

REVISTA HON NO MUSHI

本の虫

ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES JAPONESES

Vol. 01, N. 01, 2016 ISSN 2526-3846

Hon no Mushi

Estudos Multidisciplinares Japoneses

ICHL/UFAM

Hon no Mushi, Manaus, Vol. 1 N. 1, 2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS

Reitor: Profa. Dra. Márcia Perales Mendes Silva

Vice-Reitor: Prof. Dr. Hedinaldo Narciso Lima

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS

Diretora: Profa. Dra. Simone Eneida Baçal de Oliveira

Vice- Diretor: Prof. Dr. Nelcionei José de Souza Araújo

CURSO DE LETRAS – LÍNGUA E LITERATURA JAPONESA

Coordenadora: Profa. Cristina Rosoga Sambuichi

Vice-Coodenador: Prof. Ernesto Atsushi Sambuichi

GRUPO DE PESQUISA ESTUDOS JAPONESES DA UFAM/CNPq

Líderes: Prof. Cacio José Ferreira e Prof. Ernesto Atsushi Sambuichi

CONSELHO EDITORIAL CONSULTIVO

Dr. Andrei dos Santos Cunha (UFRGS – Rio Grande do Sul, Brasil) | Esteban Reyes Celedón (UFAM, Manaus – AM, Brasil) | Dra. Francismar Ramírez Barreto (UnB/Caracas -Venezuela) | Dr. Herbert Luiz Braga Ferreira (UFAM, Manaus – AM, Brasil) | Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro (UEA, Manaus – AM, Brasil) | Dr. Marcus Vinicius de Lira Ferreira Tanaka (UnB, Brasília – DF, Brasil) | Dra. Michele Eduarda Brasil de Sá (UFRJ/UnB, Brasília-DF, Brasil) | Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (UFAM, Manaus – AM, Brasil) | Dr. Sérgio Augusto Freire de Souza (UFAM, Manaus – AM, Brasil) | Dr. Udo Satoshi (Kaogoshima University, Japão) | Dr. Wagner Barros Teixeira (UFAM, Manaus – AM, Brasil) | Dr. Wiliam Alves Biserra (UnB, Brasília – DF, Brasil) | Dr. Yûki Mukai (UnB, Brasília – DF, Brasil).

EDITOR RESPONSÁVEL

Cacio José Ferreira

COMISSÃO EDITORIAL

Cacio José Ferreira

Mirley Tereza Correia da Costa

Ruchia Uchigasaki

Kaoru Tanaka de Lira Ferreira

CAPA

Samuel Carvalho Pereira

SELEÇÃO E TRADUÇÃO DO POEMA

Kaoru Tanaka de Lira Ferreira

Apoio**ORGANIZAÇÃO**

Curso de Letras – Língua e Literatura Japoensa – UFAM

Grupo de Pesquisa Estudos Japoneses

Manaus - AM

Ficha catalográfica

Hon no Mushi – Estudos Japoneses/ Curso de Letras – Língua e Literatura Japonesa
Departamento de Línguas e Literatura Estrangeiras. Universidade Federal do Amazonas.
- Vol. 1 N. 1 (2016) - . – Manaus – AM

Anual.

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.
6. Linguística Aplicada. 7. Políticas Linguísticas.** Universidade Federal do Amazonas. Departamento de
Línguas e Literaturas Estrangeiras.

Revisão

Mirley Tereza Correia da Costa

Autores

Allan Nywner Praia Mendonça, Cacio José Ferreira, Cristina Rosoga Sambuichi, Ernesto Atsushi Sambuichi,
Fábio Ishiyama de Riccio, Linda Midori Tsuji Nishikido, Mahito Fukuda, Marcus Tanaka Lira, Michele Eduarda
Brasil de Sá, Ruchia Uchigasaki, Saturnino Valladares

SUMÁRIO

UN SUEÑO PARECIDO A LA MUERTE	10
<i>Saturnino Valladares</i>	
A ESCRITA GEOMÉTRICA: TEMPO E ESPAÇO EM AVALOVARA E EM 1Q84	19
<i>Cacio José Ferreira</i>	
O MANGÁ ENCONTRA O CLÁSSICO: GENJI MONOGATARI REVISITADO	29
<i>Linda Midori Tsuji Nishikido</i>	
<i>Michele Eduarda Brasil de Sá</i>	
A LINGUAGEM GESTUAL: COMPARAÇÃO ENTRE A GESTUALIDADE NIPÔNICA E A BRASILEIRA	43
<i>Fábio Ishiyama de Riccio</i>	
LUTA DE CLASSES (LEXICAIS): ADJETIVOS VERSUS ADJETIVOS EM JAPONÊS E SEUS DOGMAS	82
<i>Marcus Tanaka de Lira</i>	
TRADUÇÃO	
POCHI E O INCÊNDIO, DE TAKEO ARISHIMA	100
<i>Tradução: Cristina Rosoga Sambuichi</i>	
PROBLEMAS DA COMPREENSÃO INTERCULTURAL: SOBRE A DIVERSIDADE DO DEBATE A RESPEITO DA TUBERCULOSE, DE MAHITO FUKUDA	113
<i>Tradução: Ernesto Atsushi Sambuichi</i>	
GONGITSUNE, DE NANKICHI NIIMI	130
<i>Tradução: Allan Nywner Praia Mendonça e Ruchia Uchigasaki</i>	

APRESENTAÇÃO

Conjugado ao 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, o grupo de pesquisa liderado pelos professores Cacio José Ferreira e Ernesto Atsushi Sambuichi, criado em 2013, também assumiu como iniciativa a indução e a divulgação das análises relacionadas. Os artigos reunidos no volume 01 da *Revista Hon no Mushi* trazem ainda informações atualizadas sobre a história e a repercussão social e econômica da migração japonesa para Amazônia no século XX e o conseqüente desenvolvimento da região.

Os trabalhos aqui publicados compreendem providenciais e singulares análises empreendidas por especialistas e pesquisadores, tanto discentes quanto docentes, em torno dos Estudos Japoneses, contribuindo na ampliação e no aprofundamento do saber e da pesquisa científica, fomentando, desse modo, os aspectos associados ao encontro dos povos, à complexidade da assimilação das diferenças, às confluências de linguagens e às instâncias sociais e filosóficas que atravessam a história da cultura e do conhecimento.

Desde a sua constituição, o grupo vem promovendo diversos e variados eventos, além de induzir investigações que instigam a apreensão crítica e o desempenho crescente e comprometido da atividade de pesquisa por parte dos estudantes e demais envolvidos no percurso dos Estudos Japoneses. Perseguindo esse propósito, inúmeros discentes já integram programas de iniciação científica, publicando sistematicamente seus estudos e resultados de pesquisa.

