me permite concluir que ambos estão em constante movimento, um (a performance) se dirigindo para um conjunto de atividades cada vez maior e mais abrangente, o outro (o *haikai*) buscando a singularidade de algo cada vez mais pontual, preciso, minimalista, como a microsensação poética da intuição, rumo ao *satori*. Acredito que a soma de diferentes vias de pensamento nos permitirá redescobrir o *haikai* e o *haikai* no Brasil quando o assunto é mesmo a sua interpretação e a sua recriação.

Referências

ANDRADE, Oswald de. *Cadernos de poesia do aluno Oswald: poesias reunidas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FRANCHETTI, Paulo (Org.); DOI, Elza Taeko; DANTAS, Luiz. *Haikai: antologia e história*. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

GOGA, Masuda. *Os dez mandamentos do haikai*, em KAKINET, disponível em < <http://www.kakinet.com/caqui/dezmand.shtml>>, acesso em 15 ago 2019.

GREINER, Christine. *O teatro Nô e o Ocidente*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2000.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relachos*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

NUNES, Roberson de Sousa. *Haikai e performance: imagens poéticas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2016.

ODA, Teruko. *Janelas e tempo*. São Paulo: Escrituras, 2003.

RUIZ, Alice S. *Desorientais: hai-kais*. 5. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge, 2006.

TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire*. Durham: Duke University Press, 2003.

Recebido em: 15/11/2019.

Aprovado em: 30/11/2019.

MANUTENÇÃO DA CULTURA NIKKEI POR MEIO DE HAICAI

MAINTENANCE OF NIKKEI CULTURE THROUGH HAIKU

Miguel Germán Román¹

RESUMO

Embora os Nikkei brasileiros sejam etnicamente japoneses morando no Brasil, as suas tradições e costumes que eles mantêm representam o espírito japonês que ainda permanece na comunidade deles. Neste ensaio pretendo analisar os haicais de quatro haicaiístas: Matsuo Bashō, Nenpuku Satō, Guilherme de Almeida, e Teruko Oda. Contrastando as diferenças e semelhanças entre estes haicais, pretendo explicar melhor a perspectiva Nikkei brasileira enquanto à identidade e manutenção cultural.

Palavras-chave: Haicai. Matsuo Bashō. Guilherme de Almeida. Nenpuku Satō. Teruko Oda.

ABSTRACT

While being ethnically Japanese and residing in Brazil, the traditions and customs held by their community represents their perspective on their Japanese heritage. In this study, I will be examining the works of four authors of haiku: Matsuo Bashō, Nenpuku Satō, Guilherme de Almeida, and Teruko Oda. By contrasting the differences between traditional haiku used in Japan in addition to modern haiku in Brazil, I hope to better explain the perspectives of Nikkei Brazilians on self-identity and culture.

Keywords: Haiku. Matsuo Bashō. Guilherme de Almeida. Nenpuku Satō. Teruko Oda.

¹ Estudante de Pós-Graduação em Literatura UnB (Poslit) e Professor assistente da Universidade do Novo México (EUA) - Departamento de Espanhol e Português. Também atuou como professor assistente em Kuwana Board of Education, Kuwana-shi, Mie-ken, Japan. Contato: romanm@unm.edu ou mgroman564@gmail.com

Introdução

Apesar de terem uma história longa juntos, Brasil e Japão não são países comumente associados. A imigração japonesa para o Brasil começou no início do século 20 e continuou até o ano 1961 (NOGUEIRA, 2000, p. 47). Hoje existem grandes comunidades de brasileiros *nikkei*, ou seja; brasileiros de herança japonesa, quarta e quinta gerações nascidas no Brasil. Enquanto culturalmente são brasileiros e falam português, é possível notar que têm uma conexão profunda entre a sua vida moderna brasileira e sua herança japonesa. Um veículo que se pode usar para atestar essa conexão à cultura e à tradição é o haikai; um tipo de poema tradicional japonês, antes de ter sido apresentado ao conhecimento global. Examinando os vários componentes que se juntam nas comunidades *nikkei* no Brasil, torna-se mais fácil entender como o uso do haikai reflete as práticas culturais que foram se transmitindo no decorrer dos anos.

História da imigração

Em 1908 se iniciou a imigração dos primeiros japoneses que chegaram para trabalhar no Brasil. No entanto, aquele movimento começa, de fato, alguns anos antes. O sistema feudal que existia no Japão até o fim do século XIX foi um evento que causou pobreza nas regiões rurais, e, com a industrialização no Japão, que fez crescer a população, havia muita gente desempregada antes da primeira guerra mundial. Com a proibição da imigração de países não brancos pelos Estados Unidos, havia limitações em relação ao destino daqueles que desejavam emigrar (LONE, 2001, p. 17). Durante aquela época, o Brasil precisava de trabalhadores mais do que antes. Com a abolição de escravidão no ano 1888, os fazendeiros de café precisavam de pessoas para trabalhar e colher café, e os imigrantes pareciam ser os melhores candidatos (NOGUEIRA, 2000, p. 47). O governo do estado de São Paulo, para atrair mais pessoas, subsidiou as passagens dos imigrantes que vieram para trabalhar entre os anos 1908 e 1922. Os primeiros imigrantes japoneses, 781 pessoas, chegaram a Santos em 28 de abril de 1908. Desde o início, tiveram problemas com a comida estranha, as casas escuras e de chão de terra e completamente sem mobília. O trabalho também foi duro, com a supervisão constante de um feitor, o que não era comum no Japão. Para piorar, os japoneses não falavam português, e os brasileiros também não falavam japonês, aumentando a lista de problemas pelos quais os primeiros imigrantes passaram (NOGUEIRA, 2000, pp. 47-48).

No começo dos anos 1930, até bem depois da segunda guerra mundial, os japoneses formaram um dos maiores grupos no Brasil, com a quantidade de imigrantes europeus entrando ao Brasil começando a diminuir. Algumas mudanças na constituição de São Paulo restringiram a quantidade de imigrantes japoneses permitidos a imigrar ao Brasil em 80%, o que nem todos queriam aceitar (LONE, 2001, pp. 107-109). As colônias japonesas também foram vítimas de crimes como roubo, enquanto violência contra eles estava aumentando (LONE, 2001, pp. 111-113). O público em geral estava com medo ou ansiedade em relação aos japoneses; que eram vistos como traiçoeiros, cruéis, vingativos e supersticiosos. A presença dos japoneses no Brasil expressava a possibilidade do descontrole a um nível maior (SHIZUNO, 2010, pp. 76-77), e durante os próximos anos, o governo brasileiro vigiou os japoneses. Foram proibidos de usar a língua japonesa falada e escrita, e também de realizar reuniões públicas e o ensino em japonês. Tudo isso devido ao medo de espionagem pelas pessoas japonesas, já que o Japão durante a segunda guerra mundial fora uma força tremenda, o que fortaleceu estereótipos contra os japoneses (SHIZUNO, 2010, pp. 89-135).

Dado que os valores culturais² entre brasileiros e japonese eram muitos, isso também ajudou fomentar conflito entre eles, e dentro das próprias colônias havia períodos de nivelamento e ajustes sociais (SAITO & MAEYAMA, 1973, p. 518). Depois da segunda guerra mundial, muitas dessas restrições ainda continuavam (como a proibição de realizar reuniões públicas, e do uso e do ensino de japonês), mas também foi proibido a transmissão de notícia japonesa, forçando a comunidade a contar com notícias brasileiras sobre a guerra. Devido à falta de confiança nas autoridades brasileiras e à mentalidade de fé no imperador do Japão, aconteceram alguns conflitos entre os japoneses das colônias (NOGUEIRA, 2000, pp. 50-51). Alguns japoneses não acreditavam que o imperador podia perder a guerra, que ele era invencível. Se dividiram em dois grupos: os *makegumi* “derrotistas” e os *kachigumi* “vitoristas” (SHIZUNO, 2010, p. 139). O grupo de *kachigumi*, mais radicais, formou um grupo terrorista, que se chamava “Shindo Renmei”, que quer dizer “Liga do caminho dos súditos”. Eles eram os que acreditavam ainda no poder do imperador japonês. Definiam-se pelas tradições antigas japonesas, como o *bushido*, o *giri*, e o espírito do samurai. Seus ataques eram primariamente contra os japoneses *makegumi*, ou “derrotistas”, acusando-os de traidores do seu país, Japão (SHIZUNO, 2010, pp. 154-180).

Culturalmente, os grupos japoneses não se assimilavam facilmente à cultura brasileira; os que vieram do Japão procurando trabalho, e os que nasceram no Brasil normalmente se aferravam às suas tradições. Porém a luta por um *status* social mais elevado motivou muitas pessoas se irem às maiores cidades e abandonarem a agricultura (SAITO & MAEYAMA,

² Políticos, religiosos, familiares, por exemplo.

1973, p. 519). Atualmente, a população *nikkei* brasileira moderna é bastante integrada em vários ambientes da sociedade brasileira. Segundo um estudo do ano de 1980, 89.9% de 1,168,000 *nikkei* brasileiros moravam em centros urbanos, apenas 10.1% ainda moravam nas zonas rurais. A língua principal em 55.9% dos domicílios era o português, em 19.7% era português e japonês, e em somente 6.3% era o japonês (NOGUEIRA, 2000, p. 52). As gerações dos anos mais recentes têm negócios, nível bom de educação (NISHIDA 2018, pp. 427-428), e o casamento entre grupos não *nikkei* são mais comuns. Por exemplo, em 1987, 42.5% de todos os *nikkei* brasileiros casados tinham cônjuges não *nikkei* (NISHIDA 2018, p. 434). Autores *nikkei* que escrevem em português, como Oscar Nakasato, Laura Honda-Hasegawa, e Janaina Tokitaka são bastante conhecidos, até mesmo fora das comunidades *nikkei*. Uma pergunta que surge depois de saber o nível da sua integração na sociedade brasileira é: suas tradições e costumes ainda são mantidas pelas novas gerações? A resposta também surge após a análise do haikai nestas comunidades.

○ desenvolvimento do haikai

Um haikai é definido como “um poema curto que usa linguagem imagética para comunicar a essência de uma experiência de natureza ou da temporada que é ligado intuitivamente à condição humana” (OFFICIAL DEFINITIONS OF HAIKU AND RELATED TERMS, 2019). É necessário saber que na língua japonesa, existem variações na poesia, entre *haiku* e *haikai*. Haikai é definido como uma “abreviação do termo *haikai no renga*, o estilo popular de verso ligado japonês que originou no século 16, enquanto ao *renga* mais velho e aristocrático.” Também é digno de nota que “haikai” foi usado em vários países antes do século 21, e que a palavra portuguesa “haikai” se refere ao mesmo estilo de poesia que é referido em outros países como “haiku”. Esta distinção é importante, como em textos de outras línguas o “haikai” é referido como “haiku”. Com o objetivo de manter a clareza, neste ensaio “haikai” será usado em todas referências de “haiku” (Official Definitions of Haiku and Related Terms, 2004).

As origens do haikai começam com o *hokku*, um tipo de poema que iniciou uma sequência de versos poéticos ligados. O *kusari renga*, um tipo de jogo poético de *verse-capping*, começava convencionalmente com as primeiras três linhas de poesia *uta* tradicional, que têm o mesmo cômputo silábico de 5-7-5 como o haikai moderno (CARTER, 2011, pp. 1-3). Estes *renga* começaram como formas mais casuais de poesia, e ascenderam devagar até-se tornarem uma forma elitista de poesia no século 15 (CARTER, 2011, p. 8). A forma de poesia ligada eventualmente começou a se associar a ideias de paisagens, que agora são associadas com o haikai moderno (CARTER, 2011, p. 15). Desde aquela época, vários poetas popularizaram a

poesia haikai ao redor de Japão, e esta se estabeleceu como uma forma comum poética. Até atualmente, muitos escritores japoneses seguem este padrão comum quando publicam haikai, autores como Natsume Sōseki ou Ryūnosuke Akutagawa. No entanto; o haikai inicialmente não foi tão popular no mundo inteiro como é hoje em dia.

Devido ao fato de o Japão ter sido um país isolado por quase 200 anos, sua cultura não foi conhecida por estrangeiros antes de o país ser reaberto. Portanto, o haikai não foi bem recebido pelos portugueses até perto do século XX (FRANCHETTI, 2008, pp. 257-258). Alguns escritores da época não podiam entender porque os japoneses se interessariam em conceitos tão pequenos, como as flores, e não foi até 1919 que o haikai foi mencionado de maneira positiva (FRANCHETTI, 2008, p. 258). Guilherme de Almeida, entre os anos 1930 e 1940, ajudou imensamente na popularização do uso de haikai no Brasil. Parte disto é na sua adição de rima fixa e títulos nos seus haicais, que ajudaram a familiarizar os leitores com o novo estilo poético (TOIDA, 2008, pp. 10-11).

A tradição de haikai foi eventualmente espalhada pelo mundo inteiro, especialmente com a chegada dos primeiros imigrantes japoneses ao Brasil. Um dos primeiros haicais escritos em português foi pelo Shuhei Uetsuka, no navio *Kasatomaru* e, fala das expectativas dos imigrantes e suas dúvidas por estarem em uma terra que eles não conheciam (ISHIKAWA, 2012, pp.199-200; TOIDA, 2008, p. 9). Uma figura crítica na expansão de haikai na comunidade brasileira foi Nenpuku Sato (TOIDA, 2008, p. 10), que organizava reuniões para os imigrantes se juntarem e escreverem haicais sobre suas lembranças japonesas ou do seu ambiente brasileiro. Através de análise de seus poemas, se pode ver sua integração na sociedade brasileira; cunhando novas palavras em japonês para considerar falta de vocabulário, como a palavra para “cafeeiro” (ISHIKAWA, 2012, pp. 202-203). Outras figuras importantes na promoção da escrita de haikai em português são Masuda Goga e Teruko Oda.

Diferenças linguísticas

Como naturalmente se presume, o japonês e o português brasileiro são duas línguas bastante diferentes; não somente na origem, mas também em muitos componentes essenciais. Portanto, esta seção é dedicada a explorar as diferenças entre as duas línguas, com um enfoque na gramática e na fonologia.

O português brasileiro compartilha herança com outras línguas da Europa como o Espanhol, Italiano, Alemão, Latim, e mesmo o Inglês³. Naturalmente, muitos dos seguintes

³ Formam parte da família linguística Indo Europeia.

conceitos parecem similares a outras línguas dentro do mesmo grupo, mas é preciso definir estas condições para comparar com línguas diferentes. Em um estudo funcionalista, Maria Helena Mateus discute o conceito da sílaba, que começa com uma base dentro da linguística gerativa (MATEUS, 2000, p. 39). A sílaba é definida por ter ao máximo três componentes, as quais são:

1. O *onset*, uma consoante opcional com alguns encontros consonantais permitidos;
2. A rima, uma vogal com ou sem um componente semivocálico no início;
3. A coda, que não aparece em todas sílabas, e tem uso restringido enquanto a consoantes e vogais (MATEUS, 2000, pp. 39-53).

Na variedade de português brasileiro, enfocada neste estudo, existe uma regra fonológica adicional enquanto à coda. Embora o português europeu permita múltiplas consoantes em um encontro, o mesmo não é permitido no português brasileiro. Neste caso, o som de /i/ é inserido depois do consoante inicial; antes da segunda consoante ser pronunciada. Com isso em mente, uma palavra como “abstrair” seria expressada como [ɐ.bis.trɐ.'ir] (MATEUS, 2000, p. 53). Para tanto, é importante notar que as sílabas das palavras em português variam dependendo do dialeto, e é importante considerar em uma análise de haikai escrito por autores brasileiros.

Em comparação com o português, o japonês tem origem completamente diferente. Forma parte da família de línguas japônicas e compartilha algumas tendências linguísticas com a língua oquinauana e vários grupos linguísticos pequenos dentro das ilhas japonesas (excluindo a língua *ainu*, que é uma língua isolada). Tsutomu Akamatsu decompõe as partes essenciais da estrutura de palavras em um estudo funcionalista, para melhor entender as regras na divisão de palavras em japonês. Como uma língua distinta de línguas europeias, o japonês tem muitas diferenças enquanto à gramática, ao vocabulário e à fonologia. Isso é natural, pois as línguas europeias e o japonês se formaram em ambientes totalmente diferentes e continuam a mudar assim. Como tal, o japonês não compõe suas palavras em sílabas, ao contrário, em *mora*. Uma *mora* linguística é pronunciada com a mesma duração temporal, em vez de sílabas, que têm uma unidade dentro da palavra que é acentuada enquanto ao tom e velocidade; as sílabas não acentuadas variam enquanto ao tom e velocidade também. Akamatsu define uma *mora* como:

- (1) Um fonema vocálico (cf. /i/ 「い」 “estômago”);
- (2) Uma sequência de um fonema consonântico e um fonema vocálico (cf. /ka/ 「か」 “mosquito”);
- (4-6) Os arqúfonemas /N/, /Q/ e /C/ (cf. /ka.Neə/ 「かんしゃ」 “agradecimento”;

/ha.Qpo/ 「はつぽ」 “oito passos” e /sa.Cma/ 「さんま」 “sauro”).
(AKAMATSU 2000, p. 221)

É importante notar esta distinção, já que algumas palavras pareceriam ter menos *mora* que outras palavras. Por exemplo, “sanma” que pareceria ter duas sílabas para um falante de português /san.ma/, para um japonês seriam três *mora* /sa.n.ma/.

Tal como na fonologia e cômputo silábico, a gramática portuguesa e a japonesa variam em diversos aspectos, que agora vão ser explorados. Expressão de sujeito é a variabilidade de explicitamente expressar o sujeito de uma frase ou de não expressar, e é uma variável na língua portuguesa e no japonês. Esta variabilidade existe na língua portuguesa em todas orações que têm um verbo canônico. Por exemplo, “Eu escrevo” e “Escrevo” são duas orações que transmitem a mesma informação básica, a expressão ou não expressão do sujeito “Eu” não muda o significado da oração drasticamente. As condições de expressão do sujeito em português foram analisadas em um estudo funcionalista, por Agripino Silveira Neto. Neto analisa sete variáveis que condicionam a expressão, e descobre que o único fator que afeta a expressão de maneira significativa é o tipo de oração; se é oração principal ou oração subordinada. Encontrou que as orações subordinadas favorecem a expressão do sujeito pronome, mas as orações principais tendem a favorecer não expressar o pronome sujeito (SILVEIRA NETO, 2012, p. 137). O japonês, em relação ao português, tende a ser uma língua relativamente vaga. As regras gramaticais do japonês permitem a omissão de informações que outras línguas requerem para formar uma frase completa. Em uma gramática pedagógica, Stefan Kaiser lista todos os pronomes em ordem de educação e formalidade/uso comum (KAISER, 2001, pp. 370-375). De qualquer modo, Kaiser também nota que a expressão de pronome é geralmente evitada na língua, e os falantes tendem a favorecer o nome da pessoa ou o seu título quando fazem referência àquela pessoa.

Embora estas diferenças fonológicas sejam importantes, também existem diferenças gramaticais que são fundamentais à operação das duas línguas. O português tem um sistema rico de conjugação verbal, que marca aspeto (perfeito, imperfeito), modo (indicativo, condicional, subjuntivo, imperativo), tempo (presente, passado, futuro) e pessoa (primeira, segunda, terça, em singular e plural) no verbo (CUNHA, 2008, pp. 394-399). Por outro lado, o japonês tem um sistema simples verbal, que conjuga para aspeto (perfeito, imperfeito), modo (optativo, potencial, causativo, passivo, condicional) e tempo (passado, não passado) (LAMPKIN, 2004, pp. 18-39). Uma distinção que existe nos verbos portugueses que não existe em japonês é entre singular e plural, que não são explícitos no japonês. No português, esta diferença é notada em substantivos também, enquanto o japonês não denota número

gramaticalmente. Enquanto “gato” e “gatos” é uma distinção importante no seu significado semântico, o japonês usa somente “ねこ (neko)” para os dois significados de “gato” ou “gatos”. É possível fazer a distinção em japonês, “ねこたち (nekotachi)”, para significar mais de um gato, mais quase não é usada na língua geral.

Além dos plurais, um rasgo que existe em várias línguas indo-europeias é uma distinção entre artigo definido e indefinido. Para quem não falar uma língua com uso de artigos definidos e indefinidos, é uma das maiores dificuldades a superar, e o uso errado de um artigo sobre outro é bastante saliente para falantes nativos (TRADEMAN, 2002, p. 9). Na sua gramática descritiva do português, Cunha define os usos dos dois artigos como tal:

Artigo definido: “Anteposto a um substantivo comum, serve para determiná-lo, ou seja, para apresentá-lo isolado dos outros indivíduos ou objetos da espécie...É o que se chama ARTIGO DE NOTORIEDADE” (CUNHA, 2008, p. 226).

Artigo indefinido: “Nos diversos empregos das formas do singular...apresentar o ser ou o objeto exposto pelo substantivo de maneira imprecisa, indeterminada ou desconhecida” (CUNHA, 2008, p. 251).

Embora exista esta mentalidade sobre o uso dos artigos definidos e indefinidos, Montero Gálvez (2019) demonstra que estas definições nem sempre são exatas nos contextos em que são usados os artigos.

(4) El mejor examen tendrá matrícula.

(5) Buscamos al equipo que sea capaz de superar esta prueba.

(6) A las siete siempre ponían un interesante programa en la tele. (MONTERO GÁLVEZ, 2019, p. 105)

As frases (4) e (5) usam o artigo definido para identificar o substantivo, mas o significado pragmático destes substantivos é inespecífico. (6) usa o artigo indefinido, porém o significado pragmático deste substantivo é específico, um programa interessante em comparação com outros programas (MONTERO GÁLVEZ, 2019, p. 105). Isto contrasta com a definição de Cunha, e é uma razão pela qual sempre é necessário avaliar descrições linguísticas com escrutínio. Montero Gálvez provê as seguintes definições das funções de artigos definidos e indefinidos:

Artigo definido singular: Referência inclusive do único exemplar concebível no contexto. “Dame la llave”

Artigo definido plural: Referência inclusive ao único conjunto dos exemplares con-

cebíveis no contexto. “Dame las llaves”

Artigo indefinido singular: Referência exclusiva a um exemplar extraído de uma maior quantidade de exemplares da mesma classe. “Dame una llave”

Artigo indefinido plural: Referência exclusiva a um conjunto de exemplares extraído de uma maior quantidade de exemplares da mesma classe. “Dame unas llaves” (MONTERO GÁLVEZ, 2019, pp. 107-109)

Mesmo que essas definições sejam baseadas no espanhol, ainda são aplicáveis ao português. O importante é notar que os artigos, definidos e indefinidos, são usados para fazer referência a exemplares de um contexto. Em relação com o japonês, a língua não tem artigos de nenhum tipo, o qual dificulta a aquisição de uma língua que sim tem artigos (TRADEMAN, 2002, p. 9).

Normas de poesia

Além de as línguas serem diferentes nas suas estruturas gramaticais e fonológicas, também algumas convenções poéticas são diferentes entre as duas línguas. A metrificação, ou a transformação de estrofes em versos medidos, é uma diferença grande entre a convenção japonesa e a portuguesa. Tradicionalmente, o haikai japonês é composto de três linhas de dezessete *onji*⁴, como sílabas, ordenado em 5-7-5 *onji* por estrofe. Os *onji* são contados em cada símbolo de *hiragana*⁵ que aparece na estrofe (HIGGINSON, 1985, p. 100), que geralmente corresponde com a conta de *mora*. Enquanto à maneira de contar *onji* em japonês, o português tem suas próprias convenções para contar a sílaba em uma estrofe. No *Tratado de Metrificação*, Castilho define umas regras que são importantes na contagem de sílabas em poesia.

1. Vogais juntas são pronunciadas e contadas em uma.
 - a. ao menos que seja uma vogal forte, com acento.
2. A última palavra da estrofe só é contada até a última sílaba com acento. (CASTILHO, 1908, pp. 9-26)

Os haicais japoneses também incluem uma palavra *keigo*, e uma palavra *kireji*. O *keigo* é uma palavra que tem relação com a temporada em que é baseado o haikai (HIGGINSON, 1985, pp. 90-91). Tradicionalmente, os *keigo* são elencados em livros chamados *sajiki*, que

⁴ Literalmente, se traduz como “letra de som”.

são como almanaques de *keigo*. Há vários *saijiki* no Japão, como o de Kaibara (1688), intitulado *Nihon Saijiki*, que contém vários volumes de *keigo*, divididos por estação do ano. Com a internet também existem *saijiki* virtuais; mesmo fora do Japão, alguns grupos formam seus próprios *saijiki*, e os publicam para uso de outros haicaístas. Como os *saijiki* são baseados no local dos escritores, seus conteúdos de palavras são variados como tal (TOIDA, 2008, pp. 13-15). No site de NippoBrasil, tem uma coleção extensa disponível para o uso dos leitores na escrita de seus haicais (IURA, 2019). Estes termos são organizados baseado na estação do ano, e incluem várias categorias dentro de cada estação, como flora, fauna, geografia.

O *kireji*, que é uma parte integral no haikai japonês, é uma palavra de cesura; divide as estrofes, baseado em qual estrofe é colocado o *kireji*. Existem outros *kireji*, mas esta tabela abaixo contém uma lista dos *kireji* mais comuns, com seus usos comuns.

<i>Kireji</i>	Pronúncia	Uso
か	ka	ênfase, indica uma pergunta ao final de uma frase.
かな	kana	ênfase, normalmente indica maravilha ao final de um haikai.
～けり	-keri	sufixo verbal exclamativo, passado perfeito.
～らむ/～らん	-ramu/-ran	sufixo verbal, indica probabilidade.
～し	-shi	sufixo adjetivo, normalmente acaba uma oração.
～つ	-tsu	sufixo verbal, presente perfeito.
や	ya	ênfase na(s) palavra(s) prévias.

Lista de *kireji* comuns (HIGGINSON, 1985, pp. 291-292).

Embora *kireji* não existam em outras línguas a não ser o japonês, existem maneiras de indicar uma cesura nos haicais que são comuns em outros idiomas. Por exemplo, em traduções de haikai japonês para o inglês, muitos autores usam “-” em lugar de “や (ya)”. Em um poema de Bashō, traduzido ao inglês por Makoto Ueda, vemos isto na prática.

“くたびれ,草臥て (<i>Kutabirete</i>)	<i>Weary from travel</i>
宿(やど)かるころ,比や (<i>Yadokaru koro ya</i>)	<i>I seek lodging for the night –</i>
藤(ふじ)のはな,花 (<i>Fuji no hana</i>)	<i>Wisteria flowers?</i>
	(UEDA, 1984, p. 57)

Da mesma maneira que “や” divide as estrofes para fazer uma comparação entre as duas primeiras e a última, “-” indica a cesura também. Este uso é estendido a outras comu-

nidades que escrevem haicais; um exemplo disto vem da Romênia. Dentro de um grupo de escritores de haikai na internet, há requisitos definidos para a criação de haikai para o grupo. Um deles tem relação com o uso de *kireji*, que é definido assim:

Folosirea unei pauze/cezuri (Kireji) după primul sau al doilea vers. Are valoarea unei pauze de sens, contribuind la accentuarea sugestiei, elementul esențial al unui haiku. Se notează prin liniuță (-).

O uso de pausa/cesura (*Kireji*) depois da primeira ou segunda estrofe. Tem valor por interromper o sentido, contribuindo à acentuação sugestiva, o elemento essencial de um haikai. É grafado com o (-). (DROBOT, 2018, p. 92)

Como não existem palavras que têm a função de um *kireji*, é necessário ser criativo no uso da língua para replicar os mesmos sentimentos. Porém nem todas as adaptações foram criadas por falta linguística; como explicou Franchetti (2008, p. 258) e Toida (2008, p. 11), Guilherme de Almeida colocou algumas novas regras à escrita de haikai. No ensaio de Toida, a seguinte regra é descrita: Na primeira estrofe, a última sílaba rima com a última rima da última estrofe. Dentro da segunda estrofe, a segunda sílaba rima com a última sílaba da mesma estrofe. O diagrama abaixo simplifica a visualização desta rima.

— — — — — **X**
 — — ○ — — — — — ○
 — — — — — **X** (TOIDA, 2008, p. 11)

Por haver diferenças linguísticas e normas poéticas entre as duas línguas, as seções a seguir examinam haicaístas de várias comunidades, com a intenção de comparar os estilos de composição deles. As características de haikai previamente definidas são a base principal de comparação: metrificação (5-7-5, rima de Almeida), uso de *keigo*, uso de *kireji* (literal ou substituto).

Matsuo Bashō

Matsuo Bashō é normalmente considerado um dos melhores poetas japoneses de todos os tempos, e a ele é atribuído o trabalho de popularizar a forma mais comumente conhecida do haikai hoje. Makoto Ueda descreve as mudanças ocorridas no estilo poético de Bashō, que inclui um estilo definido de 5-7-5 sílabas/*onji* que aparecem em todos seus tra-

balhos. Originalmente, existia muita variação nas temáticas dos poemas produzidos, e seus primeiros trabalhos começam com um estilo mais tradicional no sentido japonês; a ênfase foi no uso criativo da língua para referir outros trabalhos canônicos de literatura japonesa (UEDA, 1984, pp. 36-50). Enquanto o estilo de Bashō se desenvolve, a poesia dele muda de enfoque, já não se focaliza na cultura nobre (o que é essencial na literatura japonesa daquele momento). Ele dá importância à escritura de temáticas mais simples; também demonstra o uso engenhoso da língua através de trocadilhos e descrições evocativas. O haikai seguinte é um dos mais famosos de Bashō, e foi traduzido em várias línguas.

古池や (Furuike ya)	Velha lagoa
蛙飛び込む (Kawazu tobikomu)	O sapo salta
水の音 (Mizu no oto)	O som da água
	(AGUIAR SOUSA, 2007, pp. 89.90)

Atentando para a contagem de sílabas/*onji*, vemos o padrão de 5-7-5 respeitado, como em outros haicais clássicos. Enxergamos na primeira estrofe, “fu.ru.i.ke.ya”, 5 sílabas/*onji*; “ka.wa.zu.to.bi.ko.mu”, com 7; e “mi.zu.no.o.to”, com 5. A palavra “sapo” é o *keigo*, e representa a estação primavera (AGUIAR SOUSA, 2007, p. 78). O *kiireji* “” quebra as duas imagens; coloca ênfase na quietude da lagoa, antes de ser rompida pelo salto do sapo. Também convida à comparação entre a lagoa inicial e final. É a mesma lagoa, porém diferente ao mesmo tempo. O significado verdadeiro deste haikai é debatido se há significado espiritual ou se somente captura uma imagem meditativa (AGUIAR SOUSA, 2007, p. 79). Não obstante, a simplicidade deste haikai e a profundidade são provas da habilidade linguística que Bashō usava em sua escrita.

Nenpuku Satō

Kenjiro Satō nasceu no ano 1898, na cidade de Sasaoka, na província de Niigata, Japão. Recebeu uma boa educação, sendo o primeiro filho na sua família, e se dedicava ao estudo de literatura. No ano 1922 iniciou sua carreira de haicaísta, e adotou o pseudônimo de Nenpuku. Uma crise econômico-financeira inspirou Satō e sua família a se emigrar ao Brasil, e chegaram em Santos no ano 1927 (SATŌ & MENDONÇA, 1999, p.100-101). Paralelamente a seus trabalhos como agricultor, Satō escrevia haicais e mantinha comunicação com seu mestre de haikai no Japão. Ministrava *haiku-kai*, reuniões de escrita de haikai, para promover esta cultura entre os imigrantes japoneses da época. Escrevia haicais em um

jornal da colônia japonesa, eventualmente no *Jornal Paulista* também, e deixou duas antologias dos seus haicais publicadas no Japão (SATŌ & MENDONÇA, 1999, p.102-103); era realmente o pai do haikai na comunidade Nikkei em Brasil.

八方に (Happō ⁶ ni)	<i>rio : do : céu</i>
流る星や (Nagaruru hoshi ya)	<i>estrelas : suave : fluem</i>
天の川 (Ama no gawa)	<i>aqui : ali : além</i>

(SATŌ & MENDONÇA, 1999, pp.16-17)

Como o haikai de Bashō, este também segue o padrão de sílabas/*onji* tradicional. Na primeira estrofe, “ha.p.po.o.ni” tem 5, “na.ga.ru.ru.ho.shi.ya” tem 7, e “a.ma.no.ga.wa” tem 5. A interpretação de Mendonça é mais artística do que literal; a primeira estrofe literalmente diz “八方に (happou ni)”, que se pode traduzir como “em todas direções”. O *kigo* usado aqui é “Ama no gawa” traduzido como “via láctea”; uma cena que faz referência ao outono japonês (HIGGINSON, 1985, p. 277); e a expressão “Happō” pode ser traduzida como “oito direções”, mas mostra uma imagem impressionista em oito direções como uma bússola. O *kireji* “や (ya)” convida a realizar a comparação entre estrelas em todas direções, sobrepostas sobre a via láctea. A tradução de Mendonça reflete a interpretação artística que as palavras têm no japonês, e é tão talentosa como o original.

Guilherme de Almeida

Guilherme de Almeida é bem conhecido por ter sido um dos primeiros poetas a popularizar o haikai no Brasil. Traduziu haicais do japonês ao português e louvava o estilo poético em uma perspectiva filosófica, já que o haikai lidava com conceitos mais altos do que o amor, desejos carnis ou relações sexuais. Almeida acreditava que o haikai era uma forma de arte pura e bela, que pretendia elevar o espírito do escritor (ALMEIDA, 2002, pp. 40-41). O haikai seguinte é intitulado “De Noite”. É importante notar que não é comum no Japão dar título a um haikai.

Uma árvore nua
aponta o céu. Numa ponta
brota um fruto. A lua?
(ALMEIDA, 2002, p. 230)

⁶ “ō” Indica uma vogal longa, recebe dois onji na contagem.

Levando em conta as regras de metrificação portuguesa, vemos “u.mar.vo.re.nu.a” 5 sílabas; “a.pon.tao.céu.nu.ma.pon.ta”, 7 sílabas; e “bro.taum.fru.toa.lua”, 5 sílabas, que segue o padrão estabelecido por Castilho (1908, pp. 9-26). Comparando a primeira e a última estrofe, existe a rima com as palavras “nua” e “lua”, como é definido nas suas regras de rima. A segunda estrofe também contém a rima interna, com as palavras “aponta” e “ponta”. Neste sentido, “Uma árvore nua” é também a palavra que indica o *keigo*, a estação é outono, porém não parece haver uma palavra *keireji*, já que o poema é lido mais como uma série de frases quebradas. A última estrofe comporta-se de maneira parecida ao *keireji* de “カヅク (kana)”, que indica maravilha. Dessa maneira, Almeida aponta para um sentido de maravilha na imagem criada pela ação da árvore apontar para a lua e criar a ilusão de uma fruta em floração.

Teruko Oda

Teruko Oda, filha de imigrantes japoneses, começou a escrever haicai desde bem jovem. Publicou oito livros de poesia e em várias antologias no Brasil (CAQUI, 2006). Um destes livros, *Vento Leste*, publicado em formato *cartonera*⁷, apresenta uma série de haicai agrupada em quatro categorias: Primavera, Verão, Outono e Inverno. A ênfase é na descrição de natureza e paisagens, comparado ao estilo de Almeida. O poema a seguir não é intitulado, mas foi colocado na categoria de Verão.

Barraca na praia –
Turista de pernas brancas
e nariz vermelho.

(ODA, 2004, p.12)

Voltando às regras de metrificação, a primeira estrofe “ba.rra.ca.na.pra.ia” com 5 sílabas; a segunda, “tu.ris.ta.de.per.nas.bran.cas”, com 7; e o último, “e.na.riz.ver.me.lho”, com 5, seguem o padrão de haicai. Diferentemente dos haicais de Almeida, o poema mencionado não tem esquema de rima estabelecida. A primeira estrofe indica que a estação é verão, já que há a imagem de uma “Barraca na praia”, seria uma cena prototípica da época. Mesmo que não haja uma palavra explícita que funcione como *keireji*, o uso de “–” ao final da primeira linha funciona da mesma maneira que o *keireji* “ク”, como nas traduções e escrita de haicai em outras línguas. Baseado nessas traduções, o uso de “–” poderia ser igualado a um indicador

⁷ Livros que são publicados artesanalmente em papelão.

de cesura e comparação. Sabendo isso, pode -se comparar o primeiro conceito de uma baraca na praia com a imagem de uma “turista de pernas brancas e um nariz vermelho”. Este tipo de cesura é bastante diferente do *aireji* implícito no haikai de Almeida; divide o haikai de Oda em duas partes.

Análise

Analisando as características técnicas dos haicais, a diferença entre eles não é excepcional. Apesar disso, existem qualidades importantes que diferenciam os haicais de Bashō, Satō e Oda e o haikai de Almeida. Uma diferença notável entre os haicais de Almeida e os outros aparece no uso de artigo. Como argumenta Montero Gálvez (2019, pp. 107-109), os artigos são usados para fazer referência a um modelo exemplar dentro de um contexto. Por tanto, o não uso de artigos em um contexto não faz referência a um modelo exemplar e isso cria uma imagem mais vaga dos próprios substantivos. A simplicidade refletida no uso mínimo dos artigos também mostra sua falta de presença no japonês. Essa diferença também aparece na tradução do haikai de Satō e no haikai de Oda. O pouco uso de artigos definidos e indefinidos oferece uma imagem mais vaga, para evocar um sentimento quase de memória. Por outro lado, Almeida coloca artigos em quase todos os substantivos; são bem definidos seus substantivos. A qualidade mística que tem outros haicais não aparece aqui.

O uso de verbo também é excepcional. Aparece moderadamente nos trabalhos dos haicaístas da tradição japonesa. Bashō usa só um verbo, e não conjugado. Um verbo em sua forma não conjugada é a forma básica de expressar uma ação, sem aumentar o sentimento de movimento dentro da obra. Ambos Satō e Oda não usam nenhum verbo dentro destas obras, o que aumenta a sensação de quietude e vagueza. Almeida usa dois verbos, “aponta” e “brota”. O primeiro, transitivo; e o segundo, intransitivo. Verbos transitivos como “apontar” transmitem ação do sujeito ao objeto. Evocam uma imagem bastante ativa, que quase dá vida à árvore. “Brotar” evoca uma imagem vívida de uma planta a florescer. A imagem que descreve Almeida é tão ativa nesse sentido, que combinada com as descrições precisas dos substantivos no haikai, faz uma imagem claríssima para o leitor. Isso não quer dizer que o trabalho de Almeida não cumpre o objetivo do haikai, apenas evidencia a enorme diferença entre os objetivos de um haicaísta de tradição japonesa e de tradição brasileira.

A importância dessa análise é notar que Oda publicou suas obras em 2008, nove anos depois do livro de Satō ser publicado em português, e mais de 400 anos depois que Bashō popularizou o haikai. O fato de que *nikkei* brasileiros da segunda geração ainda preservam

estas tradições mostra a perseverança em manter costumes tradicionais da cultura japonesa. Ainda assim, Oda é somente uma entre muitas haicaístas, isso reflete os costumes da comunidade em geral?

Na comunidade

Claro, a análise prévia é composta do trabalho de mestres do haicai. É uma coisa dizer que estas normas são idealizadas, mas é outra se dentro da própria comunidade elas são propagadas. Para enxergar isso, é necessário ler haicais de comunidades não profissionais: haicaístas amadores. Os seguintes haicais são parte de uma coleção publicada *online*, em um site chamado *NippoBrasil*, dedicado a notícias da comunidade nipo-brasileira. Uma seção do site é doada ao haicai, e publicavam haicais excepcionais de leitores até o ano 2011.

“Poinsetia enfeitada – Jardim com cores vibrantes vermelha e verde.	Colheita de café – No terreiro de secagem o rodo não para.	Junto ao namorado, garota faz um pedido – Estrela cadente.”
---	--	---

(HAICAIS DOS LEITORES, 2019)

Todos os poemas são escritos e contados com a métrica da língua portuguesa, mas o estilo é bastante parecido ao mesmo estilo usado pelos autores de tradição japonesa, como Oda e Satō. Também usam pouco os artigos e verbos, como na análise dos haicais, para evocar imagens estáticas e vagas. O fato que este estilo continua vigente no uso popular, sendo usado por pessoas que se presume que sejam de origem japonesa, indica a vitalidade da tradição nesta comunidade *nikkei*.

Conclusão

O Japão e o Brasil têm uma longa história, com mais de cem anos ligando os dois países. Os primeiros imigrantes lidavam com muitos problemas no trabalho e na sociedade, e eventualmente se integraram em uma parte da sociedade brasileira. O haicai também tem sua longa história, iniciado no século XVI e continuando até a hoje. As duas línguas têm diferenças notáveis em relação à fonologia, gramática e metrificação poética. Aspectos esses que precisavam ser considerados na adaptação do haicai em português. Mesmo que seu uso tenha

mudado na tradição brasileira, os autores *nikkei* ainda usam o haikai como uma maneira de se conectar às suas heranças japonesas. Bashō, Satō, e Oda compartilham um estilo que foi e ainda é promulgado dentro da comunidade *nikkei*, se diferenciando do estilo de Almeida. Mesmo fora do Japão, a tradição é honrada e praticada como conexão à origem *nikkei*.

Referências

AGUIAR SOUSA, Tatiane de. *Haikais de Bashō: o Oriente traduzido no Ocidente*. Dissertação de Mestrado em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, 2007, pp. 78-90.

AKAMATSU, Tsutomu. *Japanese Phonology: A Functional Approach*. München : LINCOM Europa, 2000.

ALMEIDA, Guilherme de, et al. *Encantamento, Acaso, Você, Seguidos Dos Haikais Completos*. Campinas, SP : Editora UNICAMP, 2002.

Caqui – Notícias: Caminhos: Entre o Haikai e a Fotografia. Caqui: Revista Brasileira De Haikai. Disponível em: <kakinet.com/news/n060507c.php> Acesso em: 3 mai. 2019.

CARTER, Steven D. *Haiku before Haiku : From the Renga Masters to Bashō*. New York : Columbia University Press, 2011.

CASTILHO, Antonio Feliciano de. *Tratado de Metrificação Portuguesa Para Em Pouco Tempo e Até Sem Mestre, Se Aprenderem a Fazer Versos de Todas as Medidas e Composições, Seguido de Considerações Sobre Declamação e Poética*. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1908.

CUNHA, Celso Ferreira da, and Luís F.Lindley Cintra. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro - RJ - Brasil : Lexicon, 2008.

DROBOT, Irina-Ana. Poemul Haiku În Comunitatea Online Românească. *Studii de Știință Și Cultură*, vol. 14, no. 3, Sept. 2018, pp. 91–103.

FRANCHETTI, Paulo. O Haikai No Brasil. *Alea: Estudos Neolatinos*, no. 2, p. 256-269, 2008.

Haicais Dos Leitores. Haicai. NippoBrasil. Disponível em: <www.nippo.com.br/zashi/3.haicai.leitores/399.shtml> Acesso em: 3 mai. 2019.

HIGGINSON, William J., and Penny Harter. *The Haiku Handbook: How to Write, Share, and Teach Haiku*. New York : McGraw-Hill, 1985.

ISHIKAWA, Juan Ryusuke. Fruits of Culture: The Japanese Haicai/Haiku Transplanted to Brazil. *Peripheral Transmodernities: South-to-South Intercultural Dialogues between the Luso-Hispanic World and “the Orient”*, editado por Ignacio López-Calvo, Cambridge Scholars, 2012, pp. 198–213.

IURA, Edson Kenji. *Petalas Ao Vento - Por Edson Kenji Iura*. Haicai, NippoBrasil, Disponível em: <www.nippo.com.br/zashi/2.haicai.petalas/semana.shtml> Acesso em: 1 nov. 2019.

KAIBARA, Chiken, et al. *Nihon Saijiki*. 1688.

KAISER, Stefan. *Japanese : A Comprehensive Grammar*. London ; New York : Routledge, 2001.

LAMPKIN, R. *Japanese Verbs & Essentials of Grammar*. 2nd ed., McGraw-Hill, 2004.

LONE, S. *The Japanese community in Brazil, 1908-1940: between samurai and carnival*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York : Palgrave, 2001.

MATEUS, Maria Helena, & d’Andrade, Ernesto. *The phonology of Portuguese*. OUP Oxford, 2000.

MONTERO GÁLVEZ, Sonia. The Definite and Indefinite Articles of Spanish (or Castilian) Language in Context. *Verba Hispanica*, n. 1, 2019, p. 99.

NISHIDA, Mieko. *Diaspora and Identity: Japanese Brazilians in Brazil and Japan*. Honolulu, University of Hawai‘i Press, 2018.

NOGUEIRA, Rocha A. Japanese Immigration in Brazil. *DIOGENES*, no. 191, 2000, pp. 45–55.

ODA, Teruko. *Vento Leste*. São Paulo, Dulcinéia Catadora, 2008.

Official Definitions of Haiku and Related Terms. Haiku Society of America, Haiku Society of America, Disponível em: <www.hlsa-haiku.org/archives/HSA_Definitions_2004.html> Acesso: 3 mai. 2019.

SAITO, Hiroshi, & Maeyama, Takashi. *Assimilação e Integração Dos Japoneses No Brasil*. Petrópolis, Editora Vozes, 1973.

SATŌ, Nenpuku & Mendonça, Maurício Arruda. *Trilha Forrada de Folhas*. São Paulo, SP: Edições Ciência do Acidente, 1999

SHIZUNO, E. C. *Os imigrantes japoneses na Segunda Guerra Mundial: bandeirantes do oriente ou perigo amarelo no Brasil*. Londrina, EDUEL, 2010.

SILVEIRA NETO, Agripino De Souza. *Subject Expression in Brazilian Portuguese: Construction and Frequency Effects*. The University of New Mexico, Ann Arbor, 2012.

TRADEMAN, J. E. *The acquisition of the English article system by native speakers of Spanish and Japanese: A cross-linguistic comparison*. ProQuest Dissertations & Theses, 2002. Disponível em: <<https://search-ebshost-com.libproxy.unm.edu/login.aspx?direct=true&db=cat06111a&AN=unm.AAI3058290&site=eds-live&scope=site>>. Acesso em: 13 nov. 2019.

TOIDA, Helena. “Burajiru ni okeru haiku no ayumi: ‘sakura no hana’ kara ‘ippeï no hana’ e.” (Tracking haiku and *tanka* in Brazil: From ‘cherry flowers’ to ‘ippeï flowers.’”) *Ibero Amerika kenkyū*, 2008, pp. 9– 22.

UEDA, Makoto. *Matsuo Bashō*. Tokyo ; New York : Kodansha International, 1982 (1984 printing).

WHITLAM, John. *Modern Brazilian Portuguese Grammar: A Practical Guide*. London ; New York : Routledge, 2011.

Recebido em: 15/11/2019.

Aprovado em: 30/11/2019.

TERUKO ODA EM “A CANÇÃO DA TERRA NATAL”: UMA NARRATIVA DE MEMÓRIAS E DO FAZER HAICAI

TERUKO ODA IN “A CANÇÃO DA TERRA NATAL”: A NARRATIVE OF MEMORIES AND HAIKU MAKING

Amanda Souza dos Santos¹

RESUMO

O presente artigo apresenta o haikai, produção poética originária do Japão, presente desde o início do século XX na literatura brasileira. Partindo do pressuposto de que o haikai chegou via imigração japonesa, a investigação busca compreender Teruko Oda, escritora, descendente da imigração que teve intensa produção poética com Masuda Goga. Por meio da poesia de Oda, o haikai difunde-se e passa a ter influência até mesmo na escola pública, com a adoção de sua obra pelo PNLD/SP. A haicaísta imprime em seus haicais a estética tradicional japonesa, consolidando como a mais influente escritora do gênero. Em sua obra mais intimista, *Waga furusato no uta* (*A canção da terra natal*), Teruko Oda inspira em detalhes da

ABSTRACT

*This article presents haiku, a poetic production originally from Japan, present since the beginning of the twentieth century in Brazilian literature. Assuming that haiku arrived via Japanese immigration, the investigation seeks to understand Teruko Oda, a writer, a descendant from the immigration who had intense poetic production with Masuda Goga. Through the poetry of Oda, haiku spreads and has influence even in public schools, with the adoption of his work by the PNLD/SP. The haikist imprints on her haiku the traditional Japanese aesthetic, consolidating herself as the most influential writer of the genre. In her most intimate work, *Waga furusato no uta* (The homeland song), Teruko Oda inspires in detail the personal life and trajectory in*

¹ Graduanda em Licenciatura em Letras - Português/Inglês no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul - Campus Osório. Atualmente é bolsista na área de ensino de língua inglesa.

vida pessoal e trajetória no universo do haikai por meio da “escrita de si”, termo criado por Foucault, que ilustra um caminho da literatura típico dos tempos atuais.

Palavras-chaves: Haikai. Teruko Oda. Imigrantes. Masuda Goga. *A canção da terra natal.*

the haiku universe through “self-writing,” a term coined by Foucault, which illustrates a path of typical literature of the present times.

Keywords: Haiku. Teruko Oda. Immigrants. Masuda Goga. The homeland song.

A imigração japonesa no Brasil e a inserção do haikai na literatura brasileira

Os imigrantes japoneses aportaram, em 1908, no Brasil, introduzindo diversos aspectos tradicionais da cultura japonesa na brasileira. No navio Kasato Maru vieram cerca de 781 japoneses. O destino era as fazendas de café paulistanas, que buscavam mão de obra diferenciada após a abolição da escravatura em 1888. Contudo, nem sempre é reconhecido, a força de trabalho e conhecimentos agrícolas que os japoneses trouxeram, além dos culturais. Uma das manifestações dessa cultura que prosperou no Brasil foi o poemeto haikai.

Nessa perspectiva, quando falamos da fixação do haikai na literatura brasileira, há divergências sobre quem realmente o inseriu na literatura brasileira. Alguns pesquisadores, como Paulo Franchetti (2008), afirmam que teria sido pelas mãos de escritores brasileiros, talvez Oswald de Andrade, que assimilou o haikai interpretado pelos franceses. Entretanto, Franchetti também reforça que os imigrantes japoneses tiveram protagonismo na difusão do haikai em terras brasileiras.

Ainda de acordo com as ideias de Franchetti (2008), Nempuko Sato, discípulo do mestre Kyoshi Takahama, teria recebido a missão de semear um “país de haicais”, consolidando tal solicitação por meio da promoção da feitura de haicais nas colônias japonesas no Brasil. Entretanto, como enfatiza Franchetti (2008), foi apenas Masuda Goga, um dos discípulos de Takahama, que conseguiu levar o haikai tradicional japonês para além da colônia japonesa. Segundo Rosa Clement (2014), o feito se deve ao fato de Goga ser o primeiro imigrante a começar a traduzir e a produzir haicais em língua portuguesa, provavelmente por já ter a ambição de difundir a prática poética japonesa entre os brasileiros. O pesquisador Ishikawa (2012) acredita que não se pode ignorar a possibilidade de uma transferência mais direta,

devido a presença de japoneses no país e de seus descendentes.

Ishikawa (2012) destaca que o primeiro imigrante a escrever haikai no e sobre o Brasil foi Shuhei Uetsuka, que estava a bordo do Kasato Maru em 1908. No poema de Uetsuka é narrado a chegada dos imigrantes e sua primeira impressão sobre a paisagem brasileira.

A nau imigrante
chegando: vê-se lá do alto
a cascata seca.
(Shuhei Uetsuka, 1908)

Atualmente, os descendentes de japoneses como a nissei Teruko Oda, sobrinha de Masuda Goga, mantêm a tradição da escrita do haikai, seguindo o modelo tradicional japonês. Tal façanha, contribui para a perpetuação da escrita desse estilo poético em terras brasileiras. Diversos grêmios consolidam a feitura do poemeto, entre eles destaca-se o Grêmio Haikai Ipê, tendo Oda como presidente.

Teruko Oda – uma *haijin*² proveniente da colônia japonesa

Teruko Oda é uma das principais haicaístas contemporâneas, segundo Ishikawa (2012), ela se destaca não apenas por ter sido próxima de figuras como Masuda Goga, mas também está sempre empenhada em difundir o haikai para diferentes grupos por meio de *workshops* e de sua participação ativa em grêmios.

Oda é haicaísta e professora, filha de dois imigrantes agricultores. Seus pais escreviam haicais como forma de diversão e para descrever a vida na agricultura. Além da influência dos pais, teve inspiração de outro membro da família, seu tio Masuda Goga.

Em parceria com Goga, a *haijin* publicou a obra *Natureza - Berço do haikai*, coligindo uma lista de *kigos* (palavras da estação) tipicamente brasileiros, para guiar os escritores e estudiosos de haicais no país. Nesse sentido, imprime uma importância na natureza brasileira na produção do haikai. Ishikawa (2012) complementa ao dizer que essa lista faz a incorporação de plantas locais, animais e festividades tipicamente brasileiras nos haicais aqui produzidos.

Além da obra *Natureza - Berço do haikai*, Oda é coautora de mais dois livros: *Introdução ao haikai*, em parceria com Francisco Handa e *A poesia do kigô*, com a colaboração de Masuda Goga e Eunice Arruda. Ainda é autora de livros individuais como: *Nos caminhos do haikai*,

² Poeta que produz o haikai.

Estrela Cadente, Janelas e Tempo, Flauta de Vento e Waga Furusato no Uta (A canção da Terra Natal). A última obra mencionada, é o objeto de análise nesse artigo.

Nesse caminho, Franchetti (2008) atesta que Teruko Oda não possui influência apenas na comunidade de praticantes de haikai, mas também no ambiente escolar. Segundo o autor, um de seus livros, *Janelas e tempo* (2003), foi adotado pelo Plano Nacional do Livro Didático (PNLD/2004) de São Paulo. Tal acontecimento reforça a relevância da escritora na produção e promoção do haikai no Brasil.