Nesse sentido, a singularidade e a grandiosidade do intercâmbio de ideias e da construção de um saber acerca das relações linguísticas, literárias e sociais, bem como da instância ensino-aprendizagem e dos laços culturais entre o Brasil e o Japão, acolhem 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. Assim, a edição desta Revista abrange diversas e diferenciadas áreas do rico e controvertido universo japonês. Como os autores dos artigos e os integrantes do grupo de pesquisa pertencem a instituições acadêmicas nacionais e internacionais, optamos por publicar em japonês, inglês, espanhol e português, com o intuito de conferir mais alcance às pesquisas e conquistar mais leitores e interessados nesse vasto campo de conhecimento.

A primeira parte do volume versa sobre os intercâmbios literários; a segunda dispõe as pesquisas que envolvem a cultura e a língua japonesas. Já a última percorre os sinuosos vales da tradução. A seção literária apresenta o trabalho do Professor Dr. Saturnino José Valladares López (UFAM), no conto *Un sueño parecido a la muerte*. O texto investiga determinados traços argumentativos constantes em *La casa de las bellas durmientes*, de Yasunari Kawabata, e em *Mis putas tristes*, última obra de ficção de Gabriel García Márquez. Já o professor Cacio José Ferreira (UFAM) explora o campo da literatura comparada com o artigo intitulado *A escrita geométrica: tempo e espaço em Avalovara e em 1Q84*, dos autores Osman Lins e Haruki Murakami. No mesmo caminho, Linda Midori Tsuji Nishikido (UFAM) e Michele Eduarda Brasil de Sá (UFRJ) desdobram o universo de Genji Monogatari no mangá com o ensaio *O mangá encontra o clássico: Genji Monogatari revisitado*.

Como reflexão cultural, Fábio Ishiyama de Riccio (UFAM) e Cacio José Ferreira (UFAM) apresentam *A linguagem gestual - comparação entre a gestualidade nipônica e a brasileira*. Já o estudo *Luta de classes (lexicais): adjetivos versus adjetivos em japonês e seus dogmas*, do professor Dr. Marcus Tanaka de Lira (UnB), explora o léxico na Língua Japonesa.

Por fim, o profícuo e vasto campo da tradução, na última parte da revista, conta com *Pochi e o incêndio*, de Takeo Arishima, trabalho realizado com primor pela professora Cristina Rosoga Sambuichi. Nessa seção, consta ainda o texto *Problemas da compreensão intercultural: sobre a diversidade do debate a respeito da Tuberculose*, do Dr. Mahito Fukuda (Nagoya University), traduzido pelo professor Ernesto Atsushi Sambuichi (UFAM). Somando-se a essas contribuições, *Gongitsune* foi vertido diretamente do japonês para o português pela professora Ruchia Uchigasaki (UFAM) e o aluno de Iniciação Científica Allan Nywner Praia Mendonça.

Portanto, eis a Revista ***Hon no Mushi***. Convido cada um a mergulhar nas provocações críticas, considerações analíticas e proposições literárias e linguísticas dos especialistas selecionados para o nossa edição inaugural. A qualidade dos trabalhos aqui publicados deriva de incontestáveis dedicação e comprometimento por parte dos investigadores, apresentando, assim, a seriedade e a credibilidade que o texto científico deve suscitar, bem como o consequente espírito crítico e reflexivo que sustém a Academia.

Cacio José Ferreira
Organizador

FOREWORD

The research group led by professors Cacio Jose Ferreira and Ernesto Atsushi Sambuichi, created in 2013, closely related to the critical and reflective space aimed at promoting and expanding dialogue of ideas, cultures, and the convergence of various scientific studies and new knowledge in the fields of literature, Japanese language and culture, has also taken the initiative of induction and dissemination of analysis related to the aforementioned field. The articles collected in the volume 01 of the Journal *Hon no Mushi* also bring updated information about the history and the social and economic impact of the Japanese immigration to the Amazon in the twentieth century and the consequent development of the region.

The works published here include providential and unique analysis undertaken by experts and researchers, both students and teachers, in the area of Japanese Studies, contributing to the expansion and deepening of knowledge and scientific research, promoting thereby a view on the convergence of cultures, on the complexity of the assimilation of differences, on the confluences of languages and social and philosophical instances that run through the history of culture and knowledge.

Since its inception, the group has been promoting various events, in addition to initiating inquiries prompting critical understanding and a growing and committed performance of research activity by students and other researchers related to the area of Japanese Studies. Pursuing this purpose, many students are already part of undergraduate programs, systematically publishing their studies and research results.

In this sense, the uniqueness and grandeur of the exchange of ideas, of the construction of knowledge about the linguistic, literary and social relations, of the teaching and learning instances and of the cultural ties between Brazil and Japan, revealed a variety of developments in the most distinct forms of scientific expression, constituting a true and legitimate call for different entries emerging from the fertile multiplicity of perspectives. Thus, this issue of our Journal covers several different areas related to the rich and controversial Japanese universe. As the authors of the articles and the members of the research group belong to Brazilian national and international academic institutions, we chose to publish in Japanese, English, Spanish and Portuguese, in order to give more scope to research and gain more readers and interest in this vast field of knowledge.

The first part of this volume deals with literary exchanges; the second presents the research involving Japanese language and culture, while the last one tackles with the intricate world of translation. The literary section presents the work of Professor Dr. Saturnino José Valladares López (UFAM), with the short story *Un sueño parecido a la muerte*.

The text investigates a determined set of argumentative traits in *La casa de las bellas durmientes* (*The House of the Sleeping Beauties*) by Yasunari Kawabata and in *Mis putas tristes*, the last work of fiction by Gabriel García Márquez. Next, professor Cacio José Ferreira (UFAM) explores the field of comparative literature with the article entitled *A escrita geométrica: tempo e espaço em Avalovara e em 1Q84* (*Geometric writing: time and space in Avalovara and 1Q84*) based on the works by Osman Lins and by Haruki Murakami. In the same field, Linda Midori Tsuji Nishikido (UFAM) and Michele Eduarda Brasil de Sá (UFRJ) unfold the universe of *The Tale of Genji* in manga with the essay *O mangá encontra o clássico: Genji Monogatari revisitado* (*Manga meets the Classic: Genji Monogatari Revisited*).