Waga furusato no uta (A canção da terra natal): um resgate de memórias por meio da escrita de si

Na sua obra *Waga Furusato no Uta*, Teruko Oda narra diversos momentos de sua vida por meio de prosa e poesia (haikai). Na hibridez da obra quanto ao gênero textual, há um resgate de memórias invocada pela escrita de si. Araújo (2011) define tal narrativa quando o autor se insere explicitamente na escritura.

A escrita de si- termo que caracteriza a narrativa em que um narrador em primeira pessoa se identifica explicitamente como o autor biográfico, mas vive situações que podem ser ficcionais - se delinea como um exercício literário típico da modernidade. (ARAÚJO, 2011, p. 8)

Escrita de si é um termo criado e utilizado por Michel Foucault. Nesse sentido, de acordo Araújo (2011), para Foucault a *escrita de si* constitui o próprio sujeito e a noção de indivíduo. A escritura de Teruko Oda se insere nessa modalidade autobiográfica; descreve a sua vida e um dos aspectos mais importantes de si, o fato de ser uma haicaísta. Além disso é por meio da *escrita de si* que se constitui boa parte dos haicais presentes em *Waga Furusato no Uta*. Nele, alguns haicais narram momentos íntimos de sua vida e de sua família. O haikai a seguir reporta o ato de plantar crisântemos como forma de homenagem ao seu avô, pessoa que evoca saudades.

Cheio de saudades
de meu avô tão querido
vou plantar crisântemos.
(Teruko Oda)

A presença de relatos tão intimistas na escrita de si de Teruko Oda vai ao encontro com o que Foucault postula em relação ao ato de escrever: “Escrever é, pois, “mostrar-se”, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” (FOUCAULT, 1992, p. 136). Ao trazer Oda para a definição de Foucault, ela deixa transparecer para os leitores a sua verdadeira face impressa na tessitura dos haicais. A definição de Ishikawa (2012) em relação a prática de haikai pelos imigrantes no Brasil também corrobora com a ideia da *escrita de si*.

Através da prática dessa forma poética nas comunidades de imigrantes japoneses estabelecidas no Brasil, podemos apreciar: 1) um registro das vidas e experiências desses imigrantes; 2) uma forma de diversão em seus breves momentos de lazer; 3) uma maneira de escapar do sofrimento; e 4) uma caminho para entender e conviver com o novo ambiente: o Brasil³. (ISHIKAWA, 2012, p. 201, tradução nossa)

Portanto, a ideia Foucault e a descrição de Ishikawa realçam a *escrita de si* no texto Oda por ter uma narrativa em que ilustrava a sua vivência como filha de imigrantes e a vivência de seus pais e dos demais agricultores imigrantes da região.

A narrativa do fazer haikai

Em *Waga Furusato no Uta*, Teruko Oda dedica os dois últimos capítulos à arte de fazer haikai. No penúltimo capítulo, intitulado *A iniciação*, narra como se deu o início de sua escrita. Já no último capítulo, denominado *Da teoria à prática*, a poetisa narra a preciosa contribuição de seu mestre, Masuda Goga, em sua escritura, a de sempre carregar um bloco de anotações e caneta, para assim sempre escrever, não importa onde esteja e qual seja a paisagem.

Na obra, Oda, em diversos momentos, oferece alguns detalhes de sua iniciação como haicaísta, dos primeiros passos na construção do haikai, que segue o estilo tradicional japonês. O trecho a seguir destaca o momento de sua iniciação na escrita do haikai e em como a sua experiência interiorana, mais precisamente no campo, onde seus pais agricultores a criaram, influenciaram a sua capacidade de compreender o que é um *keigô* e inseri-lo no fazer haikai.

³ Through the practice of this poetic form within the Japanese immigrant communities established in Brazil, we can appreciate: 1) a record of the lives and experiences of these immigrants; 2) a way to entertain themselves in their short moments of leisure; 3) a way to escape from their suffering; and 4) a way to understand and coexist with their new surrounding: Brazil. (ISHIKAWA, 2012, p. 201)

Divagando sobre o milagre da vida e o suceder das estações, ressurge em minha mente um poema composto no início de minha incursão pelos caminhos do haikai. Nessa ocasião, as recordações da infância vivida no campo exerceram grande influência na composição dos poemas e também foram fundamentais para a compreensão do conceito de *keigô* e de sua importância para a realização do haikai. (ODA, 2015, p. 23)

O haikai a faz recordar como compreendeu o uso do *keigô*. Narra as consequências do trabalho árduo e as marcas deixadas nas mãos daqueles que semeiam as sementes, e que, não por acaso, é o *keigô* presente no poema.

Sementes plantadas
Crescem nas mão do roceiro
os calos da enxada
(Teruko Oda)

Merece igual destaque, um trecho em que Oda revela o início da produção de haicais na década de oitenta, após uma conversa com o seu tio, Masuda Goga. Sem instruções teóricas, apenas orientações sobre o uso da palavra da estação (*keigô*), o componente mais importante de um haikai, segundo Goga.

Em 1989, após um ano e meio de longas conversas com o tio, comecei a compor os meus primeiros haicais sem nenhum material teórico para estudo ou consulta, baseando-me apenas em suas orientações informais. Essas orientações tinham como fundamento as regras do haikai tradicional japonês, com foco no *keigô* ou palavra da estação. (ODA, 2015, p. 67)

Além da influência de Goga, Teruko Oda também dedica certa importância aos seus pais, um certo retorno à infância. Segundo a autora, é uma a visão poética do mundo. A memória é um casulo que se abre com a prática do haikai. Fragmentos que criam uma performance poética.

Considerações finais

Teruko Oda é uma *haijin* que imprime qualidade no haikai brasileiro. Transita entre as lembranças do passado contado pelos pais, narrativas de imigração, e reminiscências que impregnaram a vida pessoal. Ela escolheu a poesia como fator de sustentação do mundo. Um fa-

zer poético que funciona como um elo entre o Brasil e o Japão, conservando raízes do Japão transplantadas para o solo brasileiro. Na obra *Waga Furusato no Uta* (*A canção da terra natal*), Teruko Oda entrega-se ao caudaloso remanso da memória, trazendo à baila uma imensidão de questões sociais e culturais que a rodeia. Uma escritura desenhada em primeira pessoa que se remete à sua vida. Não há cerimônia em pontuar o que é belo a partir das experiências. Vivencia a *escrita de si* como necessária para o fazer poético. Sua escrita não é uma forma de idealização de si mesma, mas uma confirmação de que o haikai brasileiro também tem uma história e uma genealogia que alcança a cultura tradicional japonesa.

Referências

ARAÚJO, Pedro Galas. *Trato desfeito: o revés autobiográfico na literatura contemporânea brasileira*. Brasília: UNB. 2011.

CLEMENT, Rosa. 2014. *História do Haikai Brasileiro*. Disponível em: <<https://www.thehaikufoundation.org/omeka/files/original/6922ed1691a22f4edd0aa3291f8017b9.pdf>> Acesso em: 14/11/2019.

FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. In: O que é um autor? Lisboa: Passagens. 1992, pp.129-160.

FRANCHETTI, Paulo. 2008. *O Haikai no Brasil*. Alea: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v10, n.2, p. 256-269. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000200007> Acesso em: 14/11/2019.

ISHIKAWA, Juan Ryusuke. 2012. *Fruits of Culture: The Japanese Haikai/Haiku Transplanted to Brazil*. In: *Peripheral Transmodernities: South-to-South Intercultural Dialogues between the Luso-Hispanic World and “the Orient”*. New Castle: Cambridge Scholars Publishing, 2012.

NAKAEMA, Olivia Yumi; LOPES, Ivã Carlos. *Haikai no Brasil: Uma história de imigração japonesa*. FFLCH/USP: São Paulo. 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/32092374/HAIKAI_NO_BRASIL_UMA_HIST%C3%93RIA_DE_IMIGRA%C3%87%C3%83O_JAPONESA> Acesso em: 14/11/2019.

ODA, Teruko. *Waga furusato no uta: canção da terra natal*. São Paulo: Escrituras. 2015.

Recebido em: 30/05/2019.

Aprovado em: 07/07/2019.

SEÇÃO LIVRE

NOTAS SOBRE O KINSEI SHŌSETSU¹

ABOUT KINSEI SHŌSETSU

Ernesto Atsushi Sambuichi²

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo mostrar um panorama da produção literária japonesa em prosa no período Edo conhecida como Kinsei shōsetsu. Neste, discrimina-se quais foram os gêneros produzidos, de modo a apresentar as suas principais características e obras como ponto de partida para o ensino da literatura japonesa do período em questão sem a pretensão de apresentar todas as minúcias. Conta, também, com tópicos e textos ilustrativos.

Palavras-chave: Kinsei shōsetsu. Livros ilustrados. Gêneros narrativos do período Edo.

ABSTRACT

This paper has as its goal to present an overview of what is known as Kinsei shōsetsu, or Japanese prose of the Edo period. It lists which genres were produced, aiming to present their main features and most important works as a starting point for teaching Japanese literature of the period concerned, without claiming to submit all the details. It also includes illustrative topics and texts.

Keywords: Kinsei shōsetsu. Illustrated books. Narrative genres of the Edo period.

¹ Os nomes japoneses estão grafados na ordem do original em japonês e romanizados no sistema Hepburn.

² É mestre em Letras pela Nagoya University (Japão). Atualmente é professor do curso de Letras - Língua e Literatura Japonesa da Faculdade de Letras (FLet) e pesquisador da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Contato: ernestotsambuichi@hotmail.com

O Kinsei-shōsetsu 近世小説

O termo *Kinsei-shōsetsu* serve para englobar toda a produção em prosa do período Kinsei³, ou seja, da era Pré-Moderna do Japão. No entanto, é uma terminologia pouco explicativa acerca da variedade de gêneros produzidos nesses quase três séculos de Xogunato de Tokugawa. A raiz destas narrativas tem ligação estreita com a produção dos períodos que o antecederam, principalmente o período Muromachi, embora este também, por sua vez, tenha sofrido influências dos *Monogatari* produzidos em períodos anteriores. Seguindo a influência do *Otogizōshi*⁴, as narrativas do período Edo floresceram tendo como uma de suas características ser um tipo de literatura que tinha como centro a população citadina, com destaque ao mundo dos comerciantes dos arredores de Edo. Já no Período Edo Posterior, na passagem do século XVIII ao XIX, o *shōsetsu* já se tornara a literatura dominante e, a partir dessa literatura, diversos outros gêneros como o *yomibon*, *sharebon*, *kokkeibon* entre muitos outros ocuparam o cenário literário até a entrada à era Moderna. Estes gêneros, por suas características, foram de essencial importância para formação da literatura Moderna Japonesa.

Vale lembrar, porém, que a visão que se tinha acerca da concepção de *shōsetsu* na época era bem distinta da atual. O *shōsetsu* referia-se a todos os fatos e assuntos citadinos registrados, ou seja, podem ser ficcionais ou não, embora a literatura *Monogatari* já traçasse a tendência ao ficcional. Esta concepção é modificada somente no período Meiji, com o professor e crítico literário da Universidade de Waseda *Tsubouchi Shōyō*, que revê e introduz o conceito europeu de romance/novela no *shōsetsu*, além de rever o conceito da própria Literatura com o seu *Shōsetsu shinzui* (*A essência do romance*). *Shōsetsu Shinzui* abriu praticamente as portas ao realismo euroasiático; *Aguranabe*, de *Kanagaki Robun*, é considerado um *shōsetsu* de transição; e a publicação do *shōsetsu* realista *Ukigumo*, de *Futabatei Shimei*, é considerado o marco inicial da Literatura Moderna.

Em termos de periodização, a literatura da era Pré-Moderna (*Kinsei bungaku*) é dividida tradicionalmente em dois grandes grupos a saber:

- *Zenki* (período anterior, também conhecido como *Literatura Kamigata*), engloba toda a literatura desde o início do xogunato de Tokugawa (1603) até meados da era *Genroku* (1688-1704). O período anterior pode ser subdividido em duas fases, o inicial e a *Literatura da era Genroku*;

³ Engloba os períodos históricos Azuchi-Momoyama (1573-1600) e Edo (1600-1867).

⁴ *Otogizōshi* é um conjunto de narrativas produzidas essencialmente no período Muromachi que sofreu influências das narrativas escritas anteriormente nos períodos Heian e Kamakura, porém de construção mais simples se comparadas aos *Gunki Monogatari*. No período Muromachi, várias das histórias eram utilizadas com fins educativos e por isso o teor instrucional empregado é uma forte característica. Outra marca que vem a se tornar notável das narrativas do período Edo é o uso de ilustrações em suas obras. Isshunbōshi, Urashima Tarō e Shutendōji são exemplos conhecidos dessas narrativas que foram compiladas posteriormente por Shibukawa Seiemon no século XVIII.

- *Kōki* (*período posterior*, também conhecido como *Literatura Edo*), engloba o período pós-*era Genroku* até as últimas décadas do xogunato de Tokugawa, período conhecido como *Bakumatsu*. O *período posterior*, também, pode ser dividido em duas fases, a *Literatura da era Tenmei* e a *Literatura da era Kasei*.

Estas divisões e subdivisões apontam a predominância de determinados gêneros em suas épocas e localidades onde tais obras conseguiram sucesso.

Os Gêneros Narrativos

1. Kanazōshi 仮名草子

Produzido essencialmente na primeira fase do *período anterior*, o *Kanazōshi* é um termo geral atribuído aos contos e narrativas produzidos em *kanabumi* (ou seja, escritos em *kana*), em contraste com aquelas escritas em *kanbun*. Tal literatura iniciou-se no período Muromachi mas atingiu o seu ápice no início do período Edo, sendo considerado o primeiro gênero narrativo do *Kinsei shōsetsu*. Com grande influência das narrativas do período Muromachi, que por sua vez foram fortemente influenciadas pelas narrativas folclóricas mais antigas, O *Kanazōshi* tinha como objetivo a instrução, o entretenimento e o ensinamento, sendo escrito em estilo arcaico e simples. Dentre seus gêneros temáticos, *kyōkunmono* 教訓物 (educativo), *shōwamono* 笑話物 (humorístico), *kaidanmono* 怪談物 (terror), *ren'aimono* 恋愛物 (amoroso) e *hon'anmono* 翻案物 (paródia / tradução) são seus principais.

Tabela 1: Principais obras

Obra	Autor	Gênero/ Volumes	Ano de publicação	Características/ conteúdo
<i>Usuyuki Monogatari</i> 薄雪物語	<i>desconhecido</i>	<i>Ren'aimono</i> 2 volumes	1596~1615	História de amor entre <i>Sonobemon</i> , de <i>Fukakusa</i> , e a esposa do lorde feudal de <i>Ichijō</i> , <i>Usuyuki</i> . A história é contada a partir das cartas trocadas entre os dois ¹ .
<i>Chikusai</i> 竹齋	<i>Tomiyama Dōya</i> 富山道治	<i>Shōwamono</i> 2 volumes	1615~1624	Também chamado de <i>Chikusai Monogatari</i> , conta a história do médico peregrino <i>Chikusai</i> ² , que visita vários templos e lugares famosos, e de situações cômicas no caminho a <i>Edo</i> ³ .

Obra	Autor	Gênero/ Volumes	Ano de publicação	Características/ conteúdo
<i>Seisuishō</i> 醒醉笑	<i>Anrakuan</i> <i>Sakuden</i> 安楽庵策伝	<i>Shōvamonō</i> / <i>Hanashibon</i> 8 volumes	1624~1644	É uma coletânea de piadas e histórias de humor que o autor ouvia desde criança. <i>Anrakuan Sakuden</i> é considerado o pai do <i>Rakugo</i> (arte tradicional de se contar histórias humorísticas) ⁴ .
<i>Nininbikuni</i> 二人比丘尼	<i>Suzuki Shōsan</i> 鈴木正三	<i>Kyōkunmono</i> 2 volumes	1632	A doutrina budista explicada / contada a partir da visão de duas monjas que perderam seus maridos na guerra.
<i>Kashōki</i> 可笑記	<i>Nyoraisbi</i> 如備子 ⁵	<i>Kyōkunmono</i> 5 volumes	1632~1642	Imita o estilo do <i>Tsurezuregusa</i> e faz críticas aos guerreiros vencedores e derrotados do passado, além de opinar sobre os atos e palavras dos pensadores da era passada e da atual.
<i>Otogibōko</i> 伽婢子	<i>Asai Ryōi</i> 浅井了意 ⁶	<i>Kaidanmono</i> 13 volumes	1666	Baseado na coletânea de contos chineses <i>Sentō shinwa</i> (剪灯新話), escritos em 1378, conta 68 histórias de terror.
<i>Isobo Monogatari</i> 伊曾保物語	<i>desconhecido</i>	<i>Hon'anmono</i> 1 volume	1593, 1639 e 1659	Tradução das “ <i>Fábulas de Esopo</i> ”, a primeira versão foi traduzida em kanji e hiragana no estilo <i>Bungo</i> . Posteriormente, em 1659 sai a versão ilustrada.
<i>Nise Monogatari</i> ⁷ 『仁勢物語』	<i>desconhecido</i>	<i>Hon'anmono</i> 2 volumes	1639	Paródia da obra do período <i>Heian</i> “ <i>Ise Monogatari</i> ”, com muitos jogos de palavras espirituosos.

¹ Trata-se de uma narrativa epistolar.

² Chikusai pode ser entendido no trocadilho com o homófono “fedendo a sangue” (血臭い)

³ As localidades visitadas pelo protagonista concentram-se em Kyōto, Nagoya e Edo.

⁴ O *rakugo* participa do *kinsei shōsetsu* sob a forma de livros que contém as narrativas orais.

⁵ Pseudônimo de Saito Chikamori. Em *Kashōki*, *Nyoraisbi* aborda também a insurreição de Shimabara, na qual os cristãos e moradores locais foram massacrados pelas forças do xogunato de Tokugawa.

2. Ukiyozōshi 浮世草子

Produzido na segunda fase do período anterior (*Literatura da era Genroku*), o gênero criado por *Ihara Saikaku* retrata a vida dos cidadãos com grande verossimilhança e humor. Com *Saikaku*, a literatura cidadina ganha força e torna-se no principal gênero narrativo escrito de sua época. Após a morte de *Saikaku*, *Ejima Kiseki* continua a produção deste gênero sob o nome *Hachimonjyabon*, porém sem tanto sucesso quanto o seu antecessor. Os *Ukiyozōshi* de

Saikaku foram tratados como *Kusazōshi* na época em que escreveu, mas atualmente é classificado como um gênero à parte, até por sua variedade e riqueza.

As obras de *Saikaku* podem ser divididas por temática em quatro subgêneros:

- a) *Kōshokumono* 好色物: também conhecido como *Kōshokubon*, é um gênero que aborda o mundo dos desejos carnavais, seja nos relacionamentos entre homens e mulheres ou também homossexuais. Este gênero foi escrito principalmente no período *Genroku* (1688~1704), e teve como principais autores *Ibara Saikaku*, *Nishizawa Ippū* e *Ejima Kiseki*. As principais obras são *Kōshoku Ichidai Otoko* 『好色一代男』 (1682), e *Kōshoku Ichidai Onna* 『好色一代女』 (1686), ambas de *Saikaku*. No quadro, temos o trecho inicial de *Kōshoku Ichidai Otoko*⁵:

Sakura mo chiru ni nageki, tsuki wa kagiri arite Irusayama, koko ni Tajima no kuni kaneboru sato no hotori ni, ukijyo no koto wo boka ni nashite, shikidau futatsu ni nete mo samete mo Yumesuke to kahena yobarete, Nagoya Sanza, Kaga no Yatsu nado to, nanatsu mon no hishi ni kumi shite mi wa sake ni hitashi, Ichijō Doori, yo fukete modoribashi, aru toki wa wakashu detachi, sugata wo kabete sumizome no nagasode, mata wa tategami katsura, bakemono ga tooru to wa makoto ni kore zo kashi.
(Trecho inicial de *Kōshoku Ichidai Otoko*)

A terra de Tajima, onde o povo lamenta o breve fim das flores de cerejeira que dispersam, e a lua chega ao seu ponto final, escondendo-se por trás da borda da montanha. Nesta terra de Tajima, nas montanhas de Irusa, houve um homem que vivia perto das minas de prata, que deixou de lado os costumes comuns e se entregou completamente às duas formas de amor (hetero e homossexual). Chamado pela alcunha de Yumesuke, ele uniu-se a um grupo de playboys bem conhecidos, como o Sansa de Nagoya e o ūYatsu de Kaga, todos vestindo quimonos com o brasão de sete rombos; passava seus dias bêbado; sua figura atravessando a rua Ichijō (da casa de diversões de Kyoto) e retornando pela ponte Modoribashi^{11a} a caminho de casa a altas horas da noite; às vezes disfarçado de wakashū^{11b}, às vezes em trajes de monge budista, às vezes transformado num galante com uma peruca no estilo Tategami^{11c}; se perguntarem se passava alguma espécie de monstro, sim, era exatamente isto (ele). (Tradução de Ernesto Sambuichi)

- b) *Bukemono* 武家物: retrata a vida dos samurais. Temos *Budō Denraiki* 『武道伝来記』 (1687) e *Bukegiri Monogatari* 『武家義理物語』 (1688) como obras representativas deste gênero.
- c) *Chōninmono* 町人物: retrata a vida da classe burguesa mercantil, e seus júbilos e infortúnios nos negócios. *Nippon Eitaigura* 『日本永代蔵』 (1688) e *Sekenmunesan'yō* 『世間胸算用』 (1692) são obras deste gênero.

⁵ IHARA, Saikaku. *Kōshoku Ichidai Otoko*. Com notas de Yasutaka Teruoka. Tokyo: Kadokawa shoten, 1956, p.14.

a Modoribashi - um lugar conhecido por aparições demoníacas, sendo especialmente famosa a lenda de Watanabe-no Tsuna, um herói do período Heian que encontrou um demônio transformado em mulher de quem ele só escapou por cortar o braço do demônio.

b Wakashū - Atores jovens de kabuki que também tinham a fama de garotos de programa sensuais.

c Tategami - estilo de cabelo longo para os homens, popular na era Genroku (1688-1704), que deixava sem raspar a parte superior da cabeça, dando um ar de rebeldia e não-conformação.

- d) *Zatsuwamono* 雑話物: trata-se de uma coletânea de contos raros de vários países que foram reunidos e escritos em forma de contos folclóricos. *Saikaku shokokubanashi* 『西鶴諸国話』 (1685) e *Honchō Nijūfukō* 『本朝二十不孝』 (1686) fazem parte deste gênero.

Todas as obras são escritas em forma de contos e *Saikaku* destaca-se por seu estilo conciso e de observação perspicaz.

Dentre outros subgêneros do *Ukiyozōshi* ainda temos o *katagimono* e o *keiseimono*, ambas criadas por *Ejima Kiseki*. Estes gêneros de *Kiseki* são chamados também de *Hachimonjyabon*, e influenciam na criação dos primeiros livros *yomihon*.

Tabela 2: Principais obras do *Ukiyozōshi*

Obra	Autor	Ano	Gênero
Kōshoku Ichidai Otoko 『好色一代男』	Ihara Saikaku 井原西鶴	1682	Kōshokumono 好色物
Saikaku shokokubanashi 『西鶴諸国話』	Ihara Saikaku 井原西鶴	1685	Zatsuwamono 雑話物
Honchō Nijūfukō 『本朝二十不孝』	Ihara Saikaku 井原西鶴	1686	Zatsuwamono 雑話物
Kōshoku Gonin Onna 『好色五人女』	Ihara Saikaku 井原西鶴	1686	Kōshokumono 好色物
Kōshoku Ichidai Onna 『好色一代女』	Ihara Saikaku 井原西鶴	1686	Kōshokumono 好色物
Budō Denraiki 『武道伝来記』	Ihara Saikaku 井原西鶴	1687	Bukemono 武家物
Bukegiri Monogatari 『武家義理物語』	Ihara Saikaku 井原西鶴	1688	Bukemono 武家物
Nippon Eitaigura 『日本永代蔵』	Ihara Saikaku 井原西鶴	1688	Chōninmono 町人物
Sekemunesan'yō 『世間胸算用』	Ihara Saikaku 井原西鶴	1692	Chōninmono 町人物
Keisei Irojamisen 『けいせい色三味線』	Ejima Kiseki 江島其磧	1701	Keiseimono 傾城物
Keisei Kintanki 『傾城禁短気』	Ejima Kiseki 江島其磧	1711	Keiseimono 傾城物
Seken Musuko Katagi 『世間息子氣質』	Ejima Kiseki 江島其磧	1715	Katagimono 氣質物

3. Kusazōshi 草双紙

Levando-se em conta que o *Ukiyozōshi* não faz parte deste gênero, o Kusazōshi foi produzido essencialmente na primeira fase do período posterior (*Literatura da era Tenmei*), apesar de os primeiros livros deste gênero terem sido produzidos ainda na era *Genroku*. O Kusazōshi é um tipo de literatura popular escrita em *kana* e ilustrado, mas diferentemente das anteriores, praticamente todas as páginas eram ilustradas, sendo que a narrativa e as falas eram escritas nos espaços em branco das ilustrações. Por tais características, além de ser chamada de *e-iri-shōsetsu* (contos ilustrados), foi erroneamente chamado de literatura infantil por muitos. Era uma literatura acessível a vários perfis, tanto a crianças, mulheres e público adulto masculino, e isto se devia até pela variedade temática, pelo uso da linguagem (que era bem mais próxima da oralidade) e pelo preço. O Kusazōshi é dividido em algumas categorias de livros como o *akabon* 赤本, *aobon* 青本, *kurobon* 黒本, *kibyōshi* 黄表紙 e *gōkan* 合巻, diferenciados pela cor da capa, pelo formato do livro e pelo teor do conteúdo. Os quatro primeiros modelos de livro são curtos, enquanto o último é longo e espesso.

- a) *akabon* 赤本: desenvolvido no meio do período *Edo*, teve como época mais próspera o intervalo 1704 a 1736. Tem como características a capa vermelha e o formato em *hanshi-hansetsu* (papel japonês dividido em quatro). Histórias consideradas para o público infantil atualmente como *Momotarō*, *Sarukanigassen* e diversos contos maravilhosos já conhecidos na época faziam parte do repertório deste tipo de livro.
- b) *aobon* 青本: desenvolvido após o *akabon*, tinha a capa verde clara (*moegi-iro*), e o conteúdo normalmente tratava de histórias do *kabuki*, *jōruri*, biografias e História.
- c) *kurobon* 黒本: assim como o *aobon*, foi desenvolvido após o *akabon*, e prosperou no intervalo de 1744 a 1751. Tinha como característica a capa preta. Quanto ao conteúdo, diferia-se pouco do *aobon*.
- d) *kibyōshi* 黄表紙: desenvolvido após o *aobon*, teve um período de prosperidade mais longo, que durou de 1775 a 1818, aproximadamente. Além da capa amarela



(ou verde-amarelada) que caracteriza o seu nome, o *kibyōshi* tinha caráter satírico e prezava pelo humor e o jogo de palavras espirituosos (*share* 洒落) além das paródias (*mojiri* 振り). Este tipo de livro era voltado para o público adulto, e teve como principais autores *Koikawa Harumachi* 恋川春町 (que iniciou a modalidade), *Hōseidō Kisanji*

朋誠堂喜三二 e *Santō Kyōden* 山東京伝. Muitos dos autores foram censurados pelo *bakufu* acusados de divulgar críticas políticas e sociais. De fato, o *kibyōshi* era o tipo de livro que se propunha a falar de tudo tanto do passado mas principalmente da atualidade, e as críticas dispersas em seu conteúdo eram visíveis. Após várias prisões de seus autores, o *kibyōshi* perdeu um pouco de sua identidade ao imprimir um teor mais educativo posteriormente. As principais obras são *Kinkin Sensei Eiga-no Yume* 『金々先生栄華夢』 de *Koikawa Harumachi*, e *Edoumare Uwaki-no Kabayaki* 『江戸生艶気樺焼』, de *Santō Kyōden*.

- e) *gōkan* 合巻: desenvolveu-se após o período próspero do *kibyōshi*, já no período posterior do período *Edo* (fazendo parte da *Literatura da era Kasei*), como o último modelo de livro do *kusazōshi*. Assim como os demais livros, este também era ilustrado, mas era maior e diferia-se do *kibyōshi* pelo teor edificante (com fundo moral) que este imprimia, até por conta do medo da repressão governamental ocorrida aos escritores de *kibyōshi*. O nome *gōkan*⁶ deriva do formato do livro, que era impresso como um volume a cada dez páginas. Os volumes, por sua vez, eram trançados para formar o todo, e por isso ficou conhecido como “conjunto de volumes” (合 = juntar; 巻 = volumes). Outra característica marcante é a combinação entre escritores e ilustradores profissionais para a obra ser produzida, embora não fosse um traço exclusivo

Ilustração 1: cena do *kibyōshi* “*Bakemono Ōeyama*” (1776), de *Koikawa Harumachi*. É uma paródia bem humorada que alia as histórias folclóricas de *Minamoto-no Raikō* contra o monstro “*Shutendōji*”. Esta paródia retrata o conflito que existiu entre as lojas de soba contra as bancas clandestinas de udon que estavam “aterrorizando” Kyoto sob as ordens do “*Udondōji*”.

não fosse um traço exclusivo

do gênero⁷. Entre os principais escritores temos: *Santō Kyōden* 山東京伝, *Jippensha Ikkū* 十返舎一九, *Kyokutei Bakin* 曲亭馬琴, *Santō Kyōzan* 山東京山, *Shikitei Sanba* 式亭三馬, *Ryūtei Tamebiko* 柳亭為彦, *Tamenaga Shunsui* 為永春水, *Kitagawa Yukimaro* 喜多川雪麿 e *Ryūtei Senka* 笠亭仙果. Entre os principais ilustradores temos *Kitao Shigemasa* 北尾重政, *Utagawa Toyokuni* 歌川豊国, *Utagawa Kunisada* 歌川国貞, *Keisai Eisen* 溪斎英泉, e o 2º e o 4º *Utagawa Toyokuni*. Este tipo de livro recebeu diversas influências como as do *yomihon*, *jōruri*, e *kabuki*, sobre o seu conteúdo. As obras *Ikazuchitarō Gōaku Monogatari* 『雷太郎強悪物語』 (de *Shikitei Sanba*) e *Nise Murasaki Inaka Genji* 『倭紫田舎源氏』 (de *Ryūtei Tamebiko*) são representantes deste gênero.

⁶ Muitos dos escritores de *kibyōshi* migraram para outros gêneros após a repressão, sendo que a maioria passou a escrever *gōkan* ou *sharebon*, fortalecendo estes dois gêneros.

⁷ O trabalho em parceria entre escritor e ilustrador ocorre em gêneros como o *sharebon*, *kibyōshi* e *kokkeibon*, embora fosse mais evidente nos *gōkan* e *kōkkeibon*.

4. Yomihon 読本

O *Yomihon*, assim como os demais gêneros ilustrados, possuía ilustrações em seus livros, porém diferentemente do *kusazōshi*, priorizava a leitura e detinha um conteúdo mais elaborado. Estruturas fantásticas e linhas complexas eram os centros do interesse de seus autores, além de utilizarem-se do conceito de causa e efeito do *Budismo* (*inga-kan* 因果觀), de lições de moral e de ensinamentos edificantes. Em seu início, histórias fantásticas / maravilhosas eram os temas mais desenvolvidos em Kyoto, mas pouco a pouco as histórias com Edo como centro e com teor filosófico budista e confucionista foram ganhando espaço.

Kabe ni wa tsutakuzū habikakari, niwa wa mugura ni uzumorete, aki naranedomo nora naru yado narikeri. Sateshimo fushitaru tsuma wa izuchi ikiken miezu. Kitsune nado no shiwaza ni yato omobeba, kaku arebatenuredo moto sumishi ie ni tagabade, (...) tsuratsura omobu ni, tsuma wa sude ni makarite, ima wa kori no sumikabarite, kaku nora naru yado to naritareba, ayashiki mononoke shite arishi katachi no misetsuru nite zo aru beki.
(Trecho de Ugetsu Monogatari)

Cipós e trepadeiras estavam subindo nas paredes, e no jardim a relva e o capim estavam crescendo por todo o lado. Não era época de outono ainda, mas parecia uma boa estalagem de campo outonal. Apesar disso, não pude avistar a minha esposa que estava dormindo ao meu lado. Ela poderia ter se transformado em uma raposa ou algo assim, todavia não havia dúvidas de que era a minha antiga casa, embora estivesse em ruínas (...) Mas pensando bem, a minha esposa já faleceu faz muito tempo, e esta casa também se tornou o abrigo para raposas e guaxinins, e por ter se tornado num lugar tão abandonado, é quase certo que um espírito metamorfoseou-se para mostrar-se sob a forma de minha esposa como ela era quando estava viva. (Tradução de Ernesto Sambuichi)

Este gênero foi desenvolvido nos períodos *Intermediário* e *Posterior* de *Edo* (1748~), e é contemporâneo ao *kibyōshi*. *Ueda Akinari* 上田秋成, *Santō Kyōden* 山東京伝, *Kyokutei Bakin* 曲亭馬琴 e *Takizawa Bakin* 滝沢馬琴 foram seus principais representantes. A obra *Nansō Satomi Hakkenden* 『南総里見八犬伝』 (1814~42), de *Kyokutei Bakin*, é uma das mais expressivas. O *yomihon* pode ser dividido em duas fases também, sendo *Ueda Akinari* o representante da primeira fase (*zenki yomihon* 前期読本), e *Kyokutei Bakin* o maior nome da segunda fase (*Kōki yomihon* 後期読本).

5. Dangibon 談義本

Desenvolvido após período *Hōreki* (1751~1764), trata-se de uma série narrativas de teor cômico, em qual se baseiam na forma de narrar dos sermões budistas. Tal forma é parodiada e imprimia-se o humor no modelo do sermão, apesar de manter a mensagem edificante sobre os assuntos gerais. Este gênero influencia diretamente a criação do *kokkeibon*, que se torna um gênero maior. *Imayō Hetadangi* 『当世下手談義』 (1752), de *Jōkanbō Kōa* 静観房好阿 é uma das obras representativas deste gênero.

6. Sharebon 洒落本

Também conhecido como *konnyakubon* 蒟蒻本 por sua capa ter a cor parecida com a do alimento *konnyaku*⁸, o *sharebon* é um modelo de *shōsetsu* desenvolvido em *Edo* que tem os bairros de prostituição como pano de fundo / temática principal e assuntos bem-humorados ou agradáveis. O termo *share* 洒落 que dá nome ao livro é um termo que pode ser ligado aos jogos de palavras espirituosos e paródias, mas no caso do *sharebon* referia-se mais ao refinamento e à elegância em meio à comicidade ou à comicidade em meio ao refinamento. Tais obras são recheadas de diálogos, a sua maior característica, e são livros relativamente curtos, sendo tratados por isso como contos que retratam com fidelidade tais locais, principalmente o requintado bairro de *Yōshimura*⁹. Este gênero teve seu ápice entre 1764 e 1789, e conta com os intelectuais Ōta Nanpo 大田南畝 e *Santō Kyōden* 山東京伝 como principais representantes.

7. Ninjōbon 人情本

Foi desenvolvido no período *Bunsei* (1818~1830) e continuou sendo escrito até meados do início da *Era Meiji*. É uma espécie de romance de costumes no qual retrata a vida amorosa dos cidadãos de *Edo*. Este gênero surgiu a partir da adaptação do *sharebon*, e escrito em um estilo similar (porém mais leve) que o *yomibon*. Devido ao seu conteúdo dramático, foi conhecido também por *nakibon* 泣本, que literalmente quer dizer “livros para chorar”. *Tamenaga Shunsui* 為永春水, criador do gênero *Ninjōbon*, é seu principal representante, e sua obra *Shunshoku Umegoyomi* 『春色梅児誉美』 (1832~33) é a obra mais representativa. Assim como muitos outros escritores, *Shunsui* foi preso por “corromper os costumes”, e morreu no ano seguinte a prisão.

8. Kokkeibon 滑稽本

Surgiu a partir do *dangibon* e com influências do *katagimono* (o *Ukiyozōshi* de *Ejima Kiseki*), mas o *sharebon* é o que mais influencia o gênero posteriormente. Como indicado pelo nome

⁸ *Konnyaku*: alimento a base de batata *conjac*, possui uma aparência amarronzada e dependendo da forma como é produzida pode ser translúcida. Utilizada como um dos componentes de pratos tradicionais japoneses, no período Edo era um alimento essencialmente de classes menos abastadas.

⁹ Bairro que representa o mundo flutuante, é o principal distrito dos prazeres, onde a prostituição era permitida legalmente no período Edo.

do gênero (*kokkei*=cômico; *bun*=livro), trata-se de um livro que conta situações cômicas, e na maioria das vezes sobre a vida cotidiana da plebe. Para isso, diversas situações são contadas com o uso frequente de jogos de palavras (*share*) e assuntos libidinosos (*shimoneta*), características presentes em gêneros cômicos desde o *keibyōshi*. Com as mesmas medidas do *Ninjōbon*, é um livro de tamanho médio, sendo por isso o *kokkeibon* (juntamente com o *Ninjōbon*) ser classificado de *chūbon* 中本. Os Seus principais representantes são *Jippensha Ikkū* 十返舎一九, com seu *Tokaidōchū Hizakurige* 『東海道中膝栗毛』 (1802~09) e *Shikitei Sanba* 式亭三馬 com as obras *Ukiyoburo* 『浮世風呂』 (1809~13) e *Ukiyodoko* 『浮世床』 (1813~23).

9. Gesaku 戯作

O *Gesaku* não é um gênero e sim um nome genérico que é dado a toda literatura popular que foi desenvolvida no período *Edo Posterior* (江戸後期). Engloba, portanto, os dois últimos modelos de livro do *Kusazōshi* (o *keibyōshi* e o *gōkan*), e os gêneros *dangibon*, *yomibon*, *sharebon*, *ninjōbon*, e *kokkeibon*. Este termo torna-se corrente na *Era Meiji*, em qual se desenvolve a Literatura *Gesaku* de *Meiji* (明治の戯作文学), produzindo obras com características que evidenciam a forte inspiração na produção narrativa do período Edo. *Gesaku* significa entretenimento, diversão e/ou piada, ou seja, trata de obras de teor cômico ou em que experiências como o *share* são realizados.

Considerações finais

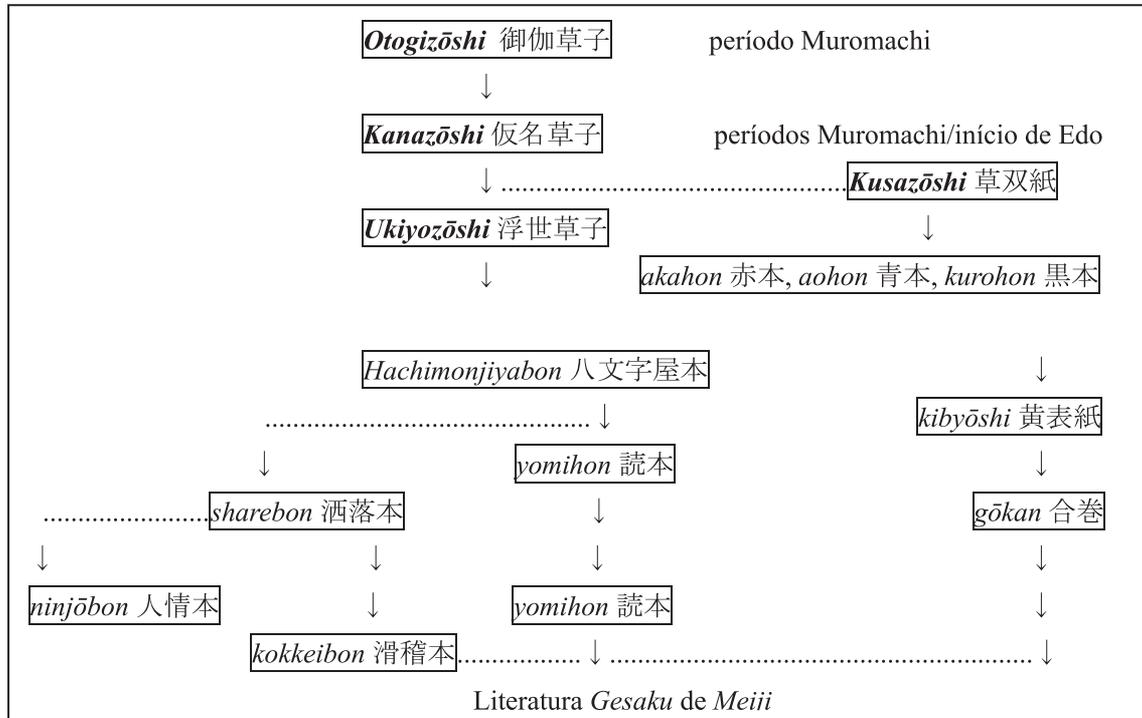
O *Kinsei shōsetsu*, conforme apresentado neste texto, seguiu uma linha genealógica que culminou na criação de diversos gêneros e que se influenciaram no decorrer da História. É possível que isto se deva muito ao panorama político-econômico-social da época, tanto ao *taihei*, ou seja, o período da “grande paz” do xogunato de Tokugawa, como também na política rígida do governo, seja no “fechamento do país” (*sakoku*), que fez com que a arte se desenvolvesse de uma forma peculiar; seja no apoio aos estudos nacionais e confucionistas, que fundamentaram grande parte de escritos educativos e edificantes; seja na política repressora do Estado, que fez com que gêneros específicos como o *keibyōshi* mudasse a sua marca crítica decretando, praticamente, a sua decadência; seja no desenvolvimento social das cidades, principalmente dos grandes centros urbanos e mercantis como Edo e Osaka, que passaram a ter um público leitor que se identificava com as narrativas contadas ou que se divertia com

as proezas fantasiosas, supersticiosas ou mesmo com a verossimilhança empregada, além do apreço ao linguajar bem elaborado de uns, divertido, refinado ou mesmo de escárnio de outros. O *Kinsei shōsetsu*, de modo geral, ajudou os leitores a participar mais ativamente da vida social, com motes e histórias para compartilhar, seja ficção, História, obras dramáticas escritas entre os muitos assuntos do gosto das pessoas da época.

Devido a proposta deste trabalho de apresentar apenas os principais gêneros narrativos de modo resumido e simplificado, muitos dos detalhes que compõem esta literatura foram apenas citados ou não abordados, tais como conceitos e temáticas importantes como o *iki*, *tsū*, *yabō*, *sui*, *irogonomi* entre outros, mas que devem ser lembrados como aspectos peculiares a esta época tão rica que é o período Edo. É neste período, também, que as xilogravuras *ukiyo-e* ganham proporção e participam ativamente da vida literária, até porque muitos ilustradores de *ukiyo-e* eram escritores¹⁰, mas principalmente porque muitos escritores também ilustravam suas obras e a de outros, como *Koikawa Harumachi*, *Santō Kyōden* e *Jippensha Icku*. Foi uma época de literatura pictórica forte e de parcerias que foram criadas entre ilustradores e escritores, cada qual com seu forte, sendo que ilustradores profissionais como *Kitagawa Utamaro*, *Utagawa Kunisada*, *Utagawa Toyokuni* e *Utagawa Kuniyoshi* ganharam notoriedade como ilustradores de obras. As literaturas com ilustrações, porém, foram cedendo, pouco a pouco, aos livros com mais história e menos ilustrações, como é o caso do *yomihon*. Este gosto se confirma com a entrada do romance moderno no período Meiji, após as influências estrangeiras recebidas em um Japão já sem xogunato e de transição para um novo horizonte político e geopolítico, social e literário.

¹⁰ *Santō Kyōden* foi um ilustre escritor de *kibyōshi*, *gōkan* e *sharebon*, além de escrever ensaios e poesias. Foi ilustrador e assinava como tal sob os nomes artísticos de *Santō Kyōden* (o mesmo como escritor) e *Kitao Masanobu*.

Esquema 1: Genealogia do Kinsei Shōsetsu conforme Iwakabe& Nakamura (1982)



Esquema 2: Genealogia do Kinsei Shōsetsu conforme Akiyama&Miyoshi (2003):

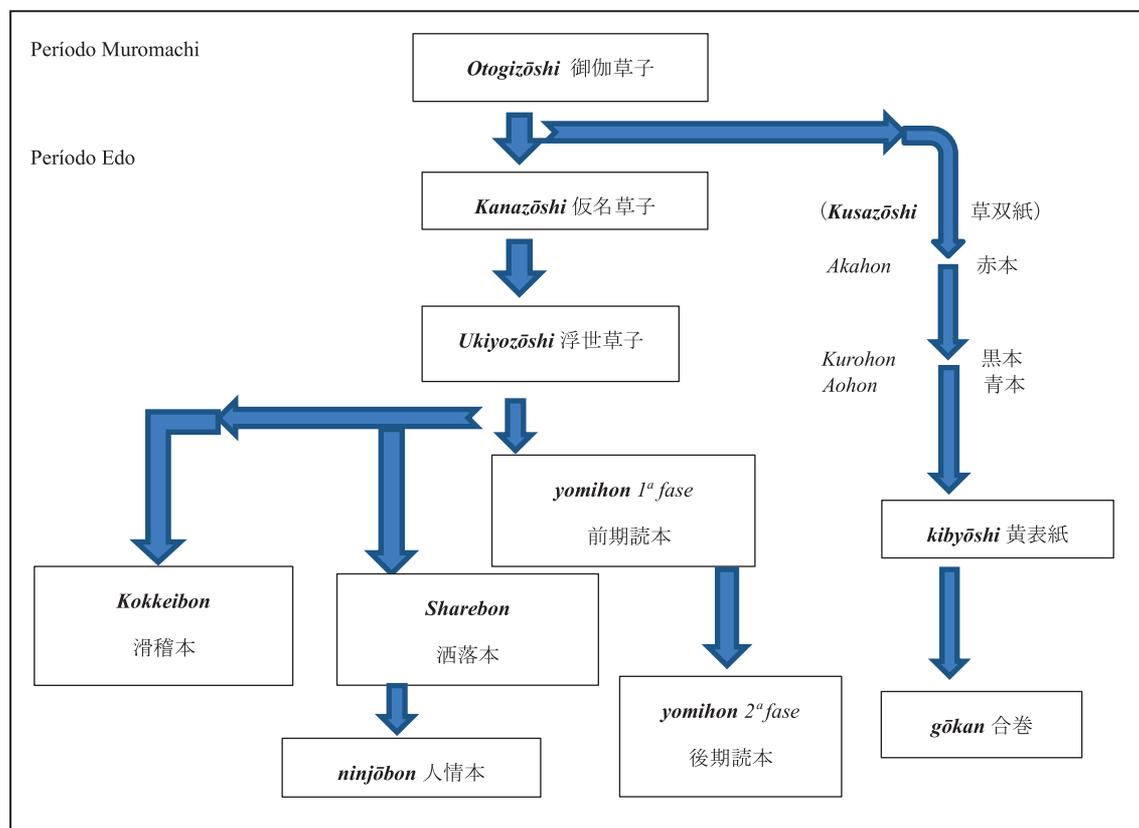


Tabela 3: Principais Obras Literárias Escritas do Período Edo

Obra	Autor	Ano	Gênero
<i>Nise Monogatari</i> 仁勢物語	Anônimo	1639	<i>Kanazōshi</i> 仮名草子
<i>Kōshoku Ichidai Otoko</i> 『好色一代男』	<i>Ibara Saikaku</i> 井原西鶴	1682	<i>Kōshokumono</i> 好色物
<i>Kōshoku Gonin Onna</i> 『好色五人女』	<i>Ibara Saikaku</i> 井原西鶴	1686	<i>Kōshokumono</i> 好色物
<i>Kōshoku Ichidai Onna</i> 『好色一代女』	<i>Ibara Saikaku</i> 井原西鶴	1686	<i>Kōshokumono</i> 好色物
<i>Nippon Eitaigura</i> 『日本永代蔵』	<i>Ibara Saikaku</i> 井原西鶴	1688	<i>Chōninmono</i> 町人物
<i>Oku no Hosomichi</i> 『奥の細道』	<i>Matsuo Bashō</i> 松尾芭蕉	1689~	<i>Haikai Kikōbun</i> 俳諧紀行文
<i>Sekenmunesan'yō</i> 『世間胸算用』	<i>Ibara Saikaku</i> 井原西鶴	1692	<i>Chōninmono</i> 町人物

<i>Keisei Irojamisen</i> 『けいせい色三味線』	<i>Ejima Kiseki</i> 江島其磧	1701	<i>Keiseimono</i> 傾城物
<i>Seken Musuko Katagi</i> 『世間息子気質』	<i>Ejima Kiseki</i> 江島其磧	1715	<i>Katagimono</i> 気質物
<i>Haikai Shichibushū</i> 『俳諧七部集』	<i>Matsuo Bashō</i> 松尾芭蕉	1732~33	<i>Haikaishū</i> 俳諧集
<i>Haifu Yanagidaru</i> 『誹風柳多留』	Vários	1765~1838	<i>Senryūshū</i> 川柳集
<i>Ugetsu Monogatari</i> 『雨月物語』	<i>Ueda Akinari</i> 上田秋成	1768	<i>Yomihon</i> 読本
<i>Kinkin Sensei Eiga-no Yume</i> 『金々先生栄華夢』	<i>Koikawa Harumachi</i> 恋川春町	1775	<i>Kibyoshi</i> 黄表紙
<i>Shin-Hanatsumi</i> 『新花つみ』	<i>Yosa Buson</i> 与謝蕪村	1777~97	<i>Kubunshū</i> 句文集
<i>Edoumare Uwaki-no Kabayaki</i> 『江戸生艶気樺焼』	<i>Santō Kyōden</i> 山東京伝	1785	<i>Kibyoshi</i> 黄表紙
<i>Tsūgensōmagaki</i> 『通言総籬』	<i>Santō Kyōden</i> 山東京伝	1787	<i>Sharebon</i> 洒落本
<i>Tōkaidōchū Hizakurige</i> 『東海道中膝栗毛』	<i>Jippensha Ikeku</i> 十返舎一九	1802~09	<i>Kokeibon</i> 滑稽本
<i>Chinsetsu Yumiharizuki</i> 『椿説弓張月』	<i>Kyokutei Bakin</i> 曲亭馬琴	1807~11	<i>Yomihon</i> 読本
<i>Ukiyoburo</i> 『浮世風呂』	<i>Shikitei Sanba</i> 式亭三馬	1809~13	<i>Kokeibon</i> 滑稽本
<i>Ukiyodoko</i> 『浮世床』	<i>Shikitei Sanba</i> 式亭三馬	1813~23	<i>Kokeibon</i> 滑稽本
<i>Nansō Satomi Hakkenden</i> 『南総里見八犬伝』	<i>Kyokutei Bakin</i> 曲亭馬琴	1814~42	<i>Yomihon</i> 読本
<i>Oragabaru</i> 『おらが春』	<i>Kobayashi Issa</i> 小林一茶	1819	<i>Kubunshū</i> 句文集
<i>Nise Murasaki Inaka Genji</i> 『倭紫田舎源氏』	<i>Ryūtei Tanehiko</i> 柳亭種彦	1829~42	<i>Gōkan</i> 合巻
<i>Shunshoku Umegoyomi</i> 『春色梅児誉美』	<i>Tamenaga Shunsui</i> 為永春水	1832~33	<i>Ninjōbon</i> 人情本

Referências

- ADACHI, Ken'ichi & ITO, Masao. *Nihon Bungakushi*. Tokyo: Shakai Shisoshia, 1980.
- AKIYAMA, Ken & MIYOSHI, Yukio. *Genshoku shiguma besuto hyôjun nihon bungakushi*. 5ª edição. Tokyo: Nun'eido, 2003.
- COLLCUTT, Martin & JANSEN, Marius & KUMAKURA, Isao. *Japão: o império do sol nascente*. Lisboa: Del Prado, 1984.
- CORDARO, Madalena N. Hashimoto. O Pensamento no Período Edo (1603-1868). *Estudos Japoneses*, n.XVIII, 1998, p.77-100.
- CORDARO, Madalena N. Hashimoto. Sensualidade no Período Edo (1603-1868). *Anais do X ENPULLCJ*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999, p. 91-100.
- CORDARO, Madalena N. Hashimoto. A Retórica da Persuasão em Saikaku. *Estudos Japoneses*, n. XX, 2000, pp. 55-88.
- HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, Coleção Pensamento Crítico, volume 55.
- IHARA, Saikaku. *Kôshoku Ichidai Otoko*. Com notas de Yasutaka Teruoka. Tokyo: Kadokawa shoten, 1956.
- IWAKABE, Seikichi & NAKAMURA, Kikuichi. *Juten seiri: kiso kara wakaruru nihonbungakushi*. Tokyo: Nichieisha, 1982.
- KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- KEENE, Donald. Japanese life in the Edo Period as Reflected in Literature. *Estudos Japoneses* 16, 1996, p.11-26.
- KEENE, Donald. *Nihon bungakushi – Kinseihen*. Tokyo: Chūkō Bunko, 2011.

KIRA, Sueo & OKAMOTO, Masaru (org.). *Kinsei bungaku kenkyū jiten*. Tokyo: Ōfūsha, 1986.

KOBAYASHI, Yasuharu. *Arasuji de yomu nibon no koten*. Tokyo: Kadokawa, 2004, p.151-157.

YASUTA, Yoshihito. ‘*Kusazōshi*’ *gaisetsu*. Artigo online. (acessado em: 25/10/2014)

Ilustração 1: Imagem online da Biblioteca Municipal de Tóquio. (Acessado em 29/11/2014).

Tabela 1: elaborada pelo autor

Tabela 2: elaborada pelo autor

Tabela 3: elaborada pelo autor

Esquema 1: cf. Iwakabe & Nakamura (1982)

Esquema 2: cf. Akiyama & Miyoshi (2003)

Recebido em: 02/09/2019.

Aprovado em: 10/10/2019.

O USO DE APLICATIVOS NA ALFABETIZAÇÃO DA LÍNGUA JAPONESA

THE USE OF APPLICATIONS IN JAPANESE LANGUAGE LITERACY

Etevaldo Alves de Siqueira Junior¹

RESUMO

No mundo contemporâneo, há diversos aplicativos de aprendizagem contendo um rol de idiomas, cada um com uma determinada peculiaridade no que tange o processo metodológico de como a língua é ensinada. À vista disso, o presente artigo analisa, brevemente, o processo do uso de aplicativos móveis como ferramenta de alfabetização em língua japonesa, na modalidade L2. A língua japonesa possui um sistema de escrita que difere da língua portuguesa, o que necessita por parte do aluno, inicialmente, que passe pelo processo de alfabetização, ou seja, que associe como cada som se comporta com um determinado kana (letra). Assim, é necessário investigar como essa prática é discutida na comunidade acadêmica

ABSTRACT

In the contemporary world, there are numerous learning applications containing a list of languages, each with a particular peculiarity as regards the methodological process of how this language is taught. In view of this, the present article has the objective of analyzing, briefly, the process of the use of mobile applications as a literacy tool of the Japanese language, in the L2 modality. The Japanese language has a writing system that differs from the Portuguese language, which initially requires the student to go through the literacy process, that is, to associate how each sound behaves with a certain kana (letter). Thus, it is aimed to know how this practice is discussed in the Brazilian academic community through scientific works, in addition to merge this knowledge with the understanding

¹ Especialista em História do Brasil pela Universidade Cândido Mendes. Graduado em Geografia Bacharelado pela Universidade Federal do Maranhão. Graduando em Letras-Libras pela Universidade Federal do Maranhão. Pesquisador do Grupo de Estudos e Pesquisa em Edafologia e Pedologia – GEPEPE/UFMA.

brasileira por meio de trabalhos científicos, além de mesclar esses conhecimentos com o entendimento de autores que corroboram com temáticas referentes a alfabetização, ensino de língua japonesa e tecnologias na aprendizagem. Respectivamente, Barbosa (2013), Costa (2013) e Masetto (2000). O método adotado no atual artigo baseia-se em pesquisa bibliográfica na área estudada e levantamentos bibliográficos. Espera-se que o resultado seja o melhor entendimento da temática abordada.

Palavras-chaves: Alfabetização. Língua Japonesa. Aplicativos.

of authors that corroborate with themes related to literacy, Japanese language teaching and learning in technology. Respectively, Barbosa (2013), Costa (2013) and Masetto (2000). The method adopted in the present work is based on bibliographic research in the studied area and bibliographical surveys. It is hoped that the result will be the best understanding regarding the subject matter.

Keywords: Literacy. Japanese language. Applications.

Introdução

O mundo contemporâneo, dotado de tecnologias da informação que revolucionam todos os aspectos e meios do cotidiano humano, demonstram de forma evidente, a efetividade que tais mecanismos podem proporcionar perante a população. O aparelho celular, *tablet*, entre outros, são considerados extensões do corpo humano, ou seja, peças quase indispensáveis. Dessa forma, aproveitando tal realidade quase que mundial, novos investimentos em aplicativos são implementados constantemente com o propósito de aproveitar a tecnologia para aplicar novas formas de metodologias de cunho educacional.

O ensino de línguas estrangeiras são opções frequentes em lojas digitais, tanto nas versões gratuitas ou pagas, variando do idioma Inglês a Libras. O usuário pode fazer uso dessas ferramentas tecnológicas para assimilar maior quantidade de conteúdo de uma língua, enriquecendo assim o vocabulário e conseqüentemente, ampliar outros domínios linguísticos. Todavia, esses tipos de aplicativos são válidos para as línguas ocidentais, uma vez que os caracteres são semelhantes, o que deriva na falta de necessidade de se fazer um aprofundamento prévio da nova língua a ser estudada, ou seja, um falante da língua portuguesa não necessita se alfabetizar na língua espanhola para aprendê-la.

Entretanto, existem diversos idiomas que não são de origem latina e que necessitam de um processo de alfabetização para, posteriormente, aprender a língua, como o idioma japonês. Como as palavras (*kanas*) são escritas de forma diferente das línguas ocidentais, um brasileiro necessitará passar por uma alfabetização em língua japonesa. E devido a essa particularidade, os aplicativos digitais voltados para o japonês possuem algumas diferenças que serão debatidos nesse artigo, cujo tema é de deveras relevância, uma vez que os estudos relacionados à língua japonesa em língua portuguesa ainda não respondem tal questionamento. Por isso, com o crescente estudo do japonês no Brasil, uma maior quantidade de artigos sobre o tema pode contribuir para o aperfeiçoamento do ensino e aprendizagem em língua japonesa. Por conseguinte, o método utilizado será a pesquisa bibliográfica. A fortuna crítica de diferentes vertentes serão citados e discutidos dentro das temáticas de alfabetização, de ensino de língua japonesa e uso de aplicativos com o propósito de entender como funciona a experiência da alfabetização em japonês na modalidade L2 usando aplicativos digitais.

Processo de alfabetização

O engajamento do sujeito no mundo se inicia por meio das letras. É por meio das palavras que o indivíduo se insere nos meios social e começa a viver plenamente a fala. A alfabetização ocorre nos primeiros anos de vida, ou em determinados casos, em fases avançadas da vida, onde a pessoa, analfabeta, descobre tardiamente a “magia” dos vocábulos e como eles se entrelaçam, resultando na ampliação do entendimento do mundo. No que se refere ao conceito de alfabetização, escolher um ou dois conceitos que abarcam tal experiência pedagógica pode ser uma tarefa deveras complicada, uma vez que vários autores possuem entendimentos generalizados sobre o tema, além de envolverem outros pontos na conceituação de alfabetização, como o caso do letramento.

Suficientemente amplo para incluir a abordagem mecânica do ler/escrever, o enfoque da língua escrita como meio de expressão/compreensão, com especificidade e autonomia em relação à língua oral, e ainda, os determinantes sociais das funções e fins da aprendizagem da língua escrita. (SOARES, 1986, p. 21)

Na citação acima, a autora estaria também falando de letramento? No caso, o letramento se refere ao uso prático do conhecimento adquirido no processo de alfabetização, ou seja, as práticas sociais, como ler um letreiro de loja, *outdoor*, ônibus, ou ler um jornal. Enquanto o processo de alfabetização é a ação de associação de vocábulos por fonema e sua devida

correlação. Muitos autores, tanto no passado quanto na contemporaneidade, realizam uma conceituação de alfabetização perante a perspectiva do letramento, pois, pela lógica, quem se alfabetiza, necessariamente, vai fazer uso do que aprendeu em suas práticas sociais, conforme destaca Barbosa:

Saber ler e escrever possibilita o sujeito do seu próprio conhecimento, pois sabendo ler, ele se torna capaz de atuar sobre o acervo de conhecimento acumulado pela humanidade através da escrita e, desse modo, produzir, ele também, um conhecimento. (BARBOSA, 2013, p. 19)

Nessa perspectiva, alfabetizar-se faz parte do processo humano de socialização. Sem a capacidade de conhecer a palavra grafada, a vida social do indivíduo é prejudicada em demasia. Portanto, ter o domínio da escrita possibilita oportunidades e relacionamentos com as informações do mundo, evitando a marginalização social diante da comunidade em que se insere.

Quando se ensina um novo idioma para O indivíduo que já possui a sua primeira língua, é correto afirmar que o ensinamento é na modalidade L2, pois, essa pessoa já possui um cabedal linguístico em determinado idioma. Nesse caso, ao estudar a língua japonesa, o processo de aprendizagem se inicia pela alfabetização. Assim sendo, a forma como a metodologia de ensino é aplicada a uma criança que está aprendendo o idioma japonês como L1 é diferente de adulto que está aprendendo como L2. Enquanto a criança aprende de uma forma natural, o desenvolvimento do adulto baseia-se no processo da interlíngua. Nesse sentido, segundo Fernández (1997), é um princípio linguístico do aluno de L2, que se encontra no meio da língua nativa (L1) e a língua alvo (LE), cuja dificuldade aumenta por meio de um processo com etapas caracterizadas por novos vocabulários e estruturas que o aluno adquire.

O processo de alfabetização da língua japonesa como L2 requer uma metodologia específica, pois, o que é ensinado como língua estrangeira, é disposto em pouca carga horária se comparado ao ensino oficial japonês, onde o conteúdo fornecido é ministrado de forma gradual ao longo das séries:

No Japão, a alfabetização ocorre nos seis anos de ensino primário (elementary), de forma sistemática, com números de *kanji* pré-estabelecidos para cada série, totalizando 1006 *kanji*, distribuídos nos textos de livros didáticos de língua nacional, ou seja, *kanji* no seu uso contextualizado, embora o texto seja especialmente elaborado para fins didáticos. Pode, também, ocorrer o uso de um texto autêntico selecionado pelo autor ou editor do livro didático, que contenha algum ou alguns dos *kanji* estabelecidos para serem ensinados naquela série. Os cerca de

1000 restantes são pulverizados nos livros didáticos de língua nacional de nível secundário, mas sem a ordem pré-estabelecida pela agência governamental. No *Outline* de Orientação de Ensino do ensino secundário, é esperado que cada série (são três anos ao todo) incorpore cerca de 300 a 400 *kanji*, além daqueles aprendidos no ensino elementar. Num curso de formação de professores de japonês como LE, o tempo que pode ser dedicado ao ensino da escrita é infinitamente menor que aquele destinado à alfabetização das crianças japonesas. Sendo a escrita apenas uma parte do componente da língua a ser ensinada, torna-se necessário otimizar o tempo e tornar o ensino eficaz. Assim sendo, é importante um conhecimento científico acerca das questões como: (i) o que é um sistema de escrita e como ele funciona; (ii) como um determinado sistema de escrita pode ou não pode ser ensinado; (iii) quais habilidades são importantes para se obter sucesso. (JOKO, 2014, p. 03)

A língua japonesa possui três silabários (vocabulários): *Hiragana*, *Katakana* e os *Kanji*. O *Hiragana* possui 46 sílabas básicas, o *Katakana* também, enquanto o *Kanji* possuem mais de quatro mil, todavia, dois mil *kanji* são objeto de estudo perante o sistema educacional japonês (MICHAELIS, 2000). O uso do *Hiragana* (Figura 1 a seguir) é voltado para as palavras de origem japonesa, o *Katakana* (Figura 2 a seguir) é usado em palavras estrangeiras, onomatopeias e nomes estrangeiros (MICHAELIS, 2000). Já os *Kanji* são baseados nas versões chinesas e possuem significado e leituras distintas, quer dizer, um determinado *Kanji* pode ter várias leituras e significados, dependendo do contexto (MICHAELIS, 2000).

あ	か	さ	た	な	は	ま	や	ら	わ
A	KA	SA	TA	NA	HA	MA	YA	RA	WA
い	き	し	ち	に	ひ	み		り	
I	KI	SHI	CHI	NI	HI	MI		RI	
う	く	す	つ	ぬ	ふ	む	ゆ	る	を
U	KU	SU	TSU	NU	FU	MU	YU	RU	WO
え	け	せ	て	ね	へ	め		れ	
E	KE	SE	TE	NE	HE	ME		RE	
お	こ	そ	と	の	ほ	も	よ	ろ	ん
O	KO	SO	TO	NO	HO	MO	YO	RO	N

Figura 1: Silabário Hiragana Fonte: Desvendando a Língua Japonesa

ア	カ	サ	タ	ナ	ハ	マ	ヤ	ラ	ワ
A	KA	SA	TA	NA	HA	MA	YA	RA	WA
イ	キ	シ	チ	ニ	ヒ	ミ		リ	
I	KI	SHI	CHI	NI	HI	MI		RI	
ウ	ク	ス	ツ	ヌ	フ	ム	ユ	ル	ヲ
U	KU	SU	TSU	NU	FU	MU	YU	RU	WO
エ	ケ	セ	テ	ネ	ヘ	メ		レ	
E	KE	SE	TE	NE	HE	ME		RE	
オ	コ	ソ	ト	ノ	ホ	モ	ヨ	ロ	ン
O	KO	SO	TO	NO	HO	MO	YO	RO	N

Figura 2: Silabário Katakana Fonte: Desvendando a Língua Japonesa

No século V, o Japão importou-se da China os ideogramas, cinco séculos depois, adaptou dois tipos distintos de alfabeto (*hiragana* e *katakana*) e elaboraram um amplo processo para abranger de uma forma geral a escrita (JOKO, 2014). Assim sendo, a língua japonesa surgiu e possui um sistema que permite que um vocábulo se componha dos três sistemas de uma só vez, ou cada um separadamente (JOKO, 2014).

Uso de aplicativos móveis na alfabetização

Com o desenvolvimento das tecnologias em um mundo globalizado, a fluência em novos idiomas torna-se necessária. Assim, há o interesse de pesquisadores em popularizar os aplicativos móveis como ferramentas de ensino aprendizagem de idiomas. No caso da língua japonesa há aplicativos que facilitam a aprendizagem? Existem, mas é necessário testá-los com o intuito de avaliar de maneira satisfatória o funcionamento de cada um, como fez Costa (2013).

Devido ao tempo limitado para a execução da pesquisa, os participantes desta realizaram teste em 01 app, escolhidos aleatoriamente de um grupo de 04 apps. Os aplicativos usados são *Japanese Alphabet Katakana Hand writing*, *Japanese Alphabet Hiragana Hand writing*, *Obenkyo* e o *Japanese HIRAGANA*. Todos para o sistema operacional Android. Escolhemos estes 04 apps por serem os mais baixados dentro do Google Play e por serem distribuídos de forma gratuita. Os participantes utilizaram os apps em dispositivos móveis para realizar os testes. Só participaram do teste dos apps, aqueles que responderam o questionário misto. (COSTA, 2013, p. 19)

Cada aplicativo citado por Costa (2013) continha uma determinada característica metodológica no que tange à alfabetização em língua japonesa. Enquanto os aplicativos *Japanese Alphabet Hiragana Hand writing* e *Japanese Alphabet Katakana Hand writing* ensinam por meio da caligrafia, o *Obenkyoapp* tem a metodologia voltada para a memorização por meio de cartas. O *Japanese Hiragana* faz uso de palavras conhecidas da língua japonesa para o entendimento dos *kanas* (COSTA, 2013).

Os dois primeiros recorrem a um método antigo e popular no meio educacional. A prática de repetir a caligrafia de uma letra transmite ao usuário uma sensação mecânica de aprendizagem, pois o processo de repetição cessará apenas quando o usuário conseguir assimilar a grafia correta. Já o terceiro aplicativo (Figura 3 a seguir) apresenta uma metodologia que incorpora o uso de cartas, treinando a memorização. Ou seja, o usuário programa quais *kana* quer estudar e o aplicativo, aleatoriamente, apresenta as cartas para o usuário memorizar, automaticamente. Assim, o aplicativo irá repetir as cartas que o usuário mais cometer erros, até o processo de memorização se realizar por completo. Esse é um método bem dinâmico que requer pouco tempo e que pode ser feito em vários momentos do dia. O quarto aplicativo, *Japanese Hiragana*, “bebe na fonte” dos princípios do letramento e oferece ao usuário a oportunidade de memorizar os *kana* mediante populares vocábulos japoneses.

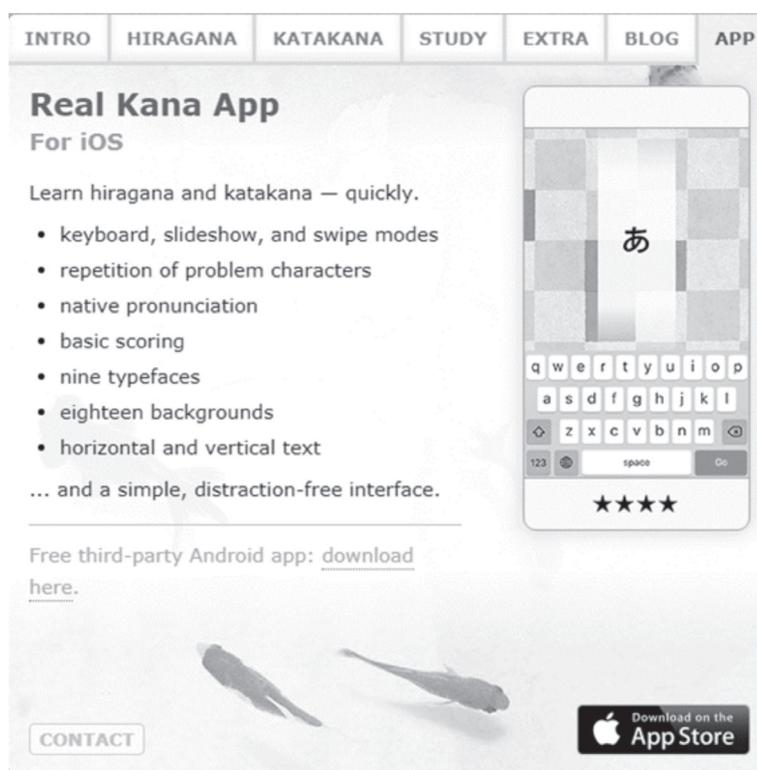


Figura 3: Exemplo de aplicativo com a mesma característica do *Obenkyoapp*, nesse caso da imagem, o aplicativo se trata do Real Kana. **Fonte:** Site oficial do Real Kana

Nesse sentido, após o teste com os aplicativos mencionados, Costa (2013) concluiu que o aplicativo *Japanese Hiragana* foi o melhor avaliado perante o grupo escolhido para a análise:

É possível presumir com os dados obtidos que o app Japanese HIRAGANA é o aplicativo mais recomendado a ser usado em sala de aula. Já que equilibra em seus pontos fortes a facilidade no uso, interdisciplinaridade e relevância por apresentar pontos da cultura japonesa. Por esse motivo o app Japanese HIRAGANA é apresentado como o mais recomendado, pois propõe e permite que o usuário complemente e interfira nas respostas. Deixando o usuário por ele mesmo fazer os traços dos caracteres em diferentes níveis. Assim o estudante é levado à: criatividade, interação, facilidade de uso, autoria e prazer na utilização do app. (COSTA, 2013, p. 31)

O aplicativo avaliado satisfatoriamente tem diversas características e elementos do letramento. Combina o ensino de japonês com elementos do meio social, permitindo a capacidade de assimilação mais rápida pelo aluno, ou seja, a alfabetização e letramento caminham lado a lado, princípio defendido por diversos teóricos:

[...] implica habilidades várias, tais como: capacidade de ler ou escrever para atingir diferentes objetivos para informar ou informar-se, para interagir com os outros, para imergir no imaginário, no estético, para ampliar conhecimentos, para seduzir ou induzir, para divertir-se, para orientar-se, para apoio à memória, para catarse...: habilidades de interpretar e produzir diferentes tipos e gêneros de textos, habilidades de orientar-se pelos protocolos de leitura que marcam o texto ou de lançar mão desses protocolos, ao escrever: atitudes de inserção efetiva no mundo da escrita, tendo interesse e informações e conhecimentos, escrevendo ou lendo de forma diferenciada, segundo as circunstâncias, os objetivos, o interlocutor [...]. (SOARES, 2001, p. 92)

O uso de aplicativos no meio pedagógico é uma tendência consolidada e que deve ser incorporada pelo professor, pela estrutura curricular e por políticas públicas voltadas a tal segmento, permitindo que o aluno tenha acesso a essa tecnologia. A tecnologia favorece a dinâmica da aprendizagem e permite aos discentes o aproveitamento do tempo para ampliar ainda mais a interação com a língua japonesa.

Haverá necessidades de variar estratégias tanto para motivar o aprendiz, como para responder aos mais diferentes ritmos e formas de aprendizagem (...) não esquecendo que a tecnologia possui um valor relativo, tendo importância quando é aplicada para facilitar o alcance dos objetivos. (MASETTO, 2000, p. 144)

Portanto, o uso de aplicativos móveis no processo de alfabetização funciona como mídias digitais e como tal auxiliam na prática do aprendizado. Nesse caminho, Kenski enfatiza que: “as mais modernas tecnologias de informação e comunicação exigem uma reestruturação ampla dos objetivos de ensino e aprendizagem” (KENSKI, 2007, pp.102-104).

Considerações finais

Levando em consideração o processo de ensino-aprendizagem em língua japonesa (alfabetização) e as tecnologias vigentes no âmbito pedagógico, pode-se concluir de maneira clara e concisa, baseado na bibliografia que foi apresentada, que os diversos aplicativos de ensino da língua japonesa contribuem para a dinâmica de como o ensino da língua japonesa é ensinada, mas há necessidade de ampliação desse estilo de aprendizagem tecnológica. Como o idioma oficial do Japão possui um sistema de escrita diferente das línguas ocidentais, requer, primeiramente, uma alfabetização, para que posteriormente se aprenda de fato a língua.

Cada aplicativo possui uma nuance que resulta em um emprego de como esse idioma é apresentado ao usuário, ou seja, cada um aborda em maior grau determinado segmento pedagógico por meio da escrita dos *kana*, repetição por meio de cartas e o uso de palavras conhecidas do Japão para a ampliação do vocabulário (fazendo dessa forma uma alusão do processo de letramento). A alfabetização em *língua japonesa* anda ao lado letramento, pois faz inserção do sujeito na sociedade melhorando as funções que ele desempenha, alcançando substancial e importante aprendizado.

Referências

BARBOSA: José Juvêncio. *Alfabetização e Leitura*. São Paulo: Cortez, 2003.

COSTA, Malcon Douglas da Silva. *Alfabetização na língua japonesa como LE através da aprendizagem móvel (m-learning): um diálogo com a LA*. 2013. Monografia (Graduação) – Universidade de Brasília, Brasília.

FERNANDEZ, S. *Interlengua y análisis de errores en el aprendizaje de español como lengua extranjera*. Madrid: Edelsa, 1997.

JOKO, Alice Tamie. *Letramento e suas implicações para o ensino de língua japonesa como língua estrangeira*. In: XVII Congreso Internacional Asociación de Linguística y Filología de América Latina (Alfal 2014), 2014, João Pessoa. Atas do XVII Congreso Internacional Asociación de Linguística y Filología de América Latina, 2014. p. 3225-3241.

KENSKI, Vani Moreira. *Educação e Tecnologias: O novo ritmo da informação*. São Paulo: Papirus, 2007.

MASETTO, Marcos T. *Mediação pedagógica e o uso da tecnologia*. In: Moran, José Manuel (org.). *Novas tecnologias e mediação pedagógica*. Campinas, SP: Papirus, 2000.

MICHAELIS: *Dicionário prático português-japonês*. São Paulo: Companhia Melhoramentos: Aliança Cultural Brasil-Japão, 2000. (Dicionários Michaelis)

SOARES, Magda Becker. *Alfabetização: Dilemas da Prática*. RJ: Dois Pontos, Ed Ltda, 1986.

SOARES, Magda Becker. *Brasil: Secretaria de Educação Básica*. Diretoria de Apoio à Gestão Educacional. Pacto Nacional pela Alfabetização na Idade Certa, 2001.

Recebido em: 6/6/2019.

Aprovado em: 7/8/2019.

CONEXÕES ENTRE A COMPOSIÇÃO MUSICAL E A ESTÉTICA JAPONESA EM TOOROS NA RIBEIRA

CONNECTIONS BETWEEN MUSICAL COMPOSITION AND JAPANESE AESTHETICS IN TOOROS NA RIBEIRA

Thales Godoi Nunes¹

Acácio Tadeu de Camargo

RESUMO

O presente artigo procura apresentar o processo criativo da obra musical *Tooros na Ribeira*, para violão solo, de minha autoria. Essa obra foi desenvolvida a partir de alguns pontos da estética japonesa, que serão elucidados no artigo. Foi realizada uma investigação acerca dos atributos que caracterizam essa estética, para então demonstrar como ela pôde ser incorporada na composição.

Palavras-chave: estética japonesa. processos criativos. música contemporânea.

ABSTRACT

This article aims to present the creative process of the musical work Tooros na Ribeira, for solo guitar, of my own. This work was developed from some points of Japanese aesthetics, which will be elucidated in the article. An investigation was made about the attributes that characterize this aesthetic, to then demonstrate how it could be incorporated into the composition.

Keywords: Japanese aesthetics. Creative processes. Contemporary music.

¹ Músico e Violonista. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: música, educação musical e violão. Contato: thalesviolao@gmail.com

O trajeto Japão-Brasil

Inicialmente, apresento, nesse artigo, uma breve exposição histórico-cultural do trajeto Japão-Brasil, a fim de contextualizar o cenário prolífico que pode emergir desta relação, e ilustrar parte do lugar em que me considero situado como artista.

Segundo o filósofo japonês Masao Daigo (2008), em 1895, foi assinado o Tratado de Amizade, Comércio e Navegação entre a República dos Estados Unidos do Brasil e o Império do Japão. Os dois governos instalaram as representações diplomáticas em suas capitais, impulsionando o interesse na migração entre ambos no cenário da Restauração Meiji.

Em 2018, foi comemorado os 110 anos da imigração japonesa no Brasil, que tem como marco inicial a chegada no navio *Kasato Maru* no porto de Santos/SP, trazendo 781 pessoas que se organizaram para iniciar uma nova etapa de suas vidas. Basicamente, a ideia era vir ao Brasil, trabalhar para reunir uma boa quantia financeira, e assim voltar ao Japão numa condição financeira mais confortável. Após o *Kasato Maru*, outras embarcações vieram, anos depois, com mais imigrantes japoneses a bordo (DAIGO, 2008).

Parte desses imigrantes foi alocado em regiões do estado de São Paulo, principalmente nos cafezais da Alta Sorocabana, no noroeste paulista, na capital, e no Vale do Ribeira. O arquiteto Rogério Bessa Gonçalves (2008) comenta que a frente de imigração para o Vale do Ribeira foi direcionada para a região que viria a ser o município de Registro, minha cidade natal. Mas a jornada dos imigrantes que foram para Registro tinha um diferencial: eles chegavam no local como proprietários, pois haviam comprado terrenos para construir suas casas e trabalhar na plantação. Esses terrenos foram divididos pela empresa “Kaigai Kogyo Kabushiki Kaisha” [Companhia de Desenvolvimento Ultramarino] que tinha a função de consolidar a colônia agrícola, mediando a venda dos terrenos cedidos pelo Governo do Estado de São Paulo.



Figura -1. Mapa do loteamento destinado aos imigrantes.

Fonte: GONÇALVES, 2008.

Gonçalves (2008) realizou uma análise sobre os métodos construtivos das edificações dos imigrantes em Registro e observou o processo de sincretismo entre a cultura japonesa e o conhecimento construtivo dos habitantes da região. Segundo o autor, houve uma complexa adaptação dos japoneses ao novo *habitat*, unindo o seu domínio técnico de arquitetos-carpinteiros com o conhecimento e experiências dos nativos relacionados às condicionantes naturais da região. E esta junção de saberes também se deu nas construções dos próprios brasileiros, que pode ser notada em habitações rurais que incorporaram determinadas soluções técnicas utilizadas nas moradias dos imigrantes. O autor afirma que “a troca de experiências construtivas trouxe benefícios para ambas as culturas” (GONÇALVES, 2008, p. 41).

De acordo com a pesquisadora Christine Greiner (in: SHIODA et al., 2013), o encontro entre Brasil e Japão passou por diversas fases, desenvolvendo a integração entre as duas culturas até chegar ao momento atual, quando a cultura japonesa é parte do cotidiano de algumas localidades do país, assim como a brasileira influencia o modo de vida dos japoneses e descendentes de forma significativa. A autora explica que este diálogo intercultural está difundido em várias esferas, inclusive no âmbito artístico. Desde a década de 1980 até

hoje, pode-se identificar um intercâmbio, no qual artistas – descendentes de japoneses ou não – começaram a se interessar por técnicas e modelos estéticos nipônicos, gerando manifestações culturais híbridas. Segundo a autora, estes artistas “não pretenderam, em nenhum momento, imitar ou preservar as manifestações nipônicas e sim incorporá-las” (GREINER, in: SHIODA et al., 2013, p. 51), possibilitando assim o diálogo entre as culturas, bem como a flexibilidade de ambas as partes em busca de uma coesão artística.

Estética japonesa

Diversos autores ocidentais escreveram sobre a chamada estética japonesa, adotando conceitos de belo e arte desenvolvidos pela filosofia ocidental, tais como Donald Keene (1969) e Donald Richie (2007). O niponólogo norte americano Michael Marra descreve os três períodos que o filósofo japonês Yamamoto Masao identifica na periodização da estética japonesa:

[...] O primeiro é o período de iluminação (1868–1878), que é caracterizado pela tradução e adaptação de obras ocidentais sobre estética por parte de Nishi Amane (1829–1897), Nakae Chomin (1847–1901) e Kikuchi Dairoku. (1855-1917). Esta é também a época em que o acadêmico americano Ernest Francisco Fenollosa (de 1853 a 1908) estava em turnê no Japão e fazendo palestras sobre estética e artes. O segundo momento é o período de crítica (1878-1888) representado por Tsubouchi Shoyo (1859-1935), Futabatei Shimei (1864-1909), Toyama Masakazu (1848-1900), Onishi Hajime (1864-1900), Mori Ogai (1862-1922) e Takayama Chogyu (1871-1902). O terceiro é o período de reflexão (1888-1910), que coincide com a institucionalização da estética na academia japonesa. Em 1899, Otsuka Yasuji (1868–1931) foi convidado a preencher a primeira cadeira permanente de estética na Universidade Imperial de Tóquio, seguida em 1910 por Fukada Yasukazu (1878–1927) na Universidade de Kyoto. (MARRA, 1999, p. 17)

Cabe ressaltar que esta periodização corresponde ao estudo sistemático da estética japonesa, e não à estética japonesa em si, sendo que no período anterior aos fatos narrados por Yamamoto, o povo japonês possivelmente não via necessidade em conceituar uma palavra que carregasse o significado que a *estética* traz no mundo ocidental. Portanto, certamente havia estética anteriormente à Era Meiji. Nessa perspectiva, a semioticista Michiko Okano complementa:

É importante lembrar que não existia no Japão, antes da forte tendência de ocidentalização que se manifestou a partir da Era Meiji (1868-1912), uma inclinação para explicitar logicamente os pensamentos, especialmente os princípios estéticos. Desse modo, a tentativa de transformar o que era entendido como “senso comum” em “conceitos”, isto é, o que era natural e sensivelmente compreendido em algo racional e lógico, só teve lugar no Japão após a introdução no país dos estudos do Ocidente. Tal esforço tinha como um dos propósitos explicitar melhor os pensamentos japoneses para os ocidentais, além da busca do desenvolvimento e progresso da nação. (OKANO, 2018, p. 174)

Derivada do grego *aesthesis*, a palavra significa percepção e sensação e é direcionada ao belo na arte, pelos ocidentais. Contudo, a estética significa mais que isso para os japoneses, e é tida como um componente tão natural e intenso em suas vidas, que a tentativa de sua definição poderia tornar-se superficial ou mesmo desnecessária. Além disso, a compositora e etnomusicóloga brasileira Alice Lumi Satomi comenta a íntima relação entre a arte e a vida dos japoneses, quando declara que “a arte japonesa se entrelaça com os modos de ser, arraigados pelos preceitos budistas, xintoístas ou confucionistas” (in: SHIODA et al., 2013, p. 42). No entanto, após a Restauração Meiji, com a arte japonesa sendo mostrada ao resto do mundo, intelectuais despertaram em relação às características que faziam aquela arte ser reconhecida como japonesa.

Segundo Silva, pode-se dizer que uma possível sensibilidade estética que diferencia os japoneses de outras culturas “foi gerada e desenvolvida originalmente nos tratados poéticos acerca do *waka*² [和歌], cujas reverberações chegaram até os tratados de *haikai* [俳句], *renga* [連歌] e ao teatro *Nō* que (...) transmitiram essa estética até os dias atuais” (SILVA, 2018, p. 14), o que remete desde o Japão medieval até os dias de hoje. Dessa forma, torna-se difícil a tarefa de estabelecer ideais estéticos japoneses que façam parte de uma unidade coesa, que possua um fio que conduza toda uma história milenar, com suas inevitáveis diferenças temporais. Quanto a isso, o historiador Donald Keene comenta que:

[...] o gosto japonês não permaneceu congelado ao longo dos séculos, nem as preferências estéticas não foram afetadas pela classe social e pela educação, e ao fazer observações gerais sobre a estética japonesa essas advertências devem ser lembradas. (KEENE, 1969, p. 293)

Apesar dessas ressalvas, mais adiante o autor reconhece a possibilidade de “dizer que certos ideais estéticos são caracteristicamente e distintamente japoneses” (ibid, p. 293).

² *Waka, haikai e renga* são tipos de poesia japonesa.

O autor pontua quatro tópicos que considera importantes para expressar a peculiaridade dessa estética: sugestão, irregularidade, simplicidade e perecibilidade. O que não quer dizer que ela não possa ter uniformidade, profusão e durabilidade.

Sobre a “sugestão”, Keene discorre sobre o aspecto monocromático da arte japonesa, que permite que o apreciador imagine alguma cor quando, por exemplo, vê o contorno preto de uma flor, ou de um bambu, em papel branco. Como na arte do *Sumi-ê*³ [墨絵], que, com a sutileza dos traços, apenas sugere uma imagem, tornando-se completa com a imaginação do observador. Desta forma, a arte japonesa normalmente não é explicitada, mas sim sugerida.



Figura 2 - *Sumi-ê* de Suely Shiba.

Com relação à irregularidade, Keene escreve que normalmente os japoneses evitam a simetria e a regularidade, possivelmente considerando-os “restritivos e obstrutivos aos poderes da sugestão” (KEENE, 1969, p. 299). Veja que o autor neste momento não só relaciona um atributo estético ao outro, como os considera complementares, ou partes de um todo. Observando a Figura 2, além dos princípios de sugestão e irregularidade, se pode notar um outro tópico apresentado pelo autor: a simplicidade, que pode ser associada à economia de meios existente nessa arte - poucos e sutis traços no papel. Mais adiante, Keene comenta a perecibilidade:

A fragilidade da existência humana, um tema comum na literatura em todo o mundo, raramente foi reconhecida como a condição necessária da beleza. Os japoneses não só sabiam disso, mas expressaram sua preferência por variedades de beleza que mais visivelmente demonstram sua impermanência. Sua flor favorita

³ O *sumi-ê* consiste numa técnica de pintura de origem chinesa, que foi amplamente difundida no Japão.

é, claro, a da cerejeira, precisamente porque o período de florescimento é tão dolorosamente breve e o perigo que as flores podem se espalhar antes mesmo que a tenham visto corretamente são terrivelmente grandes. (KEENE, 1969, p. 305)

Além destes tópicos citados por Keene, o estudo da estética japonesa possui um conjunto de termos-chave no idioma nativo. Segundo a pesquisadora Alice Yumi Sinzato, “apesar de todos os estudos e categorizações existentes, a estética japonesa é antes a experiência e percepção do olhar sobre os objetos e situações do que uma reflexão teórica”, e complementa ressaltando que “o ideal de beleza japonês sugere a natureza através de meios não-representacionais, imitando suas características abstratas mais do que o seus resultados” (SINZATO, 2015, pp. 29-30). Para a compreensão dessas categorizações, sugere-se vivenciá-las, para então refletir sobre o pensamento e a estética japonesa a *posteriori*.

Apesar do especialista em cultura japonesa Donald Richie assumir a dificuldade - ou mesmo a inviabilidade - em traduzir conceitos da estética japonesa, em *A Tractate on Japanese Aesthetics* (2007), ele acena aos leitores ocidentais apontando um possível entendimento de alguns desses termos chave. SILVA (2016; 2018), OKANO (2007; 2018) e GREINER (2013), também enfatizam o problema da tradução, em decorrência da especificidade da língua e da cultura japonesa. Segundo a semiótica Michiko Okano,

Há alguns fatores essenciais para se ponderar no estudo dos supostos ‘conceitos’ japoneses: um deles é o fato de a maioria desses ‘conceitos’ ter sido inventada ou reinventada na Era Meiji, quando houve a ocidentalização japonesa e o enquadramento lógico do que era bom senso, ideia ou pensamento. Outro aspecto a considerar é a ausência de uma definição clara e exata dos termos, uma vez que estes possuem, como um caleidoscópio, semânticas múltiplas, dependendo da ‘relação’ a ser estabelecida. (OKANO, 2018, p. 174)

Mesmo não havendo um consenso, tanto entre pesquisadores ocidentais quanto orientais, alguns desses termos serão brevemente abordados neste estudo, não só por meio do tratado de Richie, mas também de outros autores, sendo que muitos dedicaram-se especificamente ao estudo de um conceito estético, dada a imensidão do assunto e a riqueza de seus significados.

Ma [間]

O *Ma* não é somente um termo estético, uma vez que envolve toda a dimensão da cultura e da própria vida japonesa. Ele trata do intervalo existente entre as coisas, não se constituindo em um vazio, mas como um espaço pleno de possibilidades. Okano realizou

um trabalho a respeito do *Ma* sob o olhar da semiótica, relacionando-o também à arquitetura. A autora traduz o significado de *Ma* presente no dicionário *Kojien*, um dos mais completos da língua japonesa, da seguinte forma:

- 1) Intervalo entre duas coisas:
 1. intervalo espacial;
 2. intervalo temporal;
 3. tempo destinado a uma determinada função.
- 2) Uma certa unidade de medida:
 1. espaço linear entre dois pilares;
 2. unidade de medida (área) de tatame.
- 3) Um recinto dentro de uma casa, separado por biombos ou portas de correr fusuma:
 1. sala;
 2. medida da área da sala da Era Muromachi (1334-1573)
 3. unidade para contar número de recintos.
- 4) Um certo tipo de intervalo no ritmo da música e da dança tradicionais.
- 5) Um tempo de silêncio dentro da fala.
- 6) Um tempo apropriado, um bom ou mau timing para um certo fenômeno.
- 7) O estado de um certo lugar, de um certo ambiente.
- 8) Ancoradouro de navio.

(KOJIEN, in: OKANO, 2007, pp. 13-14)

Pode-se concluir segundo a autora, que se trata de um termo plurissignificante, que possui significados objetivos nos itens 2, 3, e 8, e subjetivos nos itens 6, e 7 (OKANO, 2007). No que se refere à música, o sexto item traz uma definição interessante: a ideia de *timing*⁴.

Neste sentido, o *Ma* pode ser traduzido em música por um silêncio, ou um intervalo entre uma nota e outra, por exemplo, sendo que sua importância reside no fato de ligar duas coisas, e no cuidado no tratamento do espaço existente entre elas. Okano apresenta a sua escrita em *kanji*⁵, em que *Ma* [間] é uma junção de portinhola [門] e sol [日], o que suscita a contemplação do pôr do sol através da portinhola.

Fūryū [風流]

Pode ser compreendido como elegância, bom gosto e refinamento. O autor especifica essa elegância direcionada à não-ostentação, e à sutileza das coisas simples. Richie traz

⁴ Em música, pode ser entendido como a capacidade da organização temporal do gesto, escolhendo o momento mais apropriado para realizá-lo.

⁵ Ideogramas.

exemplos de *fūryū* na arte ocidental, como a música de Erik Satie, “composta de harmonias comuns habilidosamente justapostas, e a melodia quase sempre sem adornos esculpida com talento” (RICHIE, 2007, p. 14), ilustrando desta forma, a simplicidade do material musical contida na obra de Satie. Esta referência à música apresenta-se bem-vinda ao presente trabalho, demonstrando uma possibilidade real de relacionar um conceito estético japonês com a música, vinda de um teórico da cultura japonesa.

Mono no aware [物の哀れ]

Richie comenta o termo como “uma qualidade levemente adocicada e triste, apreciada por um observador sensível à natureza efêmera da existência”, e acena novamente ao leitor ocidental realizando paralelos com frases como “*lacrimare rerum*” e “*c’est la vie*” (RICHIE, 2007, p. 29). O pesquisador Diogo César Porto da Silva realizou um trabalho sobre o termo reunindo diversos escritos de autores ocidentais e orientais, e em uma de suas definições, escreveu que *mono no aware* “é uma interjeição que advém da profunda melancolia que sentimos diante da natureza passageira das coisas do mundo” (SILVA, 2016, p. 63). Com relação ao *mono no aware* ser expressado como uma interjeição, o autor ilustra o fenômeno com uma experiência real do cotidiano, narrando uma situação a qual somos profundamente comovidos com algo, e faltam palavras para exteriorizar aquele sentimento, propiciando o nascimento da poesia:

Quando movidos profundamente por aquilo que experienciamos, vemos ou ouvimos, não podemos evitar vocalizar essa profunda emoção na forma de uma interjeição a se prolongar e, logo, distinguindo-se da língua cotidiana, pois, por meio desta última, tal intensa emoção não pode ser apaziguada. A voz se prolonga e dá lugar a um canto. (SILVA, 2016, p. 66)

Um fator importante levantado por Silva, é que esta comoção pode ser sentida tanto pelo poeta, quanto pelo receptor:

[...] comoção que se faz mais presente na interjeição, cuja função está em apenas nos auxiliar a aliviar a pressão de um pensamento/sentimento a nos convocar a pô-lo para fora, esperando sermos ouvidos por outro que nos compreenda. A poesia seria, dessa forma, um prolongamento e um embelezamento das exclamações que nos ocorrem todos os dias. Talvez aí se encontre o prosaísmo da poesia japonesa em contraste à sofisticação estética da poesia com a qual nos habituamos. Poesia, sim, vem à tona em uma outra linguagem, mas isso não quer dizer que ela não advenha dos nossos “ah!”, “oh!”, “nossa!” de todo dia, que não

esteja presente nos cantos dos pássaros na primavera ou das cigarras no verão. (...) A poesia como a resposta a essas profundamente comoventes coisas do mundo é o método de conhecer *mono no aware*, isto é, alegrarmo-nos diante eventos alegres, sentirmos tristeza diante eventos tristes, mas, sobretudo, cantá-los para compreendermos seus corações. (SILVA, 2016, p. 78)

Desta forma pode-se verificar que, pela ótica do *mono no aware*, todos nós podemos ser espontaneamente poetas, ao demonstrarmos nossa afetividade perante as experiências comoventes da vida.

Wabi Sabi [侘寂]

São duas palavras diferentes, de períodos distintos da história japonesa, mas que possuem uma relação de significado além de sua semelhança fonética. *Sabi* é uma palavra da estética japonesa que descreve o efeito do tempo nas coisas, e relaciona-se com o desgaste e o envelhecimento natural nelas. *Wabi* é um conceito mais filosófico e, assim como *sabi*, fala sobre a beleza que existe na solidão e na simplicidade, no que é vazio e inabitado, deserto.

Segundo Okano, um fundamento do senso estético japonês é promover a beleza que existe na natureza, e expressar os sentimentos subjetivos do ser humano diante de seu encantamento com o universo. A autora afirma que:

Os japoneses encontraram na poesia a forma ideal para expressar seus sentimentos, e é sua característica unir o lírico ao descritivo, inserindo cenas da natureza, o que faz dessa arte um dos meios ideais para expressar a estética *wabi-sabi*. (OKANO, 2018, p. 187)

Wabi Sabi pode ser relacionado à beleza imperfeita, irregular e despreziosa, que contempla a passagem do tempo como um fenômeno natural, e aceita a beleza das coisas como elas são. Portanto, a beleza não está em obras acabadas, eternas em si mesmas, mas possui um caráter transitório, e decorre do desgaste temporal, do envelhecimento. O termo é comumente empregado no *design* ocidental por profissionais da área que escreveram, fora da academia, sobre *wabi sabi*, baseados em vivências que tiveram no Japão. O conceito tornou-se famoso no ocidente, e surgiu como uma reação à complexidade relacionada ao luxuoso, rebuscado (OKANO, 2018).

Yūgen [幽玄]

Segundo Sinzato (2015), este conceito se refere à escuridão, mistério e profundidade. Significa um profundo sentimento interno de impossível verbalização, abstrato, sendo que

seus ideogramas possuem as definições de escuro, calmo, confinado, oculto. No teatro *Nō*, *yūgen* relaciona-se ao que está sob a superfície, o que é sutil e que apenas sugere, ou, em interessante definição de Keene (1969), um “charme sutil”.

Apesar de ter conduzido essa explanação de alguns termos da estética japonesa com prováveis perdas pelo caminho, procuro ilustrar como essa estética pode ser verificada na composição, dada a identificação natural que possuo com ela, que agora é desenvolvida e aprofundada no mestrado. Este processo de mestiçagem entre as culturas japonesa e brasileira, que pode ser notado desde a construção de moradias na região onde cresci até os hábitos de meus conterrâneos, é também desempenhado na minha poética.

Mas como a estética japonesa pode estar presente em uma composição? Escrevo esta peça a partir da compreensão destes termos chave e proposições estéticas, e influenciado pela experiência que tive com a cultura japonesa desde a infância. A composição também apresenta os atributos elaborados por Keene (1969), portanto remetem à *sugestão*, *irregularidade* (e assimetria), *simplicidade* e *perecibilidade* (efemeridade). A simplicidade dos materiais musicais explorados se relaciona com a economia de meios existente nessa estética, e também ressoam na própria notação da partitura. Saliento que não faz parte deste trabalho abordar estes conceitos, e outras questões acerca da estética japonesa de maneira mais profunda antropológicamente, mas sim, formalizar observações gerais, a fim de estabelecer um diálogo com essa estética, e apresentar sua correspondência na composição que elaborei, tanto em suas implicações temáticas quanto estruturais.

O musicólogo norte americano Lewis Eugene Rowell dedica um capítulo de seu livro *Thinking about music* (1983) às estéticas da Índia e do Japão, contrapondo-as, mediante algumas características principais. Quando trata da estética japonesa, o autor fundamenta sua reflexão nos escritos de Keene, apontando os quatro tópicos já citados anteriormente. Com relação à música, Rowell apresenta uma relação dualista entre as músicas japonesa e indiana, ilustrando as propriedades principais de cada uma delas.

Dentre as características da música japonesa pontuadas pelo autor, cito algumas:

- Conceito de tom musical complexo e dinâmico, com muitas variáveis
- Continuidade como resultado da tensão mantida entre o silêncio (*ma*) e os tons sustentados
- Tom vocal e instrumental valorizados igualmente
- Campo tonal não saturado, com uso expressivo do silêncio (*ma*)
- Envolturas tonais complexas (começos e fins), ataques precisos;
- Percussão como pontuação, sinal e marcador de tempos;
- Timbres heterogêneos;

- Clareza do centro textual;
- Evita simultaneidade, pseudodesorganização;
- Particularidades: o som individual, prazer na unidade/singularidade das coisas;
- Pouca improvisação;
- Estancamento (não-movimento) como fonte de valor;
- Som valorizado por si mesmo, e não pelo que representa.

(ROWELL, 1983, p. 106)

Alguns destes pontos levantados por Rowell estão em consonância com o pensamento do compositor japonês Tōru Takemitsu, em seu artigo *My perception of time in traditional Japanese music* (1987). Rowell comenta sobre um tom musical complexo e dinâmico, e a valorização do som por ele mesmo, ou seja, a importância do timbre na música japonesa. Takemitsu também se manifesta neste sentido, quando declara que o povo japonês foi dotado de uma grande receptividade ao timbre, e que há uma filosofia de satisfação e prazer ao ouvir uma única nota. Segundo o compositor, muitos construtores de instrumentos japoneses viajam horas pelo país em busca de bambu de boa qualidade para o *shakubachi*, bem como amoreira para o *biva* e o seu plectro, tudo para o melhor timbre possível. Outro elemento destacado por Takemitsu, é a existência do que ele chama de “conceito estético *sawari*”, que significa algo como “tocar ligeiramente um objeto”, e que se relaciona com os “ataques precisos” destacados por Rowell. Na música japonesa pode-se perceber as variadas formas como o instrumentista ataca as cordas do *biva* e do *shamisen* com o plectro, bem como os ataques do sopro no *shakubachi*, que segundo Takemitsu, fazem parte da estética do *sawari*.

Outras características da música japonesa também se conectam com os quatro pontos elencados por Keene, levando-se em conta que ela pode ser: irregular e assimétrica; simples pela economia de meios na textura; sugestiva por ela não ser plenamente explícita, com seus eventos musicais cheios de silêncio e *ma*; e perecível por ser efêmera e transitória, pois dispõe de esquemas não repetitivos.

Tooros na Ribeira

A fonte temática desta peça é o *Tooro Nagashi*, um evento tradicional do Japão de celebração e homenagem aos entes queridos que faleceram. Ele acontece anualmente, desde 1955, no feriado de finados em Registro, quando o casal de imigrantes japoneses Emei e Myoho Ishimoto realizaram o primeiro *Tooro Nagashi*, sendo que a senhora Myoho continua organizando e mantendo a tradição viva até hoje. O evento reúne milhares de pessoas, que soltam barcos em miniatura com velas acesas e o nome dos falecidos no rio Ribeira de

Iguaape. Anteriormente à soltura dos *tooro* (lanterna), a senhora Myoho faz o trajeto de barco praticando uma prece, acompanhada por tocadores de *taiko*, para a purificação das águas do rio. No final da tarde, os *tooro* são colocados no rio um a um, produzindo um espetáculo de cores com o pôr-do-sol. Portanto, essa prática tradicionalmente japonesa, além de homenagear os antepassados, também proporciona uma experiência estética.

Um ideal estético japonês é o da efemeridade, que Keene chama de perecibilidade. Não por acaso, a flor preferida dos japoneses é a da cerejeira (*sakura*), que floresce durante poucos dias do ano, e se tornou um símbolo dessa cultura. Para a escrita dessa peça, pensei na relação dos japoneses com a morte, e na efemeridade da vida. No caso dos brasileiros, temos a palavra *saudade* para demonstrar a falta que sentimos das pessoas que já se foram. Então segui este caminho para pensar nos princípios formativos da música. O nome *Tooros* está com a grafia errada propositalmente. Na língua japonesa o substantivo (lanterna) não possui singular nem plural, mas trata-se de um costume entre frequentadores do *Tooro Nagashi*, e da imprensa local falarem que “neste ano foram soltos 2.500 *tooros* na Ribeira”, evidenciando a mistura de idiomas.

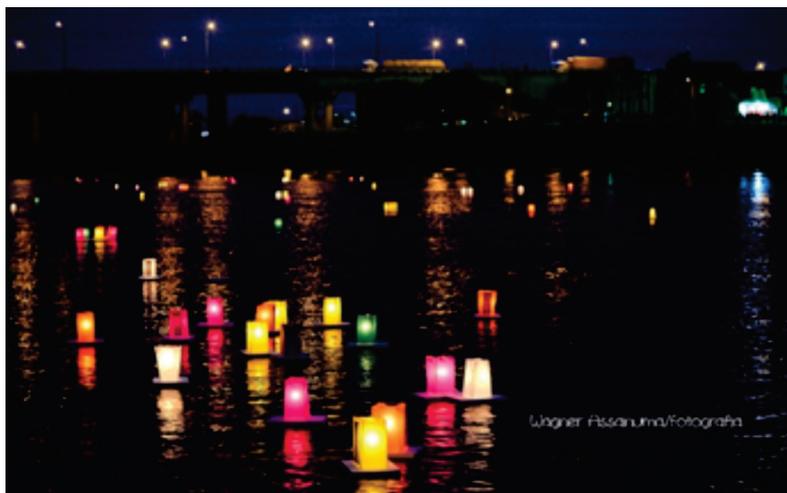


Figura 3. Tooros no Rio Ribeira de Iguaape. Foto: Wagner Assanuma.

Foram utilizados 3 tipos de materiais musicais, que chamarei de A, B e C. São materiais simples, que corroboram com a ideia de economia de meios da estética japonesa. O material A consiste em tricordes e tetracordes sobrepostos por intervalos de quarta justa ou aumentada⁶, de forma que a pentatônica de lá maior ou menor se encontre na nota mais aguda, ou no meio do tricorde/tetracorde.

⁶ Obedecendo as notas dos modos jônio e eólio.

O material harmônico gerado ficou da seguinte forma:



Tricordes quartais com a pentatônica menor de Lá no agudo.



Tricordes quartais com a pentatônica menor de Lá nas notas internas.



Tricordes quartais com a pentatônica maior de Lá no agudo.

Tendo a pentatônica como base, a harmonia quartal pode ser vista como uma redução do campo harmônico quartal de lá eólio (sem o II° e o VI° graus) e lá jônio (sem o IV° e o VII° graus). As escalas pentatônicas maiores e menores de lá também constituem o material A.

O material B, exposto logo nos primeiros compassos, é formado pelas notas *dó#*, *ré#*, *lá#* e *si*, sendo que no decorrer da peça é acrescentada a nota *mi*.

Além destes materiais, para evitar o desgaste do material harmônico e uma possível monotonia, incorporei o que Koellreutter chama de *simultanóides*, resultando no material C. Segundo o autor, são “blocos sonoros resultantes da emissão simultânea de três ou mais sons de alturas diferentes que não podem ser ordenados exclusivamente em terças sobrepostas” (KOELLREUTTER, 1991, p. 88).



O bloco sonoro explora o idiomatismo do violão com a utilização intercalada de corda presa e corda solta.