As a cultural reflexion, Fábio Ishiyama de Riccio (UFAM) and Cacio José Ferreira (UFAM) present *A linguagem gestual - comparação entre a gestualidade nipônica e a brasileira* (*Sign language - A Comparison between the Japanese Brazilian gestures*). Then, the research *Luta de classes (lexicais): adjetivos versus adjetivos em japonês e seus dogmas* (*The (Lexical) Class Struggle: adjectives versus adjectives in Japanese and their dogmas*), by professor Dr. Marcus Tanaka de Lira (UnB), explores the Japanese lexic.

Finally, in the last part of the Journal, the fruitful and wide field of translation counts with *Pochi e o incêndio* (*Pochi and the Fire*), by Takeo Arishima, an excellent work by professor Cristina Rosoga Sambuichi. This section also features the text *Problemas da compreensão intercultural: sobre a diversidade do debate a respeito da Tuberculose* (*Problems of intercultural understanding: on the diversity of the debate about Tuberculosis*), by Dr. Mahito Fukuda (Nagoya University), translated by professor Ernesto Atsushi Sambuichi (UFAM). Together with these contributions, this part also contains *Gongitsune*, translated from Japanese by professor Ruchia Uchigasaki (UFAM) and the Scientific Initiation student Allan Nywner Praia Mendonça.

This is, therefore, our Journal Hon no Mushi. I invite everyone to dive into the critical provocations, analytical considerations and literary and linguistic statements of the experts chosen for our inaugural issue. The quality of the papers published derives from undoubted dedication and commitment by the researchers, thus presenting the earnestness and credibility that scientific text should raise and the consequent critical and reflective spirit that sustains the Academy.

Cacio José Ferreira

Editor

UN SUEÑO PARECIDO A LA MUERTE *A DREAM SIMILAR TO DEATH*

*Saturnino Valladares*¹

RESUMO: Este estudo tem como objetivo mostrar a presença de certas características argumentativas de *La casa de las bellas durmientes* - romance breve escrito pelo japonês Yasunari Kawabata- na última obra de ficção publicada por Gabriel García Márquez de *Memoria de mis putas tristes*, e em seu relato "El avión de la bella durmiente". O autor entende que o propósito manifesto do colombiano foi prestar uma homenagem ao genial romance de Yasunari Kawabata.

Palavras-chave: Yasunari Kawabata, Gabriel García Márquez, *A casa das belas adormecidas*, *Memória de minhas putas tristes*, "El avión de la bella durmiente".

RESUMEN: Este estudio tiene como objetivo mostrar la presencia de ciertas características argumentales de *La casa de las bellas durmientes* –novela breve escrita por el japonés Yasunari Kawabata– en la última obra de ficción publicada por Gabriel García Márquez, *Memoria de mis putas tristes*, y en su relato "El avión de la bella durmiente". El autor de este artículo entiende que el propósito manifiesto del colombiano fue rendir homenaje a la genial novela de Yasunari Kawabata.

Palabras clave: Yasunari Kawabata, Gabriel García Márquez, *La casa de las bellas durmientes*, *Memoria de mis putas tristes*, "El avión de la bella durmiente".

Le atraía mucho la idea de dormir un sueño semejante a la muerte junto a una muchacha drogada hasta parecer muerta.

Yasunari Kawabata

Lamentablemente, solo he podido leer a Yasunari Kawabata en su traducción al español y soy consciente de los múltiples significados que se han perdido en estas versiones. A este respecto, creo conveniente recuperar unas lúcidas palabras de Miguel de Cervantes sobre esta labor. En concreto, son las que pronuncia don Quijote en su visita a la imprenta de Barcelona, en el capítulo LXII de la segunda parte:

me parece que traducir de una lengua a otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés; que aunque se ven las figuras, están llenas de hilos que las oscurecen y no se ven con la claridad y color del derecho; y traducir de lenguas fáciles ni requiere ingenio ni buen estilo, como no lo requiere el que copia o el que calca un papel de otro papel (CERVANTES, 2015, p. 944).

¹ Doutor em Literatura Espanhola e Professor da Universidade Federal do Amazonas (UFAM).

Lejos del alcance de los eruditos españoles de los siglos XVI y XVII, no cabe en duda que los mismos, incluido Cervantes, considerarían hoy en día al japonés como una lengua reina. Reconocida esta limitación –mi desconocimiento de la lengua japonesa–, voy a iniciar el estudio comparado de *La casa de las bellas durmientes*, de Yasunari Kawabata, y *Memoria de mis putas tristes*, de Gabriel García Márquez, no sin antes agradecer el talento y el esfuerzo de los traductores y lo valioso de sus versiones de Kawabata, pues gracias a sus indudables cualidades literarias los hispanohablantes hemos logrado acercarnos a la particular condición de la belleza descriptiva japonesa y su vinculación con lo efímero, a la plenitud de su contenido y la peculiaridad de su psicología, casi siempre observadas bajo el agudo prisma de la atracción erótica, pues, como señala Sara Cohen en su prólogo a *El sonido de la montaña*, “La contemplación es el único territorio de definición entre lo que vive y lo que muere, mientras que los personajes quedan atrapados en una trama sensual sin resolución ni tiempo” (KAWABATA, 2007a: 9).

En relación con este “destiempo de los relojes” de la narrativa kawabatiana, María Martoccia comenta que “Casi siempre es posible abandonar la lectura de sus novelas o sus relatos en cualquier momento” (KAWABATA, 2006: 8). Una opinión similar presenta Amalia Sato en su introducción a *Mil grullas*:

La práctica novelística de Kawabata no coincide con su teorización sobre la estructura en tres pasos. Sus novelas podrían terminar en cualquier punto y se diría que nunca hay un final. Se percibe un crecimiento sin un plan preconcebido, influido por la técnica del *fluir* de la conciencia que admiraba en la narrativa de Joyce y Proust, y la tradición japonesa de una continuidad por adición, como en el *Genji* o *El libro de la almohada* (KAWABATA, 2005, p.8).

La casa de las bellas durmientes desarrolla este procedimiento narrativo del siguiente modo: cada vez que el anciano Eguchi, el protagonista del texto, visita la casa de placer para pasar la noche con jóvenes narcotizadas, el encuentro con las diferentes muchachas le traerá el recuerdo de las mujeres de su vida, lo que provocará complejas reflexiones filosóficas. Por tanto, las cinco visitas al burdel se vertebran sobre un triángulo amoroso –Eguchi-bella durmiente-mujer del pasado–, cuyos vértices producen sucesivas combinaciones. Así, en su primera visita, el anciano japonés “había resucitado un viejo amor porque la bella durmiente la había despertado la ilusión de que olía a leche” (KAWABATA, 2014: 23) y, extrañado por lo vívido de los recuerdos, se pregunta si “¿Los provocaría acaso la juventud de la muchacha dormida?” (KAWABATA, 2014: 29).