Após o ataque⁷ de tetracordes, pentacordes e hexacordes, há uma ressonância pendular entre duas notas com um decrescendo, a fim de expressar a efemeridade dos sons, como notas que se perdem no tempo, ou sob a ideia de *wabi sabi*: sons que aceitam a sua efemeridade. O violão não possui uma sustentação grande de notas, se comparado com outros instrumen-

⁷ Estes ataques sempre seguem a sequência: arpejado - notas sucessivas, e plaquet - notas simultâneas.

tos, o que permitiu a ideia de *Ma* como um intervalo sutil entre os sons realizados, e a pouca utilização de pausas de fato. Neste pensamento, os silêncios ocorrem com o uso de fermatas e notas longas preenchendo todo o compasso, possibilitando a valorização das ressonâncias do violão. Portanto, a construção da peça foi pensada no sentido de explorar as ressonâncias do instrumento, bem como suas possibilidades de timbre e dinâmica.

A concepção inicial da peça era apresentar os materiais sem determinar o início e o fim de cada seção, confundindo a forma, e gerando um fluxo orgânico, mesmo com a utilização de materiais diferentes. Este pensamento permaneceu na peça, porém, a escrita rumou para um caminho diferente em algumas passagens. Como exemplo cito os compassos 37 e 51, onde o material B aparece transposto um tom abaixo (*si, dó#, sol#, lá*) por meio dos sons harmônicos, anunciando o início de o fim de um evento em que o material B é desenvolvido.

O material B é exposto nos primeiros compassos por meio de um acorde repetido três vezes com a mesma disposição de notas, para representar a purificação das águas.



Nos compassos seguintes, o tema é exposto:

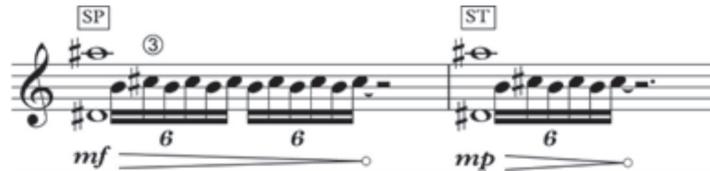


A irregularidade pode ser observada no tema, devido à descontinuidade nas figuras rítmicas, e padrões regulares e simétricos são quase ausentes. Sempre que o tema é apresentado há variações sutis, e passagens em que parte do tema é apenas sugerido, e não explicitado em sua totalidade.

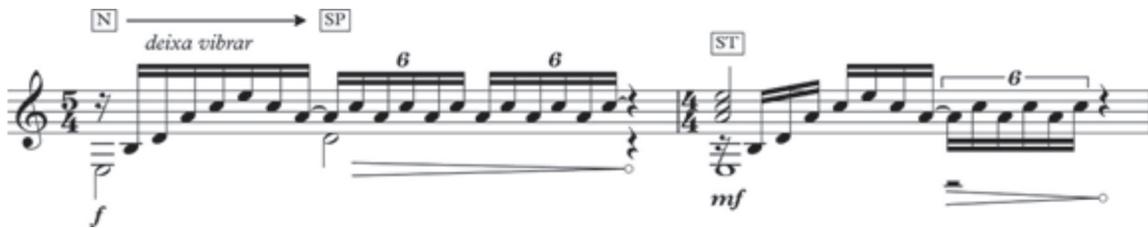
O simultaneísmo gerado pelo material foi explorado em apenas uma passagem da peça. Ele inicia a sequência de ressonâncias pendulares, que são formadas sempre por duas notas. A cada exposição, as duas notas adicionam um semitom em sua relação intervalar, começando com um intervalo de 2ª menor, passando por 2ª maior, e fechando com uma 3ª menor. São três exposições, cada uma com um tipo de material:



Simultanóide (material C). Ressonância pendular com intervalo de 2ª menor (mi - fá).

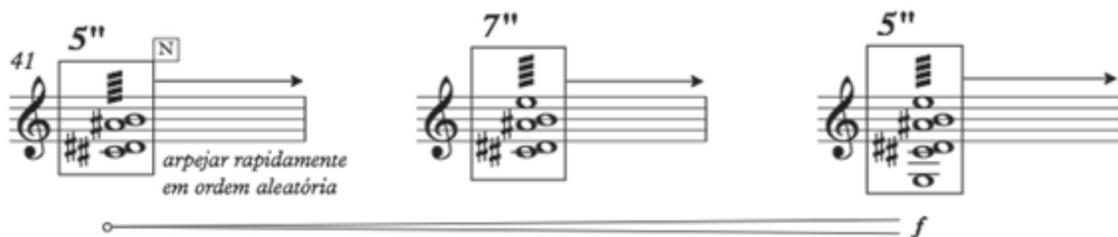


Tetracorde (material B). Ressonância pendular com intervalo de 2ª maior (si - dó#).



Hexacorde (material A). Ressonância pendular com intervalo de 3ª menor (dó - mi).

Os compassos 41, 42 e 43 remetem ao momento da soltura dos *tooro* no rio, no qual os barquinhos são colocados um a um. Parte do silêncio e cresce para um *forte*, assim como a quantidade de *tooro* vai aumentando à medida que são colocados no rio.



Quanto à utilização dos materiais A, B e C, o quadro a seguir demonstra a proporção em que cada material foi explorado. Pode-se dizer que houve a predominância do material A, que permeou a maior parte da peça intencionalmente.

Compasso	Material
1-2	B
3-11	A

12-13	C
14-36	A
37-51	B
52-66	A

O resultado é uma sonoridade pandiatônica⁸ devido à utilização de notas da escala diatônica na formação dos acordes quartais, porque apesar de ter a escala pentatônica na melodia, o IVº e VIIº graus da escala no Lá jônio, e IIº e VIº graus no Lá eólio são usados internamente nos acordes. Entretanto, algumas desestabilizações harmônicas são provocadas pelos materiais B e C.

Considerações finais

O resultado sonoro foi ao encontro do que esperava desta peça: música de passagens lentas, com eventos que iniciam e terminam muitas vezes sem resolução, e possuem um movimento onírico sugerido pelos climas de sonho, paisagem e meditação. Materiais e técnicas utilizadas para garantir a unidade da peça podem ser citadas, como modalismo (predominância do modo lídio), pandiatonismo, economia de meios e simplicidade.

Há um Japão imaginado pelo ocidente marcado por transitar em lugares-comuns, o que me fez sentir receio de cair em estereótipos reducionistas, e produzir maneirismos musicais. No entanto, a partir de minha vivência em Registro, e do estudo dessa estética, considero ter devidamente assimilado os elementos japoneses para aplicá-los em composições musicais.

Percebi conformidade, identidade e correspondência dessa estética com a minha forma de compor música. Como um dispositivo de reconhecimento do fazer artístico, mas que, no entanto, não é o motor do processo, tampouco o único componente empregado nas composições. Desta forma, o Japão participa da minha música porque está na minha experiência, todavia não se trata de ser o único elemento fundamental do meu imaginário artístico, que é formado por diversas referências.

Não sou descendente de japoneses, fui criado em uma cidade com muitos imigrantes e tenho uma vivência forte e presente dessa cultura na minha formação. Considerei, sob a luz dos estudos da estética japonesa, um conjunto de mecanismos que me auxiliaram a refletir sobre a minha própria poética durante a criação de *Tooros na Ribeira*.

⁸ Segundo o compositor norte americano Stefan Kostka, o termo pandiatônico é utilizado para “descrever uma passagem que utiliza apenas as notas de alguma escala diatônica, mas que não depende das progressões harmônicas tradicionais e nem do tratamento da dissonância”. (KOSTKA, 1999, p. 107)

Referências

DAIGO, Masao. *Pequena história da imigração Japonesa no Brasil*. São Paulo, 2008.

GONÇALVES, Rogério Bessa. *O sincretismo de culturas sob a ótica da arquitetura vernácula do imigrante japonês na cidade de Registro*. São Paulo. Anais do Museu Paulista. N. Sér, v. 16, n.1, p. 11- 46, jan./jun. 2008.

KEENE, Donald. Japanese Aesthetics. In: *Philosophy East and West*, vol. 19, n. 3, p. 293-306. University of Hawaii Press, 1969.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *A nova imagem do mundo: Estética, Estruturalismo e Planimetria*. in: Revista Música, São Paulo, v.2, n.2: 85-90. nov. 1991.

KOSTKA, Stefan. *Twentieth-Century Music*. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1999.

MARRA, Michael. (ed.). *Modern Japanese Aesthetics: a Reader*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999.

OKANO, Michiko Ikishi. *A estética wabi-sabi: complexidade e ambiguidade*. Ars, vol. 16, n. 32, p. 173-195. Universidade de São Paulo, 2018.

OKANO, Michiko Ikishi. *Ma: entre espaço da comunicação no Japão – Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (tese). São Paulo, 2007.

RICHE, Donald. *A Tractate on Japanese Aesthetics*. Berkeley, CA: Stone Bridge Press, 2007.

ROWELL, Lewis Eugene. *Thinking about music: an introduction to the philosophy of music*. University of Massachusetts Press, 1983.

SHIODA, K. J.; YOSHIURA, E.V.; NAGAE, N. H. (Orgs.). *Dô – caminho da arte: do belo do Japão ao Brasil*. Sao Paulo: Editora UNESP, 2013.

SILVA, Diogo César Porto da. *A estética Japonesa é uma Poética*. in: Revista de Filosofia do IFCH da Universidade Estadual de Campinas, v. 2, n. 3., jan./jun. Campinas, 2018.

SINZATO, Alice Yume. *Vazio intervalar: o espaço do corpo e da roupa*. Universidade do Estado de Santa Catarina (dissertação). Florianópolis, 2015.

TAKEMITSU, Tōru. *My perception of time in traditional Japanese music*, Contemporary Music Review, p. 9-13, 1987.

Recebido em: 24/9/2019.

Aprovado em: 16/10/2019.

AS CAUDAS DA RAPOSA: ENSAIO TEÓRICO SOBRE *INARI* E SUA CONCEPÇÃO COMO DIVINDADE JAPONESA

FOX'S TAILS: THEORETICAL ESSAY ABOUT INARI AND ITS CONCEPTION AS A JAPANESE DIVINITY

Allan Nywner Praia Mendonça¹

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo principal demonstrar um panorama geral sobre a divindade japonesa *Inari*, levando em consideração a carga cultural importada juntamente com as correntes ideológicas e culturais que levaram o Budismo e os *kanji* para o Japão, as correntes de acontecimentos dentro da história japonesa, que influenciaram de forma direta ou indiretamente a formação religiosa no Japão, e a visão da população japonesa com relação ao divino e ao culto em si.

Palavras-chave: *Mitologia. Shinto. Inari. Kitsune.*

ABSTRACT

This article aims to show an overview of the Japanese god Inari, considering the cultural influence imported with the ideological and cultural currents that led the Buddhism and the kanji to Japan, the events in Japanese history that influenced directly or indirectly religious training in Japan, and the view of the Japanese population in relation to the divine and the cult itself.

keywords: *Mythology. Shinto, Inari. Kitsune*

¹ Graduado em Letras e Literatura Japonesa pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e graduando em História.

Introdução

Quando se fala a respeito de *Inari*, a primeira coisa que vem à mente dos leitores é a imagem de uma raposa e *kitsune* é o nome pelo qual as raposas japonesas são conhecidas. Muito difundidas na literatura e no folclore nipônico, as raposas têm conquistado cada vez mais espaço no mundo dos *mangá* e dos *anime*, animações japonesas, principalmente entre as categorias mais rentáveis, como o *Shounen* (destinado aos adolescentes) e o *Shoujo* (destinado às garotas).

É evidente que muito dos mitos de raposas presentes no folclore japonês podem ser vistos na China, Coreia ou Índia. Entretanto, apesar da possibilidade de origem comum, a *kitsune* japonesa possui aparentemente características singulares em relação aos demais folclores, pois é quase sempre associada à uma divindade, *Inari*, assinalando assim uma identidade étnico-nacional nos contos relacionados à raposa no Japão.

Divindade do arroz e da fertilidade, por exemplo, *Inari* é a divindade japonesa que pode assumir a forma de uma raposa e utiliza-se da metamorfose como prenúncio de algo. Para os fiéis², ele era responsável por preencher a terra com o arroz, os mares com peixes e as montanhas e florestas com jogos e travessuras.

Com base nessas informações, o presente artigo faz um panorama da origem do culto à *Inari*, suas ramificações e sua posição antropológica dentro da sociedade japonesa, levando em consideração pontos importantes da história e suas manifestações culturais, com finalidade de criar conexões ideológicas que possam satisfazer os questionamentos presentes e criar novas demandas em relação ao *kami*³.

A jornada da raposa: A origem e evolução do culto

A origem do culto de *Inari* como divindade presente na cultura japonesa está intrinsecamente ligada à trajetória evolutiva das culturas humanas no mundo antigo oriental. Antes de tudo, é necessário lembrar a conexão de *Inari* com as raposas e que estas, assim como outros animais campestres existentes na realidade rural, acompanharam o desenvolvimento da agricultura em diferentes lugares do mundo.

O homem primitivo tinha relações próximas de convivência com animais, como os tigres, os lobos, os ursos e as raposas. A construção de um mito é fruto das interações da

² ROBERTS, Jeremy. *Japanese Mythology A to Z*. New York: Chelsea House, 1956.

³ Deus, divindade.

sociedade em conjunto com o meio. Nesse sentido, o livro *O Sagrado e o Profano*⁴, de Mircea Eliade, explora o mito como uma história sagrada, ou seja, um acontecimento primordial que teve um lugar no começo do tempo. Quando esta abordagem se dirige ao início do culto de *Inari*, é notável observar que a manifestação de cultos e rituais ligados ao arroz em território japonês remonta pelo menos três mil anos, quando a cultura do arroz fora introduzida no Japão durante o período Jomon. Entretanto, antes de uma abordagem teológica e estrutural da divindade, é necessário um olhar histórico e social sobre a origem do culto e suas raízes como rito organizado, e para tal é indispensável um olhar atencioso sobre o seu criador: o clã Hata.

O clã Hata (秦) chegou ao Japão durante o período Kofun e estabeleceu comunidades em diversos vilarejos e agrupamentos locais. De acordo com as pesquisas de Wontack Hong sobre o *Nibongi*, *Kung-wol*, o progenitor do clã, chegou ao território de Yamato em 403 da Era Comum, liderando uma população de 120 províncias⁵, ocupando a região da atual Kyoto. A rota utilizada por eles, pelo sudoeste da região de Izu⁶, era utilizada normalmente pelas famílias centrais poderosas e para a administração do *Tokoku* (Kanto) no período Ritsuryo. Em um reino recém fundado⁷, o clã logo adquiriu prestígio suficiente para tornar-se responsável pela produção de sericultura e seda destinada à corte, onde o clã já era constituído por mais de 18.000 pessoas⁸. Vale destacar que, segundo as pesquisas de Wontack, a corte recém estabelecida possuía ligações diretas com as famílias reais coreanas⁹, e que tal fato facilitou o

⁴ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Editora Fontes, 2010.

⁵ WONTACK, Hong. *Ancient Korea-Japan Relations: Dating the Formative Years of the Yamato Kingdom (366-405 CE) by the Samguk-sagi Records and Reinterpreting the Related Historical Facts*. The Open Area Studies Journal. Vol. 02. Seoul National University, 2009. p. 19.

⁶ HASHIGUCHI, Naotake. *The Izu Islands: Their role in the historical development of ancient Japan*. Asian Perspectives, Vol. 33. University of Hawai'i, 1994.

⁷ Wontack postula que, de acordo com o *Nibongi*, Paekche enviou o príncipe coroado Chŏn-ji para a corte de Yamato no “oitavo ano do reinado de Ōjin”. O *Samguk-sagi* relata que o príncipe coroado foi enviado para a corte de Yamato em 397. De acordo com o *Nibongi*, o rei Asin de Paekche morreu “no décimo sexto ano do reinado de Ōjin”, e o *Samguk-sagi* declara que Asin morreu em 405. De acordo com o *Nibongi*, o príncipe coroado Homuda subiu ao trono em 270. Todos os fatos implicam que Ōjin fundou o reino de Yamato em 390 e este foi o primeiro ano de seu reinado. WONTACK, Hong. p. 18.

⁸ WONTACK, Hong, p. 19.

⁹ The *Shinsen Shōjiroku* records the progenitors for the 1,182 Yamato ruling clans (*uji*) living in the capital and five surrounding provinces. The preface of the Register states that since the *Ma-hito* is the sovereign one among the imperial clans, the *Ma-hito* clans in the capital region are presented at the very beginning of the imperial group in Book One. The first four *Ma-hito* imperial clans were recorded as descendants of Homuda, the fifth clan as descendants of Keitai, the seven following *Ma-hito* clans as descendants of Bidatsu; then the following eight *Ma-hito* imperial clans (i.e., thirteenth to twentieth) were recorded as the descendants of “the Prince of Paekche.” However, the twelfth, that is, the *Ma-hito* clan immediately preceding those recorded as the descendants of the Prince of Paekche, was recorded as the descendant of Bidatsu and also as the offspring of the King of Paekche. In other words, “the descendants of Bidatsu” are equivalent to “the offspring of the King of Paekche”. According to the *Nibongi*, Bidatsu was the second child of Kimmei, who was the rightful heir of Keitai, who in turn was “a descendant in the fifth generation” of Ōjin (Homuda). Thus, the Register is in effect recording that the entire *Ma-hito* imperial clan, from the first to the twentieth, were the offspring of “the King of Paekche.” This implies that the entire Ōjin line of Yamato imperial families originated from Paekche royal families. WONTACK, Hong, p. 19.

acesso e a assimilação de migrações posteriores, como o ocorrido com o clã Hata, Aya e diversos outros, fruto de uma intensa transformação cultural e geográfica que vinha ocorrendo no continente: com a queda do Império Chinês¹⁰ no quarto século, muitos refugiados haviam fugido para a península coreana, levando consigo a sua cultura, incluindo o Budismo¹¹.

A entrada da religião budista no território coreano não ocorreu de forma uniforme¹², em parte por causa das constantes guerras e pela própria geografia da península, não levando em consideração o impacto da nova doutrina frente ao Xamanismo coreano¹³, o que acentuou as diferenças entre os reinos coreanos. O Budismo só chegaria oficialmente ao Japão em 538¹⁴, via Paekche, e todos os três reinos contribuíram para a formação religiosa no país, onde já havia a presença de seis seitas até o período Nara.

A posição e a permanência dos clãs imigrantes, bem como sua visão política e cultural refletiam sua origem continental. Em uma Coréia dividida e com conflitos armados constantes, era natural que esses conflitos fossem “importados” na bagagem das casas coreanas estabelecidas no território japonês. Com a China unida pela dinastia Sui, em 589, e a dinastia Tang emergindo, em 618, a política externa afetara diretamente o contato entre os três reinos, em especial a relação entre Paekche e Silla¹⁵.

Durante esse período, o Japão havia desenvolvido uma relação quase que exclusiva com Paekche, que através do século VI havia introduzido professores, como os “Doutores dos Cinco Clássicos Chineses” e culturas avançadas, como filosofia e o próprio Budismo. No entanto, a imagem do monopólio político-religioso de Paekche estava manchada pela presença marcante de clãs pró-Silla dentro da corte de Yamato, em especial, o clã Hata. No cenário do final do século VII, a corte japonesa estava dividida quanto às relações diplomáticas com os reinos coreanos e continuaria assim até a vitória de Silla.

Após a unificação da Coréia sob o estandarte de Silla em 676, o clã Hata aumentou o seu prestígio dentro da corte de Yamato. O clã já havia desenvolvido a escola Hossō, que

¹⁰ Em especial a parte Ocidental de Jin em 317. KOUDELA, Pál. *The role of Korea in cultural transmission between China and Japan during Three Kingdoms Period*. Prague Papers on History of International Relations. Praga, 2014, p. 07.

¹¹ While Buddhism may have come into Korea much early, the official date of its arrival is said to be 372, when a Chinese monk arrived in Koguryo bringing with him Buddhist scriptures and images. KOIZUMI, Tetsunori. *Adoption and Adaptation of an Imported Culture: Buddhism in Thailand and Korea*. Society and Culture: Journal of the Socio-Cultural Institute of Ryukoku University, Japan, 2004.

¹² Koguryō and Paekche accepted Buddhism in the 4th century and Silla in 527. The new religion was introduced to P’yōngyang by the Monk Sundo from the former Chinese Qin, to Koguryō in 372 AD. In 384 AD an Indian monk from Xinjiang, called Mālānanda, brought Buddhism to Paekche’s Hanseong.

¹³ KOUDELA, Pál. *The role of Korea in cultural transmission between China and Japan during Three Kingdoms Period*. Prague Papers on History of International Relations. Praga, 2014, p. 08.

¹⁴ KOUDELA, Pál. p. 17.

¹⁵ LEE, Jae-seok. *Diplomatic stances of Japan in the 7th century: Rivalry between the Pro-Silla and Pro-Baekje factions*. The journal of Northeast Asian History. Vol. 07-02. Seoul, 2010.

baseada nos ensinamentos da escola Shelun de Silla, fora a base para o desenvolvimento da escola Kegon, que era uma forte representante do Huayen de Silla¹⁶. O clã havia contribuído com a construção de Kyoto, com os templos de Kōryūji (construído em 603) e Matsunō Taisha (construído em 701), mas sua maior obra fora a construção de Fushimi Inari Taisha em 711¹⁷, ano do desenvolvimento oficial do culto ao deus do arroz, *Inari*.

Os ritos ligados ao arroz remontam ao período da implantação de sua cultura em território japonês, entretanto, desde a fundação do culto em 711, os ritos agrícolas ligados a *Inari* tornaram-se muito populares entre os fazendeiros e camponeses, uma vez que o arroz era a base alimentar e a moeda de troca na época. Durante o período Heian¹⁸, *Inari* adquiriu notoriedade como protetor dos campos contra os desastres naturais, como enchentes e pestes, padrão que era encontrado em outras culturas agrícolas, como no culto da deusa indiana *Lakshmi* ou *Dewi Sri*, de Java, como postula Jeremy Roberts¹⁹.

O culto evoluiu e a associação do *kami* com cultos de fertilidade fez com que o incorporasse novas características, como o de patrono de ritos afrodisíacos²⁰ realizados por grupos especializados²¹ de *Miko* nos santuários de *Inari*. O culto permaneceu em alta durante todo o período medieval, adquirindo ares de divindade urbana²² com o êxodo rural ocorrido durante o período Edo. Muitos santuários foram erguidos na nova capital, levados ao círculo urbano por samurais, curandeiros, monges andarilhos e grupos de *Miko* e a proliferação do culto foi muito favorecida pela arte popular produzida naquele período²³, como histórias de fantasmas, xilogravuras e peças do teatro *Kabuki*.

¹⁶ Many eminent monks traveled to China and India and brought back to Korea new Buddhist doctrines, establishing various sects. Among them were Hyon'gwang (531-630) who brought back the Ch'ont'ae (T'ient'ai in Chinese, Tendai in Japanese) doctrine, Uisang (620-60) who introduced the Hwaom (Hua-Yen in Chinese, Kegon in Japanese) doctrine and Wonhyo (617-86) who propagated the Chongt'o (Chingt'u in Chinese, Jodo in Japanese) doctrine. KOIZUMI, Tetsunori. *Adoption and Adaptation of an Imported Culture: Buddhism in Thailand and Korea*. Society and Culture: Journal of the Socio-Cultural Institute of Ryukoku University, Japan, 2004.

¹⁷ KARGUT, Kim. *Animating Inari: Visions of contemporary Shintō in Inari, konkon, koi iroha*. College of Graduate studies and research. University of Saskatchewan, 2015.

¹⁸ HEINE, Steven. *From Rice Cultivation to Mind Contemplation: The Meaning of Impermanence in Japanese Religion*. History of Religions. Maio, 1991.

¹⁹ ROBERTS, Jeremy. *Japanese Mythology A to Z*. New York, Chelsea House, 1956.

²⁰ During the premodern period, the *Miko* employed at shrines to *Inari* [...] appear

²¹ MEEKS, Lori. *The Disappearing Medium: Reassessing the Place of Miko in the Religious Landscape of Premodern Japan*. History of Religions Vol. 50. University of Chicago, 2011.

²² *Inari* remained significant to farmers, but they also drew in the merchant class, who were eager for commercial success. As the protector and promoter of modern business, *Inari* shrines experienced an unprecedented boom during the Edo period (1603-1868). NAKAGAWA, Sugane. *Inari Worship in Early Modern Osaka*. Osaka: The Merchants' Capital of Early Modern Japan. Ithaca & London: Cornell University Press, 1999.

²³ KARGUT, Kim. 2015. p. 24.

Com o êxodo rural, as lendas e mitos diversos com relação às raposas se misturaram e adquiriram um patamar mais místico²⁴ ao adentrar o campo urbano, território onde as tendências filosóficas e religiosas do continente aglomeravam teorias, onde *Inari* começou a ser associada ao termo *dākin*²⁵, que na doutrina budista eram divindades femininas ligadas à prosperidade, fartura e proteção do lar, características que ainda permanecem carregadas pelo culto.

A toca da raposa: Fushimi Inari Taisha

Construído por volta do ano 711 da era comum nas redondezas de Kyoto²⁶, o templo principal de *Inari*, Fushimi Inari Taisha, é um dos mais belos santuários do Japão. Este abrange uma área de 870.000 metros quadrados ao pé oeste do monte Inari, que se encontra a 233 metros acima do nível do mar.

Uma característica particular deste santuário é a longa série de portais, chamada de *Senbon-torii*²⁷. Dada a importância que o arroz tinha, e que ainda possui atualmente, os santuários dedicados a *Inari* são muito comuns na cultura japonesa, com aproximadamente 40.000 templos em território japonês, dos quais o santuário de Kyoto, com seus mais de 1.300 anos, é o proeminente original.

O santuário²⁸ fora estabelecido no primeiro dia do cavalo do segundo mês de 711, fundado por Hata no Irogu (秦公伊呂具), e segundo o *Yamashiro no Kuni Fudoki*, texto do início do século VIII, o clã Hata seria de fato o clã fundador do santuário.

Segundo a lenda da origem do santuário descrita por Heine²⁹, certo dia Hata no Irogu planejou treinar sua pontaria com o arco, e decidiu usar um *mochi* como alvo. Quando ele estava prestes a atirar, o *mochi* virou um pássaro branco que, voando até o Monte Inari, finalmente transformou-se em um pequeno arrozal.

²⁴ The belief in foxes' mastery over fire also contributed to the Edo boom of Inari shrines. Edo was the largest city in the world in the 18th century and most people lived in houses made of wood and paper, which made fire a great threat. KARGUT, Kim. *Animating Inari: Visions of contemporary Shintō in Inari, konkon, koi iroha*. College of Graduate studies and research. University of Saskatchewan, 2015.

²⁵ SMYERS, Karen Ann. *The Fox and the Jewel: Shared and Private Meanings in Contemporary Japanese Inari Worship*. Honolulu, University of Hawaii Press, 1999.

²⁶ Kyoto foi a capitã do Japão de 794 – 1868. Durante o período Kamakura (1185 – 1333), a capital funcional do Japão estava localizada em Kamakura, enquanto o imperador permanecia em Kyoto. HENSHALL, Kenneth G. *História do Japão*, Pentaedro, 2011.

²⁷ Literalmente “Mil *Torii*”, *Senbon-torii* é um conjunto de portais que começou a ser construído no período Edo (1603-1867) por pessoas que, segundo a tradição, tiveram seus desejos atendidos pela divindade. 10.000 desses *Torii* apresentam inscrições a respeito desta devoção. *Highlighting Japan*, Janeiro, 2011.

²⁸ ROBERTS, Jeremy. *Japanese Mythology A to Z*. New York, Chelsea House, 1956.

²⁹ HEINE, Steven. *Zen Skin, Zen Marron: Will the Real Zen Buddhism Please Stand Up?*. Oxford University Press. New York, 2008. p. 111

Com a elevação de Kyoto a capital em 794³⁰, o santuário ficou sob a supervisão de Kōbō Daishi (弘法大師, 774-835), que depois viria a fundar a escola budista Shingon³¹. Com a associação de Inari com o templo Tōji³², uma segunda versão da criação do santuário fora transmitida, agora pela linha budista Shingon e tendo como protagonista Kōbō Daishi.

Durante o período Heian, Fushimi Inari Taisha foi movido para a base do Monte Inari³³, tornando-se um dos santuários mais importantes para o governo em 942³⁴. Durante todo o período medieval o santuário se fortaleceu e deu origem a outros, pelo processo de divisão espiritual do *kami*, em japonês *kanjō*³⁵ (勧請).

O complexo de Fushimi Inari Taisha foi incendiado no ano de 1468³⁶, durante a Guerra Ōnin³⁷, e o templo principal foi reconstruído em 1499. Toyotomi Hideyoshi (1536 – 1598) fez uma grande doação ao santuário, que resultou na construção de seu grande portão duplo em 1589, entretanto, não surtiu grande efeito frente à grande caminhada da população rumo à Edo nos séculos seguintes, tornando o santuário obsoleto por certo tempo.

A partir da era Meiji, Fushimi Inari Taisha foi diretamente afetado pelas reformas do nacionalismo japonês, o que prejudicou diretamente os registros do santuário, que foram destruídos, reescritos ou distorcidos, postula Heine³⁸.

³⁰ HENSHALL, Kenneth G. *História do Japão*, Pentaedro, 2011.

³¹ When Shilla conquered other kingdoms in 668, Buddhism emerged as the central cultural force for the Peninsula. The unification of three kingdoms by Shilla in 676 would stimulate the emergence of new sects such as the Son (Ch'an in Chinese, Zen in Japanese) and the Chin'on (Chen-Yen in Chinese, Shingon in Japanese). KOIZUMI, Tetsunori. *Adoption and Adaptation of an Imported Culture: Buddhism in Thailand and Korea*. Society and Culture: Journal of the Socio-Cultural Institute of Ryukoku University, Japan, 2004.

³² In 823 CE, Kūkai became the abbot of Tōji 東寺 (796 CE), the Shingon temple which held pride of place to serve to protect the nation during the Heian period. Accordingly, Kūkai designated Inari as the protector deities of Tōji and enshrined them. This connection between Fushimi Inari Taisha and Tōji is referenced in the Buddhist account of Fushimi Inari Taisha's founding. KARGUT, Kim. *Animating Inari: Visions of contemporary Shintō in Inari, konkon, koi iroha*. College of Graduate studies and research. University of Saskatchewan, 2015.

³³ Fushimi Inari Taisha was moved to the foot of Inari Mountain in 816 CE, where it became a prime spot for local farmers to worship. During the Heian Period, Fushimi Inari Taisha quickly became the subject of imperial patronage. KARGUT, Kim. *Animating Inari: Visions of contemporary Shintō in Inari, konkon, koi iroha*. College of Graduate studies and research. University of Saskatchewan, 2015.

³⁴ NAKAGAWA, Sugane. *Inari Worship in Early Modern Osaka*. Osaka: The Merchants' Capital of Early Modern Japan. Ithaca & London: Cornell University Press, 1999.

³⁵ Kanjō is the ceremonial transfer of a kami's divided spirit to a new location. This divided spirit, or bunrei 分霊, is considered to be both permanent and alive. Kanjō is often likened to using a burning candle to light a new one, as the bunrei is not considered to be lesser in power. KARGUT, Kim. *Animating Inari: Visions of contemporary Shintō in Inari, konkon, koi iroha*. College of Graduate studies and research. University of Saskatchewan, 2015.

³⁶ During the Ōnin War 応仁の乱 (1467-1477), Fushimi Inari Taisha suffered its largest setback when its shrine complex was burned down. This caused the loss of Fushimi Inari Taisha's historical data, therefore the shrine's complete history is difficult to determine. HEINE, Steven. *Zen Skin, Zen Marrow: Will the Real Zen Buddhism Please Stand Up?*. Oxford University Press. New York, 2008.

³⁷ A inconclusiva guerra civil Ōnin (1467-1477), entre as famílias provinciais, devastou a região de Kyoto, e incapacitou o shogunato de reprimir a inquietação civil. Os próximos 100 anos ficariam conhecidos como *Sengoku* (Estados em Guerra). HENSHALL, Kenneth G. *História do Japão*, Pentaedro, 2011. p. 62, 63.

³⁸ HEINE, Steven. 2008.

Por motivo da sua ligação com o Budismo da escola Shingon, o santuário de Fushimi Inari Taisha funcionava tanto como um santuário xintoísta quanto como templo budista, entretanto, com a instauração da reforma *shinbutsu bunri*, o templo da escola Shingon situado dentro do santuário, chamado *Aizen-ji*, foi removido forçadamente com fins de manter o santuário como uma instituição inteiramente xintoísta³⁹. Em 1871 o santuário das três divindades de Fushimi Inari Taisha foi erguido sob o nome de *Kampei Taisha* (官幣大社), título mais importante dentro da escala nacional de santuários japoneses⁴⁰.

A Alcateia e seus filhotes: A relação de *Inari* com outras divindades no Japão atual

Segundo contam as lendas nipônicas⁴¹, principalmente as que constam no *Kojiki*, todos os anos essa divindade, representada tanto com forma feminina quanto masculina, descia das montanhas em direção aos campos de arroz. Assumia a forma de uma aranha para atormentar os maus e ensiná-los a comportar-se bem. Para os fiéis, *Inari* era responsável por preencher a terra com o arroz, os mares com peixes e as montanhas e florestas com jogos e travessuras. Artistas costumam representar *Inari* como um velho homem ou como uma jovem mulher de cabelos longos e esvoaçantes. *Inara*, versão feminina desta divindade, é homenageada em cada primavera, quando o cultivo do arroz começa. No panteão japonês⁴², *Inari* é casado com *Ukemochi*, formando o casal divino responsável pela fertilidade da terra e a comida das mesas; em algumas lendas, eles sempre se confundem.

Segundo a lenda⁴³, uma vez *Amaterasu* havia enviado *Tsukuyomi* para representá-la em uma festa apresentada por *Inari*. O deus fez a comida da seguinte forma: voltando-se para o oceano, cuspiu um peixe, em seguida, de frente para a floresta, um jogo saiu de sua boca, e, finalmente, virou-se para uma plantação de arroz e cuspiu uma tigela de arroz. *Tsukuyomi* ficou totalmente revoltado com o fato de que, embora parecesse requintada, a refeição foi feita de forma muito repugnante, e por isso ele assassinou *Inari*. De seu cadáver, nasceram plantas, comida e bichos-da-seda. *Amaterasu* ficou muito chateada com *Tsukuyomi* por causa

³⁹ HEINE, Steven. *Zen Skin, Zen Marrow: Will the Real Zen Buddhism Please Stand Up?*. Oxford University Press. New York, 2008.

⁴⁰ KARGUT, Kim. *Animating Inari: Visions of contemporary Shintō in Inari, konkon, koi iroba*. College of Graduate studies and research. University of Saskatchewan, 2015.

⁴¹ ROBERTS, Jeremy. *Japanese Mythology A to Z*. New York, Chelsea House, 1956.

⁴² SMYERS, Karen Ann. *The Fox and the Jewel: Shared and Private Meanings in Contemporary Japanese Inari Worship*. Honolulu, University of Hawaii Press, 1999.

⁴³ ROBERTS, Jeremy. 1956. p. 23

deste fato e o banii para outra parte do céu, sendo este o motivo do dia e da noite nunca estarem juntos no céu.

Inari e *Ukemochi* representam, respectivamente, o alimento em sua fase bruta e a fase preparada; o arroz que brota nos campos e o Saquê servido nas mesas. Segundo Mircea Eliade⁴⁴, o fenômeno social e cultural conhecido como matriarcado está ligado à descoberta da agricultura pela mulher, por outro lado, a provisão anterior a cultura agrícola e a administração desses recursos eram feitas pelo homem. Em outras religiões, a criação cósmica, ou pelo menos a sua realização, é o resultado de uma hierogamia⁴⁵ entre deuses primordiais.

Atualmente, o culto de *Inari* possui 40.000 santuários, o que torna o culto de *Inari* maior do que qualquer outro tipo de Shinkō⁴⁶. Um dos pontos peculiares do culto na atualidade é que, ao contrário da forma tradicional e difundida do Xintoísmo, este não possui uma forma organizada em santuários centrais, como o que ocorre com o santuário de *Amaterasu* em Ise, dando ao culto um ar de singularidade. Geralmente, têm-se como santuários principais: Fushimi Inari Taisha, em Kyoto, Myōgon-ji, em Totokawa, com o terceiro santuário variando de acordo com a opinião de cada devoto⁴⁷.

Por causa da divisão espiritual pelo processo de *kanjō*, *Inari* fora associado a outras divindades agrícolas regionais, cultuadas nas mais diversas cidades e vilarejos do território japonês. Tais divindades passariam a ser consideradas manifestações individuais de *Inari*; nesse sentido, *Inari* não seria uma divindade, mas sim um conjunto de diversas divindades agrícolas regionais⁴⁸. Entretanto, a forma padronizada no período Meiji mantém três divindades principais, as quais possuem santuários específicos dentro do grande santuário de Fushimi Inari Taisha, sendo elas: *Uganomitama no Ōkami* (宇迦之御魂大神), *Sadabiko no Ōkami* (佐田彦大神) e *Ōmiyanome no Ōkami* (大宮能売大神)⁴⁹. Algumas vezes *Inari* pode ser associado a cinco

⁴⁴ 2010, p.121.

⁴⁵ Do grego *τεργαμία*, significa “casamento sagrado”, onde ocorre a cópula entre divindades distintas ou entre um deus e um mortal. É um dos temas centrais do livro *O Sagrado e o Profano* 2010, p. 121, 122.

⁴⁶ Despite its size, endurance, and pervasive cultural resonances, Inari/fox worship is generally classified as an example of shinkō 信仰, a cult based on folk beliefs and practices, as opposed to a shūkyō 宗教, a sect officially affiliated and registered with one of the major traditions, Shinto or Buddhism. Whereas a shūkyō has one main temple or shrine that oversees numerous branch institutions, while often allowing for tremendous regional diversity and flexibility of interpretation or application of doctrine, a shinkō refers to a loose-knit, diffused network of associations and amalgamations without a clear, official center of authority. Although it played such a key role early on, the Fushimi Inari shrines have remained at least quasi-independent. HEINE, Steven. *Zen Skin, Zen Marrow: Will the Real Zen Buddhism Please Stand Up?*. Oxford University Press. New York, 2008.

⁴⁷ SMYERS, Karen Ann. *The Fox and the Jewel: Shared and Private Meanings in Contemporary Japanese Inari Worship*. Honolulu, University of Hawaii Press, 1999.

⁴⁸ KARGUT, Kim. *Animating Inari: Visions of contemporary Shintō in Inari, konkon, koi iroha*. College of Graduate studies and research. University of Saskatchewan, 2015.

⁴⁹ SMYERS, Karen Ann. *My own Inari: Personalization of Deity in Inari worship*. Japanese Journal of Japanese Studies. 23th Edition. Princeton University, 1996.

divindades, mas a variação chega a ser infinita, mas as associações mais frequentes levam aos nomes de divindades anteriormente citadas com mais frequência.

Dando à luz uma raposinha: O processo de *kanjō*

Nenhuma divindade japonesa fora dividida e reestabelecida tantas vezes pelo processo de *kanjō* como *Inari* o foi, postula Smyers⁵⁰. Como em uma olimpíada, uma chama era transportada de um santuário para outro, com a finalidade de consagrar ou elevar o segundo. O primeiro processo de *kanjō* documentado é do início do período Heian, quando um oficial chamado Ono no Takamura (802 – 853), levou consigo um pequeno santuário (*wakemitama*) para Tōhoku, onde o mesmo serviu como governador⁵¹. Ao retornar para Kyoto, a população lhe pediu que deixasse o santuário ali, e assim surgiria o santuário de Takegoma Inari.

O processo foi muito praticado entre santuários de pequeno porte, até que em 1194 o imperador Gotoba (1183-1198) erradicou todas as formas de *kanjō* não autorizadas pelo santuário de Fushimi Inari Taisha, que passaria a ser o único responsável pelo processo. Com o nascimento do nacionalismo japonês, todos os santuários antigos consagrados por processo de *kanjō* realizado pelos clérigos de Fushimi Inari Taisha, agora faziam parte do *Kampeitai* (官幣大社)⁵². O governo proibiu o processo de *kanjō*, que por força da população e dos clérigos de Fushimi Inari Taisha, continuou sendo realizado, sob o nome de *shinpu* (神札)⁵³.

Considerações Finais

Assim como as raposas do folclore possuem a habilidade de mudar de forma, o culto de *Inari* conseguiu sobreviver aos séculos adaptando-se e adaptando o meio aonde o mesmo estava situado, chegando aos dias atuais com a mesma intensidade e com uma fama que inspirou peças, pinturas, livros e que, ainda hoje, continua a inspirar filmes e animações, deixando um legado não somente para o agora, mas para infinitas gerações futuras.

⁵⁰ SMYERS, Karen Ann. *The Fox and the Jewel: Shared and Private Meanings in Contemporary Japanese Inari Worship*. Honolulu, University of Hawaii Press, 1999.

⁵¹ KARGUT, Kim. *Animating Inari: Visions of contemporary Shintō in Inari, konkon, koi iroha*. College of Graduate studies and research. University of Saskatchewan, 2015

⁵² SMYERS, Karen Ann. *My own Inari: Personalization of Deity in Inari worship*. Japanese Journal of Japanese Studies. 23th Edition. Princeton University, 1996.

⁵³ When the government stopped the practice of *kanjo* at all shrines in Japan the priests at Fushimi petitioned, arguing that shrine income depended heavily on the practice, that the custom had existed “from long ago” (accounting for Inari’s wide dispersion throughout the country), and that devotees were clamoring for the return of the practice. The government finally relented, but forced the shrine to change its terminology so it would not appear that only Fushimi Inari Taisha was being allowed to continue *kanjo* (which was, in fact, the case). Now, instead of *wakemitama*, the divided spirit was called a *shinpu*, a “sacred talisman”. SMYERS, Karen Ann. *My own Inari: Personalization of Deity in Inari worship*. Japanese Journal of Japanese Studies. 23th Edition. Princeton University, 1996.

Referências

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. 3ª edição. São Paulo, Editora WMFM. Fontes, 2010.

HASHIGUCHI, Naotake. *The Izu Islands: Their role in the historical development of ancient Japan*. Asian Perspectives, Vol. 33. University of Hawai’I, 1994.

HEINE, Steven. *From Rice Cultivation to Mind Contemplation: The Meaning of Impermanence in Japanese Religion*. History of Religions. Maio, 1991.

HEINE, Steven. *Zen Skin, Zen Marrow: Will the Real Zen Buddhism Please Stand Up?*. Oxford University Press. New York, 2008.

HENSHALL, Kenneth G. *História do Japão*. Pentaedro, 2011.

HOLLAND, Glenn Stanfield. *Gods in the desert: religions of the ancient Near East*. Rowman & Littlefields publishers, inc. United Kingdom, 2009.

KATO, Kenkichi. *Hatauji and their people*. Hakusuisha; Tokyo, 1998.

KARGUT, Kim. *Animating Inari: Visions of contemporary Shintō in Inari, konkon, koi iroba*. College of Graduate studies and research. University of Saskatchewan, 2015.

KLEIN, Richard G. *O despertar da cultura: A polêmica teoria sobre a origem da criatividade humana*. Jorge Zahar Editora. Rio de Janeiro, 2005.

KOIZUMI, Tetsunori. *Adoption and Adaptation of an Imported Culture: Buddhism in Thailand and Korea*. Society and Culture: Journal of the Socio-Cultural Institute of Ryukoku University, Japan, 2004.

KOUDELA, Pál. *The role of Korea in cultural transmission between China and Japan during Three Kingdoms Period*. Prague Papers on History of International Relations. Praga, 2014.

LEROI-GOURHAN, André. *As religiões da pré-história*. Lisboa: Edições 70, 2007.

- LEE, Jae-seok. *Diplomatic stances of Japan in the 7th century: Rivalry between the Pro-Silla and Pro-Baekje factions*. The journal of Northeast Asian History. Vol. 07-02. Seoul, 2010.
- MARQUES-RIVIERE, Jean. *Amulettes, talismans et pentacles dans les traditions orientales et occidentales*. Paris, 1938.
- MEEKS, Lori. *The Disappearing Medium: Reassessing the Place of Miko in the Religious Landscape of Premodern Japan*. History of Religions Vol. 50. University of Chicago, 2011.
- MITFORD, Algernon Bertram Freeman. *Tales of Old Japan*. Lord Redesdale (1871). London.
- MORGAN, Lewis. [1877]. *A sociedade antiga*. In. *Evolucionismo Cultural – Textos de Morgan, Tylor e Frazer*. (Organizador Celso Castro). Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- NAKAGAWA, Sugane. *Inari Worship in Early Modern Osaka*. Osaka: 'The Merchants' Capital of Early Modern Japan. Ithaca & London: Cornell University Press, 1999.
- NITO, Atsushi. *Ancient Kingship and City Castle*. Yoshikawa Kobunkan. Tokyo, 1998.
- ROBERTS, Jeremy. *Japanese Mythology A to Z*. New York, Chelsea House, 1956.
- SMYERS, Karen Ann. *My own Inari: Personalization of Deity in Inari worship*. Japanese Journal of Japanese Studies. 23th Edition. Princeton University, 1996.
- SMYERS, Karen Ann. *The Fox and the Jewel: Shared and Private Meanings in Contemporary Japanese Inari Worship*. Honolulu, University of Hawaii Press, 1999.
- WAUGH, Daniel. *The Silk Roads in History*. Expedition journal of the University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology. Pennsylvania, 2010.
- WONTACK, Hong. *Ancient Korea-Japan Relations: Dating the Formative Years of the Yamato Kingdom (366-405 CE) by the Samguk-sagi Records and Reinterpreting the Related Historical Facts*. The Open Area Studies Journal. Seoul National University, 2009.
- WONTACK, Hong. *Yayoi Wave, Kofun Wave, and Timing: the Origin of the Japanese People and Japanese Language*. Korean Studies, vol. 29. University of Hawaii, 2005.
- YAMASHIRO, José. *Pequena História do Japão*. São Paulo, Editora Herder, 1964.
- YANG, Juping. *The relations between China and India and the Opening of the Southern road during the Han Dynasty*. The Silkroad journal, vol. 11. San Diego, 2013.

Recebido em: 15/11/2019.

Aprovado em: 15/12/2019.

VAGA-LUMES EM AKIYUKI NOSAKA

FIREFLIES IN AKIYUKI NOSAKA

Maria Silvia Duarte Guimarães¹

RESUMO

O presente artigo procura analisar o conto “A grave of fireflies” [Túmulo dos vaga-lumes], do escritor japonês Akiyuki Nosaka. Publicado originalmente em 1967, o texto relata a história de dois irmãos que tentam sobreviver aos bombardeios aéreos durante a Segunda Guerra Mundial. Propõe-se analisar a importância e o significado dos vaga-lumes na narrativa, levando-se em consideração as ponderações de Georges Didi-Huberman e Pier Paolo Pasolini sobre o tema, assim como o contexto histórico e social no qual o texto está inserido.

Palavras-chave: Literatura Japonesa. Akiyuki Nosaka. Segunda Guerra Mundial. Vaga-lumes.

ABSTRACT

This essay aims to analyse the short story “A grave of fireflies”, written by the Japanese author Akiyuki Nosaka. Originally published in 1967, the text narrates the story of two siblings who try to survive the air bombings during World War II. Both the importance and the significance of fireflies will be analysed, considering Georges Didi-Huberman and Pier Paolo Pasolini’s thoughts on the theme, as well as the historical and social contexts in which the narrative is set.

Keywords: Japanese Literature. Akiyuki Nosaka. World War Two. Fireflies.

¹ Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pos-Lit) da Universidade Federal de Minas Gerais e graduada em Letras - Italiano (Bacharelado) com ênfase em Estudos Literários, pela mesma instituição.

Para conhecer os vaga-lumes é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que seja por pouco tempo.

(Georges Didi-Huberman)

Vaga-lumes, ou pirilampos, são insetos pertencentes à ordem dos coleópteros e à família dos lampirídeos ou elatérios, “que apresenta[m] órgãos fosforescentes localizados na parte inferior dos segmentos abdominais”.² Sua característica marcante é a sua capacidade de produzir bioluminescência, isto é, luz fria e visível, que ajuda as fêmeas a atrair os machos durante o período de reprodução. Em inglês, são chamados de *fireflies*, termo que pode ser traduzido literalmente como “moscas de fogo”³ ou, alternadamente, é possível entender *flies* como verbo e não como substantivo, chegando à definição “fogo que voa”. Em seu conto *A grave of fireflies*,⁴ o escritor japonês Akiyuki Nosaka dá uma grafia original ao termo, que pode significar *fogo que cai gota a gota*.

O texto se inicia com uma descrição da precária situação em que se encontra Seita, um jovem no princípio da adolescência: após perder a mãe e a irmã mais nova por causa dos bombardeios aéreos na Segunda Guerra Mundial, e seu pai tendo possivelmente morrido como combatente naval, ele se senta no chão da estação de San’nomiya, prostrado, incapaz de mover um músculo sequer de seu corpo.

Em meio à multidão, Seita é capaz de sobreviver por aproximadamente duas semanas, alimentando-se do que consegue por caridade. No entanto, devido à sua má nutrição, perde a capacidade de se mover, sendo incapaz até mesmo de ir ao banheiro que está logo à sua frente. A multidão, que até então havia se mostrado indiferente ao seu sofrimento, agora olhava-o por um instante ao sentir antes de se desviar, enojados pelo fedor de suas fezes: “pés passando continuamente ao seu lado, sem necessidade de notá-lo, mas de repente deixando seus olhos caírem no estranho cheiro eles pulavam abruptamente para evitar Seita [...]”.⁵

Envergonhado pelo seu cheiro e pelas manchas amareladas em suas calças, causados pelos ataques de diarreia que não podia evitar, Seita tenta inutilmente se cobrir com a poeira e a areia do chão, no entanto, “as pessoas que o olhavam provavelmente pensavam que se tratava de um órfão de guerra enlouquecido pela fome, brincando com a sua própria merda”.⁶

² FERREIRA, 2010, p. 1644.

³ Todas as traduções do inglês para o português presentes nesse artigo são de minha autoria.

⁴ NOSAKA, Akiyuki. *A grave of fireflies*. Trad. James R. Abrams. In: *Japan Quarterly*, v. 25, n. 4, 1978, pp. 445-463.

⁵ NOSAKA, 1978, p. 445. No original: “...feet passing continuously by his side, no need to take notice of him, but suddenly dropping their eyes to the strange smell they hastily jumped aside to avoid Seita [...]”

⁶ NOSAKA, 1978, p. 446. No original: “...people looking at him probably thought a war orphan crazed by hunger, playing with his own running shit”.

Seus últimos momentos são descritos como destituídos não apenas de qualquer movimento, mas também de sentimento. Seita já não sentia mais fome ou sede, nem tentava esconder suas fezes. Apenas seus ouvidos funcionavam, e ele podia distinguir os sons ao seu redor, “um repentino momento de silêncio – noite – o som de *geta* ecoando pelo prédio, o barulho do trem passando em cima de sua cabeça [...]”.⁷ Logo antes de morrer, ele parece recobrar alguma razão, perguntando-se onde está e há quanto tempo estava ali. Seita morre no dia 21 de setembro de 1945, um dia antes do governo japonês formular o “Plano geral de proteção para os órfãos de guerra”.⁸

O texto de Nosaka explora a relação entre Seita e Setsuko, sua irmã mais nova, enquanto tentam desesperadamente sobreviver aos bombardeios aéreos dos americanos durante a Segunda Guerra Mundial. Segundo Wendy Goldberg, em “Transcending the victim’s history: Takahata Isao’s Grave of the fireflies”,⁹ a narrativa contém elementos autobiográficos, uma vez que o escritor, assim como Seita, teve que cuidar de sua irmã mais nova após se separarem de sua família durante a guerra. Esta era apenas um bebê de dezesseis meses e morreu subnutrida sob os cuidados do jovem Nosaka. Na narrativa, porém, Setsuko é uma criança de quatro anos e, para Goldberg, este é um recurso utilizado pelo escritor para fazer com que o leitor sinta empatia pela personagem. Aos quatro anos de idade, a garota é capaz de se comunicar verbalmente, de expressar seus desejos e desgostos e, por isso, “[suas] cenas de deleite e de necessidade enaltecem a empatia do espectador sobre o seu sofrimento”.¹⁰

Em uma *Translator’s note*,¹¹ ao final do texto, James R. Abrams afirma que o caráter autobiográfico do conto é enfatizado pelo estilo narrativo de Nosaka. Embora a narrativa se desenvolva na terceira pessoa, a primeira pessoa também interfere no texto, frequentemente fazendo uso do dialeto de Kansai, região onde o escritor nasceu. Segundo Abrams, “[o] narrador e o herói da história parecem se fundir em um mesmo ser, um fenômeno que, ainda que complique a tarefa de traduzir, alude à relação de Nosaka com a história”.¹²

Assim como Seita, Nosaka lavou o corpo de sua irmã coberto de feridas com a água do mar, e improvisou uma lamparina de vaga-lumes em uma rede de mosquitos para ela. O

⁷ NOSAKA, 1978, p. 446. No original: “a sudden period of silence – night – the sound of *geta* echoing through the building, the clatter of a train passing over his head [...]”.

⁸ NOSAKA, 1978, p. 446. No original: “General Plan for the Protection of War Orphans”.

⁹ GOLDBERG, Wendy. Transcending the victim’s history: Takahata Isao’s A grave of fireflies. In: **Mechademia**, v. 4, 2009. p. 39-52.

¹⁰ GOLDBERG, 2009, p. 42. No original: “Setsuko’s scenes of delight and of need heighten the viewer’s sorrow over her suffering”.

¹¹ ABRAMS, James R. Translator’s note. IN: NOSAKA, Akiyuki. A grave of fireflies. Trad. James R. Abrams. In: **Japan Quarterly**, v. 25, n. 4, 1978. p. 461-463.