La persistencia del pasado se presenta con nostalgia y dolor en el presente. Eguchi confunde conscientemente tiempos y recuerdos en una vital revisión estética de lo que ha sido

su vida. No obstante, es en *Lo bello y lo triste* donde Kawabata mejor declara su opinión sobre el paso del tiempo:

El tiempo pasó. Pero el tiempo se divide en muchas corrientes. Como un río hay una corriente central rápida en algunos sectores y lenta, hasta inmóvil, en otros. El tiempo cósmico es igual para todos, pero el tiempo humano difiere con cada persona. El tiempo corre de la misma manera para todos los seres humanos; pero todo ser humano flota de distinta manera en el tiempo.

Por su parte, el protagonista de *Memoria de mis putas tristes* también introduce en el relato sus aventuras con otras mujeres del pasado, pero no es Delgadina, su bella durmiente, el motivo que se las devuelve al presente, sino que estas breves narraciones se presentan independientes de la acción principal: la memoria del “primer amor de mi vida a los noventa años” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004: 62), desde que el sabio triste, en su noventa cumpleaños, apremiado por un sacrílego deseo que interpreta como un recado de Dios, decide regalarse “una noche de amor loco con una adolescente virgen” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004: 9). Con este propósito llama a Rosa Cabarcas, “la mamasanta más discreta y por lo mismo la más conocida” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004: 25), quien le organiza un encuentro con una joven que “anda apenas por los catorce años” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004: 21). Al llegar a la habitación la encuentra dormida, pues le han dado “un bebedizo de bromuro con valeriana” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004: 27) y así, dormida, permanecerá toda la noche sin que el lascivo se atreva a cumplir su deseo. Lo mismo le sucede al anciano Eguchi, quien decide observar las reglas de la casa –“dejar en paz a las bellas durmientes (...) respetar el secreto de los ancianos” (KAWABATA, 2014: 84)– cuando descubre con asombro, en su segunda visita, que la bella durmiente es virgen –“Pero se apartó de repente, porque acababa de descubrir la clara evidencia de su virginidad (...) ¡Una prostituta virgen, a su edad! ¿Qué era, sino una prostituta?” (KAWABATA, 2014: 43)–.

En este punto se encuentran dos grandes diferencias y similitudes entre los protagonistas de las novelas breves, pues Eguchi es un anciano de sesenta y siete años que visita la casa de placer sabiendo que no debe molestar a las muchachas –aunque “Eguchi no había dejado de ser hombre”, como los otros clientes, y “Para él no era necesario que la muchacha estuviera dormida” (KAWABATA, 2014: 84)–, mientras que el protagonista de García Márquez es un hombre de noventa años que pretende desvirgar a una adolescente, aunque finalmente se conforma con verla dormir –“Aquella noche descubrí el placer inverosímil de contemplar el cuerpo de una mujer dormida sin los apremios del deseo o los estorbos del pudor” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004: 32)– y, en ocasiones, con acariciarla tiernamente:

No había cambiado de posición cuando apagué la luz, a la una de la madrugada, y su respiración era tan tenue que le tomé el pulso para sentirla viva. La sangre circulaba por sus venas con la fluidez de una canción que se ramificaba hasta los ámbitos más recónditos de su cuerpo y volvía al corazón purificada por el amor (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p. 64).

Por otra parte, Eguchi visita la casa de placer en cinco ocasiones y cada noche le espera una muchacha diferente –exceptuando la última visita, en la que pasa la noche con dos jóvenes–, mientras que el enamorado de García Márquez duerme en el burdel con la misma adolescente, a la que llama Delgadina –“[Rosa Cabarcas] Se sorprendió cuando le mencioné el nombre de Delgadina. No se llama así, dijo, se llama. No me lo digas, la interrumpí, para mí es Delgadina” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004: 69)–, llegando a indignarse cuando la madama le ofrece otra muchacha para la noche siguiente, “Ni más faltaba, protesté asustado, quiero la misma, y como siempre, sin fracasos, sin peleas, sin malos recuerdos” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004: 62). Aquí radica otra de las grandes diferencias argumentales.

La presencia de la muerte constituye otro de los nexos temáticos entre ambas obras. En *La casa de las bellas durmientes* se narran dos fallecimientos, provocados probablemente por el uso de un narcótico demasiado fuerte: la del viejo Fukura y la de una de las bellas durmientes. Por su parte, en *Memoria de mis putas tristes* un banquero es asesinado a puñaladas en el burdel:

El cadáver enorme, desnudo, pero con los zapatos puestos, tenía una palidez de pollo al vapor en la cama empapada de sangre. Lo reconocí de entrada: era J.M.B., un banquero grande, famoso por su apostura, su simpatía y su buen vestir, y sobre todo por la pulcritud de su hogar. Tenía en el cuello dos heridas moradas como labios y una zanja en el vientre que no había acabado de sangrar. Todavía no empezaba el rigor. Más que sus heridas me impresionó que tenía un preservativo puesto y al parecer sin usar en el sexo desmirriado por la muerte (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p. 78).

En cierto momento, Eguchi reflexiona que “los viejos tienen la muerte, y la muerte viene una sola vez y el amor muchas”. Esto explica porque el personaje de Kawabata pasa cinco noches en la casa de placer con jóvenes diferentes, mientras que el de García Márquez, enamorado de la bella durmiente, se complace con el calor de una sola.

A continuación voy a analizar la relación que *Memoria de mis putas tristes* mantiene con otros textos. En *A estratégia da forma*, Laurent Jenny afirma que la intertextualidad puede ser interna, cuando el autor se utiliza a sí mismo como cita, o externa, cuando cita a otros autores. En *Memoria de mis putas tristes*, García Márquez se sirve de ambos procedimientos. La intertextualidad externa se presenta ya en el epígrafe de la novela. Curiosamente, el colombiano señaló no solo el nombre del autor de la cita, sino que añadió el título de la obra de la que fue extraído el fragmento. En concreto se trata del inicio de *La casa*

de las bellas durmientes: “No debía hacer nada de mal gusto, advirtió al anciano Eguchi la mujer de la posada. No debía poner el dedo en la boca de la muchacha dormida ni intentar nada parecido.” (Yasunari Kawabata, *La casa de las bellas dormidas*).

Por otra parte, la intertextualidad interna aparece como alusión en diversas ocasiones que remiten a Florentino Ariza, uno de los personajes principales de *El amor en los tiempos del cólera*. En esta extraordinaria novela del colombiano, el narrador expresa el momento en el que un hombre descubre que ha empezado a envejecer del modo que sigue:

Florentino Ariza descubrió ese parecido muchos años después, mientras se peinaba frente al espejo, y sólo entonces había comprendido que un hombre sabe cuándo empieza a envejecer porque empieza a parecerse a su padre (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 242).

Aunque se expresa con otras palabras, García Márquez retoma esta misma idea en *Memoria de mis putas tristes*, “Por esa época oí decir que el primer síntoma de la vejez es que uno empieza a parecerse a su padre” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004: 14). De igual forma, el colombiano sigue este procedimiento cuando caracteriza a ambos personajes masculinos con idéntica minuciosidad registradora y capacidad de seducción. Así, el personaje de *El amor en los tiempos del cólera* anota en un cuaderno todos los amores de su vida:

fue registrando con un rigor de notario en un cuaderno cifrado, reconocible entre muchos con un título que lo decía todo: *Ellas*. La primera anotación la hizo con la viuda de Nazaret. Cincuenta años más tarde, cuando Fermina Daza quedó libre de su condena sacramental, tenía unos veinticinco cuadernos con seiscientos veintidós registros de amores continuados, aparte de las incontables aventuras fugaces que no merecieron ni una nota de caridad (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 219).

El mismo método sigue el sabio triste de su última novela, “Por mis veinte años empecé a llevar un registro con el nombre, la edad, el lugar, y un breve recordatorio de las circunstancias y el estilo. Hasta los cincuenta años eran quinientas catorce mujeres con las cuales había estado por lo menos una vez” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004: 16).

Estas cuentas de cama –“relación de las miserias de mi vida extraviada”– son las que le proporcionan al narrador de *Memoria de mis putas tristes* el título de la novela breve, según él mismo explica (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004: 17-18). Por tanto, además de la lectura atenta de *La casa de las bellas durmientes*, la revisión de ciertos argumentos vitales de Florentino Ariza, personaje entrañable y promiscuo de *El amor en los tiempos del cólera*, es la que le suministra a García Márquez el título a su última obra de ficción. Nos encontramos, en definitiva, ante una nueva intertextualidad interna.

No es en *Memoria de mis putas tristes*, sin embargo, la primera vez que García Márquez se sirve del argumento de la extraordinaria novela de Kawabata para realizar su particular homenaje. Así, en junio de 1982 inicia la redacción de “El avión de la bella

durmiente”, incluido posteriormente en *Doce cuentos peregrinos* –“el libro de cuentos más próximo al que siempre quise escribir” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012: 357)–, el cual señala explícitamente la referencia original de su cuento:

en la primavera anterior había leído una hermosa novela de Yasunari Kawabata sobre los ancianos burgueses de Kyoto que pagaban sumas enormes para pasar la noche contemplando a las muchachas más bellas de la ciudad, desnudas y narcotizadas, mientras ellos agonizaban de amor en la misma cama. No podían despertarlas, ni tocarlas, y ni siquiera lo intentaban, porque la esencia del placer era verlas dormir (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 403).

En el aeropuerto Charles de Gaulle de París, el protagonista del texto toma un avión que lo llevará a Nueva York. En la poltrona vecina una bella mujer le pide a la azafata que no la despierte “por ningún motivo durante el vuelo”, con una voz grave y tibia que “arrastraba una tristeza oriental” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012: 402). Seguidamente, toma dos pastillas doradas y se dispone a dormir las ocho horas y doce minutos de duración del trayecto. En cierto momento, al contemplar la placidez del sueño de la bella durmiente, el narrador del cuento teme que “las pastillas que se había tomado no fueran para dormir sino para morir” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012: 402-403). Un pensamiento similar recorre al viejo Eguchi la primera vez que entra en la casa de placer y se pregunta “si la muchacha dormida –no, narcotizada– de la habitación contigua podría ser como el cadáver de un ahogado” (KAWABATA, 2014: 11). La atracción que le suscita la durmiente presencia de la bella y la evocación de la lectura de Kawabata motivan que el protagonista del cuento de García Márquez se cuestione, irónicamente, sobre su propia identidad, “–Quién iba a creerlo –me dije, con el amor propio exacerbado por la champaña–: Yo, anciano japonés a estas alturas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012: 403).

Del mismo modo que el viejo Eguchi, el narrador del cuento del colombiano desea despertar a la bella durmiente, desesperado por el placer de “verla despierta”:

El sueño de la bella era invencible. Cuando el avión se estabilizó, tuve que resistir la tentación de sacudirla con cualquier pretexto, porque lo único que deseaba en aquella última hora de vuelo era verla despierta, aunque fuera enfurecida, para que yo pudiera recobrar mi libertad, y tal vez mi juventud. Pero no fui capaz (GARCÍA MÁRQUEZ, 2012, p. 404).

No obstante, aquí reside otra de las grandes distancias entre el protagonista de Kawabata y el del relato de García Márquez, pues mientras el de este último se resigna a la imposibilidad de su deseo, el viejo Eguchi no duda en meter un dedo en la boca de las muchachas, acariciar sus partes íntimas o mover con fuerza sus cuerpos:

–Despierta, despierta. –Eguchi sacudió el hombro de la muchacha. Luego le levantó la cabeza.

Un sentimiento hacia la muchacha, que nacía en su interior, lo impulsó a obrar así. Había llegado a un punto en que el anciano no podía soportar el hecho de que la muchacha durmiera, no hablara, no conociera su rostro y su voz, de que no supiera nada de lo que estaba ocurriendo ni conociera a Eguchi, el hombre que estaba con ella (KAWABATA, 2014, p. 17).

En ocasiones, incluso fantasea con violentar a las jóvenes con el propósito de recuperar el entusiasmo de la perdida juventud –“Tenía la impresión de que tomar a la muchacha por la fuerza sería el elixir que le traería emociones de juventud. Se estaba cansando un poco de la casa de las bellas durmientes. Y a medida que se cansaba de ella, aumentaba el número de sus visitas” (KAWABATA, 2014: 101)– o con el objetivo de descubrir la profundidad del sueño que provocan los narcóticos –“Probablemente la muchacha no seguiría durmiendo si, por ejemplo, le cortara un brazo o le clavara un cuchillo en el pecho o en el abdomen” (KAWABATA, 2014: 87).

Por tanto, en “El avión de la bella durmiente”, García Márquez homenajea explícitamente la novela de Kawabata al narrar la agradable experiencia de su lectura y construir el argumento de su cuento sobre la contemplación del sueño de una bella mujer dormida. Asimismo, lo hace implícitamente cuando el protagonista del cuento se observa “anciano japonés” y al dotar a la joven de una voz triste y oriental.