¹² ABRAMS, 1978, p. 463. No original: “The storyteller and the hero of the story seem to merge into the same being, a phenomenon that, while complicating the task of translating, well depicts Nosaka’s relationship to the story”.

tradutor comenta, porém, que o escritor admitiu se sentir culpado em relação a essa época de sua vida, “por demonstrar menos preocupação que Seita com os cuidados para com sua irmã fragilizada”.¹³ Goldberg, por sua vez, afirma que, ao matar seu personagem, Nosaka estaria tentando apaziguar a própria culpa.

Após a descrição da morte de Seita, a narrativa foca nos acontecimentos que levaram à sua morte, assim como a de Setsuko. Em tom jornalístico, o narrador anuncia que no dia 5 de junho de 1945 uma formação de aviões B29 atacou Kobe, assim como algumas outras localidades próximas. Ao ouvir o aviso oficial do ataque, Seita procura fugir com sua irmã, se refugiando em uma escola da região onde esperavam encontrar sua mãe. No entanto, o que encontram é um cadáver que ainda respira.

Devido a uma doença do coração, que havia surgido após o nascimento de Setsuko, a mãe das crianças não conseguia correr e, provavelmente por isso, não havia conseguido fugir das bombas. Quando Seita a vê deitada em uma cama na ala médica da escola, juntamente com outros feridos, ela já está dormindo um sono do qual não irá acordar. Para o garoto, ela parece mais estar em coma do que dormindo e, ainda que respirasse irregularmente, seu corpo se assemelhava ao de uma múmia: “a parte de cima do corpo de sua mãe estava coberta de ataduras, seus braços pareciam tacos de beisebol enrolados, sua face estava completamente coberta por rolos de atadura, apenas seus olhos e nariz e boca eram buracos negros abertos (...)”.¹⁴

Na noite seguinte, a mãe de Seita e Setsuko morre, assim como os outros pacientes que estavam no mesmo quarto que ela. Ao ver o corpo de sua mãe, o garoto parece duvidar, por um instante, que este pertence de fato a um ser humano: sangue saía por entre as bandagens que cobriam seu corpo mumificado e “moscas voavam em massa ao redor dela”.¹⁵ Antes de seu cadáver ser levado pelos oficiais do governo, Seita nota a pele enegrecida de sua mãe, assim como as larvas que saltavam de seu corpo:

[...] ele finalmente pôde ver a pele de sua mãe, transformada em negro, difícil pensar que pertencesse a um humano; no instante em que ela foi colocada na maca, algumas larvas caíram, olhando de perto haviam centenas, milhares de larvas se arrastando pela sala de artes industriais, abstraidamente sendo esmagadas por aqueles que carregavam os cadáveres [...]. (NOSAKA, 1978, p. 452)¹⁶

¹³ ABRAMS, 1978, p. 462. No original: “...for showing less concern than Seita for the care of his weakened younger sister”.

¹⁴ NOSAKA, 1978, p. 450-451. No original: “the upper half of his mother’s body was covered with tape, her arms looked like wrapped up baseball bats, her face too wound round and round with rolls of tape, only her eyes and nose and mouth black holes opened up”.

¹⁵ NOSAKA, 1978, p. 451. No original: “flies swarmed en masse around her”.

¹⁶ NOSAKA, 1978, p. 452. No original: “...he was finally able to see his mother’s skin, turned a black color, hard to think of it as belonging to a human; in the instant she was put up on the stretcher some maggots fell off, looking more closely there were hundreds, thousands of maggots crawling around the industrial arts room, obviously being squashed by those carrying out the corpses (...)”.

Ao analisar mais atentamente a sala onde sua mãe havia recebido tratamento, Seita percebe que todo o ambiente estava repleto de larvas, impiedosamente esmagadas pelos pés daqueles que estavam ali para carregar os cadáveres. Ora, essa cena é um prelúdio, um aviso ao leitor para o desfecho que o espera ao final do conto. As larvas que enchem a ala médica da escola se desenvolverão, mais tarde, nos vaga-lumes que iluminarão as noites dos irmãos no abrigo da caverna, e que acompanharão Setsuko ao seu túmulo.

Em *Sobrevivência dos vaga-lumes*,¹⁷ Georges Didi-Huberman aponta para um curioso detalhe sobre os vaga-lumes na *A divina comédia*,¹⁸ de Dante Alighieri: no vigésimo-sexto canto do “Inferno” é descrita a oitava vala infernal, onde se encontram “alguns notáveis de Florença”,¹⁹ políticos influentes e desonestos, que teriam sido condenados como “conselheiros pérfidos”.²⁰ O espaço é iluminado pela fraca luz dos pirilampos, que o permeiam como uma constelação, como se “cada chama contivesse um pecador” (*ogne fiamma um peccatore invola*).²¹

Segundo Didi-Huberman, a fraca luz emitida por esses insetos se contrasta com a luz resplandecente do Paraíso dantesco. Neste, a claridade se expande em todas as direções, é “uma luz de cosmos e de dilatação gloriosa”,²² enquanto os vaga-lumes da vala infernal se assemelham a fantasmas, ou espectros, que vagam eternamente sem poder escapar de seu sofrimento:

Assim, a vida dos vaga-lumes parecerá estranha e inquietante, como se fosse feita de matéria sobrevivente – luminescente, mas pálida e fraca, muitas vezes esverdeada – dos fantasmas. Fogos enfraquecidos ou almas errantes. Não nos espantemos de que o voo incerto dos vaga-lumes, à noite, faça suspeitar de algo como uma reunião de espectros em miniatura [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2014, pp. 13-14)

Para o crítico, na *A divina comédia*, a luz (*luce*) está associada à grandeza celestial, enquanto o “fraco lampejo”²³ dos pirilampos (*luciole*) está associado aos crimes e pecados dos “conselheiros pérfidos”. Goldberg comenta, por sua vez, que no conto de Nosaka a imagem dos vaga-lumes representa a morte e os espíritos de Seita e Setsuko. Isso é mais evidente na

¹⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casanova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

¹⁸ ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 11.

²⁰ DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 11.

²¹ DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 12.

²² DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 12.

²³ DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 13.

sua adaptação para o cinema,²⁴ na qual o diretor Isao Takahata utiliza imagens dos espíritos dos personagens ao longo do filme. Takahata também afirma que “vaga-lumes morrem em mais ou menos um dia, e isso os relaciona às crianças”.²⁵

Didi-Huberman, no entanto, aponta para uma inversão na relação entre *luce* e *luciole* no século XX. Quando irrompe a Segunda Guerra Mundial, a luz dos projetores de propaganda está apontada para os ditadores fascistas, aureolando-os com seu brilho ofuscante. É o tempo em que os “conselheiros pérfidos” estão em destaque, “em plena glória luminosa”,²⁶ enquanto os vaga-lumes, erráticos, tentam sobreviver. O inferno dantesco, então, é exposto em toda a sua glória, com seus políticos desonestos e tirânicos, enquanto os pirilampos “tentam escapar como podem à ameaça, à condenação que a partir de então atinge sua existência”.²⁷

Nesse sentido, os vaga-lumes não representam mais os criminosos, os políticos desonestos, como na oitava vala infernal de Dante. Trata-se daqueles que procuram resistir, passiva ou ativamente, à repressão do fascismo, “tentando se fazer tão discreto quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais”.²⁸

Em um artigo de 1975, intitulado *L'articolo delle lucciole*,²⁹ Pier Paolo Pasolini descreve o desaparecimento dos vaga-lumes na Itália. Para Didi-Huberman, trata-se de um “lamento fúnebre”,³⁰ no qual o cineasta utiliza a metáfora dos pirilampos para expor a vitória do fascismo, ainda que este pareça ter perdido a guerra, ainda que Mussolini tenha sido executado na praça Loreto de Milão e que tenha sido dependurado pelos pés.

Pasolini afirma que, no início dos anos 1960, os vaga-lumes começaram a desaparecer. Devido à poluição atmosférica, do campo e da água, com o passar dos anos tornou-se cada vez mais difícil ver esses insetos nas grandes cidades italianas. Para o cineasta, o brilho intenso dos projetores de propaganda, que iluminaram os ditadores fascistas nos anos 1930 e 1940, havia sido substituído pelo brilho da televisão, agente primordial no processo de “genocídio cultural”,³¹ do novo fascismo que se instala nos anos após o término da Segunda Guerra Mundial, “ainda mais profundo, ainda mais devastador aos olhos de Pasolini”.³²

Projetores de propaganda, bombas de aviões B29, televisores. Em contraste com o brilho ofuscante desses agentes da repressão e do fascismo, a efêmera luz dos pirilampos

²⁴ HOTARU NO HAKA. Direção de Isao Takahata. Tóquio: Studio Ghibli, 1988. DVD (90 min).

²⁵ TAKAHATA *apud* GOLDBERG, 2009, p. 49. No original “...fireflies die in one day or so, and that links to the children”.

²⁶ DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 17.

²⁷ DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 17.

²⁸ DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 17.

²⁹ PASOLINI, Pier Paolo. *L'articolo delle lucciole*. In: _____. *Scritti corsari*. Milano: Garzanti, 1975. pp. 128-134.

³⁰ DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 25.

³¹ DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 28.

³² DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 26.

desaparece. Em *A grave of fireflies* a imagem dos vaga-lumes é frequentemente comparada ao fogo dos bombardeios americanos, assim como aos aviões *kamikaze* que Seita e Setsuko observam no céu. Para Goldberg, tanto o conto de Nosaka quanto o filme de Takahata questionam o papel do Japão na guerra: ainda que sua história seja uma de sofrimentos, é também permeada por atrocidades cometidas em outros países asiáticos ao longo do século XX.

Após a morte de sua mãe, Seita e Setsuko buscam refúgio na casa de uma tia em Nishinomiya. A viúva, no entanto, talvez em seu desespero para sobreviver, trata os irmãos de forma ríspida, ainda que se beneficiasse de sua presença para conseguir comida. Ela vendia os antigos pertences de sua mãe, como quimonos ou vestidos em estilo ocidental, mas compartilhava apenas uma pequena parte dos rendimentos com as crianças.

O tratamento que recebem da tia contribui drasticamente para o desfecho da narrativa. Quando soavam os alarmes, ao invés de se esconder no abrigo aéreo mais próximo, Seita preferia se esconder em uma caverna que havia encontrado nas redondezas, levando Setsuko consigo. Um dia, enquanto se divertiam tocando o velho piano de sua prima, a viúva os surpreende e sugere, autoritariamente, que talvez deveriam se mudar para a caverna. Seita e Setsuko, então, se isolam da sociedade e se mudam para o local que se torna não apenas o seu novo lar, mas também o túmulo de Setsuko.

A viúva expõe seu ressentimento com relação à guerra no tratamento que dá às crianças. Com o tempo, suas repreensões e exigências se tornam mais severas e, sempre que chama a atenção de Seita, ela usa do nacionalismo “para mascarar eu ressentimento pelos [seus] sacrifícios pessoais”.³³ Dessa forma, ao mesmo tempo em que elogia aqueles que estão trabalhando pelo bem da nação, ela comenta sobre os privilégios que Seita e Setsuko recebem pelo fato de seu pai ser combatente naval: “são apenas as famílias militares que estão vivendo bem”.³⁴ No entanto, ela não se contém em distribuir aos vizinhos as ameixas que as crianças recebem, e procura se beneficiar ao máximo desses privilégios.

Em suas represálias a Seita, ela sempre destaca a sua incapacidade de server o país como seu pai. Uma noite, quando Setsuko irrompe a chorar, atormentada por pesadelos, a viúva abre abruptamente a porta do quarto e diz: “minha filha e meu filho estão trabalhando pelo bem do nosso país, você não pode pelo menos fazer ela parar de chorar? nos dá nos nervos e nós não conseguimos dormir”.³⁵

De acordo com Goldberg, quando insulta a sua capacidade de contribuir para a guerra, a tia de Seita está ofendendo o seu ego. Ele decide, então, se mudar para a caverna para que

³³ GOLDBERG, 2009, p. 45. No original: “...to mask resentment for the personal sacrifice”.

³⁴ NOSAKA, 1978, p. 453. No original: “it’s only the military families that are living high”.

³⁵ NOSAKA, 1978, p. 456. No original: “my daughter and my son are both working for the sake of our country, so at least can’t you do somethin’ to make her stop cryin’? it gets on our nerves an’ we can’t sleep”.

possa cuidar de Setsuko da maneira que escolher e, dessa forma, provar sua masculinidade. Para os irmãos, a caverna é um mundo de fantasia. Ali não precisam se conformar com as regras da sociedade e, como afirma Seita, podem agir como quiserem. Ainda assim, Setsuko procura imitar sua mãe, como se estivesse a brincar de casinha com seu irmão, “para completar sua fantasia de maturidade e controle”³⁶. A primeira noite que passam sozinhos é iluminada pelo brilho dos vaga-lumes, e dos *kamikaze*:

Propondo uma caminhada, já que não conseguiam dormir, eles saíram para fora, os dois urinando, acima piscavam as luzes azuis e vermelhas dos aviões japoneses que iam em direção ao oeste, “esses são aviões *kamikaze*, “mm”, Setsuko, sem ter ideia do que ele queria dizer, balançou a cabeça, “eles parecem vaga-lumes”, “eles parecem, não é mesmo?””, o que deu a ele uma ideia, capturar alguns vaga-lumes, coloca-los na rede de mosquitos, fazer as coisas um pouco mais claras, não necessariamente uma imitação de Che Yin, mas apanhando o máximo que podia, ele os soltava na rede, cinco seis deles deixando trilhas de luz, presos dentro da rede, piscando, OK, no total conseguindo apanhar mais de cem, no final eles não conseguiam ver as faces um do outro, mas uma sensação de alívio, seguida de uma sensação de conforto eles começaram a sonhar... (NOSAKA, 1978, p. 457)³⁷

Ainda que não se dê conta disso, a comparação feita por Setsuko entre os vaga-lumes e os *kamikaze* é pertinente, uma vez que a luz das explosões de seus aviões é tão efêmera quanto a luz dos pirilampos. De acordo com Kenneth Henshall, em *História do Japão*,³⁸ os *kamikaze* eram pilotos suicidas que durante a Segunda Guerra Mundial deram suas vidas para proteger o país. O termo pode ser traduzido como “vento divino”,³⁹ e se refere aos tufões que, no passado, teriam protegido os japoneses das invasões dos mongóis em mais de uma ocasião. Ironicamente, é apenas ao final do conto que os deuses sopram o seu “vento divino” e um tufão atinge o país, mas este já havia se rendido e Setsuko já estava morta.

De acordo com Goldberg, a grafia utilizada por Nosaka no título do conto aponta para o caráter múltiplo dos vaga-lumes na narrativa. O escritor escolhe o *kanji* que representa

³⁶ GOLDBERG, 2009, p. 47. No original: “...in order to complete his fantasy of maturity and control”.

³⁷ No original: “Proposing they take a walk, not being able to get to sleep, they went out into the open, the two of them urinating, above them the red and blue beacon light of Japanese planes heading toward the west flashed on and off, “those’re kamikaze planes”, “mm”, Setsuko, having no idea what he meant, nodded, “they look like fireflies,” “they do, don’t they,” which gave him an idea, capture some fireflies, put them into the mosquito net, make things a little lighter, not necessarily in imitation of Che Yin, but grabbing as many as he could get his hands on he let them go in the net, five six of them casting trails of wavering light, stopping within the net, flickering off and on, OK, in all getting more than a hundred, in the end they could not see each other’s faces, but a sense of relief, following that gentle motion soon they fell into dreaming...”

³⁸ HENSHALL, Kenneth. **História do Japão**. Trad. Victor Silva. Lisboa: Edições 70, 2019.

³⁹ HENSHALL, 2019, p. 57.

“fogo”, ao invés do que é normalmente utilizado para se referir aos pirilampos, o que remete à uma ideia de destruição, principalmente aquela causada pelos aviões B29 em Kobe e em outras localidades do Japão.

Ao ver a luz dos *kamikaze*, Seita tem a ideia de capturar alguns vaga-lumes para iluminar a caverna, prendendo mais de cem insetos em uma rede de mosquitos. Em meio à luz dos pirilampos, os irmãos não são capazes de discernir seus rostos, mas é apenas sob essa luz ofuscante que conseguem dormir. Para Seita e Setsuko, os vaga-lumes possuem um efeito fascinante e, em muitos momentos da narrativa, são uma forma de conforto para ambos, que os ajuda a escapar da dura realidade que enfrentam.

Uma noite, logo após a morte de sua mãe, quando ainda buscavam abrigo com sua tia, os irmãos se divertiam tentando pegar vaga-lumes com as mãos e, embora ainda estivessem em Nishinomiya “os ataques aéreos pareciam ser uma preocupação de outro mundo”.⁴⁰ Na passagem em que Setsuko começa a chorar no meio da noite, após ser repreendido por sua tia, Seita leva sua irmã para a rua, carregando-a em suas costas para acalmá-la. Nesse momento, ele vê o brilho dos vaga-lumes e, por um instante, pensa se tudo não seria mais fácil se sua irmã não estivesse ali. No entanto, a garota logo adormece e o seu peso parece ter se tornado mais leve, assim como os pensamentos de Seita.

Na manhã que se segue à primeira noite que os personagens passam na caverna, Setsuko enterra os vaga-lumes que haviam iluminado sua nova casa na noite anterior. É um gesto simbólico, pois logo após responder a indagação de seu irmão, que havia perguntado o que ela estava fazendo, a personagem revela ter conhecimento da morte da mãe: “mamãe também está num túmulo, não é?”⁴¹ Sendo assim, o túmulo dos vaga-lumes é também um lugar de descanso para sua mãe, uma vez que eles não podem visitar o cemitério onde ela está, assim como um aviso ao leitor de que Seita e Setsuko não sobreviverão.

Na tarde de 22 de agosto, Seita encontra o corpo de Setsuko já sem vida. Nos dias anteriores ela estava letárgica, incapaz de falar ou de fazer movimentos bruscos, e apenas seus olhos acompanhavam os movimentos dos pirilampos. O personagem carrega o corpo de sua irmã até a prefeitura para que possa ser cremado e enterrado devidamente, porém, isso não é possível, pois “o crematório estava lotado, [e] eles disseram que não podiam ainda cuidar dos corpos da semana passada (...)”.⁴² O próprio Seita, então, encarrega-se de cremar o corpo de sua irmã, sem poder realizar uma cerimônia apropriada e sem conseguir controlar os ataques de diarreia crônica dos quais sofria.

⁴⁰ NOSAKA, 1978, p. 453. No original: “the air raids yet seemed to be of another world’s concern”.

⁴¹ NOSAKA, 1978, p. 458. No original: “mamma too is in a grave, isn’t she”.

⁴² NOSAKA, 1978, p. 461. No original: “the crematorium was full, they said they could not take care of those from a week ago yet.”

A morte de Setsuko anuncia a de seu irmão, que, sem família e em um país derrotado, não tem mais vontade de viver. Enquanto observa as chamas consumirem o corpo de Setsuko, um enorme grupo de vaga-lumes se aproxima de Seita, que captura alguns e os joga no túmulo da irmã, para que essa não fique sozinha em sua morte: “...se for assim talvez Setsuko não fique tão sozinha, vaga-lumes estarão ao seu lado, voando para cima, para baixo, agora para o lado, não vai demorar os vaga-lumes desaparecerão, mas vá para o céu com esses vaga-lumes.”⁴³ Segundo Goldberg, os pirilampos simbolizam o fogo das bombas dos aviões e os espíritos dos personagens, assim como as almas daqueles que se perderam na guerra. Os insetos aludem ao futuro que se foi, esmagado como as larvas que inundam o leito médico no qual a mãe de Seita e Setsuko passa seus últimos momentos. Como apontam Didi-Huberman e Pasolini, se os vaga-lumes desaparecem em meio às luzes ofuscantes do fascismo, reconectar-se com eles, admirar a beleza de sua bioluminescência, é voltar-se para algo que já se perdeu.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ABRAMS, James R. Translator’s note. IN: NOSAKA, Akiyuki. *A grave of fireflies*. Trad. James R. Abrams. In: *Japan Quarterly*, v. 25, n. 4, 1978a. p. 461-463.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casanova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010.

GOLDBERG, Wendy. Transcending the victim’s history: Takahata Isao’s *A grave of fireflies*. In: *Mechademia*, v. 4, 2009. p. 39-52.

HENSHALL, Kenneth. *História do Japão*. Trad. Victor Silva. Lisboa: Edições 70, 2019.

⁴³ NOSAKA, 1978, p. 461. No original: “if it’s like this maybe Setsuko won’t be so lonely, fireflies will be at her side, flying up, flying down, now flying to the side, won’t be long the fireflies ‘ll be gone, but you go up heaven with those fireflies”.

HOTARU NO HAKA. Direção de Isao Takahata. Tóquio: Studio Ghibli, 1988. DVD (90 min).

NOSAKA, Akiyuki. A grave of fireflies. Trad. James R. Abrams. In: *Japan Quarterly*, v. 25, n. 4, 1978b. p. 445-463.

PASOLINI, Pier Paolo. L'articolo delle lucciole. In: PASOLINI, Pier Paolo. **Scritti corsari**. Milano: Garzanti, 1975. p. 128-134.

Recebido em: 15/11/2019.

Aprovado em: 16/12/2019.

HAGOROMO CONCRETO: PEÇA POEMA

CONCRETE HAGOROMO: POEM PLAY

Maria Schwertner Gomes de Almeida¹

RESUMO

Considerando a relação antiga da arte poética japonesa com as artes visuais sob forma de pintura e caligrafia, e a relativa modernidade desta utilização na arte ocidental com o movimento concretista, analiso no presente artigo a aplicação executada por Haroldo de Campos do espaçamento, da diagramação, entre outros métodos da poesia concreta, como significantes na sua transcrição da peça de *Nô Hagoromo*, de Zeami. Campos, aproveitando-se de própria experiência enquanto poeta, utilizou os métodos supracitados como compensação para os efeitos poéticos presentes na caligrafia e na escrita ideográfica do original; especificamente, alinhou a informação estética do espaçamento com a da caligrafia, assim como os concentrados poéticos para a tradução dos ideogramas. Utilizo como referências a teoria do próprio Campos, assim como de Darci Kusano, Paulo Warth Gick

ABSTRACT

Taking in consideration the ancient relation between the Japanese poetic art and the visual arts represented by painting and calligraphy, as well as the relative modernity of this use in occidental art with the concretist movement, I analyze in the present article the application exerted by Haroldo de Campos of spacing, diagramming, and other methods of concrete poetry, as to their meaning in his transcreation of the Noh play Hagoromo, by Zeami. Campos, making use of his own experience as a poet, resorted to the above-mentioned methods as compensation for the poetic effects present in the original's calligraphy and ideographic writing; specifically, he lined up the aesthetic information of spacing with calligraphy, as well as the poetic concentrations for the translation of ideograms. I use as references the theory of Campos himself, and also writings from Darci Kusano, Paulo Warth Gick and Shuichi Kato, to point the similarity

¹ Mestranda em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Contato: maria.schwertner@edu.pucrs.br

e Shuichi Kato, para apontar a semelhança entre essas estratégias visuais e sua importância cultural.

Palavras-chave: Concretismo. Haroldo de Campos. Teatro Nô. Transcrição. Zeami.

of these visual strategies and their cultural importance.

Keywords: Concrete poetry. Haroldo de Campos. Noh theatre. Transcreation. Zeami.

Introdução

Tornou-se um dito conhecido entre diretores e atores que o teatro é o bar onde todas as artes se reúnem. Isso certamente é verdade quando se trata de teatro *Nô*. O estilo, comparado por Donald Keene a haicais amplificados, segundo cita Campos (2006) na contracapa da obra que irei analisar, e em seguida pelo próprio Campos à “quintessência da poesia japonesa” (CAMPOS, 2006), reúne dança, música, artes cênicas, visuais e: caligrafia. Tudo isso respeitando os critérios da síntese da natureza e de elegância tradicional.

Essa caligrafia, visualizada nas belas cópias, feitas por profissionais artistas, dos livros que são usados para acompanhar as peças, não é algo fácil sequer de se apreender como arte para o ocidental. A sua representatividade, a beleza que propõe por si e o acréscimo que significa para o todo da peça não parecem fazer sentido para os povos que seguem um ideal de Times New Roman. Como traduzir, então, algo semelhante? Uma fonte *script* bem desenhada dificilmente seria a solução adequada para atingir o público brasileiro: haveria mais críticas pela dificuldade de leitura do que atenção ao efeito absolutamente distante do de acompanhar os movimentos do calígrafo através de seus traços. Em traduções como a de Ernest Fenollosa e Ezra Pound, ainda que a edição utilize uma variação de fonte nos trechos versificados e que haja clara preocupação poética, essa informação estética é perdida sem substituição².

Não é sem motivo que existem poucas traduções de peças de teatro *Nô* para o português; de fato, poucas traduções para a maioria das línguas ocidentais. Se a tradução de poesia é sempre um desafio, a tradução de um grande poema, em verso para canto e prosa, escrito em uma linguagem que já era arcaica no seu lançamento há seis séculos, representando uma cultura refinada de forma astronomicamente distinta da nossa, e ainda com originais funções

² Como pode ser verificado em POUND, Ezra. *Certain Noble Plays of Japan*: from the manuscripts of Ernest Fenollosa. Lavergne, 2019.

práticas e estéticas para acompanhamento durante uma apresentação teatral, com poucos e pouco conhecidos exemplos no ocidente, é uma jornada para uma minoria.

Um trabalho que só poderia ser perseguido por um poeta, especialmente tratando-se do texto de Zeami, um autor cuja linguagem, segundo Gick (1994, p. 12), era “tão preciosa quanto os brocados de suas vestimentas”.

Traços transcriados

Haroldo de Campos (1929-2003), em sua transcrição da peça *Hagoromo*, escrita por Zeami entre o final do século XIV e o início do XV, busca transpor uma linguagem que é também visual, para trazer algo do Japão do período Muromachi (1336-1573) ao Brasil de seu tempo, aproveitando-se de uma linguagem mais conhecida pelos brasileiros seus contemporâneos e apta a traçar uma nova informação estética em sua obra, que, como todas, é única: o concretismo, o movimento em que são modeladas as palavras na página, e com sua configuração constrói-se um poema, acrescentando à poesia uma visualidade complementar à sua musicalidade.

Essa peça não foi a única obra japonesa traduzida no período e tanto a arte quanto a cultura nipônica em geral chamaram atenção e exerceram especial influência sobre esses poetas brasileiros, como pode ser observado na obra haicaísta de Paulo Leminski. Haroldo de Campos, vanguardista bem inserido em seu tempo, foi um nome importante dessa pesquisa.

O que procuro fazer aqui é destacar um pouco de como Campos, em sua composição, aplicou (às vezes de forma velada, difícil de distinguir, como desejaria um bom defensor do conceito de *yūgen*, o charme sutil - conceito que de tão representativo da obra na visão do poeta se tornou subtítulo da sua transcrição) conceitos desse movimento que ele mesmo ajudou a levantar, moldando um texto ao posicionar palavras para transmitir um significado além do semântico, além do musical, do formal, um significado, enfim, poético-teatral.

Haroldo de Campos foi o criador brasileiro da teoria da “transcrição”, apoiado nas ideias de Paulo Rónai e Ezra Pound, entre outros, que já dirigiam o estudo para uma abordagem semelhante. Eles demonstram que a informação estética está diretamente associada ao significante, e como tal não pode ser passada a outra língua. A solução encontrada seria, portanto, criar uma nova informação estética na língua destino, em suas palavras:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade (...) da recriação desses

textos. Teremos, (...) em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia. (CAMPOS, 2006, p. 34)

O tradutor afirma ainda, no mesmo texto, animar-se com a dificuldade, e a escolha dessa obra para tradução parece salientar o seu ponto. Darci Kusano descreve em linhas gerais o gênero que ele tinha em mãos:

os textos das peças de *Nô*, em escrita arcaica, bastante estilizada e feita com pincel, são compostos de uma mistura de prosa e versos de 7 e 5 sílabas, inseridas no compasso de quatro por quatro. apresentam frequentes alusões a referências budistas, citações de versos chineses e japoneses, trocadilhos interessantes, e são cantados e declamados na linguagem da era Kamakura (1192-1332). (KUSANO, 2006, p. 31)³

Atenção a essa mistura de prosa e versos, que efetivamente inclui no texto das peças de *Nô* trechos que poderiam ser lidos como poemas independentes (essa mistura de prosa e poesia está presente na literatura japonesa em seus diversos gêneros, desde o romance de Murasaki Shikibu, passando pelos variados *zuihitsu*s, até os diários de viagem de Bashô). A tradução de Haroldo, toda versificada, não inclui a diferenciação da prosa, porém, como o próprio tradutor aponta em sua introdução, possui concentrados poéticos dentro do grande poema, que poderiam ser afastados do texto, e o são, frequentemente, com o uso do espaçamento, como demonstrarei.

A busca de isomorfia com uma linguagem como essa é mais facilmente encontrada estudando-se a passagem dos ideogramas do japonês (*kanji*) para o texto em caracteres românicos, no qual o tradutor buscou trazer também as imagens que se duplicam ou se concentram dentro de um *kanji*, como a repetição da lua inserida na representação de brilhante, ou a inclusão de coração no *kanji* para pensar, no seguinte trecho da peça original: これただことと思はぬ処に。 [*Kore tada koto to omowanu tokoro ni.*]

Kokoro, o coração, é representado pela parte inferior do caractere em *omowanu*. Campos traduziu a frase como “Pensa o coração: algo incomum!” (ZEAMI, 2006, p. 36); assim, apontando o coração como sujeito do pensamento, ele cria uma imagem poética de efeito semelhante ao original, e que faria lembrar ainda uma outra comparação: segundo descreve Shuichi Kato, “O ‘Prefácio’ em japonês do *Kokin Wakashû* tomou o conteúdo do *tanka* como

³ É interessante observar que a autora opta por não utilizar letras maiúsculas em seu texto, mantendo a indiferenciação da língua japonesa, um reforço ao estranhamento na leitura apoiado em mais um desses aspectos linguístico/culturais tão problemáticos para o tradutor, no caso, em um texto em sua língua original.

expressão das ‘coisas que se pensa no coração’” (KATO, 2012, p. 91); o lirismo das imagens de Haroldo de Campos, portanto, seria outra forma de aproximar a peça de *Nô* com a poesia clássica japonesa.

No entanto, onde está a isomorfia entre os traços à mão da caligrafia e a poesia concreta? Onde se encontra essa semelhança entre a arte tradicional e a escola moderna? Apesar de Campos admitir essa preocupação na própria apresentação de seu *Hagoromo*, nas palavras do poeta: “Preocupe-me com o arranjo espacial do texto na página, buscando obter, à maneira de compensação, algo da visualidade caligráfico-ideogrâmica do original” (CAMPOS, 2006, p. 18), a continuidade dessa apresentação nos traz apenas exemplos como os citados acima, com duplicações de sons e figuras no texto em versos, para não perder as imagens contidas nos *kanji*; enquanto a caligrafia, que afirma ter sido equivalida pela espacialidade, não foi tão devidamente dissecada. Como me parece que tais exemplos fazem falta pela representação da minuciosidade do poeta brasileiro, e sem pretensões de assinalar todas as situações em que esta é aplicada no texto, comentarei alguns pontos em que isso acontece.

Hagoromo é um texto curto. De fato, a tradução em si ocupa apenas doze páginas do livro de mais de cem publicado após a morte de Campos, com o resto delas recheado de notas e informações sobre o texto. O *Nô*, assim como o haikai, o drama, a tradução, é síntese. Síntese de um significado que não vem apenas do sentido dos significantes, mas da sua forma e posicionamento.

A primeira sentença da transcrição já oferece esse significado perante o leitor. Está escrito: “Vento rápido” (ZEAMI, 2006, p. 35). Mas não apenas escrito, está mostrado; mostrado no posicionamento central dessas palavras, adiantado horizontalmente com relação ao resto do texto, que é alinhado à esquerda; mostrado na construção de uma frase curta, sonoramente rápida, com a nasal fluida de vento seguida das cortantes e repentinas oclusivas em uma proparoxítona, mostrado no isolamento desse par de palavras, que o distancia da frase seguinte mesmo que não haja mudança de personagens. Esses significados, concretamente, compõem o que é dito: vento rápido. Observe o efeito (ZEAMI, 2006, p. 35):

Pescador pescadores

Vento rápido.

Singram barcos ao largo da Baía de Miho.

Os brados dos pescadores marcam a rota das ondas.

O leitor sente-se inclinado inclusive a pronunciar mais rapidamente a frase isolada do que as sentenças mais longas que a seguem, caso faça uma leitura em voz alta; destacada, ela traduz efeito. Esse efeito simplesmente não se manteria caso a tradução, sem alte-

rar as palavras, apenas as alinhasse e mantivesse o espaçamento comum ao resto do texto. Compare:

Pescador pescadores
 Vento rápido.
 Singram barcos ao largo da Baía de Miho.
 Os brados dos pescadores marcam a rota das ondas.

Tendo já o resultado, é sensível a perda de colocar as palavras na posição “normal”, que seria esperada, mais facilmente reproduzida e aparentemente mais semelhante ao original, cujo texto é corrido. Indicarei mais alguns pontos em que frases ou mesmo uma única palavra tem seu significado ampliado pelo posicionamento na obra de Campos. Ainda na primeira página, temos mais um (ZEAMI, 2006, p. 35):

Sobre lonjuras de montanhas nuvens
 súbitas dissolvem-se.

A palavra “nuvens” tem em seu afastamento do resto do verso a tripla função de demonstrar essa incorporeidade das partículas suspensas na atmosfera, de afastar-se para aproximá-la do verso seguinte, que completa a sentença (e servir como vírgula, função à qual os espaços parecem constantemente ser empregados ao longo do texto — o sinal em si não é usado em nenhum momento, preterido também por travessões e dois pontos), e de alongar a palavra, trazendo o estranho efeito de aproximá-la da anterior, para criar uma imagem poética de montanhas-nuvens, o que de certa forma empresta a dita incorporeidade às poderosas rochas ao fundo, traço que parece retomado no fechamento da peça, quando o manto celestial “sobre o pico do Fuji”, flutuando, é dissolvido na névoa, perdendo-se de vista enquanto sobe em direção ao céu.

Embutidos no grande poema criado pela peça como um todo, o tradutor inclui cédulas menores, que podem ser lidas como minipoemas, o que ele chama de “concentrado poético”, como na tradução de *meigetsu* (lua clara), que ficou (ZEAMI, 2006, p. 35):

Lua
 clariluna
 sobre a torre

Cujo verso final é composto ainda pelas palavras “cessa a”, que participam da sentença seguinte. Estas, ainda que no mesmo verso, estão distantes da metade inicial por um

espaçamento maior. Não fosse dessa forma, o efeito estético seria diluído. Outro pequeno “concentrado poético” integrado ao texto que tem sua função auxiliada pelo posicionamento das palavras (ZEAMI, 2006, p. 36):

Centenas de barcos de pescadores:
pequenos barcos
às centenas.

Nesse caso, como é comum na poesia, a repetição colabora com a noção de quantidade. Mas não apenas ela, o distanciamento das duas palavras que compõem o verso central preenche visualmente essa noção de quantidade de coisas pequenas, em especial com o isolamento da palavra barco, e a própria pausa necessária na vocalização mental que fazemos ao ler um poema no momento dessa curta separação altera a sonoridade de forma a tornar possível o terceiro verso (não fosse isso, o natural seria repetir em apenas dois). Esses momentos de concentrado poético se repetem ainda em pelo menos mais cinco trechos ao longo do texto, dos quais citarei apenas dois:

devolve-me o manto: como
sem asas
dançar? (ZEAMI, 2006, p. 38)

O manto -
plumagem do céu —
flutua no vento. (ZEAMI, 2006, p. 39)

No primeiro exemplo temos, como no caso da lua clariluna, o afastamento da palavra com intenção de manter o concentrado poético. Se aquele “como” estivesse seguindo imediatamente os dois pontos finais, tornaria difícil a separação do verso, e com ela a formação do pequeno poema; somente os dois pontos não manteriam a mesma força de propósito. Já no segundo trecho, os travessões não servem apenas ao objetivo gramatical de separar um aposto, ambos se direcionam ao espaço em branco, representando imagetivamente o próprio manto que flutua ao vento.

Um último detalhe, representante da delicada beleza da simplicidade, impossível de escapar aos olhos de qualquer leitor, é o isolamento da palavra “flutua” no final do texto (ZEAMI, 2006, p. 42):

sobre o pico do Fuji
flutua

excelso
dissolvido no céu do céu.

Não é preciso esforço para notar que a palavra está flutuando na página, trazendo com ela uma nova ordem de significado, que mostra esse etéreo dissolver-se, não apenas nos conta como aconteceu; é isso que a poesia concreta pode fazer, assim como a caligrafia, para amplificar um grande poema.

Isso porque a caligrafia, já há muito tempo, tem essa função ampliadora nas artes orientais. Shuichi Kato expõe em *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa*, como esta se encontra intimamente relacionada com a pintura para as culturas chinesa e japonesa, e apresenta suas características:

Na caligrafia, classificam-se, *grosso modo*, três funções. A primeira, transmitir um sentido quando se lê; a segunda, o estado espiritual interno do calígrafo — a expressão do gênio, da sensibilidade e da determinação; a terceira, decorativa, ou uma ordem do espaço pequeno limitado. (KATO, 2012, pp. 226-227)

O conceito de gênio já nos aponta para a identificação do calígrafo enquanto artista, a ideia de transmissão de uma sensibilidade, assim como o critério decorativo, o deixam fora de qualquer dúvida dentro do conceito de arte oriental. Mas são muito interessantes as diferenças apontadas quando essa arte é importada para o Japão, como relatado em dois trechos:

a cultura chinesa estimava o padrão na caligrafia e o realismo na pintura, enquanto a cultura japonesa prezava a quebra do padrão na caligrafia, e, na pintura, mesmo com o sacrifício do realismo, havia grande apreço pelas pinceladas vigorosas com movimentos cheios de vida, graça e elegância. (KATO, 2012, p. 229)

E, um pouco antes, em:

Como se sabe, a estreita relação entre a pintura e a caligrafia a pincel é uma tradição cultural da China. Esse é um dos usos eficazes da parte vazia da pintura, mas o trabalho de distribuir as letras sobrepondo-as no esboço é uma criação original da oficina de Kōetsu, em Takagamine. (KATO, 2012, p. 229)

Não apenas nós já temos um afastamento do realismo em direção a pinceladas mais significativas por uma expressividade artística, o que pode ser bem visualizado na obra caligráfica que compõe a capa do livro de Haroldo de Campos (2006), como a distribuição dos caracteres no espaço é uma preocupação que se aponta presente nos trabalhos caligráficos

japoneses, a mesma distribuição que será trabalhada como compensação na transcrição de Haroldo.

Acredito que a aproximação que os concretistas trouxeram, da poesia com as artes visuais, não apenas como apêndices ilustrativos, mas como objetos integrados, como poemas-objetos, ideogramas⁴, equivale a essa antiga descoberta de chineses e japoneses, que provavelmente a têm mais palpável graças aos ideogramas, da letra como forma, da figura pictórica da frase e suas possibilidades de exploração.

Considerações finais

Traduzir os chamados textos criativos é uma tarefa que sempre envolve dificuldade. Traduzir poesia, então, de línguas que não fazem parte da mesma família, é uma proposta que deixa muitos tradutores capazes de cabelo em pé. Mas à solução construída por Haroldo de Campos não pode ser negado um elogio pela qualidade poética; ainda que, certamente, não seja definitiva.

Cada geração de novos tradutores constrói suas próprias ideias e formas de trabalhar sobre aquilo que já foi oferecido, deixando para os futuros profissionais mais material de apoio em um estudo que jamais estará completo. Por mais e melhores dicionários que se criem, enquanto existirem duas línguas no mundo, não pode haver equivalência perfeita entre elas, e essas nuances de significado, de forma, de sons e imagens abrem um novo desafio a cada novo texto escrito e cada nova tradução.

O que Haroldo de Campos deixou com seu trabalho em *Hagoromo* foi mais um passo, mais uma resposta para esse desafio. Escolheu criar novas imagens, sua própria tradução visual para trazer um espírito, se não igual, ao menos mais próximo, isomorfo à informação estética encontrada na caligrafia, antes pela sensação criada no leitor, pelo sentimento de apreciação envolvido, do que pela semelhança que essas duas artes apresentariam. Trata-se apenas de mais uma possibilidade, mais uma tentativa, que pode e deve ser ainda muito contestada pelos tradutores e teóricos da tradução do futuro; todavia, na opinião de uma leitora e apreciadora, uma tentativa que acertou de forma excepcional.

Espera-se que esse trabalho ajude, portanto, aos tradutores futuros, com mais uma coleção de exemplos apontados sobre onde é possível trabalhar para criar arte na remonAtagem de um texto poético de uma língua em outra.

⁴ Como defendido especificamente em CAMPOS, Augusto, PIGNATARI, Décio & CAMPOS, Haroldo de. Plano Piloto para Poesia Concreta. Noigrandes, 4, São Paulo, 1958.

Referências

CAMPOS, Haroldo de. O charme sutil de Hagoromo. In: ZEAMI. *Hagoromo de Zeami – O charme sutil*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006, p. 13-27.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 31-48.

KATO, Shuichi. *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KUSANO, Darci. *O que é teatro Nô*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

GICK, Paulo Warth. Panorama da literatura japonesa. In: SAWAKO, Ariyoshi. et al. *O Canto da Terra*. Porto Alegre: Movimento, 1994, p. 7-21.

ZEAMI. *Hagoromo de Zeami – O charme sutil*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

Recebido em: 15/11/2019.

Aprovado em: 17/12/2019.

A SOMBRA NAS OBRAS LITERÁRIAS DE JUN'ICHIRO TANIZAKI

THE SHADOW IN THE LITERARY WORKS OF JUN'ICHIRO TANIZAKI

Rafaella Denise Lobo Pastana¹

RESUMO

No ensaio intitulado *In'ei Raisen* (*Em louvor da sombra*), escrito em 1933, Jun'ichirō Tanizaki discorre sobre a arquitetura; a arte; o tom de pele; o vestuário; a comida e vários outros elementos japoneses em contraste ao estilo ocidental. Refletindo sobre a estética japonesa, o autor sugere uma predileção dos orientais pela penumbra; mistério e sombra, se comparados aos ocidentais, que, por sua vez, optariam mais pela claridade; luz e exposição. Dessa forma, intenciona-se, no presente estudo, explorar a sombra presente no ensaio de Tanizaki, a partir do conceito de *yin*, existente na filosofia taoísta, que, ao lado do budismo e do confucionismo, teve grande influência na cultura japonesa

ABSTRACT

In the essay entitled In'ei Raisen (In praise of shadows), written in 1933, Jun'ichirō Tanizaki discusses the architecture; art; skin tone; clothing; food and various other Japanese elements in contrast to Western style. Reflecting on the concept of Japanese beauty, the author suggests a predilection of oriental cultures for the penumbra; mystery and shade compared to occidental cultures that prefer clarity; light and exposure. Thus, it is intended, in the present study, to explore the shadow present in Tanizaki's essay, from the concept of yin, existing in Taoist philosophy, which, along with Buddhism and Confucianism, had a great influence on Japanese culture and also the shadow archetype linked

¹ Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da FFLCH na Universidade de São Paulo (USP). Possui bacharelado e licenciatura em Letras (português-japonês) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Grau de especialista pelo programa de Pós-graduação em Estudos Japoneses da UFRJ. Contato: rafa.pastana@hotmail.com

e também o arquétipo de sombra vinculado à teoria junguiana, que dialoga com as influências do tao no pensamento ocidental. Procura-se também observar brevemente a disposição das sombras em algumas obras literárias publicadas por Tanizaki.

Palavras-chave: Beleza. Japão. Sombra. Yin. Jun'ichirō Tanizaki.

to Jung's theory, which dialogues with the influences of Tao on Western thought. We also try to observe briefly the arrangement of shadows in some literary works published by Tanizaki.

Keywords: Beauty. Japan. Shadow. Yin. Jun'ichirō Tanizaki.

Introdução

Em 1933, o escritor japonês Jun'ichirō Tanizaki² escreveu o ensaio *In'ei Raisan* (『陰翳礼讃』)³, sendo ele publicado na revista japonesa *Keizai orai* (Tráfego econômico) no período de dezembro a janeiro de 1934. Posteriormente, no ano de 1939, a obra ganhou uma versão em formato de livro pela editora Sōgensha.

No Brasil, o ensaio, tendo sido traduzido do japonês para o português por Leiko Godota, foi publicado pela editora Companhia das Letras somente no ano de 2007, sob o título *Em Louvor da Sombra*. Em *In'ei Raisan*, Tanizaki tece um estudo estético sobre a cultura japonesa tradicional e estabelece uma comparação com a contemporaneidade fortemente influenciada pela cultura ocidental. Durante a narrativa, Tanizaki evoca também a construção de sua nova casa que fizera, então, uso de elementos ocidentais⁴, não chegando o autor

² Jun'ichirō Tanizaki (1886–1965) é um dos maiores representantes da literatura japonesa moderna e foi o primeiro autor japonês a ser eleito membro honorário da *American Academy and Institute of Arts and Letters*, em 1964. Suas narrativas, escritas em uma época de forte censura artística, são muitas vezes marcadas pela sensualidade e desejo em meio a um período de transição e modernização do Japão.

³ Em 『陰翳礼讃』, temos os ideogramas 陰翳 (*In'ei*) que podem ser traduzidos como “sombra”. O primeiro ideograma 陰 (*In*) que constitui a palavra apresenta a ideia de sombra; negativo; órgãos sexuais; penumbra e o *yin*, que possui origem chinesa. (jisho.org)

⁴ Tanizaki, durante a sua juventude, foi grande admirador das influências do mundo ocidental e do conceito de modernidade e progresso que era absorvido pelo Japão, vivendo por um curto período em uma casa ao estilo ocidental, em Yokohama, o tipo de vida juvenil e boêmia. Seu gosto pelas tendências estrangeiras, no entanto, viria a mudar posteriormente após o Grande Terremoto de Kantō, em 1923, com a sua ida para Kyoto e o desenvolvimento de um profundo interesse pela cultura japonesa tradicional.

a rejeitar totalmente a modernidade trazida pelas relações do Japão com o Ocidente⁵, mas não deixando ele de expressar em sua obra um senso de nostalgia e melancolia em relação ao forçoso abandono de antigas práticas da cultura japonesa. Sua análise vai desde o uso do vaso sanitário no lugar da antiga latrina construída dentro da natureza em meio à pouca luz até a arquitetura; música; culinária; vestuário, alcançando por fim, a pele dos japoneses, assim como a subjetividade revestida por essa.

Segundo Tanizaki, os japoneses, tradicionalmente, viriam a ter uma predileção pela penumbra; pelas sombras; pelo rústico; pelo envelhecimento natural dos utensílios enquanto os ocidentais nutririam um repúdio por estes elementos, cultivando um forte apego à luz; à clareza; à alvura e à limpeza. Além disso, o autor alega que o desenvolvimento oriental, caso não tivesse sofrido tantas interferências e influências ocidentais, talvez houvesse encontrado um curso próprio que não poderia ser classificado como melhor ou pior do que havia sido estabelecido até então, porém sim diferente. Nesse processo, talvez os japoneses pudessem ter se sentido mais à vontade com o não distanciamento de sua própria idiosincrasia, visto que a sombra, tida como componente natural da estrutura física, psicológica e espiritual dos japoneses, veio, amiúde, a colidir com um padrão imposto, que vai muito além do puramente estético. Sobretudo nos anos de 1930 e nas décadas posteriores, visando a era da *akarui seikatsu* (vida brilhante) no Japão, “sombras do pós-guerra, iluminação lateral e tons intermediários foram banidos; lembranças da Guerra submetidas à amnésia coletiva e aos raios evisceradores das novas formas de iluminação” (MANSFIELD, 2018).

O abandono da sombra pelos japoneses, assim como de algumas práticas da tradição japonesa, que vieram a cair em ostracismo, são amiúde abordadas por Tanizaki em seu ensaio. A partir disso, então, o presente estudo busca, em um primeiro momento, explorar a ideia de sombra apresentada no ensaio de Tanizaki. Para tal, recorre-se ao conceito taoísta de *yin* e *yang*⁶, que influenciou a cultura japonesa. Também, utiliza-se os arquétipos jungianos de persona e sombra, que, por sua vez, dialogaram também com filosofias orientais taoístas em seu processo de elaboração.

Posteriormente, intenciona-se analisar sumamente a presença da sombra em três obras literárias de Jun'ichirō Tanizaki: *Diário de um velho louco* (2002); *As irmãs Makioka* (2005) e *A chave* (2000).

⁵ Entende-se por Ocidente, no presente estudo, não a diversidade de culturas que compõem o hemisfério oeste, mas sim o modelo de um Ocidente colonialista e imperialista, sobretudo estadunidense e europeu, que se posicionou como explorador e dominante diante de outros povos e cuja cultura foi muitas vezes exportada por meio de enciclopédias, filmes, revistas, etc. em um conceito ratificador de padrões comportamentais, morais e físicos tidos como “mais certos” e “mais civilizados” do que outros. O Ocidente aqui exclui não apenas o Oriente, mas a sua própria polifonia, diversidade e pluralidade.

⁶ Em seu sentido original *yin* significa “o nebuloso”, “o sombrio”, e *yang* significa na realidade “estandartes tremulando ao sol”, ou seja, algo que “brilha”, ou “luminoso”. (WILHELM, 2006, p. 9).

Elogio da sombra (*yin*)

No ensaio *Em louvor da sombra*, observamos algumas considerações que Tanizaki faz a respeito de elementos do cotidiano japonês, exaltando sempre a beleza e o conforto da penumbra em detrimento de uma exaustiva luminosidade, ostentada no Ocidente. Sobre a latrina japonesa, que, na década de 30, em muitas casas e estabelecimentos, já havia caído em desuso, o autor faz a seguinte análise:

Construída invariavelmente longe do corpo da casa, à sombra de arbustos e em meio à folhagem e ao musgo de verde fragrância, a ela se chega transpondo corredores, quando então, acororado em meio à baça claridade refletida pelo *shoji*⁷, considero simplesmente indescritível a sensação de contemplar o jardim pela janela e me perder em pensamentos. Segundo dizem, o escritor Natsume Sōseki contava as idas matinais ao banheiro entre os prazeres de sua vida, e delas auferia prazer fisiológico. E para experimentar tal êxtase não há lugar mais adequado que uma latrina em estilo japonês, onde, cercado por sóbrias paredes de madeira de requintado veio, pode-se contemplar tanto o céu azul como o verdejante frescor das plantas. (TANIZAKI, 2007, pp. 12-13)

Tanizaki aponta também a limpeza; a brancura dos azulejos dos banheiros ocidentais e a excessiva claridade somadas à total exclusão da natureza, que pouco favoreceriam a criatividade. Para o leitor ocidental, talvez cause algum desconforto a escolha da dependência do banheiro para análise, seguida do comentário sobre o uso matinal da privada pelo conceituado escritor japonês Natsume Sōseki. Segundo Rodrigues (1995, p. 81, *apud* SACRAMENTO, 2009, p. 49), “as diferentes culturas possuem estratégias para lidar com o que escapa aos sistemas de classificação”. Tais sistemas obedecem a uma disposição por categorias responsável por classificar e organizar fatos e acontecimentos do cotidiano. Sendo assim, essas estratégias de categoria, “aniquilam ou expulsam o elemento transgressor; afastando-o do convívio (...). A sujeira, hoje, simbolicamente é um desses elementos considerados como perigosos” (SACRAMENTO, 2009, loc. cit.). Todavia, nem sempre ela obteve essa categórica exclusão no mundo ocidental. Podemos observar que, na Idade Média e Idade Moderna, por exemplo, não havia na Europa a preocupação com o descarte apropriado dos excrementos, sendo esses despojados nas ruas e rios, ao mesmo tempo que o uso da água na higiene pessoal era

⁷ *Shoji* – Painel, geralmente correção, cuja estrutura de madeira leve forma pequenos quadrados vedados por folhas de papel japonês (*washi*). São geralmente usados para compartimentar aposentos, assim como para vedar janelas e o lado interno das varandas.

considerado facilitador de enfermidades e, por isso mesmo, evitado. A população sofreu gravemente devido à proliferação de insetos, parasitas e microrganismos no continente europeu, ignorante de como a sua própria conduta contribuía para o surgimento de doenças. Na literatura, Patrick *Süskind*, em sua obra *O Perfume*, descreve como era o ambiente da França no século XVIII, conhecido como O Século das Luzes.