En relación con el frecuente sentimiento de tristeza que presentan los personajes de Kawabata en general, y de Eguchi en particular, basta recordar la carta que escribe Yukio Mishima recomendando que se le otorgue el Premio Nobel de Literatura a su maestro:

Las obras de Kawabata unen la delicadeza con el vigor, la elegancia con la conciencia de lo más bajo de la naturaleza humana; su claridad encierra una insondable *tristeza* (...) En todos sus escritos, desde su juventud hasta nuestros días, se encuentra, como una obsesión, el mismo tema: el contraste entre la soledad fundamental del hombre y la inalterable belleza que se aprehende intermitentemente en las fulguraciones del amor, como un rayo de pronto pudiera revelar, en el corazón de la noche, las ramas de una árbol en plena floración (KAWABATA, 2004^a, p. 205-206).

A este respecto, recordemos que el viejo Kiga le confiesa a Eguchi, que conoce “una casa donde duermen a las mujeres para que no se despierten” y que acude a este lugar secreto cuando la *tristeza* y la desesperación de la vejez le resultan insoportables, pues solo logra sentirse vivo cuando se halla junto a una mujer narcotizada (KAWABATA, 2014: 18). Inducido por una curiosidad pusilánime, pues “ya la *tristeza* de la vejez se cernía también sobre él” (KAWABATA, 2014: 12), Eguchi se dirige a la casa, sospechando que “hombres más seniles que él vendrían aquí con una felicidad y una *tristeza* todavía mayores”

(KAWABATA, 2014: 16). No obstante, al contemplar a la primera bella durmiente, “Sintió una oleada de soledad teñida de *tristeza*” (KAWABATA, 2014: 17). Por tanto, como bien señala Mishima en un orden general, la sensación de soledad y el sentimiento de tristeza son dos fundamentos vitales que, como acaba de verse, vertebran el comportamiento del anciano en *La casa de las bellas durmientes*. No sucede lo mismo con el personaje de García Márquez, aunque se le descubren momentos de angustia y dolor –“No me reconocí a mí mismo en mi dolor de adolescente” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004: 82)–, pues la vitalidad y el humor son algunas de sus características esenciales. Como muestra de esto, me conformo con mostrar un diálogo entre el anciano y la madama en el que se burlan de los estragos de la vejez o del paso del tiempo, de un modo radicalmente opuesto al trágico desarrollado por Kawabata:

No te pasa el tiempo, suspiró con tristeza. Yo quise halagarla: A ti sí, pero para bien. En serio, dijo ella, hasta te ha resucitado un poco la cara de caballo muerto. Será porque cambié de comedero, le dije por picardía. Ella se animó. Hasta donde me acuerdo tenías una tranca de galeote, me dijo. ¿Cómo se porta? Me escapé por la tangente: Lo único distinto desde que no nos vemos es que a veces me arde el culo. Su diagnóstico fue inmediato: Falta de uso. Solo lo tengo para lo que Dios lo hizo, le dije, pero era cierto que me ardía de tiempo atrás, y siempre en luna llena. Rosa rebuscó en su cajón de sastre y destapó una latita de una pomada verde que olía a linimento de árnica. Le dices a la niña que te la unte con su dedito así, moviendo el índice con una elocuencia procaz. Le repliqué que a Dios gracias todavía era capaz de defenderme sin untos guajiros. Ella se burló: Ay, maestro, perdóname la vida (GARCÍA MÁRQUEZ, 2004, p. 26-27).

En conclusión, como ha podido comprobarse a través de estudio, Gabriel García Márquez mostró literariamente su admiración por la extraordinaria novela de Kawabata, y se apoyó en su argumento para construir varios de sus textos. No debe pasarse por alto que la obra con la que el genial colombiano se despide de sus lectores es un homenaje explícito a *La casa de las bellas durmientes*, la novela que con delicadeza y nitidez presenta un sueño despierto parecido a la muerte.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2004): *Memorias de mis putas tristes*, Barcelona, Mondadori

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2012): *Todos los cuentos*, Barcelona, Mondadori.

KAWABATA, Yasunari (2014): *La casa de las bellas durmientes*, Barcelona, Emecé.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2015): *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, ediciones Destino, Colección Áncora y Delfín, volumen 1338. Puesto en castellano actual íntegra y fielmente por Andrés Trapiello.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1997): *El amor en los tiempos del cólera*, Barcelona, Random House Mondadori.

LAURENT, Jenny (1979): *A estratégia da forma*, en Poétique nº 27, Coimbra, Almedina.

KAWABATA, Yasunari (1968): *Una grulla en la taza de té*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.

_____ (2004a): *Correspondencia (1945-1970) / Yasunari Kawabata, Yukio Mishima*, Barcelona, Emecé. Prefacio de Diane de Margerie. Traducción de Liliana Ponce.

_____ (2004b): *House of the sleeping beauties and other stories*, Tokyo, Kodansha International. Traducción de Edward Seidensticker.

_____ (2005): *Mil grullas*, Barcelona, Emecé. Traducción de María Martoccia.

_____ (2006): *La bailarina de Izu*, Buenos Aires, Emecé. Traducción de María Martoccia.

_____ (2007a): *El rumor de la montaña*, Barcelona, Emecé. Traducido por Amalia Sato. Prólogo de Sara Cohen.

_____ (2007b): *Relatos que caben en la palma de una mano*, Barcelona, Emecé. Traducción de Amalia Sato.

A ESCRITA GEOMÉTRICA: TEMPO E ESPAÇO EM AVALOVARA E EM 1Q84 *GEOMETRIC WRITING: TIME AND SPACE IN AVALOVARA AND 1Q84*

*Cacio José Ferreira*¹

RESUMO: O presente artigo investiga comparativamente as obras *Avalovara*, de Osman Lins, e *1Q84*, de Haruki Murakami, sob a perspectiva de especificidades dos discursos nos dois romances em contraste, buscando identificar traços de tempo e espaço comuns, significativos e relevantes que se estabelecem no terreno da criação e intertextualidade, a fim de, por meio do estudo aprofundado e do desvendamento das questões temporais e espaciais, perceber as diferenças, assim reconhecendo elementos fundantes do território literário dos autores, em suas searas criativas e ideológicas, que obviamente se conectam com todo o entorno – os seus tempos e os seus espaços. Dessa forma, compreendendo as relações quanto à questão temporal, espacial, à geometria, à duplicidade e aos textos, cada qual à sua maneira, localizando traços de similaridade na arquitetura das obras.

Palavras – Chave: Osman Lins. *Avalovara*. Haruki Murakami. *1Q84*. Espaço e tempo.