[...] reinava nas cidades um fedor dificilmente concebível por nós, hoje. As ruas fediam a merda, os pátios fediam a mijó, as escadarias fediam a madeira podre e bosta de rato; as cozinhas, a couve estragada e gordura de ovelha; sem ventilação, as salas fediam a poeira, mofo; os quartos, a lençóis sebosos, a úmidos colchões de pena, impregnados do odor azedo dos penicos. Das chaminés, fediam o enxofre; dos curtumes, as lixívia corrosivas, dos matadouros fediam o sangue coagulado. Os homens fediam a suor e a roupas não lavadas; sua boca fediam a dentes estragados, seu estômago fediam a cebola e, o corpo, quando já não era bem mais novo, a queijo velho, a leite azedo e a doenças infecciosas. Fediam os rios, fediam as praças, fediam as igrejas, fediam sob as pontes e dentro dos palácios. Fediam o camponês e o padre, o aprendiz e a mulher do mestre, fediam a nobreza toda, até o rei fediam como um animal de rapina, e a rainha, como uma cabra velha, tanto no verão quanto no inverno. Pois à ação desagregadora das bactérias, no século XVIII, não havia sido colocado ainda nenhum limite e, assim, não havia atividade humana, construtiva ou destrutiva, manifestação alguma de vida, a vicejar ou a fenecer, que não fosse acompanhada de fedor (...). (SÜSKIND, 1985, p. 5)

Segundo Vigarello (2008, p. 390, *apud* SACRAMENTO, 2009, p. 60), somente com as descobertas de Pasteur, em meados do século XIX, os cuidados com a higiene e limpeza se intensificaram. “A limpeza torna-se a base da higiene, pois ela afasta toda a sujeira e, em consequência, todos os micróbios” (SACRAMENTO, 2009, loc. cit.). Embora tenha ocorrido resistências às ideias de Pasteur, inclusive no meio científico, as concepções de limpeza e higiene se alteraram, sendo então incorporadas novas práticas no cotidiano das pessoas. Observa-se, então, que passou a constituir como parte da sobrevivência e socialização do homem ocidental, as noções de asseio e o controle do descarte de suas necessidades fisiológicas (transmissora de doenças, caso os novos parâmetros de higiene estabelecidos não fossem incorporados). Da mesma forma, o prazer associado ao ato de ir ao banheiro tornou-se tabu, visto que os dejetos remetem diretamente à sujeira facilitadora de doenças, exigindo, assim, uma necessidade de distanciamento.

Para estruturar-se as novas categorias de higiene, construíram-se banheiros excessivamente limpos e iluminados pela eletricidade a fim de se purificar o ato em si. Longe do

olhar alheio ou da natureza, com a negação do prazer e por meio da utilização de vasos de porcelana muito limpos, o homem se esforçava para se distanciar de sua origem animal. Tanizaki, em seu ensaio, resgata a naturalidade do ato fisiológico, expondo o prazer de *Sōseki* com a ida matinal ao banheiro e o gosto pela divagação que a penumbra lhe proporcionava. As facilidades da estrutura do banheiro ocidental não são negadas pelo autor, mas existe um favoritismo pela privada tradicional japonesa. Tendo a cultura japonesa vivido uma história distinta da europeia e estabelecido uma relação diferente com as classificações de higiene⁸, Tanizaki não se constringe ao colocar numa mesma categoria a latrina, a natureza e o prazer.

Mais adiante, Tanizaki, ao dar prosseguimento ao seu ensaio, estabelece também uma comparação entre os utensílios japoneses e ocidentais.

[...] Seja em pedras ou em utensílios, nosso gosto é pelo brilho mortiço que remete ao lustro dos anos. *Lustro dos anos* é expressão poética, pois tal lustro na verdade nada mais é que sebo acumulado. Ou seja, é o brilho resultante da contínua manipulação de áreas ou de objetos: tocadas e acariciadas constantemente, tais peças acabam absorvendo a gordura das mãos. E então, em vez de o “frio estimula a estesia”, talvez pudéssemos também dizer que a “sujeira estimula e estesia”. Seja como for, as coisas que apreciamos como belas e requintadas têm em sua composição parcelas de sujeiras e desasseio, não há como negar. Em contraposição ao ocidental, que renega o sebo e tudo faz para livrar-se dele, digo - talvez tentando não dar o braço a torcer - que faz parte da natureza do oriental valorizar, preservar e glorificar objetos marcados por constante manipulação, fuligem, chuva e vento, e amar tudo o que tenha a cor ou o brilho de tais objetos. Tê-los ao nosso redor e morar em construções com suas características, tranquiliza-nos a alma. Proporciona-nos estranha serenidade. (TANIZAKI, 2007, pp. 22–23)

Os utensílios e objetos desgastados e com as marcas de manuseio, erosão, sebo e fuligem seriam de agrado japonês e proporcionariam uma estranha familiaridade. Mesmo a idolatria pelo ouro ocidental, assim como a sua ostentação como artigo de luxo não seriam compartilhadas pelo povo japonês que, no passado, viria a usar tal metal apenas como refle-

8 No Japão antigo, já havia uma alta sofisticação do descarte dos excrementos se o compararmos com os métodos adotados na Europa. Historicamente, os sanitários de poço eram muito comuns devido à facilidade de serem construídos, permitindo a reutilização das fezes como fertilizantes. Os resíduos fecais de pessoas abastadas eram vendidos a preços mais altos devido a uma dieta mais balanceada que os tornavam fertilizantes melhores (MAGNIER, 2018). Segundo Matsui et al. (2003, p. 127–136), vários documentos históricos datados do século IX descrevem já leis relativas à construção de canais de águas residuais, detalhando os procedimentos de eliminação de resíduos sanitários. Também, no Período Edo (1603–1868), já havia sido incorporado no Japão, o papel higiênico feito de *washi* (PIETZCKER, 2018). Podemos observar, então, historicamente, uma maior habilidade japonesa em relação ao trato com a higiene e ao descarte dos dejetos, não sendo adotado assim, dentro das nomenclaturas de limpeza, um crivo tão neurótico se comparado ao ocidental, apesar das estratégias japonesas criadas se mostrarem eficazes e altamente elaboradas.

tor em aposentos parcamente iluminados como no caso do douramento das esculturas búdicas que propiciavam alguma luz nos templos escuros. “(...) os antigos não consideravam ouro em pó ou em folha um artigo de luxo, tirando simplesmente proveito de seu poder reflexivo para obter a claridade da qual careciam” (TANIZAKI, 2007, p. 37).

No Ocidente, os reis portugueses e espanhóis cristãos, que tinham a intenção de fortalecer o Estado, davam extrema importância ao ouro, indo furtá-lo nas Américas. O ouro garantia poder financeiro e status a quem o possuísse, sendo este empregado não somente na cunhagem de moedas, mas também na confecção de utensílios do uso diário.

No Japão, diferentemente da Europa, que recebeu forte herança hebraico-cristã, a vida cultural das pessoas foi influenciada, predominantemente, pelo *zen* budista, além do taoísmo; o xintoísmo; o confucionismo e as crenças locais. Tais influências são perceptíveis no gosto estético japonês e relação com a arte.

Keene (1969, *passim*) elege em sua obra quatro elementos que permeariam as expressões artísticas japonesas, sendo elas: a simplicidade; a irregularidade; a sugestão e a perecibilidade. Enquanto a simplicidade se apresentaria “consubstanciada na utilização econômica de meios para se atingir determinado resultado e na manutenção dos objetos em seu estado natural ou original” (KEENE, 1969, p. 301–304 *apud* SORTE JUNIOR, 2018, pp. 84–85), a perecibilidade consistiria no desgaste natural dos objetos, na inevitabilidade da morte para todo ser humano e na impermanência dos estados da natureza. Isso seria refletido, naturalmente, nas noções estéticas referentes a produção, consumo e manutenção de artigos.

Mais adiante, Tanizaki fala dos quimonos japoneses, apontando a peculiaridade do modo das mulheres se vestirem no Japão antigo e a presença da sombra no vestuário.

[...] Mulheres das antigas classes média e alta dificilmente saíam de casa e, quando o faziam, ocultavam-se no fundo de liteiras, não se mostrando em público. Metidas nos aposentos escuros de suas mansões, ali passavam a vida inteira, corpos submersos dia e noite na penumbra, e presenças marcadas apenas por seus rostos. Por essa razão, o vestuário masculino era mais vistoso que o feminino. Inacreditavelmente, quimonos de senhoras e de mulheres jovens da classe mercantil do período Edo, por exemplo, eram feitos de cores sóbrias porque a roupa era parte das sombras, simplesmente um elemento de conexão entre estas e o rosto. E o costume de enegrecer os dentes, parte da maquiagem feminina da época, talvez fosse uma tentativa dos antigos de escurecer todo e qualquer espaço branco que não fosse a face da mulher pela introdução de sombras na cavidade bucal. (TANIZAKI, 2007, pp. 44–45)

Nesse trecho, Tanizaki começa a contemplar a sombra que envolve as mulheres através de suas vestes ou do costume antigo de enegrecer os dentes, derramado a escuridão nos espa-

ços em branco. Tal apreço pela penumbra no que tange à indumentária feminina se distingue fortemente do que observamos na história do Ocidente. Sombart (1990, p.63), através da literatura, aponta a postura das mulheres que prezam a visibilidade, o luxo e o brilho excessivo em países ocidentais. Se temos uma cultura *yin* no Japão, que exhibe a sombra em toda a sua complexidade, temos também a cultura *yang* do Ocidente, que prima pela luz através de recursos como o uso excessivo de joias (privilegiando o uso do ouro), a maquiagem, tecidos suntuosos e a exposição da própria pele, buscando antes de tudo, o olhar do outro.

Em seguida, Tanizaki fala da pele dos japoneses em relação à pele caucasiana. Segundo ele, por mais branca que a pele nipônica pudesse vir a parecer, ela sempre esconderia uma sombra, um tom mais escuro que destoaria dos ocidentais caucasianos, perceptível claramente quando fossem vistos à distância em um mesmo recinto. A sombra, aqui, não cairia mais somente em utensílios, hábitos ou gostos, mas residiria na própria constituição física dos japoneses, fazendo parte dela. A mesma constatação foi apresentada por Tanizaki em seu livro *Amor insensato* (2004) quando o protagonista Jōji comparou a pele de sua esposa japonesa ocidentalizada, Naomi, com a de sua professora de dança russa, ressaltando o tom mais escuro dos japoneses.

No Ocidente, na primeira metade do século XX, as teorias darwinistas ganhavam força, muitas vezes sendo distorcidas a bel prazer dos Estados, de modo que, através delas, pudesse ser justificado o domínio dos povos considerados “inferiores” ou “atrasados”. Hobsbawm (2012, p. 390) aponta a relevância da obra *A Origem das Espécies* (1859), de Charles Darwin, não só para a biologia, mas para a história.

[...] A teoria da evolução pela seleção natural ia bem mais longe que os limites da biologia, e nisso reside sua importância. Ela ratificava o triunfo da história sobre todas as ciências, embora “história” fosse nesse sentido normalmente confundida pelos contemporâneos com ‘progresso’. (HOBSBAWM, 2012, p. 390)

O povo caucasiano, concebido por teóricos da época como mais evoluído em relação a outros povos, concedia a si mesmo o direito de dominar e subjugar indivíduos das Américas, África e Ásia de pele não-caucasiana e costumes diferentes. Como consequência, a crença de superioridade da raça branca que vinha já desde épocas passadas ganhava força agora por meio de embasamentos científicos que ocasionavam, entre outras coisas, a associação da pele clara à beleza e a estigmatização da pele não-branca.

Tanizaki, em seu ensaio, cita a Guerra de Secessão norte-americana na qual negros e seus descendentes foram perseguidos e exterminados, apontando, logo em seguida, a situação do povo amarelo, que sempre elegera a pele branca como mais bonita, apesar de haver se

circundado de uma estética escura. O autor conclui que, na antiguidade, a imersão na sombra havia se apresentado como um senso estético natural dos japoneses, em uma época em que desconheciam a existência de outros povos mais brancos, assim como o tom sombrio de suas próprias peles, possível de ser observado somente através do contraste entre indivíduos.

[...] E então percebemos como é profunda a relação da raça amarela com a sombra. Uma vez que a ninguém agrada parecer feio, é apenas natural que tivéssemos escolhido cores nebulosas para a nossa comida, roupa e casa, e que procurássemos submergir em ambientes escuros. E como nossos ancestrais não tinham consciência nem da sombra em suas peles nem da existência de povos mais brancos, só me resta concluir que seu senso de cor guiou-o naturalmente nessa escolha. (TANIZAKI, 2007, p. 50)

Na análise feita mais adiante sobre as trevas e a modernidade que tentava afugentar a penumbra, o autor de *Em louvor da sombra*, ressalta de uma maneira profunda a peculiaridade da sombra.

[...] Conforme escrevi em “Isou’an Zushou”, o homem moderno, há muito habituado com a luz elétrica, já se esqueceu de que tal negrume já chegou a existir. Estranhos seres nebulosos e ilusórios deviam esgueirar-se nessa “escuridão visível” reinante no interior das mansões antigas, propiciando alucinações e aterrorizando mais que a noite externa. Com certeza, era desse tipo de negrume que saltavam monstros e seres fantasmagóricos, mas... as mulheres que ali viviam, cercadas por cortinados, biombos e portas, não pertenciam à mesma família? A intensa treva com certeza revolteava dez, vinte vezes em torno delas, preenchendo todo o vazio ao redor da gola, da manga ou da prega do quimono. Mas esperem: pode ser também que a treva, ao invés de envolvê-las, brotasse, isto sim, de seus corpos, cabelos e bocas de dentes enegrecidos qual teia urdida por gigantesca aranha... (TANIZAKI, 2007, p. 53)

É importante aqui ressaltar que a sombra que Tanizaki aborda não constitui apenas a sombra por definição formada pela ausência parcial de luz, proporcionada pela existência de um obstáculo, mas um conjunto de elementos simbólicos que vão desde a penumbra até o mistério; o secreto; a sujeira; o selvagem; o feminino; o inconsciente e os “monstros e seres fantasmagóricos” que habitam o mundo interno de todos. A sombra de Tanizaki é uma sombra que acolhe e ama tudo aquilo que o Ocidente rejeita. No trecho acima, o autor chega finalmente à sombra que ultrapassa a epiderme e atinge o âmago humano de mulheres que, não apenas eram envoltas pela sombra, mas que podiam também sê-las a própria escuridão.

Nas obras literárias de Tanizaki, é notória a sua abordagem das sombras em personagens que, muitas vezes, entregam-se totalmente ao erotismo e ao prazer, associando-se a um sentimento de marginalização perante a ótica moralizante da época.

Em Keene (1998, p. 739), é posto: “Tanizaki, claro, estava longe de ser um anti-intelectual, mas não gostava da persona do intelectual sofredor que acreditava ser a consciência da nação japonesa e preferia escrever sobre seus prazeres distorcidos”. A mulher de Tanizaki não é uma mulher totalmente diferente da mulher tradicional japonesa retratada em obras anteriores do Período Heian (794–1185), mas uma mulher sobre a qual o autor procurou se debruçar, desvendando como a um mistério. Colocada à luz e no centro, podemos capturar algumas de suas sombras, a complexidade, a sensualidade, a dualidade e o prazer sexual que sempre estiveram lá, mas a partir de Tanizaki são vistos com mais clareza, sem, no entanto, conseguirmos apreendê-los totalmente, mas muitas vezes somente intuí-los. Ao leitor, o narrador (que muitas vezes é também o personagem que se relaciona amorosamente com essas mulheres) se entrega passivo e não se resguarda, não possui segredos ou mistérios, mas as mulheres permanecem uma fonte inesgotável deles.

Apesar da sombra feminina de Tanizaki, em muitas ocasiões, manter-se misteriosa; oculta e fugitiva, em *Shisei* (Tatuagem–1910), primeiro trabalho seu que alcançou notoriedade, observamos uma mulher que, por conta da tatuagem de uma viúva negra feita em suas costas, assume a personalidade de uma *femme fatale* cruel. Como em *O Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde (2012), que foi um autor cujas obras Tanizaki traduziu do inglês para o japonês, recebendo influências, inicialmente a revelação de caráter da personagem era colapsada por um artefato externo. No caso de Dorian Gray, o retrato revelou sua sombra oculta e em *Shisei*, a tatuagem trouxe à tona a personalidade adormecida da jovem. É importante pontuar que a tatuagem e o retrato não possuíram a jovem Bimyo Anemiya e o belo Dorian Gray, transformando-os em algo que não eram, mas apenas viabilizaram a exposição de suas respectivas sombras que permaneciam veladas.

Em Kaupatez e Cordaro, é feita uma perspicaz descrição da narrativa de Tanizaki a partir de *Shisei* (Tatuagem):

[...] Jun'ichirō Tanizaki parece querer incluir o que se excluía nos escritos de seu tempo, iluminar as trevas para onde se haviam escondido os romances sobre o amor, parece querer tornar público os arquivos confidenciais de um erotismo tornado inconsciente pela sobreposição da ética e da moral ocidental que se processava havia quarenta anos no Japão. (KAUPATEZ & CORDARO, 2005, p. 27)

Posteriormente, as sombras de Tanizaki passaram a se revelar de outra forma em sua narrativa, tornando-se fonte inextinguível de curiosidade. O mistério se instaurava do lado

de dentro, nos terrenos acidentados do inconsciente e este se traduziria como parte indissociável do ser humano sem demandar a existência de um artefato ou objeto para que se expusesse.

Tanizaki não hesita em apresentar na sua narrativa uma gama de desejos e pulsões que destoam muitas vezes de uma primeira impressão que se tem dos personagens ou de um juízo de valor acerca do que seria aceitável ou não em uma sociedade que, no fim do século XIX e início do século XX, sofria censura interna ao mesmo tempo que se esforçava para se modernizar ao ritmo do Ocidente.

Tanizaki, ao fim de seu ensaio, coloca-se como um homem velho que observa a passagem do progresso, capaz de levar embora também as árvores e suas sombras em prol da construção de rodovias. Ele atribui, tacitamente, ao domínio ocidental a impossibilidade do povo japonês de opinar sobre a perda do mundo que conhecera um dia. O autor japonês finaliza o seu trabalho, elegendo o campo das artes e da literatura como um ambiente ainda possível de ovacionar as sombras rejeitadas no mundo tátil e tece, no desfecho, uma metáfora sobre o apagar das luzes elétricas com o fim.

Persona e sombra

Na Europa do início do século XX, observou-se uma mudança no pensamento material do homem moderno, voltado, até então, prioritariamente, para o desenvolvimento econômico e progresso. O indivíduo, principalmente após presenciar os efeitos catastróficos da Primeira Guerra Mundial, voltava-se para um mundo sensível; ilógico e inconsciente, buscando muitas vezes inspiração nas filosofias do Oriente para tecer novas ideias.

[...] Surgiu, então, um período de renascimento espiritual e a busca por uma reflexão, numa reação contra o racionalismo científico, o positivismo e o materialismo. Uma reação que se manifestou pelo crescente interesse no mundo espiritual, no oculto e no misticismo oriental. (CLARKE, 1994, p. 58)

Nesse cenário, o psiquiatra suíço Carl Gustav Jung, fundador da psicologia analítica e discípulo de Freud, estabeleceu em seus estudos um diálogo com o taoísmo a fim de se aprofundar em seus conceitos. Em Rocha, é exposto:

[...] Há uma necessidade, portanto, do homem voltar-se para dentro com objetivo de obter uma transformação. E é em função dessa análise que Jung resolve

estabelecer uma ponte entre o Ocidente e o pensamento oriental - em especial o taoísmo -, com o objetivo de desenvolver seus conceitos. Ele demonstra o quanto a postura introspectiva e de valorização do mundo interior - negligenciada pelo Ocidente durante séculos - contribui para a melhor qualidade de vida do ser humano nos aspectos psicológico, mental e físico. (ROCHA, 2016, p. 11)

Dentre os arquétipos⁹ estudados por Jung a fim de falar da psique humana, o presente estudo apoia-se nos conceitos de persona e sombra para explorar o ensaio de Tanizaki. Persona é uma palavra de origem latina referente a uma máscara usada pelos atores na antiguidade. Jung fez uso dessa palavra especificamente a fim de ilustrar o modo como uma pessoa se adapta ao mundo, estabelecendo uma conduta diante do olhar alheio.

[...] Como seu nome revela, é uma simples máscara da psique coletiva, máscara que aparenta uma individualidade, procurando convencer aos outros e a si mesma que é individual, quando na realidade não passa de um papel ou desempenho através do qual fala a psique coletiva. (JUNG, 1985, p.134)

Desenvolvendo-se já a partir da infância, a persona é moldada mediante os reforços positivos e negativos; valores transmitidos e a aprovação dos familiares, amigos e professores da criança. Aos poucos, define-se a persona que se manifestará nos papéis assumidos pelo indivíduo no meio coletivo, tornando-se indispensável para as suas relações interpessoais. Grinberg fala da persona em seus estudos.

A persona ideal é flexível, permite adequação a diferentes situações sociais. Teoricamente, quanto mais “roupas” soubermos usar, maiores chances de adaptação teremos. Isso, porém, desde que, ao mesmo tempo, essas máscaras possam responder também às características de nossa personalidade que estão por trás do ego, na sombra. (GRINBERG, 1997, p. 144)

Quando o indivíduo, em prol de um julgamento moral, opta por privilegiar somente a persona, preterindo outras partes do seu “eu” que se encontram debaixo da máscara, acaba

⁹ De acordo com os estudos junguianos, os fenômenos relacionados aos antepassados e às suas experiências, em um contexto coletivo e cultural, afetariam diretamente o indivíduo. O inconsciente coletivo armazenaria a repetição de determinadas experiências por várias gerações, orquestrando imagens “primordiais” que constituiriam um conjunto de arquétipos. Dessa forma, então, seria observado que o indivíduo não se desenvolveria independentemente, mas sim, manifestar-se-ia, herdando padrões comportamentais e de pensamento experimentados em um contexto cultural, social e histórico. Os principais arquétipos apontados por Jung seriam: animus e anima; a mãe e o pai; a persona e a sombra; o herói, o sábio e o trapaceiro. Sendo essas imagens universais e conhecidas em diferentes contextos sociais e culturais, expressar-se-iam na fala, no comportamento ou nos sonhos, possibilitando que, em uma investigação psicanalítica, fosse analisada a existência de algum conflito no inconsciente do indivíduo.

por se tornar superficial, vazio e, naturalmente, infeliz devido à falta de si em si mesmo. O arquétipo de sombra desenvolvido por Jung se traduz abarcando todas as atividades e desejos que poderiam ser considerados imorais e não aceitos pela sociedade e pelo próprio indivíduo, que os reprimiria. Dessa forma, a sombra se apresentaria como a instância psíquica onde partes rejeitadas do “eu”, consideradas, então, feias; sujas; imorais etc. residiriam, impossíveis de serem simplesmente descartadas. Quanto mais unilateral tornar-se-ia o homem ao olhar apenas para as qualidades que julgaria ter, tanto mais autônomos permaneceriam os elementos sombrios que possuísse, surgindo do seu inconsciente. De acordo com Jung (2007, p.58), a sombra “é a parte negativa da personalidade, isto é, a soma das propriedades ocultas e desfavoráveis, das funções mal desenvolvidas e dos conteúdos do inconsciente pessoal”.

Por outro lado, a sombra exerceria também um aspecto positivo de criatividade, espontaneidade, *insight* e emoção, que são características necessárias ao pleno desenvolvimento humano. Sendo a **sombra** um dos conceitos mais importantes desenvolvidos por Jung dentro da psicologia analítica, ela se apresentaria como crucial na conquista do desenvolvimento da personalidade integral do homem, ou seja, de sua individuação. Esse processo não acontece sem a inserção da sombra nas instâncias da consciência. Sem o acolhimento da própria sombra, o ser humano não se desenvolve plenamente, não completa o aprimoramento do seu *eu*. Quando o indivíduo oculta nos recônditos de sua psique algo que sente, mas é repellido pelos padrões sociais e por si mesmo, acaba por povoar seu inconsciente. Sem a análise deste conteúdo mental, é impossível o homem se tornar livre, pois o fato de a sombra não pertencer à esfera da consciência não significa que ela deixe de influenciar as atitudes e comportamentos do indivíduo.

[...] a sombra, porém, é uma parte viva da personalidade e por isso quer comparecer de alguma forma. Não é possível anulá-la argumentando, ou torná-la inofensiva através da racionalização. Este problema é extremamente difícil, pois não desafia apenas o homem total, mas também o adverte acerca do seu desamparo e impotência. (JUNG, 2008, p. 31)

A sombra, que se apresenta como uma parte importante da natureza humana, amiúde, apresentou-se incompreendida no cenário ocidental, sendo atribuído a ela, um signo nefasto. Se observarmos os estágios do desenvolvimento ocidental, marcados pela forte herança hebraico-cristã, vemos as manifestações da persona e da sombra associadas, comumente, a uma polarização maniqueísta do bem e do mal que culminaria com a tentativa de aniquilação da sombra.

Dessa forma, no meio coletivo, elementos referentes à sombra tenderiam a ser rejeitados por serem associados a definições de maldade e mesmo, a um estado primitivo que a

racionalização do homem ocidental se esforçou para dar fim. A persona, por outro lado, acabaria se fortalecendo como a expressão de força, positividade, poder e autocontrole, sendo esses elementos socialmente aceitos e estimulados.

Na literatura ocidental, o conceito de sombra associado ao mal foi bastante explorado. Pinheiro (2008, p.1), em seu artigo, discorre sobre a briga maniqueísta interna do bem contra o mal representada na obra literária estadunidense do século XIX *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (2008).

Dentre as questões de ordem metafísica que acompanham a trajetória do homem ao longo da história, a luta maniqueísta entre o princípio do bem e o princípio do mal sempre motivou a criação artística, como uma temática de peso, envolvendo o ser humano numa luta eterna e titânica entre essas duas forças ou, em outro patamar, entre abnegação e desejo, entre medo e anseio, entre honestidade e corrupção, entre ordem e desordem. Sob este ponto de vista, a obra *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, personifica esses dois princípios abstratos, bem e mal, em dois protagonistas que vivem um embate interior entre desejos e consequências: o doutor Jekyll e o senhor Hyde. (PINHEIRO, 2008, p. 1)

Por outro lado, na obra literária *Demian* (2012) do escritor alemão Hermann Hesse, é possível observar a desconstrução do maniqueísmo na busca do jovem Emil Sinclair, que, ainda na infância, percebia a existência de um mundo luminoso, representado por seu convívio familiar, e um mundo sombrio, identificado na cidade que lhe cercava e em si mesmo, precisando, então, ele integrar a luz e a sombra em seu ser para que sua maturação pessoal e autoconhecimento fossem atingidos.

No cinema, o filme norte-americano *Cisne negro* (2010), dirigido por Darren Aronofsky, trouxe uma narrativa protagonizada pela bailarina perfeccionista Nina, que precisava interpretar, ao mesmo tempo, o cisne branco e o cisne negro em *O Lago dos Cisnes*, de Tchaikovsky. Sendo esse o papel mais importante de sua carreira, a jovem insegura e frágil não apresentava dificuldades em interpretar o cisne branco, mas sim em incorporar a sensualidade, malícia e entrega necessárias para protagonizar o cisne negro. O desenvolvimento pessoal de Nina consiste na integração da sua própria sombra (o cisne negro), que, negada, vem à tona inclusive através da projeção, alucinação e autolesão.

O maniqueísmo incutido na cultura ocidental, não raras vezes, foi questionado por autores, inclusive no âmbito da filosofia. Nietzsche (2005) em *Além do bem e do mal* refuta toda a moralidade ocidental vigente. Segundo Nietzsche, toda a filosofia existente estaria presa à preconceitos morais – sobretudo cristãos, que enfraqueceriam o Ocidente. Refletir além do círculo fechado do bem e do mal era necessário. Os estudos junguianos possibilitaram que as

associações de luz ao bem e sombra ao mal fossem questionadas e pouco a pouco, desconstruídas, aproximando-se, devido ao seu diálogo com o Oriente, mais das noções taoístas. O *yin* e *yang*, um dos conceitos mais importantes do taoísmo, que surgiu na China entre os anos de 476 a 221 a. C., já havia sido importado pelo Japão junto com outros elementos da cultura chinesa no Período Nara (710–794) e no Período Heian (794–1185), influenciando, assim, a sua cultura.

Esse intercâmbio de saberes entre as filosofias orientais e os estudos psicanalíticos viabilizam uma exploração profunda da sombra, protagonista do ensaio produzido por Tanizaki. *Em louvor da sombra* traduz não apenas uma noção estética japonesa que opta pela penumbra ou tons mais escuros, mas também traz à tona toda uma força ancestral representada pelo feminino; o inconsciente; a sujeira; a obscuridade; o erotismo; o prazer; a assimetria e a imperfeição indissolúveis da natureza humana. O ensaio revela também como o mundo contemporâneo, ostentando a sua própria persona de civilização e superioridade, procurava afugentar a sombra, repudiando-a e associando-a a algo primitivo e inferior.

Tanizaki vai além, pontuando como, em função do progresso, os japoneses também acabava por inibir a sua sombra, correndo o risco de comprometer a sua própria identidade ao tentar imitar um modelo importado de civilização. Por fim, o autor expõe a importância de se acolher essa sombra e confessa encontrar na arte um lugar ainda seguro para expressar de forma espontânea seu apreço pela penumbra.

De certa forma, é possível afirmar que não foi a primeira vez que Tanizaki se debruçou sobre as sombras. Elas sempre estiveram presentes em suas obras literárias, sendo louvadas por meio de uma escrita refinada e, ao mesmo tempo, crua, fluida, capaz de expor, deliberadamente, os ângulos mais controversos da natureza humana.

A sombra nas obras de Tanizaki

As produções literárias de Tanizaki, anteriores e posteriores à publicação de *Em louvor da sombra*, apresentam ao público personagens complexos, enigmáticos e que se declaram apaixonados pelo que seria julgado como condenável no caráter humano (sombra). Esses, a despeito de uma máscara social (persona) que lhes viabiliza um convívio social muitas vezes confortável, em algum ponto da obra, revelam e vivenciam sua própria escuridão, que, por sua vez, não parece vir acompanhada de nenhum sentimento de culpa ou autocensura.

Em *O diário de um velho louco* (2002), a valorização dada pelo patriarca idoso Utsugi à nora Satsuko é descrita na obra como um interesse mórbido do homem pelo que seria belo e

vil, ao invés do apreço pela simples beleza acompanhada de bondade inofensiva e previsível. A sombra reside no coração de Satsuko, que estimula o desejo do sogro a partir de jogos eróticos e manipulação sádica, a fim de obter privilégios. A admiração de Utsugi (que, inicialmente, em seu seio familiar e social exhibe a persona de patriarca sensato) pelo lado sombrio e sádico da bela e jovem nora o toma, levando-o à loucura.

Na narrativa de *As irmãs Makioka* (2005), considerada por muitos críticos literários a obra-prima de Tanizaki, observamos a personagem Yukiko, descrita por todos como “a tradicional mulher japonesa”. A despeito de seu silêncio hermético e personalidade enigmática, temos a sensação de que Yukiko, muitas vezes, manipula a própria família em favor dos seus próprios interesses. Em um determinado momento da obra, quando um pretendente a corteja, dados sobre a personagem são levantados pela família do rapaz, a fim de verificarem o seu passado. É revelado, então, o detalhe de uma mancha escura que pode ser observada em um dos olhos de Yukiko no período menstrual. A sombra na obra se torna um empecilho para o casamento porque traz um questionamento a respeito da boa saúde de Yukiko.

A literatura não se dá de modo inocente e o leitor pode se perguntar que sombra é essa que percorre o rosto da recatada, bela e silenciosa terceira irmã da família Makioka. Como uma pista para o leitor, acredita-se no presente estudo, que a mancha externa exiba, com brevidade, a sombra que reside no coração de Yukiko e não é verbalizada.

Em *A Chave* (2000), deparamo-nos com Ikuko, uma mulher casada de meia idade e com a aparência típica de uma mulher reservada e de boa família. Julgamo-la, a princípio, tradicional, recatada e servil, mas essa primeira impressão se desconstrói, revelando, a personagem um forte e insaciável apetite sexual, assim como uma personalidade egoísta. Ikuko, que exhibe uma vida intensa de jogos eróticos com o seu esposo, prioriza seus próprios interesses à família, não receando em trair seu devotado marido com o namorado da sua filha, Kimura. Observa-se a dualidade do que é exposto e do que é oculto em Ikuko e do equívoco que o leitor pode vir a cometer se rotulá-la com a ótica simplista da mulher japonesa passiva e inofensiva que muitas vezes foi nutrida pelo Ocidente por conta de um imaginário colonizador. Ikuko vivencia a sua sombra com prazer e nem a morte do esposo e o desgosto da filha a refreiam de externar o seu lado mais libertino. Enquanto vivo, o companheiro de Ikuko incentivava a sua traição com Kimura e os dois haviam estabelecido um código de se comunicarem através dos próprios diários.

Acredita-se no presente trabalho que a sombra, como elemento indissolúvel do ser humano, esteve sempre presente nas narrativas de Tanizaki. Negá-la, ocultá-la e evitá-la torna-se inútil, pois os seus personagens tendem a se confrontar com situações que lhes revelam a própria natureza, passando a vivenciar prazerosamente (e dolorosamente) seu encontro

com a penumbra. Existe a persona, o lado *yang* que os personagens exibem em um mundo ocidentalizado, representada por uma máscara muito sólida e bem construída, capaz de iludir o leitor em um primeiro momento. A sombra normalmente é compartilhada com um amante ou uma amante e, juntos, os personagens de Tanizaki adentram os terrenos oblíquos do inconsciente, vivenciando aquilo que a sociedade chamaria de inadequado, perigoso ou imoral (o *yin*).

O louvor à sombra, mais do que uma predileção abordada em um ensaio estético, é a temática e fio condutor de várias obras de Tanizaki que dialogam com as questões inconscientes do ser humano. Sem julgar, Tanizaki foi um escritor que abraçou a sombra em sua totalidade, sobretudo acolhendo-a através de personagens que, em momentos decisivos, deixavam a sua própria escuridão sobrepujar a máscara, tornando-as não em heróis, mas em pessoas tão humanas quanto possíveis.

Considerações finais

O autor japonês Jun'ichirō Tanizaki, em seu ensaio *Em louvor da sombra*, analisa a predileção do povo japonês pela penumbra em relação aos ocidentais que priorizam a luz. Tais conceitos de sombra e luz transcendem a definição do sentido literal e se desdobram por toda uma concepção de sombra (*yin*) e persona (*yang*) que traz junto os significados implícitos desses dois pares e alcança uma constituição psicológica da natureza e do homem.

Na Europa, no início do século XX, os estudos junguianos passaram a dialogar com as filosofias orientais, sobretudo o taoísmo, tendo incorporados os conceitos de *yin* e *yang* na elaboração das definições dos arquétipos. Em Miyahira (2005, p.17), é posto que a psicologia analítica talvez seja a teoria ocidental que mais se aproxima da explicação oriental do homem.

No presente trabalho, é estabelecida uma relação dos arquétipos junguianos de sombra (*yin*) e persona (*yang*) com o ensaio produzido por Tanizaki, explorando como a disposição desses elementos se dão em alguma de suas obras literárias.

Tanizaki permitiria em suas narrativas, o acesso a partes inconscientes e obscuras do ser humano vinculadas à sombra e que não podem ser desprezadas. Tais sombras viabilizariam a apreciação da beleza do indivíduo como um todo, e não a partir da fragmentação oferecida por um crivo de virtude.

De acordo com Jung (2007, passim), a sombra é a instância psíquica e inconsciente onde os instintos, desejos e sentimentos reprimidos seriam armazenados, sem, no entanto, deixarem de interferir na personalidade do indivíduo.

Nesse cenário, Tanizaki descreve personagens cujas sombras parecem se rebelar contra o senso de moralidade, censura e padronização ocidental impostos, eclodindo, principalmente, através da sexualidade, do prazer e das emoções.

Tanizaki instaura em sua própria literatura o lugar seguro da arte para permitir que seus leitores olhem por debaixo da máscara, da persona, experimentando a sombra, conhecendo-a, simpaticizando com ela, adentrando-a, para então, assim, poderem adorá-la. E louvá-la.

Referências

CISNE negro. Direção de Darren Aronofsky. Califórnia: Phoenix Pictures, 2010. 1DVD (107 min).

CLARKE, John. J. *Jung and Eastern Thought: A dialogue with the Orient*. Londres e Nova York: Routledge, 1994.

GRINBERG, Luiz P. *Jung: O Homem Criativo*. São Paulo: FTD, 1997.

HESSE, Herman. *Demian*. Tradução: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 2012.

HOBBSAWM, Eric J. *A Era do Capital*. Tradução: Luciano Costa Neto. 15. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2012, p. 390.

JUNG, Carl. G. *Arquétipos do Inconsciente Coletivo*. Tradução: Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 2008, p.31.

JUNG, Carl. G. *O Eu e o Inconsciente*. Tradução: Dora Ferreira da Silva. (O. C. Vol. VII/2). 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 134.

JUNG, Carl. G. *Psicologia do Inconsciente*. Tradução: Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 2007, p.58.

KAUPATEZ, Diogo Zenha e CORDARO, Madalena Natsuko Hashimoto. Coragem para seguir viagem quando a noite vem: Uma Análise de *Shisei*. São Paulo: *Estudos Japoneses*, v.26, 2005, p. 27.

KEENE, Donald. *Dawn to the West: a history of Japanese literature*. Nova York: Columbia University Press, 1998.

MAGNIER, Mark. *Japan is flush with obsession*. Los Angeles Times. Los Angeles. 13 dez. 1999. Disponível em: <<http://articles.latimes.com/1999/dec/13/news/mn-43419>> Acesso em: 13 fev. 2018.

MANSFIELD, Stephen. *Darkness aside, beauty exists in Tanizaki's shadows*. The Japan Times. Tóquio. 17 fev. 2018. Disponível em: <<https://www.japantimes.co.jp/culture/2018/02/17/books/darkness-aside-beauty-exists-tanizakis-shadows/#.WonVbflViko>> Acesso em: 18 fev. 2019.

MATSUI, Akira; KANEHARA, Masaaki; KANEHARA, Masako. Paleoparasitology in Japan – Discovery of toilet features. *Memórias do Instituto Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro: Memórias do Instituto Oswaldo Cruz, v. 98, n. 1, 2003, pp. 127–136*.

MIYAHIRA, Simone. *Psicologia analítica e zen budismo*. Monografia (bacharel em psicologia). Dpsi– UFSCar, São Carlos, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PIETZCKER, Eva. Japanese Paper - *washi*. 2004. Disponível em: <<http://www.druckstelle.info/en/papier.htm>> Acesso em: 13 fev. 2019.

PINHEIRO, Carlos E. B. “Da literatura ao teatro: A eterna luta entre o bem e o mal nas Figuras do Dr. Jekyll e de Mr. Hyde”. In: *Anais: XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008, p. 1.

ROCHA, Patrícia. *A influência do taoísmo na formação de conceitos junguianos: self, energia psíquica e o processo de individuação*. Monografia (pós-graduação em psicologia junguiana). UNESA, Rio de Janeiro, 2016.

SACRAMENTO, Mercia H. *Higiene e representação social: o sujo e o limpo na percepção de futuros professores de Ciências*. Tese (doutorado em educação). PPGEduc – UnB, Brasília, 2009, p. 48–64.

SOMBART, Werner. *Amor, luxo e capitalismo*. Tradução: Adília Maria Agostinho Batista. Venda Nova: Bertrand Editora, 1990, p. 63–65.

SORTE JUNIOR, Waldemiro F. Uma análise de valores estéticos japoneses do Período Heian: Miyabi e mono no aware. In: *Estudos Japoneses*. São Paulo, Número 40/2018. p. 81–100. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ej/article/view/159798/154409>>. Acesso em: 19. set. 2019.

STEVENSON, Robert L. *O estranho caso do Doutor Jekyll e do Senhor Hyde*. Tradução: Fabio Cyrino. São Paulo: Landmark, 2008.

SÜSKIND, Patrick. *O Perfume*. Trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Record/ Altaya. 1985, p. 5.

TANIZAKI, Jun'ichirō. *A chave*. Trad. Jefferson José Teixeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TANIZAKI, Jun'ichirō. *Amor insensato*. Trad. Jefferson José Teixeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TANIZAKI, Jun'ichirō. *As irmãs Makioka*. Trad. Eliza Atsuko Tashiro, Kanami Hirai, Leiko Gotoda e Neide Hissae Nagae. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

TANIZAKI, Jun'ichirō. *Em louvor da sombra*. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

TANIZAKI, Jun'ichirō. *O diário de um velho louco*. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

TANIZAKI, Jun'ichirō. *Shisei*. Tanizaki Jun'ichirō shū. Tóquio: Nihon Bunka Zenshū, 1910.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Paulo Schiller. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WILHELM, Richard. *I ching: o livro das mutações*. Trad. Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. São Paulo: Pensamento, 2006.

Recebido em: 20/11/2019.

Aprovado em: 20/12/2019.

INFLUÊNCIA DA NASALIZAÇÃO DE VOGAIS NA PRONÚNCIA DO MANAUARA NO PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM DA LÍNGUA JAPONESA¹

INFLUENCE OF VOCALICS NASALIZATION ON THE PRONUNCIATION OF THE MANAUARA IN THE JAPANESE LANGUAGE TEACHING PROCESS

Sarah Micaia Benevides Figueira²

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar o fenômeno da nasalização do manauara na pronúncia da língua japonesa, com foco na variável fonológica e fonética, considerando se estes podem se tornar um obstáculo na aquisição da língua. Através de pesquisa bibliográfica, coleta de dados, da aplicação de questionário e entrevistas gravadas com alunos do curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa da Universidade Federal do Amazonas – UFAM, procurou-se compreender em que ocasiões estas variáveis se realizam na pronúncia de língua japone-

ABSTRACT

The objective of this research is to analyze the phenomenon of the manauara nasalization in the pronunciation of the Japanese language, focusing on the phonological and phonetic variable, considering if they can become an obstacle in language acquisition. Through bibliographic research, data collection, questionnaire application and recorded interviews with students of the Languages – Japanese Language and Literature major of the Federal University of Amazonas (UFAM), we tried to understand when the manauara speaker realizes these variables in the pronunciation of the Japanese language.

¹ Artigo elaborado a partir da pesquisa PIBIC/PAIC 2018-2019 da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), sob a orientação da professora Ruchia Uchigasaki.

² Graduanda de Língua e Literatura Japonesa da UFAM.

sa pelo falante manauara. Para isto, foram consideradas as vertentes intralinguísticas e extralinguísticas, utilizando o software Praat para análise de sons. A partir dos resultados obtidos, se chegou à conclusão de que os participantes manauaras possuem tendência a nasalizar vogais sucedidas de consoante nasal quando em posição de sílaba tônica, de formas que a produção deste fenômeno pode gerar equívocos quanto à compreensão do significado de determinadas palavras.

Palavras-chave: Ensino de Língua Japonesa. Nasalização. Manaus.

Introdução

No processo de ensino e aprendizagem de uma língua estrangeira (doravante LE), o professor tem o importante papel de mediador do conhecimento. É sua função auxiliar no desenvolvimento de todas as habilidades na língua alvo do discente. Para que este auxílio seja efetivo, o indivíduo, assumindo o papel de professor, deve ter todas suas habilidades bem desenvolvidas.

Na Língua Japonesa (LJ), língua morálica³, cada letra tem um som distinto e de mesma duração. Em contrapartida, na Língua Portuguesa (LP), a duração de uma letra ou sílaba não se mostra necessária. Essa diferença dificulta a aprendizagem do estudante de LJ ao ter o primeiro contato com a língua.

A pronúncia do brasileiro e, conseqüentemente, do amazonense, é natural a nasalização de vogais antecedentes a uma consoante nasal⁴. Nesse sentido, é salutar analisar essa

For this, we considered the intralinguistic and extralinguistic aspects, using Praat software for sound analysis. From the obtained results, it was concluded that the Manauaras participants have a tendency to nasalize successful nasal consonant vowels when in a stressed syllable position, so that the production of this phenomenon can generate misunderstandings regarding the understanding of the meaning of certain words.

Keywords: Japanese Language Teaching. Nasalization. Manaus.

³ Unidade de som utilizada na fonologia para determinar o peso silábico, ou seja, a duração dos segmentos fônicos que compõem uma sílaba. Fuchs (1996, p. 50) comenta que os japoneses não conseguem desvincular a escrita da fonética, de forma que alguns pesquisadores se referem a mora como sendo “um som equivalente a uma letra de *kana*”.

⁴ Na fala do manauara, há uma especificidade que pode ou não comprometer a internalização da pronúncia de LJ, a nasalização. Como exemplo, são apresentadas as palavras banana [bãñãna], canil [kãñiw], entre outras. Isto, porém não interfere no significado da palavra (Barbosa, 1995). Enquanto na LJ, essa nasalização é considerada uma mora, interferindo no significado de uma palavra, como podemos observar nas palavras “*nani*”/na.ni/ (o que) e “*nannin*”/naNniN/ (quantas pessoas) (Joko, 2012).

diferença e a maneira como é trabalhada na formação de profissionais da área. É de interesse também analisar como o som nasalizado está sendo pronunciado.

Como professor de LE em formação, é importante exercitar a pronúncia na língua alvo, pois não somente ganha credibilidade, mas também auxilia na compreensão oral. Para isso, entender as divergências não só entre línguas diferentes, mas entre variações linguísticas dentro de uma mesma língua, é algo que deve ser colocado em pauta no ensino superior.

Nessa perspectiva, este artigo investiga e analisa a influência do fenômeno de nasalização na fala do manauara no aprendizado da língua japonesa e no ambiente de formação de professores da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Além disso, cria uma tabela fonética das línguas japonesa e portuguesa, concebendo um parâmetro de comparação. Em seguida, foca-se nas vogais do português falado em Manaus: quais nasalizam, como nasalizam e qual o contexto.

Em relação a influência da língua materna na fala de um estudante de LE, Nascimento (2017) explica que há uma transferência da língua materna para a LE, que pode ou não ser benéfica. Quando essa transferência da língua materna atrapalha na aprendizagem, ocorre o que se chama de interferência. Nesse sentido, Paluma afirma que a interferência “é causada diretamente pela Língua Materna quando o aprendiz utiliza a Língua Estrangeira” (PALUMA, 2009, p. 2).

Nesse caminho, o estudo sobre nasalização de vogais no português brasileiro (doravante PB) é consideravelmente amplo. Quanto ao processo de reprodução de vogais nasais, Medeiros; Demolin (2006) explicam que, do ponto de vista articulatório, tem como característica o abaixamento do véu palatino, fazendo assim com que o ar saindo dos pulmões não somente seja expelido pela cavidade oral, como também pela nasal. É importante considerar sua complexidade, pois há diferentes graus de nasalidade que variam de acordo com o grau de abaixamento do véu palatino. Já no ponto de vista acústico, as vogais nasais são resultado do convívio de ressonâncias e não-ressonâncias que influenciam na energia de soltura do ar.

No PB, as ressonâncias nasais não possuem um padrão nas vogais, justamente pelo fato dos diferentes graus de abaixamento do véu palatino. Além disso, “no PB, o Fn1, formante nasal, apresenta grande energia e é constante ao longo da vogal” (MEDEIROS; DEMOLIN, 2006, p. 133). Utilizando imagem por ressonância magnética (IRM), percebe-se que há uma diferença entre a vogal nasal e a correspondente oral, o que leva a acreditar que essa mudança na pronúncia de uma vogal nasal seja uma tentativa de compensar e produzir a qualidade vocálica desejada, embora não se possa afirmar ainda.

A nasalização é dividida em duas áreas: fonética e fonológica. No contexto fonológico, ocorre por função do próprio fonema como em mata [mata] e manta [mãta]. Já no contexto

fonético, a vogal nasaliza ao entrar em contato com a consoante nasal da sílaba seguinte, não resultando em uma outra palavra, como na palavra Manaus, que pode ser pronunciada, no aspecto da nasalização, [mã.na.ws] ou [ma.na.ws]. Este segundo é considerado um fenômeno variável (BOTELHO, 2007). O autor chega à conclusão de que, ao ocorrer mudança fonêmica em um vocábulo, por conseguinte de um som nasal, o fenômeno é chamado de nasalização, ao passo que o fenômeno nasal variável recebe o título de nasalidade. Porém, Mendonça; Oliveira Jr.; e Costa (2017), referem-se a esses fenômenos, respectivamente, como nasalização contrastiva ou fonêmica, e nasalização automática ou fonética. Para o artigo, adotou-se o segundo título para melhor compreensão do leitor.

Ainda se tratando de Botelho (2007), conclui-se que as vogais do PB possuem sete fonemas orais tônicos, cinco orais átonos e cinco fonemas vocálicos nasais, relevando se são realizações átonas ou tônicas, pois são de natureza fonética e não fonológica.

Para isso, Martins (2018), usando como materiais os *softwares Praat e GoldVarb X*, analisou a pronúncia de vogais nasais no português de Manaus em diferentes naturezas. A autora utilizou duas vertentes para análise de dados: intrassistêmica, análise do ponto de vista linguístico e acústico, e extrassistêmica, análise do ponto de vista da influência dos processos sociais pelo qual o indivíduo passa.

A autora, a partir de sua análise intrassistêmica, chega à conclusão de que, no português manauara, as vogais em sílabas tônicas ou subtônicas tendem a nasalizar, enquanto as vogais que não se encontram na situação anterior ou posterior possuem tendência a não nasalizar. Quanto a análise extrassistêmica, a autora constata que:

- 1) Os homens apresentam maior tendência em realizar a variável dependente pela forma da nasalização.
- 2) A realização da variável dependente pela forma da nasalização é um fenômeno mais frequente entre os mais velhos, pertencentes à segunda faixa etária.
- 3) A realização variável é associada a uma concepção menos prestigiada de uso do PB, ou menos associada ao padrão de escolarização mais baixo. Aspecto corroborado pela variável gênero, uma vez que as mulheres são mais conservadoras e mais associadas aos padrões formais de uso da língua e aplicam a nasalização com menor frequência. (MARTINS, 2018, p. 91).

Quanto a nasalização de vogais na língua japonesa, Joko (2012) afirma que é fonológica e marcada pelo arquifonema /N/. Essa nasalização corresponde a uma mora. Na variante de Tóquio pode aparecer um nasal silábico em início de palavras, como exemplo, a palavra “*uma*” [mma], cavalo em japonês.

A partir das ideias mencionadas, se levanta a hipótese de que a nasalização automática de vogais no português de Manaus possa interferir fonologicamente na pronúncia e com-

preensão auditiva de língua japonesa, por haver diferenças de graus de nasalização e duração no processo entre as duas línguas, que, conseqüentemente, podem gerar uma interferência na aquisição de língua japonesa.

Metodologia

A investigação se desenvolveu por meio de pesquisa foi a bibliográfica, aplicação de questionário e entrevistas gravadas com os alunos do curso de língua japonesa da UFAM, levando-se em consideração quatro situações: alunos que estão iniciando o aprendizado da língua na disciplina de Introdução de Língua Japonesa; alunos que estão matriculados na Língua Japonesa IV e VI; alunos que estão matriculados na Língua Japonesa VIII⁵ (última disciplina de Língua Japonesa) e alunos que fizeram intercâmbio em universidades do Japão ou que visitaram ou moraram no país.

O questionário aplicado obteve algumas informações dos participantes e a entrevista gravada serviu para verificação da pronúncia em língua japonesa. Na análise das entrevistas, o *software Praat* foi utilizado como auxílio na determinação de ocorrência de nasalização, pois somente a audição do pesquisador não era suficiente para a confirmação.

Para a entrevista, foram selecionadas quinze palavras em japonês para que os alunos pudessem pronunciar dentro de frases pré-estabelecidas: as primeiras seis com o fonema /N/ para que fosse analisada como são pronunciadas as vogais nasalizadas; e as nove seguintes sem o fonema /N/, mas com vogais precedidas de consoantes nasais, para análise da nasalização automática.

Inicialmente, se procurou somente apresentar as palavras para que os participantes criassem frases e pronunciassem. No entanto, por não ser o objetivo desta pesquisa analisar a capacidade dos participantes de elaborar frases e sim a pronúncia de língua japonesa, se optou pela preparação de frases. Cada frase foi gravada e analisada individualmente, utilizando para comparação gravações das mesmas frases por um falante nativo de japonês⁶.

As palavras do grupo 1 (TABELA 7) foram analisadas sob diferentes circunstâncias intralinguísticas. Nas palavras do primeiro grupo foram consideradas as seguintes questões: 1.a) participantes que não pronunciaram a nasal; 1.b) participantes que sonorizaram os sons posteriores ou anteriores as nasais; 1.c) participantes que nasalizaram o som /eN/ como [ẽĩN] e 1.d) participantes que pronunciaram o som nasal de duração curta, como em /ã/ /ẽ/ /ĩ/ /õ/ e /ũ/.

⁵ Considerou-se estas quatro primeiras disciplinas por serem as ofertadas no período 2019/1.

⁶ Uma nativa, professora de língua japonesa.

Ao analisar as palavras do grupo 2 (TABELA 8), se observou as questões subsequentes: 2.a) ocorrência de prolongamento das vogais na nasalização; 2.b) participantes que nasalizaram a vogal /i/ como núcleo de sílaba em início de palavra 2.c) participantes que, ao nasalizar, colocaram maior intensidade na sílaba, tornando-a tônica e 2.d) participantes que não pronunciaram nasal.

Quanto as circunstâncias extralinguísticas, além dos pontos selecionados por Martins (2018), considerado também o período escolar, o tempo de estudo de língua japonesa dos participantes, independentemente do período no qual se encontravam, e as oportunidades para conversação e compreensão auditiva que possuíam fora de sala de aula. Além desses pontos, também foi levado em consideração a variável da leitura, influenciando assim na naturalidade com a qual os alunos pronunciavam.

Foram analisados vinte e sete questionários e entrevistas⁷ divididas da seguinte maneira: seis alunos de Introdução à Língua Japonesa; seis alunos de Língua Japonesa IV, cinco alunos de Língua Japonesa VI, cinco alunos de Língua Japonesa VIII e seis alunos que já visitaram ou fizeram intercâmbio no Japão. Finalizada a análise de dados, os resultados foram organizados utilizando como base as situações mencionadas acima e as informações coletadas através do questionário e quantificados através do programa Excel.

Resultados e discussão

A análise e discussão dos dados obtidos estão divididas em quatro seções: a primeira refere-se aos sons da língua japonesa; a segunda sendo dividida em duas subseções: uma para tratar acerca dos sons da língua japonesa e a outra sobre os sons do português; a terceira para discutir a influência das vogais nasais da língua portuguesa, especificamente das variantes de Manaus, na pronúncia de língua japonesa; E a quarta para análise e discussão de dados a partir da coleta.

Os sons da língua japonesa

Primeiramente, deve-se entender que a língua japonesa possui diversas variações dialetais que causa até mesmo dificuldades no entendimento entre indivíduos de regiões dife-

⁷ O número de participantes foi quarenta e um. No entanto, analisou-se somente vinte e oito entrevistas, por se tratar de uma grande quantidade de frases e pessoas.

rentes. Shibatani cita, como exemplo, que determinados falantes da ilha central de Honshu não conseguem entender o dialeto falado em Kagoshima (ilha no Sul de Kyūshū). Para que houvesse uma comunicação entre falantes de diferentes dialetos, o governo japonês definiu uma língua padrão, o *hyōjun-go*, que possui como modelo o dialeto falado em Tóquio (SHIBATANI apud FUCHS, 1996, p. 36).

Outro ponto a ser considerado, é a estreita relação entre os sons da língua japonesa com a escrita, pois foi um país inicialmente ágrafo, adotando a escrita chinesa a partir de 300 d.C. Essa escrita foi simplificada gerando *kanji* (ideograma) e dois alfabetos fonográficos: *hiragana* e *katakana*, nos quais cada letra corresponde a um som específico dentro da língua.

Como visto anteriormente, os sons da língua japonesa possuem o mesmo tempo de duração, determinado como mora, fazendo com que esta seja classificada como uma língua de base morálica. Dentro desse sistema, é na altura que se faz um contraste na pronúncia entre moras, ou seja, a mora acentuada dentro de uma palavra é marcada pela altura melódica, sendo a duração e a intensidade iguais para cada mora. Porém, na língua japonesa, “a diferença tonal existe apenas para diferenciar a sílaba acentuada das demais, pois esta diferença é relevante para o significado da palavra” (FUCHS, 1996, p. 55). Como exemplo, temos as palavras “ponte” e “pauzinhos japoneses”, ambas pronunciadas “hashi” [haɰi], porém na primeira a mora acentuada é *shi*, enquanto na segunda a mora *ba* é mais alta.

Consoantes

A seguir, serão apresentados os sons que constituem a língua japonesa, seja como fonema ou variante, utilizando os símbolos Alfabeto Fonético Internacional (IPA). As consoantes da língua japonesa, segundo as pesquisas de Magnuson (1998) e Fuchs (1996), são:

Som	Classificação	Exemplo
[p]	Oclusiva bilabial surda	caixa de correio “ <i>posuto</i> ” – [posuto]
[b]	Oclusiva bilabial sonora	chapéu “ <i>bōshi</i> ” – [bo:ɸi]
[k]	Oclusiva velar surda	mala “ <i>kaban</i> ” – [kaban]
[g]	Oclusiva velar sonora	cinco pessoas “ <i>gonin</i> ” – [gonin]
[t]	Oclusiva dental surda	caro “ <i>takai</i> ” – [takai]
[d]	Oclusiva dental sonora	telefone “ <i>denwa</i> ” – [denwa]
[ʔ]*	Oclusiva glotal surda	escola “ <i>gakkō</i> ” – [gaʔko:]

[ɸ]*	Fricativa bilabial surda	inconveniente “ <i>fuben</i> ” [ɸubɛɴ]
[s]	Fricativa alveolar surda	céu “ <i>sora</i> ” – [sora]
[z]	Fricativa alveolar sonora	mapa “ <i>chizu</i> ” – [tʃizɯ]
[ʃ]*	Fricativa alveopalatal surda	sal “ <i>shio</i> ” – [ʃio]
[ç]*	Fricativa palatal surda	cem “ <i>hyaku</i> ” – [çjakɯ]
[h]	Fricativa glotal surda	bandeira “ <i>hata</i> ” – [hata]
[ts]*	Africada alveolar surda	esposa “ <i>tsuma</i> ” – [tsuma]
[dʒ]*	Africada alveolar sonora	continuar “ <i>tsuzuku</i> ” – [tswɔ̃zɯkɯ]
[tʃ]*	Africada alveopalatal surda	metrô “ <i>chikatetsu</i> ” – [tʃikatetsɯ]
[dʒ̃]*	Africada alveopalatal sonora	bicicleta “ <i>jitensha</i> ” – [dʒ̃itenʃa]
[w]*	Aproximante labiovelar sonora	rio “ <i>kawa</i> ” – [kawa]
[l]*	Aproximante lateral sonora	seis “ <i>roku</i> ” – [loku]
[r]	Tepe alveolar sonora	coração “ <i>kokoro</i> ” – [kokoro]
[m]*	Nasal bilabial sonora	vila “ <i>mura</i> ” – [mura] final do livro “ <i>kanmatsu</i> ” [kam.ma.tsu]
[n]	Nasal alveolar sonora	dormir “ <i>neru</i> ” – [neru] todos “ <i>minna</i> ” [min.na]
[ɲ]	Nasal alveopalatal sonora	jardim “ <i>niwa</i> ” – [niwa] importação “ <i>yunyū</i> ” – [juɲɲju:]
[ŋ]	Nasal velar sonora	chave “ <i>kagi</i> ” – [kaɲi] cultura “ <i>bunka</i> ” – [buɲ.ka]
[ɴ]	Nasal uvular sonora	livro “ <i>hon</i> ” – [hon]

Fonte: Classificação de Fuchs (1996) e Joko (1987), e exemplificação de Figueira (2019).

Na língua japonesa há um fenômeno, de cunho fonológico, em que uma consoante não nasal é seguida de consoantes geminadas, deixando um “tempo vazio” entre uma sílaba e outra. Esse “tempo vazio” tem a duração de uma mora e é marcado pelo símbolo /Q/. Como exemplo, Fuchs (1996) utiliza a palavra “como esperado” [ja. pa.ɾi]. Quanto a consoante nasal que finaliza uma sílaba, como em “fácil” [kantɒɴ], é marcada pelo arquifonema /N/⁸.

Joko (1987) classifica as consoantes do japonês a partir do alfabeto de fonogramas *hiragana*, chegando a conclusão de que são: /p, t, k, b, d, g, s, z, h, m, n, r, Q, N/, separando as variações de acordo com o contexto. Quanto a isso, chegou-se ao resultado de que os sons sinalizados com o símbolo * são variantes nos seguintes contextos:

⁸ Esse arquifonema é marcado, na escrita japonesa, pela letra [ㄥ] no alfabeto *hiragana*, e [ン] no *katakana*.

- a. O som [ʔ] é variante dialetal pertencente ao *Satsugū Hōgen*⁹ do fonema /Q/;
- b. O som [ϕ] é variante conjugal do fonema /h/, sendo realizado com a vogal não arredondada [u];
- c. O som [ç] é variante conjugal do fonema /h/, sendo realizado com a vogal [i];
- d. O som [ʃ] é variante conjugal do fonema /s/, sendo realizado com a vogal [i], podendo também ser realizado, com valor fonológico, com as vogais [a], [o] e [u] quando precedidas de [j];
- e. O som [ʈ] é variante conjugal do fonema /t/, sendo realizado com a vogal não arredondada [u];
- f. O som [ʧ] é variante conjugal do fonema /t/, sendo realizado com a vogal [i], podendo também ser realizado, com valor fonológico, com as vogais [a], [o] e [u] quando precedidas de [j];
- g. O som [ɕ] é variante conjugal do fonema /d/, sendo realizado com a vogal não arredondada [u];
- h. O som [ɕʃ] é variante conjugal do fonema /d/, sendo realizado com a vogal [i], podendo também ser realizado, com valor fonológico, com as vogais [a], [o] e [u] quando precedidas de [j];
- i. O som [w] é realizado com a vogal [a], com valor fonológico;
- j. O som [r] é uma variante livre do fonema /r/;
- k. O som [m] é realizado em final de sílaba como variante do fonema /N/ precedendo as consoantes [m], [p] e [b];
- l. O som [n] é realizado em final de sílaba como variante do fonema /N/ precedendo qualquer consoante que não seja exceção;
- m. O som [ɲ] é variante conjugal do fonema /N/, sendo realizado com a vogal [i] e semivogal [j];
- n. O som [ŋ] possui duas realizações: como variante livre do fonema /g/; e em final de sílaba como variante do fonema /N/ precedendo as consoantes [k] e [g];
- o. O som [ŋ] é realizado como variante do fonema /N/ sempre em final de palavra.

Embora na escrita tenham sido adaptadas letras para que estrangeiros pudessem escrever seu nome em japonês, o som [v] não constitui um fonema na língua japonesa, geralmente sendo pronunciado [b]. O mesmo ocorre com os sons [f], [s] antes de [i], [t] antes de [i], [z] antes de [i], [d] antes de [u] e [t] antes de [u].

Nota-se que as consoantes do japonês são fixas e bem diferenciadas enquanto fonemas, sofrendo algumas variações, seja conjugal, dialetal ou livre. No entanto, não foram

⁹ *Satsugū Hōgen* (薩隅方言), refere-se ao conjunto de dialetos das províncias da ilha Kagoshima.

apresentadas todas as variantes de fonemas consonantais, por se tratar de um assunto muito extenso e ainda em discussão.

Vogais

Segue abaixo as vogais da língua japonesa, de acordo com a língua padrão:

Som	Classificação	Exemplo
[i]	Anterior alta não-arredondada oral	existir “ <i>iru</i> ” – [iru]
[e]	Anterior média-alta não-arredondada oral	estação (trem, ônibus) “ <i>eki</i> ” – [eki]
[ɛ]*	Anterior média-baixa não-arredondada oral	transmitir “ <i>tsutaeru</i> ” – [tsutaɛru]
[a]	Central baixa não-arredondada oral	outono “ <i>aki</i> ” – [aki]
[ɯ]*	Central alta arredondada oral	neve “ <i>yuki</i> ” – [juki]
[u]*	Posterior alta não-arredondada oral	sapato “ <i>kutsu</i> ” – [kutsu]
[o]	Posterior média-alta arredondada oral	colocar “ <i>oku</i> ” – [oku]
[j]*	Aproximante palatal sonora	noite “ <i>yoru</i> ” – [joru]

Fonte: Classificação de Fuchs (1996) e Joko (1987), e exemplificação de Figueira (2019)

Quanto aos sons marcados com *, chegou-se a seguinte conclusão:

- O som [ɛ] é variante livre do fonema /e/;
- O som [j] é realizado como uma semivogal, com valor fonológico, geralmente seguido das vogais [a], [o] e [u];
- O som [u] é variante dialetal do fonema /u/ pertencente às regiões do Oeste do Japão;
- O som [ɯ] é variante dialetal do fonema /u/ pertencente às regiões do Leste do Japão e, por conseguinte, pertencente ao dialeto padrão.

Compreende-se também que as vogais na língua japonesa possuem uma diferença fonológica no que se diz a duração, por exemplo, as palavras tio “*ojisan*” [ojisaɴ] e avô “*ojisan*” [oji:saɴ], citadas por Joko (2012, p. 180), se distinguem pela pronúncia da vogal /i/, que é dobrada na segunda palavra. Esse prolongamento é marcado pelo arquifonema /R/.

Há, porém, duas variantes: a vogal /e/ seguida de /i/ e a vogal /o/ seguida de /u/, que podem prolongar o som precedente ou pronunciar cada vogal separadamente. O

que determina se o prolongamento ocorrerá ou não, é de ordem morfológica ou lexical. As palavras *kango*¹⁰ geralmente prolongam, enquanto as palavras *wago*¹¹ tendem a assimilar essa diferenciação de cada vogal. A autora utiliza as palavras “rei” e “perseguir” como exemplo: ambas são escritas “*ou*”, porém a primeira (*kango*) se pronuncia [o:] e a segunda (*wago*), [ou].

Quanto as vogais nasais, há uma diferença fonológica marcada pelo arquifonema /N/. Essa nasalização contrastiva, ao ocorrer em final de palavra, geralmente assume o valor da consoante nasal velar [ŋ] ou é marcado pelo prolongamento nasal da vogal oral anterior, por exemplo: livro “*hon*” pode ser [hon] ou [hoŋ] (FUCHS, 1996, p. 49).

As vogais da língua japonesa, no que se diz a língua padrão, são cinco: /a, i, u, e, o/. Em determinados dialetos são marcadas mais vogais, porém, por essa diferença dialetal no Japão não ser o objeto desta pesquisa, não será feita uma análise mais aprofundada no assunto. Não foi levado em consideração apresentar as vogais nasais como sons, mas sim como fenômenos de nasalização, por não haver discussões suficientes sobre o assunto para que se chegue a um ultimato.

Os sons da língua portuguesa

A língua portuguesa, diferentemente da língua japonesa, é classificada como de ritmo acentual. Isto pois a duração individual de cada sílaba dentro de uma palavra ocorre em função da ocorrência das sílabas acentuadas (tônicas). Ou seja, a sílaba acentuada possui duração, altura e intensidade diferentes das demais (CAGLIARI, 1981, p. 156). Além disto, a língua portuguesa possui sílabas tônicas secundárias e sílabas átonas, enquanto na língua japonesa uma palavra possui somente uma vogal acentuada. A relação entre a acentuação primária, secundária e ausência de acentuação constrói o ritmo da fala, não tendo, no entanto, o valor primordial de diferenciar significados como na língua japonesa. Procura-se esclarecer também que na língua portuguesa não há uma ligação estreita entre a escrita e a fala, como exemplo, a palavra “mais” que, embora termine com a consoante s, é pronunciada [maɪz] ou [maɪʒ] quando precede uma palavra com som sonoro no início, num fenômeno chamado assimilação (CAGLIARI, 1981, p. 115).

¹⁰ Kango (漢語), são vocábulos de origem chinesa assimilados pelos japoneses.

¹¹ Wago (和語), vocábulos genuinamente japoneses.

Consoantes

Abaixo, segue a tabela de sons que constituem consoantes no português brasileiro, conforme Silva (2001):

Som	Classificação	Exemplo
[p]	Oclusiva bilabial surda	pata – [patə]
[b]	Oclusiva bilabial sonora	bola – [bolə]
[k]	Oclusiva velar surda	cama – [kəma]
[g]*	Oclusiva velar sonora	gato – [ga.tu]
[t]*	Oclusiva dental surda	tato – [tatu]
[d]	Oclusiva dental sonora	dado – [dadu]
[f]	Fricativa labiodental surda	faca – [fakə]
[v]	Fricativa labiodental sonora	vaca – [vakə]
[s]*	Fricativa alveolar surda	céu – [sɐu] saia – [sajə]
[z]	Fricativa alveolar sonora	casa – [kazə]
[ʃ]*	Fricativa alveopalatal surda	chá – [ʃa] xícara – [ʃikara]
[ʒ]	Fricativa alveopalatal sonora	haja – [aʒa]
[X]*	Fricativa velar surda	rata – [Xatə] carta – [kaXtə]
[χ]*	Fricativa velar sonora	carga – [kaxga]
[h]*	Fricativa glotal surda	marra – [maha] rato – [hatu]
[ɦ]*	Fricativa glotal sonora	carga – [kaɦga]
[tʃ]*	Africada alveopalatal surda	tia – [tʃiə]
[dʒ]*	Africada alveopalatal sonora	dia – [dʒiə]
[m]	Nasal bilabial sonora	maca – [makə]
[n]	Nasal alveolar sonora	nada – [nadə]
[ɲ] ou [ɣ̃]*	Nasal alveopalatal sonora	manhã – [mɐ̃ɲɐ̃] manhã – [mɐ̃yɐ̃]
[ɾ]	Tepe alveolar sonora	cara – [karə]
[ʀ]*	Vibrante alveolar sonora	rata – [ʀatə]
[ɹ]*	Retroflexa alveolar sonora	mar – [maɹ]

[l]	Lateral alveolar sonora	lata – [latə]
[ɫ] ou [w]*	Lateral alveolar sonora velarizada	salsa – [saɫsə] salsa – [sawɫsə]
[ʎ] ou [lj]*	Lateral palatal sonora	calha – [kaʎə] calha – [kaljə]

Fonte: Classificação de Silva (2001) e exemplificação de Figueira (2019).

Os fonemas propriamente ditos da língua portuguesa são: /p, b, k, g, t, d, f, v, s, z, ʃ, ʒ, m, n, ɲ, ɾ, R, l, ʎ / . A autora apresenta as variantes da seguinte forma:

- a. O fonema /g/, quando produzido antes das vogais /e/ e /i/, é realizado como [ʒ];
- b. O som [t] é variante dialetal do fonema /t/, realizado antes da vogal [i] em alguns estados do Nordeste do Brasil e em Portugal;
- c. O som [d] é variante dialetal do arquifonema /d/, realizado antes da vogal [i] em alguns estados do Nordeste do Brasil e em Portugal;
- d. O som [s] é variante dialetal do fonema /s/ em final de sílaba em algumas regiões do Brasil;
- e. O som [ʃ] é variante dialetal do fonema /s/ em final de sílaba em algumas regiões do Brasil, presente na fala amazonense;
- f. O som [X] é variante dialetal do arquifonema /R/, realizado no dialeto carioca sob as seguintes condições: em início de palavra, final de palavra, final de sílaba seguido de consoante surda;
- g. O som [ɣ] é variante dialetal do arquifonema /R/, realizado no dialeto carioca sob a seguinte condição: final de sílaba seguido de consoante sonora;
- h. O som [h] é variante dialetal do arquifonema /R/, realizado no dialeto de Belo Horizonte sob as seguintes condições: em início de palavra, final de palavra, final de sílaba seguido de consoante surda;
- i. O som [ɦ] é variante dialetal do arquifonema /R/, realizado no dialeto de Belo Horizonte sob a seguinte condição: final de sílaba seguido de consoante sonora;
- j. O som [ʝ] é variante dialetal do arquifonema /t/, realizado antes da vogal [i] e semivogal [j] na região do Sudeste e em alguns estados do Norte do Brasil;
- k. O som [dʒ] é variante dialetal do arquifonema /d/, realizado antes da vogal [i] e semivogal [j] na região do Sudeste e em alguns estados do Norte do Brasil;
- l. O fonema /ɲ/ geralmente ocorre em maioria como [ɲ̃], sendo [ɲ] menos comum;
- m. O som [r̃] é variante dialetal do arquifonema /R/, realizado no português europeu e em certos dialetos do português paulista sob as seguintes condições: em início de palavra, final de sílaba ou palavra;

- n. O som [ɹ] é variante dialetal do arquifonema /R/, realizado no português caipira sob as seguintes condições: final de palavra;
- o. O fonema /l/ em final de sílaba ocorre tanto como [w], quanto como [ɹ], sendo as duas variantes livres;
- p. O fonema /ʎ/ geralmente ocorre em maioria como [ɹɹ], sendo [ɹɹ] menos comum;

Cagliari (1981) também apresenta o fenômeno de similitude, presente na língua portuguesa. Assim como na assimilação, ocorre uma mudança fonética ocasionada pelos outros sons que o acompanham. O que diferencia a similitude da assimilação é que a primeira ocorre no interior da palavra, enquanto a segunda ocorre no início ou final de palavra, sendo influenciada pelos sons externos. Outra característica da similitude é que esta mudança pode ou não ocorrer sem influenciar no sentido da palavra. Como exemplo, o autor apresenta a palavra *musgo*, que pode ser pronunciada tanto [muzgɔ] quanto [musgɔ], sem que seu sentido seja alterado.

As consoantes do português podem seguir outra consoante dentro de um vocábulo, fenômeno que recebe o nome de “encontro consonantal”. Há um valor fonológico quanto a isso, como exemplifica Fuchs (1996) com as palavras *clave*: *crave*. No japonês, esse fenômeno não ocorre, sendo acrescentadas vogais entre cada consoante na tentativa de pronunciar.

No português falado em Manaus é comum o uso das africadas sonora e surda antes da vogal [i], como em *tio* [tʃiɔ] e *dia* [dʒiɐ]. As variantes [ɹ], [w] e [ɹ] também são comuns na fala amazonense. Quanto aos fonemas /R/ e /s/ em final de sílaba, são mais presentes, respectivamente, as variantes [X] (antes de consoante surda e em final de palavra), [ɹ] (antes de consoante sonora) e [ɹ].

Como pode ser observado acima, há muitas variantes dialetais no português brasileiro no que se diz as consoantes. No entanto, como esta pesquisa procura analisar o português falado em Manaus, não foi feita uma discussão aprofundada sobre as variantes não pertencentes ao português de outras localidades externas ao Brasil.

Vogais

Na tabela a seguir, serão apresentados os sons que consistem vogais na língua portuguesa:

Tabela 4: Vogais da Língua Portuguesa

Som	Classificação	Exemplo
[i]	Anterior alta não-arredondada oral	ilha – [ilʲɐ]
[e]	Anterior média-alta não-arredondada oral	escola – [eskɔla]
[ɛ]	Anterior média-baixa não-arredondada oral	ela – [ɛla]
[a]	Central baixa não-arredondada oral	sala – [salɐ]
[ɔ]	Posterior média-baixa arredondada oral	moto – [mɔtɔ]
[o]	Posterior média-alta arredondada oral	olho – [olʲɔ]
[u]	Posterior alta arredondada oral	uva – [uvɐ]
[ĩ]	Anterior alta não-arredondada nasal	limpo – [lʲĩpɔ]
[ẽ]*	Anterior média-alta não-arredondada nasal	menta – [mẽtɐ]
[ẽ̃]*	Central média-baixa não-arredondada nasal	manga – [mãgɐ]
[õ]*	Posterior média-alta arredondada nasal	ônibus – [ônibus]
[ũ]	Posterior alta arredondada nasal	umbigo – [ũbigɔ]
[ɨ]*	Anterior alta não-arredondada frouxa	fome – [fɔmɨ]
[ɐ̃]*	Central média-baixa não arredondada frouxa	gata – [gatɐ̃]
[ɔ̃]*	Posterior alta arredondada frouxa	carro – [kaXɔ̃]

Fonte: Classificação de Silva (2001) e exemplificação de Figueira (2019)

Os fonemas vocálicos da língua portuguesa, segundo Silva (1996), são sete: /i, e, ɛ, a, ɔ, o, u/. Quanto as vogais marcadas com o símbolo *, chegou-se a seguinte conclusão:

- a. O som [ẽ] corresponde a vogal nasal do fonema /e/, sendo que a correspondente nasal para a vogal anterior média-baixa não-arredondada [ɛ] somente ocorre em sílabas átonas;
- b. O som [ẽ̃] corresponde a vogal nasal do fonema /a/, pois a altura da língua durante a articulação da vogal nasal é média-baixa e não baixa.
- c. O som [õ] corresponde a vogal nasal do fonema /o/, sendo que a correspondente nasal para a vogal posterior média-baixa arredondada [ɔ], somente ocorre em sílabas átonas;
- d. O som [ɨ] ocorre sob duas condições: como o fonema /i/ em posição de sílaba átona, e como o fonema /e/ em posição átona em final de palavra;
- e. O som [ɐ̃] corresponde ao fonema /a/ em posição de sílaba átona, em final de palavra;
- f. O som [ɔ̃] ocorre sob duas condições: como fonema /u/ em posição de sílaba átona, e como o fonema /o/ em posição átona em final de palavra;

Como pode ser observado acima, a língua portuguesa, em comparação com a língua japonesa, possui dois fonemas vocálicos a mais, ambos médio-baixos orais. Porém, esse sistema completo de vogais somente funciona em posição de sílaba tônica (CALLOU; LEITE, 1990, p. 77, apud FUCHS, 1996, p. 59). Tratando-se de vogais átonas, o número reduz para três: [ɪ], [ɐ], [ʊ]. Cagliari (1981) contesta essa afirmação, argumentando que, dependendo do dialeto, é possível que a distribuição varie. Como exemplo, o autor utiliza a palavra “cafezinho”, na qual há dois acentos rítmicos, ca e zi, de maneira que a vogal [ɛ] assuma a posição de vogal átona.

Outro fenômeno presente na língua portuguesa falada no Brasil é o alçamento, no qual vogais média-altas em posição pretônicas ou postônicas se projetam para vogais mais altas, como /e/ para [i] e /o/ para [u]. Sobre isto, Garcia (2017, p. 5) explana que ocorre independente da consoante entre as vogais. Percebe-se este alçamento em palavras como “menino” [minĩnu] e “coruja” [curuʒɐ]. Este fenômeno é comum na fala do amazonense, principalmente antes das consoantes [ʃ] e [dʒ].

Quanto aos ditongos, Cagliari nos apresenta como a ocorrência de duas vogais na mesma sílaba (CAGLIARI, 1981, p. 55). Consequentemente, a ocorrência de três fonemas vocálicos dentro de uma sílaba é chamada de tritongo. O autor chama atenção para a diferença entre um ditongo e um hiato, sendo este último o encontro entre duas vogais que não pertencem a mesma sílaba, gerando uma pausa entre uma vogal e outra. No ditongo, a língua produz um movimento contínuo, seguindo de uma articulação de uma vogal para a outra, mantendo a qualidade do som vocálico.

As vogais nasais no português de Manaus e sua influência na pronúncia de japonês: a nasalização

A nasalização, como já apresentado anteriormente, possui dois pontos de análise: articulatorio e acústico. Do ponto de vista articulatorio, Martins (2018) explana que a produção de sons nasais ocorre no abaixamento do véu palatino, assim expelindo o ar através das cavidades oral e nasal simultaneamente. Cagliari (1977) explica da seguinte maneira o véu palatino:

O véu é uma estrutura muscular que se estende a partir do osso palatino para trás até alcançar horizontalmente a parede faringal. Ele isola as cavidades oral e faríngea da nasofaringe. Constitui a parte posterior do céu da boca e o chão da nasofaringe. O véu tem uma superfície interior côncava, mesmo quando elevado. (CAGLIARI, 1977, p. 87)

Esse autor explica que o movimento que o véu palatino faz não é vertical, mas sim diagonal. Quanto abaixado, o formato do palato mole é semelhante a uma banana, enquanto levantado parece um pé humano virado para baixo, sendo que a parte correspondente ao calcanhar aperta a parede faríngea, fechando a passagem de ar nasal (CAGLIARI, 1981, p. 72). Dependendo da posição na qual o véu está abaixado, é possível se obter diferentes graus de nasalização, ou seja, diferença na qualidade do som nasal produzido.

Do ponto de vista acústico, as vogais nasais são resultado do convívio de ressonâncias e não-ressonâncias que influenciam nos picos de energia de soltura do ar, gerando sons orais e nasais. Esses picos de energia, dentro de uma região do espectro sonoro, são chamados de formantes. Na produção de sons vocálicos, são considerados dois formantes: F1 e F2. O F1 refere-se à altura da língua, enquanto F2 corresponde à anterioridade e posterioridade da língua. Essas ressonâncias e não-ressonâncias, na produção de sons nasais, tendem a causar uma maior duração e menor energia nos formantes 1 de vogais baixas (MEDEIROS, 2006, p. 133).

A nasalização na língua japonesa

Na língua japonesa, a nasalização de vogais de cunho fonológico se dá pela presença de sons nasais em final de sílaba representados pelo arquifonema /N/. Essa consoante passou a ser um fonema ainda no período Heian, sendo, antes disso, uma variante livre do som *nu*. A nasal moráica na língua japonesa também pode resultar da desvocalização de uma sílaba iniciada com consoante nasal. Como exemplo, temos as palavras “*konô*” e “*monô*”, que podem se pronunciadas “*kon*” e “*mon*” (JOKO, 2012, p. 183).

Há, porém, nasalização automática de vogais. Joko (1987) esclarece que há uma leve nasalização nas vogais, como variante livre, antes das consoantes nasais /m/ e /n/. No entanto, ao pronunciar essas vogais, o falante japonês não aplica tanta força e prolongamento na duração quanto nas vogais fonologicamente nasalizadas. Percebe-se então que a vogal acompanhada do arquifonema /N/ possui a duração de duas moras, enquanto as demais vogais, independente da nasalização automática, permanecem com uma mora de duração. Como exemplo, temos as palavras “*nani*” /nani/ (o que) e “*nannin*” /naNniN/ (quantas pessoas). Na primeira palavra, embora haja uma nasalização da primeira sílaba, a duração não é maior, enquanto na segunda, a duração da sílaba é dobrada.

Outro ponto tratado por Joko (2012) é a pronúncia da vogal /u/ em início de palavras monossílabas (com duas moras). Na variante oral de Tóquio, pode ser pronunciado um nasal

silábico como nas palavras “*uma*”, [mma], e “*ume*”, [mme]. Embora estas palavras ainda possuam a contagem de duas moras, essa pronúncia é regular no ensino de língua japonesa em diversos países estrangeiros, por se tratar do dialeto padrão.

A nasalização na língua portuguesa

As vogais orais da língua portuguesa possuem, em sua maioria, uma correspondente nasal. Cagliari chega à conclusão de que, em sílabas tônicas ou átonas, todas as vogais, exceto [ɛ], [a], [ɔ], podem nasalizar. Embora os sons [ɛ] e [ɔ] possam ocorrer em sílabas tônicas, é comum na fala da maioria das pessoas que não ocorram. Em sílabas átonas, o autor afirma que há uma variação frequente entre os sons [ɛ̃] e [ĩ] e entre [õ] e [ũ]. Como exemplo da última ocorrência, o autor utiliza as palavras “enseada”, que pode ser pronunciada tanto [ẽseada] quanto [ĩseada], e “comprido”, podendo ser dito [kõpridõ] quanto [kũpridũ]. Essas vogais nasais, no português, podem ser marcadas pela presença de uma vogal nasal em seguida, ou pelo sinal diacrítico (~) (CAGLIARI, 1981, pp. 75-76).

Quanto aos ditongos nasalizados, geralmente ocorrem com término vocálico em [ĩ] ou [ũ], ou início vocálico em [ũ], podendo ocorrer ou não sem uma consoante nasal em seguida. Ditongos que ocorrem em início de palavra e seguidos de nasais variam entre a oralidade e nasalidade, como em “reino” – [Xeĩnõ] ou [Xeĩnõ] (CAGLIARI, 1981, pp. 76-77). Já os tritongos nasalizados ocorrem bem menos que monotongos e ditongos. Em início de palavra não há ocorrência de nasalização, sendo possível ocorrer somente dois tipos de tritongos nasalizados: [ũĩũ] e [ũõẽ], sendo esses dois representam o singular e plural de algumas palavras, como saguão [saguũũ], no plural saguões [saguõõẽ]. Cagliari acrescenta que os ditongos e tritongos iniciados com a nasal de /u/ podem variar entre a nasalidade parcial ou total (CAGLIARI, 1981, p. 79).

A nasalização fonética (ou automática) no português manauara

Existem poucos estudos sobre nasalização de vogais na fala manauara, por se tratar de um assunto relativamente recente em destaque. Sobre isso, Barbosa afirma que são poucos os casos nos quais não ocorrem nasalização de vogais na fala manauara, não fazendo um estudo muito aprofundado no assunto (BARBOSA, 1995, p. 99).

Já Martins (2018) conclui em seu trabalho “A nasalização variável de vogais na fala ma-nauara”, no que se diz aos fatores intrassistêmicos, que a nasalização de vogais tem tendência a ocorrer em sílaba tônica seguida de consoante nasal. Em início de palavra é relativamente menor a ocorrência, se comparada com sílabas tônicas em meio de palavra, como segue abaixo:

Contexto fonológico	Percentual de ocorrência	
	Nasalizada	Não nasalizada
Sílaba tônica em início na palavra	73,78%	26,32%
Sílaba tônica intermediária na palavra	86,29%	13,71%

Fonte: (MARTINS, 2018, p. 77)

Já em sílabas átonas, é recorrente a não nasalização de vogais de acordo com as seguintes situações:

Contexto fonológico	Percentual de ocorrência	
	Nasalizada	Não nasalizada
Sílaba pretônica	21,51%	78,49%
Sílaba postônica	19,43%	80,57%
Sílaba subtônica	52,72%	47,28%

Fonte: (MARTINS, 2018, p. 79)

Percebe-se que sílabas em posição pretônica tendem a nasalizar mais do que sílabas postônicas. Já em sílabas subtônicas o número de ocorrências varia bastante, mesmo tendo uma pequena tendência a nasalizar.

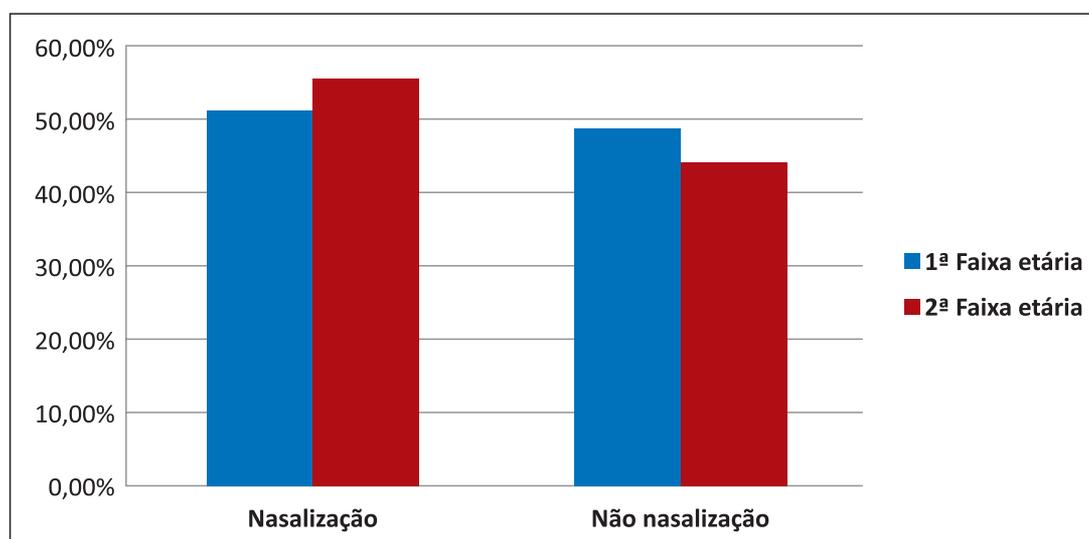
Outro aspecto analisado pela autora foi em torno da vogal [i] na posição de núcleo em sílabas no início de palavras. Quanto a isto, chegou-se à conclusão de que os seguintes fatores influenciam para a nasalização de vogais: “a juntura com consoantes laterais e vibrantes, a harmonia nasal, a monomorfia dos prefixos latinos indicadores de negação e a lexicalização” (MARTINS, 2018, p. 91).

Quanto aos fatores extrassistêmicos, a autora considerou as variáveis de gênero, grau de escolaridade e faixa etária. Quanto a primeira variável, concluiu-se que as mulheres possuem menos tendência a nasalizar, não sendo, no entanto, um resultado indiscutível. Quanto

ao grau de escolaridade, a autora discute que o número de pessoas sem algum grau de instrução é baixo, passando então a considerar os seguintes aspectos para análise: como baixa/média escolaridade considera-se sem formação superior completa; e como alta escolaridade entende-se o indivíduo que possui ensino superior completo. O resultado alcançado foi de que o fenômeno de nasalização é mais comum ao falante de escolarização baixa.

No que se diz a variável de faixa etária, a autora separa em dois aspectos: 1) falantes entre 18 e 45 anos; 2) e falantes entre 46 em diante. Chegou-se ao resultado de que a realização de nasalização de vogais é mais frequente entre os mais velhos, como é possível observar no gráfico abaixo:

Gráfico 1: A variável dependente em função da faixa-etária dos falantes



Fonte: MARTINS, 2018, p. 87

Considerando os pontos mencionados acima, espera-se compreender, através da coleta de dados das entrevistas gravadas com estudantes de língua japonesa da Universidade Federal do Amazonas, se esta nasalização fonética do falante manauara é presente e perceptível na pronúncia de língua japonesa. Esta pesquisa não procura, no entanto, considerar tão profundamente os fatores extrassistêmicos para análise, por haver um padrão tanto na faixa etária quanto na escolaridade dos estudantes.

Análise de dados

Para a coleta de dados foram consideradas quinze palavras, divididas em dois grupos: palavras com /N/ de valor fonológico e palavras sem /N/ para análise de nasalização automática. São estas:

Tabela 7: Grupo I	
Japonês	Significado
みんな – “ <i>min’na</i> ”	Todos, todo mundo
にんげん – “ <i>ningen</i> ”	Humano
うんてんしゅ – “ <i>untenshu</i> ”	Motorista
おんがく – “ <i>ongaku</i> ”	Música
なんにん – “ <i>nan’nin</i> ”	Quantas pessoas
まんなか – “ <i>man’naka</i> ”	Centro

Fonte: FIGUEIRA, 2019

Tabela 8: Grupo II	
Japonês	Significado
かみ – “ <i>kami</i> ”	Cabelo
あたま – “ <i>atama</i> ”	Cabeça
うめ – “ <i>ume</i> ”	Ameixa
ひらがな – “ <i>hiragana</i> ”	Alfabeto fonográfico <i>hiragana</i>
いま – “ <i>ima</i> ”	Agora
おもい – “ <i>omoi</i> ”	Pesado
なまえ – “ <i>namae</i> ”	Nome
みなさん – “ <i>mina-san</i> ”	Todos, todo mundo (forma de tratamento)
なに – “ <i>nani</i> ”	O que

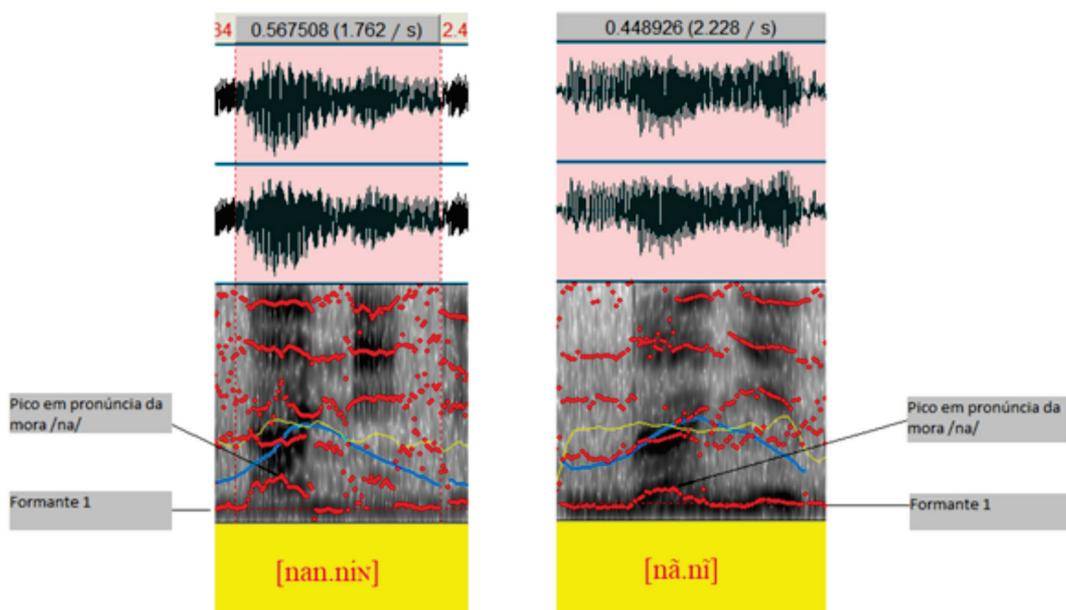
Fonte: FIGUEIRA, 2019

Para coleta de dados, as palavras acima foram postas dentro de frases também pré-estabelecidas para que os participantes as lessem em voz alta. Cada frase foi gravada e analisada separadamente através do programa *Praat*. As palavras do primeiro grupo possuem a presença da letra ん/N/, utilizada para nasalização fonológica de palavras. Selecionou-se uma palavra para cada vogal da língua japonesa, de maneira que fosse possível analisar a pronúncia de cada uma. Para as palavras do segundo grupo considerou-se os pontos encontrados por Martins (2018), como a posição e tonicidade das moras.

Realizada a coleta de dados, procedeu-se à análise da matéria sonora coletada. Conclui-se com o fenômeno variável anteposto, se esperava ser realizável o registro da ocorrência de duas formas variantes para os dois grupos: Vogal realizada com nasal longa e vogal realizada com nasal curta.

No entanto, a análise de dados revelou o contexto de diferentes níveis de nasalização semelhantes aos defendidos por Cagliari, de que a “Nasalidade é essencialmente um problema de qualidade auditiva que se reconhece num som e que pode ser produzida de várias maneiras” (CAGLIARI, 1981, p. 74). Assim, o resultado obtido é que as vogais das palavras selecionadas pronunciadas pelos participantes nativos de Manaus possuem diferentes graus de nasalidade e duração, de forma que possam influenciar no valor fonológico das palavras, como pode ser observado no exemplo a seguir, na pronúncia da palavra “*nannin*” (quantas pessoas), sendo a primeira representação (à esquerda) correspondente a pronúncia de um nativo do Japão e a segunda (à direita) de um dos participantes nascido em Manaus:

Figura 1: Comparativo entre pronúncia da palavra “*nannin*” com presença de consoante nasal /N/ e vogal sem nasal longa



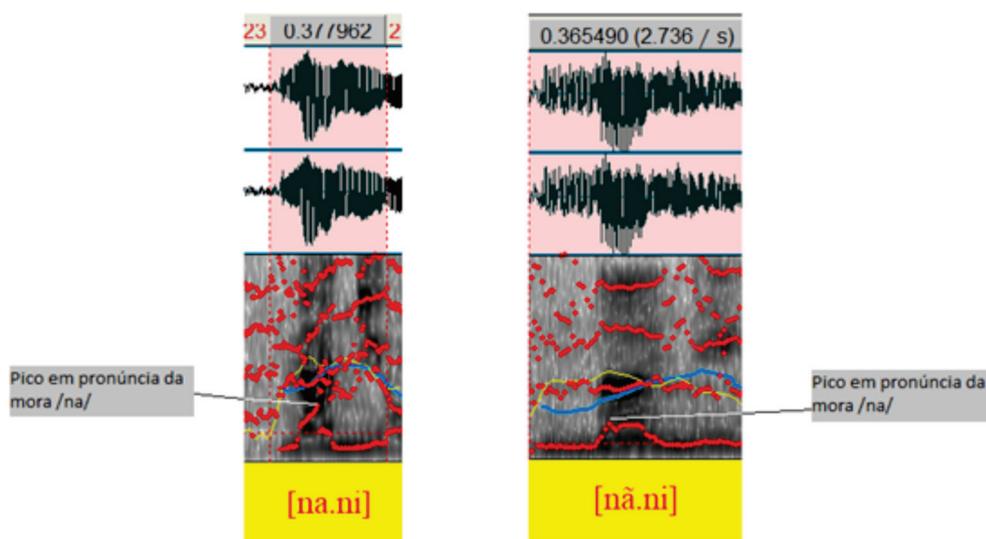
Fonte: FIGUEIRA, 2019 – Imagem gerada através do software Praat

Ao lado esquerdo da imagem, têm-se as vogais /a/ e /i/ realizadas com a presença da consoante nasal /N/, de modo que apresenta uma maior duração, além de um pico alto no formante 1 no momento de pronunciar a vogal e uma cor cinza mais clara. Já na repre-

sentação espectrográfica mais à direita da imagem é perceptível uma diferença de altura no formante 1, assim como uma menor duração das moras e um tom de cinza mais escuro, sugerindo uma maior força na cavidade oral e conseqüentemente realizado sem um grande auxílio da cavidade nasal.

Já no exemplo a seguir, pode ser observada a análise da pronúncia da palavra “*nani*” (o que) por um nativo do Japão, à esquerda, e por um dos participantes nascido em Manaus, à direita:

Figura 2: Comparativo entre palavra “*nani*” com vogal não nasal e vogal com nasal curta



Fonte: FIGUEIRA, 2019 – Imagem gerada através do *software Praat*

Na representação espectrográfica à esquerda da imagem, têm-se as vogais /a/ e /i/ realizadas com a ausência da consoante nasal /N/, de modo que apresenta um pico no momento de pronunciar a vogal /a/ e uma cor cinza mais escura, indicando pronúncia sem auxílio da cavidade nasal. Já na representação mais à direita é perceptível uma ausência de pico de altura no formante 1, assim como uma maior duração da consoante nasal /n/ inicial e um tom de cinza mais claro, sugerindo uma menor na cavidade oral e conseqüentemente realizada com auxílio da cavidade nasal.

O mapeamento gerou condições para que fosse realizada a quantificação de dados, de modo a demonstrar se os grupos de fatores elencados são ou não relevantes para a realização da nasalização variável. Será feita na próxima subseção um levantamento dos dados de acor-

do com as variáveis intralinguísticas e extralinguísticas.

Para melhor desenvolvimento das tabelas e gráficos a seguir, adotou-se o seguinte sistema de siglas: G1 (grupo 1) designando a disciplina de Introdução à Língua Japonesa; G2 para Língua Japonesa IV; G3 para Língua Japonesa VI; G4 para Língua Japonesa VIII; e G5 para designar os participantes que visitaram, moraram ou fizeram intercâmbio no Japão.

A influência das variáveis intralinguísticas

Aponta-se aqui que na pronúncia de vogais nasalizadas de palavras da língua japonesa por parte dos falantes manauaras ocorreu um padrão de pronúncia quanto a extensão da nasal na vogal. Na pronúncia do falante de português manauara, as vogais possuem característica nasal em toda sua extensão, como apontaram Medeiros; e Demolin (1981, p.133), o formante nasal é grande em energia e permanece ao longo de toda vogal: na palavra “*hon*” (livro): [hõN]. Já na pronúncia gravada com a professora nativa japonesa, percebeu-se que a vogal permanece oral no início e se torna nasal em seu prolongamento, como na palavra “*hon*” (livro): [hõN].

Outro fenômeno presente nos dados coletados foi a similitude. Embora não tão frequente, a palavra “*untenshu*” foi pronunciada em determinadas ocasiões como [ũdẽŋʃu], de forma que a oclusiva dental surda [t] foi substituída por sua correspondente sonora [d], influenciada pela nasal antecessora. Por não influenciar diretamente no fator fonológico da palavra, decidiu-se por não a designar como variável. No entanto, esta anotação é deixada aqui para futuros debates.

Variáveis intralinguísticas no grupo 1

Nas palavras do primeiro grupo foram considerados as seguintes questões: a) participantes que não pronunciaram a nasal; b) participantes que nasalizaram o som /eN/ como [ẽĩN]; e c) participantes que pronunciaram o som nasal de duração curta, como em /ã/ /ẽ/ /ĩ/ /õ/ e /ũ/.

Ausência de nasal em palavras com fonema /N/

A ausência de pronúncia do fonema nasal /N/ pode influenciar no significado da palavra, como apontou-se no ponto 3.3.2. Nesta variante, considerou-se a ausência do som

nasal fonológico do fonema /N/ em final de sílaba, mas não em final de palavra. Isto pois em final de sílaba não há influência de consoantes seguintes. Sendo assim, nas palavras “*nannin*” e “*ningen*” somente se considerou a primeira mora para análise. A tabela a seguir exibe a quantificação feita com os dados coletados, na qual o termo N.P se refere ao número de participantes e N.O ao número de ocorrências:

Tabela 9: Ausência de nasalização

	G1		G2		G3		G4		G5	
	N.P	N.O								
<i>minna</i>	6	0	6	0	5	0	5	0	6	0
<i>ningen</i>	6	0	6	0	5	0	5	1	6	0
<i>untenshu</i>	6	1	6	1	5	1	5	2	6	0
<i>ongaku</i>	6	0	6	0	5	0	5	1	6	0
<i>nannin</i>	6	0	6	0	5	0	5	0	6	0
<i>man'naka</i>	6	1	6	0	5	0	5	0	6	0

Fonte: FIGUEIRA, 2019

Como pode ser observado na quantificação acima, nas palavras “*minna*” e “*nannin*” não houve ausência de nasalização, seja como nasal fonológica ou como nasal fonética, sugerindo que a presença da consoante /n/ no início da mora seguinte influencia na vogal anterior. Na palavra “*ningen*” houve somente uma ocorrência de não nasalização de vogal, na turma de Língua Japonesa VIII. Esta ocorrência pode ser influência da mora seguinte, que também possui o fonema /N/. Este mesmo fenômeno ocorre na primeira mora da palavra seguinte, “*untenshu*”, sugerindo que a presença do fonema /N/ em duas moras seguidas na mesma palavra tende a cancelar a presença da primeira nasal para que a segunda possa ser pronunciada, visto que as vogais presentes em “*ningen*”, [i] e [e], e em “*untenshu*”, [u] e [e], por terem suas correspondentes nasais com F1 maior, precisam de energia de ar contínua para pronunciar a nasal /N/.

Quanto à palavra “*ongaku*”, também foi percebida somente uma ocorrência da pronúncia sem nasal /N/, novamente na turma de Língua Japonesa VIII, desta vez podendo ser considerado um evento isolado, relacionado a leitura. Já com a palavra “*man'naka*” houve uma ocorrência de não nasalização na turma de Introdução à Língua Japonesa. O fator influenciador pode ser o pouco contato dos participantes com a palavra, por se tratar do primeiro período, já que não houve ausência de pronúncia de nasal /N/ nas demais turmas.

Pronúncia de nasal curta

No âmbito desta variável fonológica, considerou-se a presença da nasal somente sobre a vogal, sem pronúncia de consoante nasal /N/, tornando a nasalização de duração curta, no valor de uma mora. Quanto a essa variante, a tabela 10 expõe a quantificação de dados:

Tabela 10: Pronúncia de nasal curta em local de fonema /N/ em primeira mora

	G1		G2		G3		G4		G5	
	N.P	N.O								
<i>minna</i>	6	1	6	1	5	0	5	1	6	0
<i>ningen</i>	6	3	6	1	5	2	5	1	6	1
<i>untenshu</i>	6	0	6	0	5	0	5	1	6	0
<i>ongaku</i>	6	0	6	0	5	0	5	1	6	0
<i>nannin</i>	6	1	6	1	5	0	5	1	6	0
<i>man'naka</i>	6	0	6	0	5	0	5	0	6	0

Fonte: FIGUEIRA, 2019

Os dados consolidados permitem afirmar que, quanto a palavra “*minna*”, há uma maior frequência de ocorrência de nasais curtas na pronúncia do fonema /N/, assim como em “*ningen*” e “*nannin*”, nas moras que possuem /i/ como núcleo de sílaba. Este fenômeno sugere uma associação do falante manauara, já que a LP, como língua acentual, possui diferentes durações de sílabas da mesma palavra quanto a intensidade, altura e duração. Por esta razão, nas palavras “*ningen*” e “*nannin*” foi percebida uma duração menor nas moras /niN/ pela intensidade sobre as moras também ser menor, se comparadas as moras /geN/ e /naN/. Já na palavra “*minna*”, embora a mora acentuada pelos falantes manauaras tenha sido /miN/, houve nesta também uma menor duração, provavelmente relacionado a palavra “*mina-san*”, considerando que os participantes pareciam confundir com determinada frequência tanto a escrita quanto pronúncia das palavras.

Na palavra “*untenshu*” não houve frequentes ocorrências de nasal curta, ocorrendo raramente na mora /uN/. Este episódio pode ter sofrido influência também da natureza acentual da língua portuguesa, já que o falante pôs determinada intensidade na mora /teN/. A palavra “*ongaku*” também não se mostrou frequente quanto ao fenômeno, mas não houve intensidade maior nas outras moras da palavra por parte do falante. Quanto a palavra “*man'naka*”, não houve ocasião de pronúncia de nasal curta, com a mora inicial /maN/ sendo frequentemente pronunciada como a mora acentuada (em intensidade).

Pronúncia de /eN/ como [ẽĩN]

Outro caso a respeito do qual esta pesquisa buscou coletar material é quanto a pronúncia de /eN/ por parte dos falantes manauaras. Os achados consolidados transmitem que este contexto se reproduz numa variável no falar manauara, ocorrendo como [ẽĩN]. Quanto a essa variante, a tabela 11 expõe a quantificação de dados em relação as duas palavras que possuem a mora /eN/:

Tabela 11: Pronúncia de /eN/ como [ẽĩN]

	G1		G2		G3		G4		G5	
	N.P	N.O								
<i>ningen</i>	6	5	6	6	5	4	5	4	6	4
<i>untensbu</i>	6	2	6	2	5	2	5	4	6	1

Fonte: FIGUEIRA, 2019

Como apontado na quantificação acima, há uma frequente ocorrência da pronúncia de /eN/ como [ẽĩN] na palavra “*ningen*”, influenciada talvez pela associação com a pronúncia da palavra “ninguém” em português. Isto ocorre pois, como explica Cagliari (1997, p. 28), os monotongos /i, e, o, u/, quando antecedem a consoante nasal /N/ tendem a serem realizados como dígrafos, como no próprio exemplo “ninguém”: [nĩ.gẽĩŋ]. Dessa forma, o falante manauara, ao pronunciar a palavra em japonês, associando ao monotongo “guen” acrescenta a vogal [ĩ]. O mesmo ocorre na palavra “*untensbu*”, porém em menor escala, provavelmente por não haver associação direta com alguma palavra da língua portuguesa.

Variáveis intralinguísticas no grupo 2

Ao analisar as palavras do grupo 2, se observou as questões subsequentes: a) ocorrência de prolongamento das vogais na nasalização; b) participantes que nasalizaram a vogal /i/ em posição de núcleo de sílaba em início de palavra; c) participantes que, ao nasalizar, colocaram maior acentuação de intensidade na sílaba, tornando-a tônica; e d) participantes que não pronunciaram nasal.