ABSTRACT: This paper investigates comparatively the literary works *Avalovara*, by Osman Lins and *1Q84*, by Haruki Murakami, from the perspective of specific speeches in the two novels in contrast, seeking to identify meaningful and relevant common perspectives on space and time, established in the field of creation and intertextuality in order to, understand the differences, by means of in-depth study and revealing the temporal and spatial issues, thereby recognizing the founding elements of the literary realm of the authors in their creative and ideological grain-fields, which obviously connect with all the surroundings - their times and their spaces. Thus, understanding the relationships on the temporal matter, space, geometry, duplicity and texts, each in their own way, finding traces of similarity in the construction of the literary works.

Key-words: Osman Lins. *Avalovara*. Haruki Murakami. *1Q84*. Space and time.

INTRODUÇÃO

Do escritor pernambucano Osman Lins (1924 - 1978), *Avalovara* (1973) é considerado um dos mais engenhosos romances da literatura brasileira. Nele, o foco narrativo oferece muitos caminhos de acesso e não fixa a contemplação dos acontecimentos em um determinado ponto do tempo e do espaço “permitindo ao leitor adentrá-lo de diversas maneiras, mas que, no fundo, é rigorosamente arquitetada por um construtor onipresente, em perfeita consonância com a concepção de que a narrativa é uma cosmogonia” (NITRINI, 2010, p. 153).

A construção do texto de Osman Lins extrapola as possibilidades da arte ao suscitar uma torrente de imagens onde o leitor “é um indivíduo que trabalha com riscos” (LINS, 1979, p.216). Nesse sentido, os riscos aparecem e desaparecem na medida em que a geometria produz os contornos da tessitura do texto. A desatenção do leitor, mesma que por uma fração

¹ Professor de Letras – Língua e Literatura Japonesa da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) – Manaus-AM – Brasil; caciosan@hotmail.com.

de segundos, deixa escapar traços importantes para o entendimento do romance. E apesar de ser incontestavelmente uma obra densa, parece ainda ser transparente devido às sensações transmitidas pelos personagens, conforme indica o escritor em uma entrevista à Revista Escrita: “parecem o chumbo e o vidro do romance” (LINS, 1979, p. 217). Dessa forma, as teias da narrativa de *Avalovara* constroem uma rede de conexões por meio de uma visão aperspectivista com o mundo que o circunda.

Tal emaranhado de fios que tecem a escritura e a ordem do mundo impele o leitor de *Avalovara*, a outra obra, a outro romance contemporâneo, igualmente envolto pelo tear das palavras: *IQ84* (2009), de Haruki Murakami. Desse modo, a confluência da arquitetura de mundos e espaços bem arquitetados, o estudo comparativo do tempo e do espaço em *Avalovara* face ao novo trabalho do japonês Haruki Murakami, *IQ84* – textos que, por sua vez, também oferecem reflexos de tempos e espaços formando, dessa forma, a autoconsciência do indivíduo em si, no paralelismo de mundos, de construções humanas que se embriagam de elementos maravilhosos, de fragmentos resgatados do inconsciente, elaborando a geometria de espaços e de tempos, assemelhando-se, assim, ao brilho do sol nos vitrais, presente na narrativa de Osman Lins – criando uma anáclase. Em *IQ84*, a realidade paralela também é uma refração, principalmente por meio do uso da imagem da lua. Uma lua que emite luz, mas diverge na cor ou se duplica, assemelhando-se a um cristal.

Em relação ao texto de Haruki Murakami, o teórico Fuminobu Murakami postula que ele representa “uma visão pós-moderna, e os seus personagens sentem-se confortáveis ao se distanciarem da racionalização extrema, das emoções que circundam a vida diária, favorecendo, assim, o desapego e a indiferença” (MURAKAMI, 2005, p. 22). Tal afirmação confirma que o distanciamento da realidade é realizado pela dupla engrenagem que brota do inconsciente dos personagens. Ainda não há uma nitidez na cor que chega aos olhos. A consciência do real só será notada após percorrer os caminhos geométricos tecidos nos textos de Murakami, sob a claridade das duas luas. Dessa forma, ao compararmos a arquitetura das luas de Haruki Murakami com os contornos geométricos de Osman Lins, abre-se mais uma possibilidade de entreteçamento do tempo e do espaço, de ambas as obras. Em torno dessa ideia, em *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*, Osman Lins afirma:

Move-se o homem e recorda o passado. Nada disto o pacifica ante o espaço e o tempo, entidades unas e misteriosas, desafios constantes à sua faculdade de pensar. Acessíveis à experiência imediata e esquivos às interrogações do espírito, sugerem - espaço e tempo – múltiplas versões, como se monstros fabulosos (...). A narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros (LINS, 1976, p. 63).

Portanto, é coerente o entrelamento dos romances na proposta do espaço e do tempo, conjugando-se as duas obras por meio do plano simbólico, entre o rigor de uma lógica política unilinear e irreversível da matemática e o campo da linguagem. A cosmogonia de *Avalovara* também figura na quadratura do mundo duplo de *IQ84*. Tal ideia pode ser fundamentada na afirmação de Brunel, na obra *Que é Literatura Comparada?*: “notam-se em literaturas diferentes florescimentos análogos que não se explicam inteiramente pelo jogo das influências” (BRUNEL, 1997, p. 57). A correlação em ambas as obras existe por meio da escritura que se destaca pela geometria do universo presente no texto e pela anáclase que eclode de vitrais e luas.

Na obra de Haruki Murakami, assim como no romance de Osman Lins, a escrita configura-se como mediadora e criadora da força que move o universo da escritura – é a palavra e o seu tempo – a voz que esclarece, humaniza o inconsciente e conecta espaços e períodos, não simplesmente pela temática que se apresenta ou resguarda, mas principalmente pela linguagem que range pela força deslocada para corda que contorna o espaço geométrico das narrativas e se firma enquanto discurso literário, conforme esclarece Bakhtin:

Para o gênero romanesco, não é a imagem do homem em si que é característica, mas justamente a *imagem de sua linguagem*. Mas para que esta linguagem se torne precisamente uma imagem de arte literária, deve se tornar discurso das bocas que falam, unir-se à imagem do sujeito que fala (BAKHTIN, 2002, p. 138).

Portanto, espaço e tempo contornam e ligam-se à imagem dos personagens de *IQ84* e *Avalovara*. A escada que Aomame desce, após deixar o táxi, leva à refração do mundo e o tapete, que é cenário da transfiguração da vida de Abel e a personagem sem nome, configura-se no paraíso.