Vogais nasais longas em nasalização automática

No âmbito desta variável fonológica, considerou-se a presença da nasal automática na vogal precedida de consoante nasal /m/ ou /n/ em sílaba seguinte, com duração longa de

maneira que possa ser compreendida como produção de consoante nasal final /N/. Quanto a essa variante, a tabela 12 expõe a quantificação de dados:

Tabela 12: Vogais nasais longas em nasalização automática

	G1		G2		G3		G4		G5	
	N.P	N.O								
<i>kami</i>	6	3	6	1	5	0	5	1	6	0
<i>atama</i>	6	1	6	2	5	0	5	1	6	0
<i>ume</i>	6	0	6	0	5	0	5	0	6	0
<i>hiragana</i>	6	0	6	0	5	2	5	1	6	0
<i>ima</i>	6	0	6	0	5	0	5	1	6	1
<i>omoi</i>	6	0	6	0	5	0	5	0	6	0
<i>namae</i>	6	1	6	0	5	0	5	2	6	0
<i>minasan</i>	6	0	6	0	5	1	5	0	6	0
<i>nani</i>	6	3	6	1	5	0	5	2	6	1

Fonte: FIGUEIRA, 2019

Os dados consolidados permitem afirmar que há presença quase o totalmente nula de nasal longa nas palavras “*ume*”, “*ima*”, “*omoi*” e “*mina-san*”. Em “*ume*” observou-se uma frequente pronúncia da vogal /u/ como extensão da consoante seguinte /m/, gerando o resultado [mme], apresentado por Joko (2012), de forma que não há um prolongamento da vogal nasal [ũ]. Já na palavra “*ima*” e “*mina-san*”, assim como no ponto 5.1.1.b, as vogais [i], embora nasalizadas, não possuem grande duração. Quanto a palavra “*omoi*”, como será discutido no ponto 5.1.2.d, não há pronúncia de nasal na vogal sucedida de consoante nasal /m/, de maneira que também não há prolongamento.

Nas palavras restantes, há predominância de nasalização da vogal [a]. Nas palavras “*hiragana*” e “*namae*” não há muita frequência desta variável, ocorrendo geralmente quando a acentuação ocorre na mora nasalizada. Embora na palavra “*atama*” o padrão de ocorrência seja um pouco maior que as duas anteriores, a variável sugere ocorrer pela mesma razão: acentuação na mora nasalizada. Quanto às palavras “*kami*” e “*nani*”, há uma frequência maior de ocorrência de nasal prolongada, possuindo, as duas, acentuação de intensidade na primeira mora por parte do falante manauara. No entanto, esse prolongamento ocorre como explicado no ponto 5.1: em toda extensão da vogal, sem queda considerável da consoante nasal final /N/.

Nasalização de vogal /i/ como núcleo de sílaba em início de palavra

Outro caso sobre o qual esta pesquisa buscou coletar material diz respeito à pronúncia da vogal /i/ como núcleo de sílaba em início de palavra por parte dos falantes manauaras. Os achados consolidados transmitem que este contexto se reproduz numa variável no falar manauara, possuindo tendência a ocorrer sob a forma de nasalização. Quanto a essa variante, a tabela 13 expõe a quantificação de dados em relação as duas palavras que possuem a mora /i/ em início de palavra:

	G1		G2		G3		G4		G5	
	N.P	N.O								
<i>ima</i>	6	6	6	5	5	5	5	5	6	4
<i>minasan</i>	6	3	6	4	5	1	5	0	6	4

Fonte: FIGUEIRA, 2019

A quantificação do material colhido, exposta na tabela acima, apontou para o fato de que as palavras “*ima*” e “*mina-san*” possuem tendência a ocorrer uma nasalização na vogal /i/ em início de palavra. Martins (2018, p. 83) afirma que esta variável ocorre, na língua portuguesa, por haver ausência de par mínimo [i/i] neste contexto, não ocorrendo com as demais vogais. Na primeira palavra há uma maior frequência, ocorrendo em todos os grupos de participantes, enquanto na segunda em determinados grupos não há ocorrência. Por /i/ estar isolada como único som da primeira mora na palavra “*ima*”, esta ocorrência se dá pela ausência de outro fator determinante além da consoante /m/ presente na mora seguinte. Já em “*mina-san*”, a ocorrência passa a depender da decisão do falante no momento de acentuar a mora, de forma que, quando acentuada, passa a ter um menor, ou quase nulo, grau de nasalização, pela energia utilizada para pronúncia.

Acentuação em mora nasal

No contexto desta variável, considerou-se a presença de acentuação (quanto à intensidade) nas moras nasalizadas automaticamente. Esta variável pode influenciar tanto na naturalidade do falante quanto na significação de determinadas palavras, como aponta Joko (2012), que a interferência diminui no nível dos fonemas com o avanço no aprendizado da língua, mas em níveis relacionados a prosódia, os desvios aumentam, principalmente quanto

as palavras de classe fonológica¹². Quanto a este ponto, a tabela a seguir expõe os seguintes resultados:

Tabela 14: Acentuação de intensidade em mora nasal

	G1		G2		G3		G4		G5	
	N.P	N.O								
<i>kami</i>	6	6	6	6	5	1	5	2	6	4
<i>atama</i>	6	5	6	0	5	2	5	1	6	3
<i>ume</i>	6	2	6	1	5	2	5	1	6	1
<i>hiragana</i>	6	1	6	4	5	1	5	4	6	3
<i>ima</i>	6	5	6	3	5	2	5	0	6	3
<i>omoi</i>	6	3	6	0	5	0	5	0	6	0
<i>namae</i>	6	2	6	0	5	1	5	0	6	0
<i>minasan</i>	6	2	6	1	5	1	5	0	6	2
<i>nani</i>	6	4	6	5	5	3	5	0	6	2

Fonte: FIGUEIRA, 2019

Como aponta a tabela, a grande maioria das palavras analisadas possuem a mora nasal com acentuação de intensidade, sugerindo não só uma dificuldade na compreensão da articulação ao pronunciar, como também uma tendência a acentuar a mora nasalizada. Nas palavras nas quais mais ocorre, “*kami*” e “*nani*”, há também um prolongamento da vogal. Nas demais palavras sugere haver uma ligação entre a acentuação e a nasalização longa, de forma que as nasais menos nasalizadas não possuem também frequentes ocorrências de forte acentuação. A palavra “*omoi*” possui acentuação quase nula na vogal inicial /o/ e, portanto, tendência a não ser nasalizada. No caso específico desta palavra, há uma tendência a acentuação de intensidade na mora /mo/.

¹² Sobre isto, a autora explica que essa classe de palavra, diferente da classe de palavras morfológicas, se identifica pela presença de acento, utilizando como exemplos as palavras “*Burajiria*” e “*daidaku*” que, separadas, possuem seu próprio núcleo tonal (última mora de altura tônica na palavra) mas ao serem pronunciadas juntas, “*Burajiria Daigaku*”, tem-se uma palavra fonológica com específica acentuação. Esta regra influencia tanto na enunciação quanto na compreensão auditiva quanto a natureza da palavra.

Não nasalização automática de vogal

Nesta variável, considerou-se a ausência do vogal nasal fonética na presença de consoantes nasais /m/ e /n/ na mora seguinte. Esta variável, mesmo não sendo um fator fonológico, é apresentada como ponto a ser discutido pela frequência de ocorrência, como pode ser observado na tabela 15, a seguir:

Tabela 15: Não ocorrência de nasalização automática

	G1		G2		G3		G4		G5	
	N.P	N.O								
<i>kami</i>	6	0	6	0	5	2	5	1	6	0
<i>atama</i>	6	0	6	1	5	0	5	0	6	0
<i>ume</i>	6	2	6	2	5	1	5	3	6	1
<i>hiragana</i>	6	2	6	0	5	1	5	0	6	1
<i>ima</i>	6	0	6	1	5	0	5	0	6	1
<i>omoi</i>	6	3	6	5	5	5	5	5	6	6
<i>namae</i>	6	3	6	4	5	3	5	2	6	4
<i>minasan</i>	6	1	6	2	5	4	5	3	6	0
<i>nani</i>	6	0	6	0	5	1	5	1	6	1

Fonte: FIGUEIRA, 2019

A quantificação do material colhido, exposta na tabela acima, apontou para a pouca ocorrência de não nasalização comparada a um falante nativo japonês, sugerindo que, na língua portuguesa, “toda vogal diante de nasal, portanto, pode ser nasalizada completamente, parcialmente ou pode não ser nasalizada de todo” (CAGLIARI, 1981, p. 87). Desta maneira, analisa-se aqui as palavras nas quais não ocorre o fenômeno de nasalização com regularidade.

Na palavra “*ume*” não ocorre nasalização de vogal quando o falante manauara, ao pronunciar a vogal /u/, articula de maneira que a seja pronunciada a vogal arredondada [u]. Em casos raros, a nasal é ausente ao acentuar a mora /u/. Na palavra “*mina-san*”, a ausência de nasalização ocorre na acentuação da mora /mi/, como apresentado no ponto 5.1.2.b.

Na palavra “*namae*”, a não nasalização de vogal se realiza com frequência, assim como na palavra “*omoi*”. Nestas duas variáveis foi percebido um contexto contrário as analisadas anteriormente: a ausência de nasal ocorre ao pronunciar as primeiras moras, /na/ em “*namae*” e /o/ em “*omoi*”, como átonas, colocando maior acentuação nas moras seguintes.

A influência das variáveis extralinguísticas

Este trabalho assumiu os termos “extralinguísticos” e “extrassistêmicos” para referenciar ao conjunto de aspectos sociolinguísticos listados como princípios teóricos-metodológicos da pesquisa desenvolvida. Os pontos levantados por Martins (2018) não foram fortemente julgados como variáveis por haver um padrão entre o grau de escolaridade e faixa etária dos alunos, além de haver mais participantes de gênero feminino. No entanto, será feito aqui algumas observações quanto às variáveis apresentadas pela autora: como apontado no gráfico 1 (MARTINS, 2018, p. 87), há uma maior ocorrência de nasalização em pessoas com a faixa-etária de 45 anos para cima, fato não observado na análise de dados feita no ponto 5.1, com o único participante da segunda faixa-etária tencionando a não nasalizar automaticamente antes de consoante nasal /n/ ou /m/ em sílaba seguinte. Quanto ao grau de escolaridade, percebeu-se que os participantes que iniciaram seus estudos na universidade com maior idade, a partir dos 25 anos, possuíam maior tendência a produzir nasalização automática.

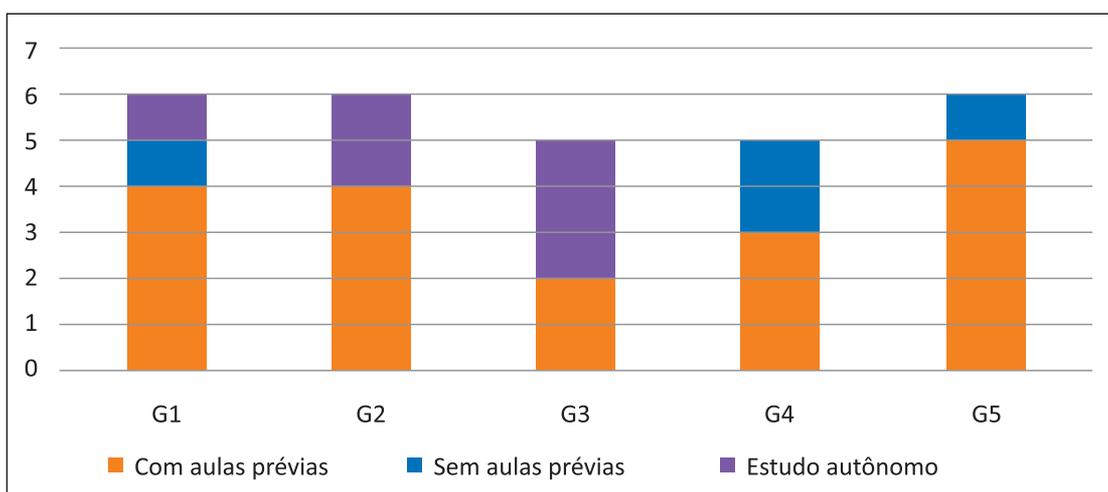
Outra questão considerada foi a prática contínua ao curso tanto em conversação quanto em compreensão auditiva dos participantes fora de sala de aula, através de experiências que afirmaram ter, como conversa com colegas fora de sala de aula, redes sociais ou aplicativos de conversação, formas de entretenimento (como *talkshows*, animes, séries ou jogos), entre outros específicos, como trabalho e programas extracurriculares. Quanto aos resultados analisados, se chegou à seguinte conclusão de que, embora a maioria dos participantes possuam alguma prática externa a sala de aula, o nível dos participantes parece influenciar nesses fatores e não o contrário, de forma que a prática se torne prejudicial por não haver um mediador com maior conhecimento da pronúncia. Por exemplo, observa-se que no grupo 1 a prática através da conversação com colegas fora de sala de aula é maior, mas há uma maior frequência de nasalização de influência fonológica, enquanto no grupo 5 não há muitas variedades de prática de conversação e compreensão auditiva, mas também não há consideráveis ocorrências de cunho fonológico, pelos participantes possuírem maior tempo de estudo tanto dentro do curso quanto através de estudo prévio.

Sendo assim, esta seção está dividida da seguinte maneira: a. influência do tempo de estudo prévio; b. influência do estudo simultâneo em cursos externos; c. influência da periodização dos participantes. Estas variáveis serão consideradas quanto a influência nos pontos 5.1.1.b e 5.1.2.a, por serem os pontos nos quais há maior influência fonológica.

Influência do estudo prévio

Nesta variável, considerou-se a influência do estudo prévio de língua japonesa. Para esta quantificação, considerou-se como estudo prévio somente as situações que envolviam cursos de língua japonesa, em instituições ou programas de ensino como Centro de Ensino de Línguas (CEL) da UFAM ou a Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental – NI-PPAKU. Também foi computado os participantes que fizeram estudo autônomo, através da internet ou impressão de materiais didáticos. Observa-se a quantificação de dados no gráfico 2, a seguir:

Gráfico 2: Variável de estudo prévio



Fonte: FIGUEIRA, 2019

Como pode ser observado no gráfico acima, há um maior número de participantes que estudaram em alguma instituição de ensino de língua japonesa antes de ingressar ao curso de licenciatura da UFAM, exceto pelo grupo 3, alunos de Língua Japonesa VI, onde há uma maior quantidade de alunos que estudaram por conta própria. Comparando os resultados no gráfico com os expostos na tabela 9, é constatado uma considerável quantidade de ocorrência de menor nasalização do fonema final /N/ entre os alunos que possuem um estudo de LJ anterior ao ingresso no curso, exceto pelos alunos do grupo 1, pela maioria dos alunos terem estudado por pouco tempo ou possuir um grande intervalo de tempo sem estudar antes de ingressar ao curso.

Quanto ao grupo 3, a grande quantidade de participantes que estudaram autonomamente não parece influenciar na pronúncia da consoante final /N/, ocorrendo somente duas

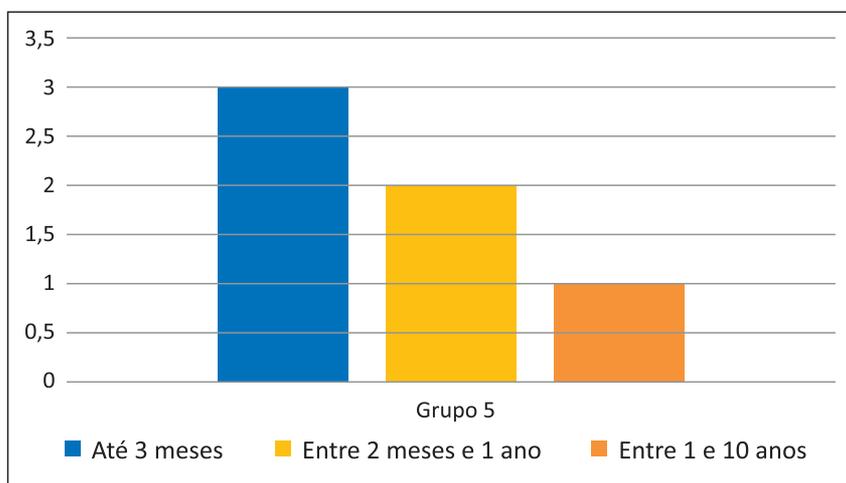
vezes, já discutidas no ponto 5.1.1.b. Já no grupo 4, disciplina de Língua Japonesa VIII, no qual ocorre com maior frequência a não nasalização no local de fonema /N/ e a nasalização curta, há também um equilíbrio entre os participantes que estudaram anteriormente e os que iniciaram os estudos na universidade, com dois dos cinco se encaixando no segundo tipo.

No que se refere ao ponto 5.1.2.a, a pronúncia longa de vogais em fenômeno de nasalização automática demonstra ter relação com o estudo prévio dos participantes, ocorrendo em grande parte nas disciplinas nas quais a média de alunos que estudaram japonês pela primeira vez ao ingressar no curso ou estudaram sozinhos.

Influência do contato direto com a língua japonesa através de intercâmbio, visita ou vivência no Japão

No contexto desta variável, foi considerado o contato direto com a língua japonesa dos participantes, com base em viagens ao Japão, seja para morar, intercâmbio ou somente visita. Para isto, optou-se por analisar somente os participantes do grupo 5. Quanto a este ponto, os gráficos a seguir expõem os seguintes resultados:

Gráfico 3: Contato direto com a língua japonesa através de intercâmbio, visita ou vivência no Japão



Fonte: FIGUEIRA, 2019

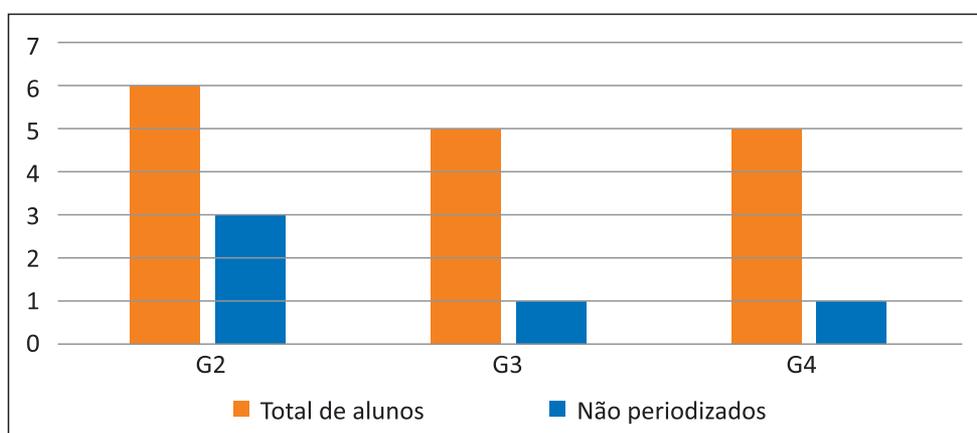
Como pode ser observado acima, a maioria dos participantes passou menos de 3 meses no Japão, sendo que somente dois passaram entre 3 meses e 1 ano e somente um participante viveu no país entre 1 e 10 anos. Comparando com os resultados das tabelas 7 e 9, os casos

de nasalização com influência fonológica ocorrem no primeiro subgrupo, comprovando que este contato com a língua, em longa escala, tende a corrigir possíveis erros de pronúncia, assim como as variações das vogais nasais pronunciadas.

Influência da periodização dos participantes

Outro caso sobre o qual esta pesquisa buscou coletar material diz respeito à influência da periodização, considerando a quantidade de ocorrências relacionadas aos participantes periodizados e aos não periodizados. Deve-se considerar nesta variante que os alunos que reprovam nas disciplinas de língua japonesa, ou decidem trancar, podem somente reiniciar os estudos na mesma disciplina um ano depois, quando for novamente ofertada. No entanto, desconsiderou-se os grupos 1 e 5, já que no primeiro todos os participantes são ingressantes no grupo, e no segundo os participantes não periodizados trancaram para fazer intercâmbio no Japão. Quanto a essa variante, o gráfico 4 expõe a quantificação de ocorrências em relação a essas duas variáveis:

Gráfico 4: Relação de alunos periodizados



Fonte: FIGUEIRA, 2019

Como pode ser observado no gráfico anterior, há um maior número de participantes não periodizados no grupo 2, disciplina de Língua Japonesa IV, sendo que todas as ocorrências do ponto 5.1.1.b são por parte deste subgrupo de participantes. Quanto ao grupo 4, a maioria dos casos de nasalização curta em posição de consoante nasal final /N/ ocorreram com o único participante não periodizado. Estes resultados indicam que os participantes

não periodizados tendem a regredir ou estagnar nos estudos, incidindo assim numa maior frequência dos fenômenos mencionados no ponto 5.1.1.b e 5.1.2.a.

Considerações finais

A presente pesquisa se dedicou a abordar a nasalização considerando seu caráter variável no campo do PB, adotando como base os estudos de Botelho (2007), Cagliari (1977) e Martins (2018) sobre o processo de nasalização da língua, com enfoque na variável do falante manauara e como influencia no processo de aquisição da língua japonesa. Para isto, primeiramente se iniciou uma pesquisa comparativa dos sons e fonemas das duas línguas, para então aplicar questionários e entrevistas gravadas com os alunos de língua japonesa nascidos em Manaus ou em municípios próximos da capital. As análises foram feitas com o auxílio do *software Praat* e quantificadas pelo *Excel*.

A análise dos materiais coletados resultou em duas vertentes de interpretação dos dados: intralinguística, que avaliou os dados do ponto de vista do sistema da linguística acústica, considerando o som nasal em comparação com os demais segmentos sonoros, além dos diferentes graus de nasalização produzidos; extralinguística, observando a execução da variável de acordo aos processos sociais que podem interferir nos sistemas linguísticos.

Sendo assim, a primeira vertente de análise indicou que a variável, quando em posição de fonema nasal final /N/, é realizado com nasal, por possuir valor fonológico, mas não possui uma longa duração, ocorrendo em determinadas palavras como nasal curta. Quanto as vogais seguidas de consoante nasal /m/ e /n/, possuem tendência a se realizarem como nasais, sendo que o sentido somente se altera na pronúncia longa das nasais, não tão frequente nas análises.

Outra questão levantada nesta vertente é a pronúncia das vogais tônicas, que, na pronúncia do nativo japonês é marcada pela altura, enquanto nos falantes de PB percebe-se uma maior duração, altura e intensidade. Este fator indica influenciar na variável de nasalização automática, optando pela tonicidade na sílaba nasalizada, tornando-a mais longa e forte em energia. Analisado em longa escala, a forte intensidade realizada pelo falante manauara pode influenciar quanto a naturalidade da fala de LJ, assim como na compreensão auditiva de determinados fonemas, como /Q/ e o nasal final /N/.

Quanto aos fatores extralinguísticos, as reflexões a respeito dos dados coletados levaram a concluir que: o estudo prévio ao ingresso no curso é um fator influenciador na prática tanto de pronúncia quanto de compreensão auditiva; os participantes do grupo 5

que possuem maior tempo de imersão no Japão possuem menor tendência a nasalizar automaticamente as vogais sucedidas de consoantes nasais /m/ e /n/; os participantes com periodização irregular possuem maior tendência a pronunciar as moras de fonema nasal /N/ com curta duração.

Sendo o curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa da Universidade Federal do Amazonas uma licenciatura, durante todo o período acadêmico é desenvolvido o conhecimento de língua, cultura e literatura japonesa dos estudantes no papel de futuros professores de LJ, procura-se um bom desenvolvimento das habilidades de comunicação dos discentes. Sendo assim, são necessárias discussões sobre os fatores fonético e fonológicos para que haja um melhor desempenho ao auxiliar em sala de aula.

Com os resultados analisados tanto nos sistemas intralinguísticos quanto nos extralinguísticos, é percebida uma ausência de discussões sobre esta área da linguística dentro do curso de Língua Japonesa da UFAM, de forma que os discentes não consigam desenvolver suas habilidades com qualidade no decorrer da graduação. Este fato foi apontado principalmente ao compararmos as ocorrências de nasalização de fator fonológico dos participantes que estudaram previamente LJ com os alunos que iniciaram seus estudos na UFAM, possuindo os últimos a maior tendência a não compreender ou produzir determinados equívocos.

Da mesma forma foi reparado que a leitura também é um elemento influenciador na pronúncia de LJ. A análise feita das entrevistas demonstra que, mesmo com a prática contínua no decorrer da graduação, os participantes ainda possuíam dificuldade em ler em japonês, mesmo quando se tratava da escrita fonográfica *hiragana*, primeira escrita trabalhada ao ingressar no curso. Estes resultados geram discussões quanto a forma como é praticada a leitura e escrita dos discentes do curso. Enfatiza-se aqui, no entanto, que a quantidade e variedade de amostras, embora suficientes, podem chegar a resultados mais abrangentes e exatos se forem em maior número.

A pesquisa científica nunca se esgota, apontando para novas perspectivas de abordagem do objeto estudado. Ao término do presente trabalho, é possível identificar outras possibilidades de investigação tanto da nasalização variável, de cunho fonológico ou fonético entre línguas, quanto dos demais sons da língua japonesa em contraste com a língua portuguesa falada em Manaus, como, por exemplo, a variante [ỹ] na pronúncia dos fonemas /nya/ /nyu/ e /nyo/ de LJ. Também há a possibilidade de fazer um estudo mais aprofundado nas variações linguísticas no Japão em comparação com as do Brasil.

Referências

- BARBOSA, Lenise Pereira; UNIVERSIDADE DO AMAZONAS. *Fonologia: a fala amazônica e sua influência no ensino de inglês*. Manaus, AM: Ed. da Universidade do Amazonas, 1995. 199 p.
- BOTELHO, José Mario. *A nasalidade das vogais em português*. In: SOLETRAS (UERJ), Rio de Janeiro, 2007, v. Único, p. 55-63. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/viewFile/4717/3480>>. Acesso em: 10 out. 2018.
- CAGLIARI, L. C. *An experimental study of nasality with particular reference to Brazilian Portuguese*. 320 f. Tese (Doutorado) - University of Edinburgh, Edinburgo, 1977. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/35957537_An_experimental_study_of_nasality_with_particular_reference_to_Brazilian_Portuguese_microform>. Acesso em: 4 dez. 2018.
- CAGLIARI, L. C. *Elementos de Fonética do Português Brasileiro*. 194 p. Tese (Livre-Docência) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo: 1981-1982. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/268979>>. Acesso em: 10 dez. 2018.
- FUCHS, C. Y. M. *Interferências fonológicas nos falantes bilíngues do português e do japonês: fatores sócio e psicolinguísticos*. 207 p. Dissertação (Mestrado em Linguística da Língua Portuguesa) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba: 1995-1996. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24425/D%20-%20FUCHS%20de%202018,%20CRISTINA%20YUKIE%20MIYAKI.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 29 mar. 2018.
- GARCIA, M. S. *Alçamento das vogais pretônicas /e/ e /o/: evidências da modalidade oral no texto escrito*. In: Intertexto. Uberaba, v. 9, 2017, p. 1-16. Disponível em <https://www.researchgate.net/publication/324550678_ALCAMENTO_DAS_VOGAIS_PRETONICAS_e_E_o_EVIDENCIAS_DA_MODALIDADE_ORAL_NO_TEXTO_ESCRITO>. Acesso em: 14 dez. 2018.
- JOKO, Alice T. *Análise constrativa dos sistemas fonológicos do japonês e do português: subsídios para o ensino de japonês para falantes do português do Brasil*. 1987. 130 p. Dissertação (Mestrado em Linguística) -Universidade de Brasília, Brasília, 1987.
- JOKO, Alice T. *Repensando o ensino de fonologia num curso de formação de professores de língua japonesa*. In: Mukai, Y; Joko, A.T; Pinheiro, F.. (Org.). *A língua japonesa no Brasil: reflexões e experiências de ensino e aprendizagem*. 1ªed., 2012, v. 1, p. 173-203.

MARTINS, Joyce Camila. ***A nasalização variável de vogais na fala manauara***. 2018. 104 p. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2018.

MEDEIROS, B. R. de; DEMOLIN, Didier. *Vogais nasais do português brasileiro: um estudo de IRM*. Revista da ABRALIN, v. V, 2006, pp. 131-142.

MENDONÇA, Ana Maria Santos; OLIVEIRA JR., Miguel; COSTA, J. F. *Processo de nasalização automática em uma variedade do português falado no Recife*. In: Revista do GELNE, v. 19, n. 2, p. 146-158, 11 ago. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/12135>>. Acesso em: 1 set. 2018.

NASCIMENTO, Cíntia Rios do. *Influência do romaji na pronúncia de japonês: um estudo sobre o impacto da escrita romanizada na pronúncia de língua japonesa*. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade de Brasília, Brasília: 2016-2017. Disponível em: <<http://bdm.unb.br/handle/10483/19199>>. Acesso em: 2 abr. 2018.

PALUMA, V. C. G. *A interferência da língua materna (português brasileiro) no aprendizado de língua estrangeira (francês)*. In: VII SEPELLA – Seminário de pesquisa em linguística e linguística aplicada, Uberlândia – MG, 2009, v.1, p. 97-103. Disponível em: <<https://ssl4799.websitese-guro.com/swge5/seg/cd2009/PDF/IC2009-0244.pdf>> Acesso em: 18 nov. 2018.

SILVA, Tháís Cristóforo. ***Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios***. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2001. 261 p.

Recebido em: 19/1/2020.

Aprovado em: 20/1/2020.

TRADUÇÃO

A VIDA DE UM HOMEM DE MUITOS AMORES (*KŌSHOKU ICHIDAI OTOKO*)¹

IHARA SAIKAKU

Cristina Rosoga²

Ernesto A. Sambuichi³

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo apresentar, de modo resumido, a obra *Kōshoku Ichidai Otoko*, de Ihara Saikaku, oferecendo informações sobre sua autoria, e posicionando-a dentro do panorama da produção literária japonesa em prosa no período Edo, como ponto de partida para o ensino da literatura japonesa do período em questão sem a pretensão de apresentar todas as minúcias. Conta, também, com tópicos e textos ilustrativos, com base no resumo de Kobayashi Yasuharu do livro “*Arasuji de yomu Nihon no Koten*” e no original de Ihara Saikaku, *Kōshoku Ichidai Otoko* publicada pela Editora Kadokawa.

Palavras-chave: Ihara Saikaku. *Kinsei-shōsetsu*. Gêneros narrativos do período Edo.

ABSTRACT

The aim of this paper is to present, briefly, Ihara Saikaku's Kōshoku Ichidai Otoko, offering information on its author, and placing it within the panorama of Japanese prose literary production in the Edo period, known as Kinsei shōsetsu, as a starting point for the teaching of Japanese literature of the period in question, without the pretense of presenting all the details. It also features illustrative topics and texts, based on Kobayashi Yasuharu's summary of the book “Arasuji de yomu Nihon no Koten” and Ihara Saikaku's original, Kōshoku Ichidai Otoko published by Kadokawa Publishing House.

Keywords: Ihara Saikaku. *Kinsei-shōsetsu*. Narrative genres of the Edo period.

¹ Resumo adaptado para o português

² Professora do curso de Letras - Língua e literatura japonesa da Universidade Federal do Amazonas. Graduada em Letras - Língua e literatura japonesa e inglesa pela Universidade de Bucareste (Romênia) e mestre pela Nagoya University (Japão).

³ Professor do curso de Letras - Língua e literatura japonesa da Universidade Federal do Amazonas. Graduado em Letras - Língua e literatura japonesa pela Universidade de Brasília e mestre pela Nagoya University (Japão).

Ihara Saikaku e seu primeiro *ukiyozōshi*

Hirayama Tōgo (1642-1693) nasceu em Ōsaka e ficou conhecido por seu pseudônimo no mundo das artes: Ihara Saikaku. Incrível haicaísta, participou ativamente do Estilo Danrin da renomada escola Nishiyama Sōin e, além de poesia, escreveu peças de *ningyō-jōruri*, notabilizando-se nos gêneros narrativos *kanazōshi*. Seu modo de narrar e as temáticas adotadas, porém, fizeram tanto sucesso que sua prosa passou a compor um novo gênero que ficou conhecido posteriormente como *ukiyozōshi*, “as narrativas do mundo flutuante”, retratando a vida citadina com verossimilhança, humor e grande riqueza de detalhes. Este gênero passa a ser um dos expoentes da Literatura da era *Genroku*.

Como gênero, o *ukiyozōshi* de Ihara Saikaku pode ser subdividido em subgêneros por temática, sendo que o que trata do mundo dos desejos carnavais é o mais conhecido: o *kōshokumono*. Sua primeira obra do *ukiyozōshi*, inclusive, é um *kōshokumono*: trata-se do *Kōshoku ichidai otoko* (1682), justamente a obra que apresentamos com o título *A vida de um homem de muitos amores*. Apesar do título em português escolhido, vale lembrar que “ichidai” do original remete a mais de um significado, podendo também ser entendido como um homem sem linhagem ou o primeiro de uma geração, como a própria obra sugere ao final. Se o título fosse *Conto de um homem lascivo e sem linhagem* (embora o termo ‘lascivo’ seja negativo) ou *A primeira geração do homem sensual*, ambas também seriam plausíveis levando-se em conta o que Saikaku apresenta em sua obra. A publicação de *Shoen Ōkagami* (1684) que ficou conhecida como *Kōshoku Nidai Otoko* também é sugestiva para a interpretação de “gerações de homens que se deram aos prazeres”. Donald Keene traduz o título como *The Life of an Amorous Man* e Madalena Cordaro como *Um Homem que se deu ao Amor*. Já quanto ao termo “amores”, há a ressalva de que este amor é carnal e despido de qualquer pudor. O galanteio, o sexo e a busca pelos prazeres são os elementos principais deste tipo de amor.

A presente versão é baseada no resumo de Kobayashi Yasuharu do livro “Arasuji de yomu Nihon no Koten” e no original de Ihara Saikaku *Kōshoku Ichidai Otoko* publicada pela Editora Kadokawa. A obra original é dividida em 6 volumes, sendo que cada capítulo trata um ano de idade da vida do protagonista. A estrutura é propositalmente similar ao *Genji Monogatari*, com 54 capítulos. Foi realizada, portanto, uma adaptação, inclusive na divisão de capítulos, para apresentar a obra de forma resumida com o objetivo de apenas ilustrar alguns episódios do protagonista. Muitas palavras, principalmente quanto aos nomes próprios, foram preservadas para que os jogos de palavras muito comuns do período Edo possam ser identificados de alguma forma. A presente apresenta algumas notas de rodapé para auxiliar na leitura, mas não tem o intuito de explicar categoricamente, delimitar as inúmeras leituras possíveis que possam porventura existir ou silenciar outras.

Quanto às imagens, são ilustrações de próprio punho de Saikaku. Ilustrar a própria obra era comum nas inúmeras narrativas ilustradas, mas no período Edo, principalmente após a grande fase do ukiyozōshi, tornou-se comum também dividir o trabalho entre escritores e ilustradores. As ilustrações presentes aqui são apenas algumas que foram selecionadas dentre as inúmeras existentes na obra. Cópias da obra completa com todas as ilustrações podem ser conseguidas no repositório da Biblioteca digital da Universidade de Waseda⁴, de onde foram conseguidas para esta adaptação.

A VIDA DE UM HOMEM DE MUITOS AMORES

Ihara Saikaku

Volume I

Nascimento de Yonosuke

Era uma vez um homem chamado Yumesuke⁵, que pensava que o caminho dos dois amores⁶ entre os seres humanos era mais interessante do que as questões estéticas da natureza como as sementes de lamento pelas pétalas desgarradas das flores de cerejeira ou o fim de tudo quando a lua se esconde atrás da montanha. Ele era um homem muito rico, que achou prata nas montanhas da região de Tajima⁷ e não se importava com a moral e o jeito de se comportar do “mundo flutuante”; frequentava os distritos de diversões⁸ e ficava bêbado o dia inteiro. Ele levou sob a sua proteção, uma após outra, *Katsuragi*, *Kaboru* e *Sanseki*, três damas dos prazeres do mais alto nível; deixou cada uma morar em uma mansão em três lugares diferentes e, tratando-as com muito cuidado, nesse meio tempo nasceu um menino, o famoso Yonosuke⁹.

A partir dos 7 anos

⁴ <http://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/search.php?cnbnbn=%e5%a5%bd%e8%89%b2%e4%b8%80%e4%b-b%a3%e7%94%b7>.

⁵ O “Homem dos sonhos”.

⁶ Homossexual e heterossexual.

⁷ Da atual prefeitura Hyōgo.

⁸ Zonas de prostituição livre permitida pelo governo.

⁹ Abreviação de Ukiyonosuke (浮世之介), nome que personifica o “Homem do mundo flutuante”.

Mimado pelos seus pais, Yonosuke cresceu sem problemas e, na noite de verão quando fez sete anos de idade, foi quando aconteceu.

Ele acordou no meio da noite, puxou a trave da fechadura de seu quarto e bocejou. A camareira do turno da noite percebeu e acendeu a lamparina para conduzi-lo até a latrina. Quando ela iluminou os pés dele enquanto ele lavava as mãos, Yonosuke disse:

– Apague essa luz e venha aqui perto.

– Procedi assim porque estava preocupada com os seus passos. O que pretende deixando tudo escuro?

Ao ouvir esta resposta, ele meneou a cabeça e disse:

– Você não sabe que amor se faz na escuridão?

Dito isso, soprou a chama da lamparina, puxou a manga esquerda da camareira e se aproximou dela dizendo que a babá não estaria de olho. Mas a babá viu e informou a sua senhora:

– Apesar dele ainda não ser capaz, a sua vontade já é o suficiente.

Mas a senhora, uma “ex-dama dos prazeres”, em vez de repreender Yonosuke, considerou este ato precoce como seu “início da alegria”. Em um mundo no qual o começo do erotismo torna-se uma alegria para Yonosuke, as experiências aumentam e tornam-se a cada dia mais intensas; Yonosuke viverá “sem se esquecer somente dessa coisa¹⁰ dentre todas as demais coisas existentes neste mundo”; e, “até os 54 anos de idade¹¹, empurrado pelo coração e pelo amor, terá relações amorosas com 3742 mulheres¹² e 725 garotos”. Será um milagre conseguir viver tanto, levando-se em conta que usará continuamente, desde criança, toda a “água dos rins”¹³.



Com oito anos, Yonosuke começou estudar com um professor de caligrafia e imediatamente pediu para o professor escrever para ele uma carta de amor para cortejar a prima que era mais velha, mas foi um incrível fracasso.

Com nove anos, sentado no telhado de casa, ele espiou com uma luneta uma mulher na casa vizinha tomando banho de bacia, ameaçou dizer que a viu fazendo “coisas sem razão”¹⁴ e, de noite, entrou secretamente na casa dela;

¹⁰ Tudo relacionado ao erotismo

¹¹ Referência ao Genji Monogatari, estruturado em 54 capítulos que narram a vida de Hikaru Genji. Mas Yonosuke vive 61 anos e depois é dado como desaparecido.

¹² Número superior ao de Ariwara no Narihira, que alcançou a marca de 3.733 mulheres conquistadas.

¹³ Refere-se ao esperma.

¹⁴ Masturbando-se.

mas não é levado a sério como um homem adulto e a mulher o carregou nos braços até as suas babás dizendo: “Sem qualquer malícia, façam com que receba um pouquinho de leite.” Ouvindo isso, as babás gargalharam com as mãos na barriga, dizendo “Se ainda criança já está desse jeito, o que vai acontecer daqui em diante?”

A primeira vez que Yonosuke se comprometeu com uma mulher foi no começo do inverno, quando tinha onze anos. Quando Yonosuke visitou a zona de diversão do bairro Shumoku, no distrito Fushimi, ele ficou impressionado com a vida difícil do meretrício de uma “garota com tantas coisas boas para se ver”. Ao perguntar sobre ela, descobriu que era filha de um rōnin¹⁵ orgulhoso que ainda guardava sua espada de bainha vermelha e uma lança. Percebendo que ela escondia a sua preocupação com isso, Yonosuke pagou por sua proteção¹⁶, a devolveu à casa de seu administrador e passou a frequentar o local sem abandoná-la.

À medida que Yonosuke crescia, seu campo de ação também aumentava. Aos doze anos, ele conheceu e experimentou o mundo impudico das serventes das casas de banho¹⁷ de Hyōgo.

Aos treze anos de idade, ele passou a ter relações amorosas com uma empregada de uma casa de chá de baixo nível de Gion, em Quioto. Esse local de diversão era um mundo miserável que se resumia em “um biombo com imagens de rouxinóis e flores de ameixa; um shamisen de carvalho com uma corda quebrada mas que ninguém arrumava e que fora abandonado por alguém no piso....., e tatames úmidos que não davam qualquer conforto”. Yonosuke atreveu-se em manter um relacionamento com a mulher desse lugar. Não obstante, ela era uma pessoa astuta e conhecida como “a golpista da Capital” e Yonosuke foi facilmente manipulado.

Volume II

A partir dos 14 anos

Voltando no tempo, quando tinha dez anos, Yonosuke gostou de um rapaz, que abriu um guarda-chuva para ele quando começou uma chuva repentina, e é seduzido. Aos catorze

¹⁵ Ex-samurai que não tem mais senhor.

¹⁶ 身請け (mi-uke): uma espécie de aluguel de mulheres para tê-las com exclusividade por um ano. Como pagamento do minoshirokin, eles passavam a ser seus protetores.

¹⁷ Conhecidas como 湯女 (yuna), auxiliavam os banhistas em sua limpeza corporal, mas a depender do estabelecimento eram prostitutas sob a pele de simples ajudantes.

anos, Yonosuke conheceu os *tobiko*¹⁸ do templo Niōdō¹⁹ e teve uma relação com um parceiro dez anos mais velho do que ele.

Assim, do mesmo modo que se empenhou no caminho de amor com as mulheres, Yonosuke continuou em seus esforços no caminho de amor com os homens também.

Com quinze anos, Yonosuke cortejou uma viúva bela e conseguiu relacionar-se, mas ela engravidou e a criança foi deixada à orfandade.

Yonosuke, que acabara de passar pela cerimônia de maioridade, com seus dezesseis anos tentou seduzir a esposa de um amigo que pediu para ele cuidar de sua casa em sua ausência. Yonosuke entrou escondido em seu quarto, mas ela pegou um toco de lenha que estava próximo e bateu no meio da testa dele dizendo: “eu nunca vou ter dois maridos!”. Yonosuke não encontrava nenhum problema nas relações amorosas quando a parceira era uma mulher inexperiente, mas em se tratando de uma mulher que vive de acordo com os princípios morais e éticos, nem sempre ia bem. Nessas condições, era comum tudo acabar num fracasso ridículo.

Aos dezessete anos, Yonosuke foi à cidade de Kitsuji, em Nara, para se divertir. Mas aos dezoito foi obrigado a ir até Edo para tornar-se aprendiz de comerciante. Todavia, no caminho de Tokaidō em direção a Edo, divertiu-se com as mulheres das pousadas que pontuavam a rota, e foi na cidade de Kuniejiri, em Suruga²⁰, onde acabou se perdendo ao se tornar cliente das irmãs Wakasa e Wakamatsu.

Quando enfim chegou a Edo, Yonosuke procurou exaustivamente pelo mundo da prostituição clandestina da cidade e deixou de lado o treinamento de aprendiz de comerciante. Este fato chegou aos ouvidos do seu pai em Kyōto e Yonosuke foi deserdado, mas isso soou como uma benção para ele, que começou a vagabundear por todo país.

Volume III

A partir dos 21 anos

Depois dos vinte anos, Yonosuke retornou à região da antiga Capital (kamigata), passa a observar e se relacionar com o mundo da prostituição clandestina de Osaka e das prostitutas contratadas²¹ de Kyōto.

¹⁸ Meninos envolvidos na prostituição masculina

¹⁹ Templo localizado na cidade de Sakurai, na província de Nara.

²⁰ Atualmente região central da província de Shizuoka.

²¹ *Tekakemono*: prostitutas que atuavam sob contrato, embora fossem também da prostituição clandestina.

Posteriormente, ao deixar-se levar pelo convite de um homem de Kokura, vai a Kyūshū. No caminho, passou pelos bordéis de Tomonozu, em Bingo; Inarimachi, em Shimonoseki; continuou o seu caminho pelo oeste da região até Nakazu, na província Bungo²²; depois retornou novamente a Osaka onde teve uma relação com a “Sedutora da Ukiyokōji”, uma atendente de clientes numa loja atacadista; e com vinte e quatro anos, em Kyoto, ele se misturou em meio à multidão do dormitório lotado de Ōhara, e conquistou a “a mulher mais bonita da cidade”.

Não obstante, apesar de ter começado uma relação amorosa com a mulher que conquistou em Ōhara, Yonosuke ficou pobre e faliu; e com vinte cinco anos partiu para as regiões do Norte colocando todas as suas esperanças nas “Montanhas de ouro de Sado²³”.

Porém, enquanto divertia-se com os modos rústicos e deselegantes do meretrício de Teradomari, descobriu que não havia “barcos para atravessar o mundo em Sadogashima²⁴” e, com isso, no ano seguinte continuou sua peregrinação no Noroeste do país e chegou em Sakata²⁵. Aí conhece as meretrizes da cidadela e, passando por Sendai, volta para Mito, Kashima e até Matsushima²⁶, onde tentou seduzir uma sacerdotisa xintó do templo Shiogama. Mas a sacerdotisa tinha marido e Yonosuke foi pego no ato quando tentou estuprá-la. Yonosuke foi preso, teve o seu cabelo raspado ao meio e acabou por fim expulso.

Volume IV

A partir dos 28 anos

Yonosuke ficou desaparecido por um tempo, mas quando fez vinte e oito anos apareceu na Rua Shinano onde passou uma noite triste durante a sua viagem com uma cortesã de Oiwake, da região de Shinshū. Na manhã seguinte, foi interrogado na estação de checagem situada atrás de uma montanha, longe da área de pousadas. Quando ele contou sobre o que aconteceu em Shiogama, foi considerado uma “pessoa suspeita” e foi encarcerado.

No tempo em que esteve na cadeia, Yonosuke conheceu uma “mulher gentil que fugiu de casa com ódio do homem com quem vivia junto”. Ao ouvi-la, ele respondeu que “essa é uma história interessante”, tentando ganhar a sua simpatia respondendo às suas réplicas.

²² Bingo, Shimonoseki e Bungo são regiões mais ao sul do Japão correspondendo, respectivamente, às atuais províncias de Hiroshima, Yamaguchi e Oita.

²³ Ilha do Mar do Japão da província de Niigata.

²⁴ Expressão que indica que não há meios de sobrevivência o suficiente na localidade.

²⁵ Teradomari e Sakata são cidades localizadas, respectivamente, em Niigata e Yamagata.

²⁶ Mito e Kashima estão localizadas na província de Ibaraki enquanto Matsushima é uma cidade da província de Miyagi.

Uma afeição mútua entre eles acabou por surgir, mas nada se concretizou pois estava encarcerado, só havendo lamentos seguidos enquanto era picado por pulgas e piolhos.

Com o ritual de comemoração budista do Xogunato, os dois receberam um indulto e foram soltos. Yonosuke tentou atravessar o rio Chikuma carregando a mulher em suas costas, mas a mulher é levada por seus irmãos. Ao tentar impedi-los, Yonosuke acaba surrado até perder a consciência²⁷. Ao recuperar os sentidos, Yonosuke a procura desesperadamente, mas ela já estava morta.



Mesmo após este episódio, a peregrinação de Yonosuke continua de Sagae, na região de Mogami²⁸, até Edo. Em Kada²⁹, quando divertia-se nos barcos com as mulheres dos pescadores, um “temporal repentino” fez com que naufragassem. As mulheres ficaram desaparecidas, mas Yonosuke foi resgatado na enseada Fukei, chegando em Sakai, na casa “dos pais de um antigo servo” dele.

Foi exatamente ali onde uma pessoa de Kyoto visitou Yonosuke para informá-lo que o seu pai havia falecido. Disse: “apresse-se e volte logo para casa! A sua mãe está inconsolável!”. Com seus trinta e quatro anos, Yonosuke retornou a Kyoto onde teve sua deserção perdoada, recebeu as chaves de todos os depósitos e 25 mil *kan*³⁰ em dinheiro para usar como ele desejasse. Contente, Yonosuke decidiu realizar seus desejos diários, resgatar as mulheres que ele quisesse e comprar imediatamente todas prostitutas famosas, sem exceção. Assim, Yonosuke permaneceu atuando como um grandíssimo esbanjador.

Volumes V e VI

Entre 35 e 42 anos

A partir dos 35, Yonosuke tem como palco as três capitais da diversão (de Shimabara, em Kyoto; Shinmachi, em Osaka; e Yoshiwara, em Edo)³¹; e desenvolveu seus jogos com as damas do prazer, ora como protagonista, ora como coadjuvante.

²⁷ Este trecho é uma paródia de Ise Monogatari.

²⁸ Atual província de Yamagata.

²⁹ Região localizada na província de Wakayama.

³⁰ Cerca de 40 bilhões de ienes.

³¹ Zonas de diversão autorizadas pelo governo onde a prostituição era permitida.

Volumes VII

Entre 49 e 55 anos

Uma destas mulheres era a dama de alto nível Takahashi, de Shimabara, conhecida como “o espelho das damas”. Ela entretinha os seus clientes, com atenção especial a Yonosuke, servindo chá com tamanha desenvoltura e refinamento que dava a impressão de ser a reencarnação de Sen no Rikyū³². Mas bem no meio destas diversões agradáveis, Takahashi foi chamada por outro cliente. O cliente era um samurai do interior sem qualquer refinamento, e Takahashi recusou-o para retornar ao local onde se encontrava Yonosuke. O samurai ficou enfurecido e tentou trazer Takahashi de volta brandindo a sua espada, mas Takahashi deitou a cabeça de Yonosuke sobre seus joelhos e passou a cantar Nagebushi³³, totalmente indiferente. Com a confusão, o dono do estabelecimento onde trabalhava Takahashi agarrou-a pelos cabelos levando-a de volta ao local. Antes de ser arrastada nesse estado, ela ainda conseguiu se dirigir a Yonosuke e falar: “Adeus, Yonosuke”. Todos ficaram a admirá-la por sua presença de espírito e ao mesmo tempo invejaram Yonosuke, querendo estar em seu lugar.

Volumes VIII³⁴

Entre 56 e 60 anos

Apesar disso, nem todas as mulheres que surgiram à frente de Yonosuke podem ser consideradas damas invejáveis. A mulher seguinte, por exemplo, foi uma que sequer revelava o próprio nome e era apenas conhecida como “dama-macaco”.

Esta mulher especializou-se em extorquir clientes ricos e Yonosuke também foi adulado, mas, indignado com os métodos cruéis e avarentos, Yonosuke decidiu vingar-se. Fingindo-se interessado em sua conversa, tem um encontro secreto marcado no depósito de lenha. Esfriou todo o seu entusiasmo com a vulgaridade à vista. Ao espia-la, chegou a vê-la comendo arroz com chá verde e bacalhau seco. Além disso, chega a ouvi-la perguntar quanto

³² Grande mestre da cerimônia do chá, cuja linhagem fundou os estilos ura-senke, omote-senke e mushanokōji-senke. Serviu a Oda Nobunaga e a Toyotomi Hideyoshi.

³³ Uma canção popular do início do período Edo cantada por muitas damas das casas de prazeres.

³⁴ Apenas o volume VIII possui 5 capítulos. Todos os demais são compostos por 7 capítulos cada, com relativa independência entre si, por mais que sejam encadeamentos de fatos da vida do protagonista.

seriam os juros de empréstimo de um *koban*³⁵. Yonosuke fica embasbacado com a ignorância e pergunta-se como ela poderia ter popularidade como dama. Perto do findar do ano, a mulher aproximou-se de Yonosuke e disse: “Prepare o dinheiro”. Yonosuke, que já esperava por isso, endereçou-lhe uma carta na qual dizia: “Eu só entrei nesta conversa porque você falou que era de graça. Se diz que vai me emprestar dinheiro, eu posso buscar até procurar um devedor para você, mas no momento estou ocupado. Adeus.”

Assim, chegando aos 60 anos, Yonosuke passou por um ciclo inteiro de vida e conheceu todos os tipos de mulheres do Japão, “damas, dançarinas, prostitutas, sem deixar nenhuma de lado”. Ademais, ele criou uma imagem única e distinta de si como “o homem de uma só geração”, pois não cedeu a sua casa a descendentes. Convidou sete “amigos de coração” e prepararam um navio chamado “Yoshiromaru” (Navio da Luxúria) carregado de uma grande quantidade de afrodisíacos; e no décimo mês do ano dois da era Tenna (1682), depois de conferir em Izu como estava o tempo, partiram em direção a Nyogonoshima (Ilha das mulheres) e desapareceram.



Referência

CORDARO, Madalena N. Hashimoto. Sensualidade no Período Edo (1603-1868). *Anais do X ENPULLCJ*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999, pp. 91-100.

CORDARO, Madalena N. Hashimoto A Retórica da Persuasão em Saikaku. *Estudos Japoneses* n. XX, 2000, pp.55-88.

IHARA, Saikaku. *Kôshoku Ichidai Otoko*. Com notas de Yasutaka Teruoka. Tokyo: Kadokawa shoten, 1956.

KEENE, Donald. *Japanese life in the Edo Period as Reflected in Literature*. Estudos Japoneses 16, 1996, pp.11-26.

KEENE, Donald. *Nibon bungakushi – Kinseihen*. Tokyo: Chûkô Bunko, 2011.

³⁵ *Koban* é uma moeda de ouro ovalada e corrente do período Edo, equivalendo a cerca de um *ryô*, ou seja, cerca de 3.000 a 10.000 ienes atuais.

KIRA, Sueo & OKAMOTO, Masaru (org.). *Kinsei bungaku kenkyû jiten*. Tokyo: Ôfûsha, 1986.

KOBAYASHI, Yasuharu. *Arasuji de yomu nihon no koten*. Tokyo: Kadokawa, 2004, pp. 151-157.

Recebido em: 12/11/2019.

Aprovado em: 14/12/2019.



UFAM



FACULDADE
DE LETRAS
- U F A M -



LÍNGUA E
LITERATURA
JAPONESA