A GEOMETRIA DO TEMPO E DO ESPAÇO

Osman Lins e Haruki Murakami utilizam com precisão a linguagem simbólica traçando perfis nas narrativas e elaborando um universo observável, ou seja, tudo é pensado geometricamente. Nada foge ao espaço delineado. No entanto, a visão aperspectivista permite vários acessos ao mesmo ponto e, a partir do ponto central, várias possibilidades de percurso. A organização do cenário se expande e contorna a fala dos personagens, gerando assim, novas quadraturas. Nesse sentido, versando sobre o “nome do autor”, sua qualidade referencial, que lhe concede identidade na linguagem e no estilo mesmo de seus traços, temos a partir de Foucault a seguinte formulação:

(...) um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (...) assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. (...) o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ele ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer "isso foi escrito por tal pessoa", ou "tal pessoa é o autor disso", indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status. Chegar-se-ia finalmente a ideia de que o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza (FOUCAULT, 2001, p. 271).

A ruptura a que se refere pode ser a pista de reconhecimento das vozes nos textos e assim nestes se autoriza a contraposição e, partindo dela, a mediação. E, ainda, segundo a afirmação de Homi Bhabha, "as diferenças não podem ser negadas ou totalizadas porque ocupam de algum modo o mesmo espaço" (BHABHA, 2005, p. 247).

O escritor preocupado com a mediação e a escrita contesta e rompe normas, por seu turno, o tempo e o espaço, elemento de peculiar importância no solo literário que converge, harmonicamente, ação, personagens, o ir e vir, criando, desse modo, o caráter de um determinado setor da sociedade. Para Osman Lins,

(...) o espaço move constantemente o escritor a necessidade de romper normas, de contestar o que aparece assentado. Não seria, por exemplo, destituída de interesse uma narrativa na qual o espaço se construísse a partir da personagem. Tal narrativa, aliás, já tem o seu modelo no *Gênesis* e em outros mitos cosmogônicos (LINS, 1976, p. 72).

A partir desse raciocínio, a escada de uma rodovia, o voo iluminado do pássaro transparente que aparece próximo aos vitrais ou a lua dupla que Tengo observa no parque, enquanto faz perscrutação na memória, revelam pedaços de tempos e espaços, mas é exigida do leitor uma percepção aguçada e ele deve dispor da capacidade de decifrar, entender que o tempo e o espaço podem revelar até mesmo dos gestos, ainda que refratários, de um personagem. Assim como a memória, composta de fragmentos de tempos e instantes, os instantes de tempos são captados e oferecidos aos personagens para a concretização de sua interação social. Tudo se assemelha a uma fresta que rompe a realidade completa e interna do personagem e dá a ele a capacidade de se interagir com tempos e espaços concretos, mas que só é possível naquele momento e naquela fresta rompida. Nesse viés, Bergson enfatiza que

não bastam a si mesmos, uma vez que o escoamento não implica uma coisa que se escoou e a passagem não pressupõe estados pela quais se passa: a coisa e o estado não são mais que instantâneos da transição artificialmente captados; e essa transição, a única que é naturalmente experimentada é a própria duração (BERGSON, 2006, p. 50).

Pensando na ideia acima, o inconsciente se rompe, captando os contornos dos objetos externos, a vida e os diversos caminhos que existem na palavra. Nesse sentido, o ato da escrita supõe escolhas, cissura da totalidade interna e a apreensão do tempo e do espaço externos – das mínimas às de grande porte – e, por cada uma delas, os relâmpagos imaginativos e criativos que compõem e delineiam os caminhos a ser vencidos pelos personagens, engendram a invenção e possibilitam a armação de um mundo que ainda assim não está pronto.

Porquanto, diante da página em branco, todas as possibilidades de construção da geometria da escrita; diante da consolidação do texto, a cosmogonia já traçada, a necessária inquietação de concluir em escalas imaginativas o mundo que se desvela e ordena a obra recém-criada. O universo ali ordenado condensa uma espécie de completude, permenado os texto de *IQ84* e de *Avalovara*.

Nesse viés, Osman Lins afirma: “O homem diante de uma página em branco é o homem mais livre do mundo” (LINS, 1979, p. 203). A palavra desenhada na página transforma-se em literária, converge se em tempo e espaço e não aceita a imposição de uma única verdade, mas conduz o escritor ao enquadramento do mundo sob múltiplas perfomances. Tal afirmação também condiz com o trabalho de Haruki Murakami. Blanchot amplia essas possibilidades ao afirmar que aquele que escreve

parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra, não sendo mais do que sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida, mantém-se inapreensível, o momento indeciso da fascinação (BLANCHOT, 1987, p. 15).

De uma forma peculiar, *Avalovara* e *IQ84* fragmentam a leitura pela refração. Levam o leitor a ter vislumbres extraordinários e que podem causar a estranha sensação de que já é conhecido, embora seja absolutamente novo – e inovador. Talvez a convivência com um mundo literário caótico e ao mesmo tempo rigorosamente estruturado com a trama e com os elementos criados por Osman Lins e Haruki Murakami sejam, em parte, a causa disso. A linha S6, em *Avalovara* – A espiral e o quadrado – exterioriza essa realidade.

Chega assim, de experimento em experimento, à sua frase em ângulo, vista entre espelhos invisíveis que ao mesmo tempo a cortam e a completam — e que, gravada em pedra, reproduzida em pergaminhos, se difundirá pelo mundo, intrigando os que com ela se defrontam e que inutilmente pensam em desmontá-la, alterá-la, subtrair-lhe uma só letra, pois a frase nos fita como um olho, inviolável, circular na sua quadradura, tão perfeita que tocá-la é ferir uma pupila a golpes de estilete (LINS, 1973, p.32).

Por conseguinte, a construção do tempo e do espaço, em *Avalovara* e em *IQ84*, em meio à quadradura da composição acontece pela via do preenchimento das páginas em branco e por meio da palavra criadora, revelando uma possibilidade de reflexão, assim como Blanchot propõe sobre a indeterminação do *ele*.

«Eles» é a maneira na qual (ele) se liberta do neutro tomando emprestado à pluralidade uma possibilidade de se determinar, por ali voltando comodamente à indeterminação, como se (ele) pudesse encontrar ali o índice suficiente que lhe fixaria um lugar, aquele, muito determinado, onde se inscreve todo indeterminado. (BLANCHOT, 1973, p. 10).

Em *IQ84*, por exemplo, Haruki Murakami sobrepõe duas histórias. Dois mundos coexistem e invadem a mente de Aomame abrindo uma fenda na jovem comum, aparentemente, que vive no Japão cumprindo a simultaneidade de trabalhos: preparadora física e assassina. No entanto, a determinação dupla de Aomame a torna quase indecifrável. A refração da consciência em fazer ou não o trabalho de privar da vida um indivíduo escreve nos contornos descritivos uma espécie de invólucro de segredos. Junto com a construção do cenário que faz debuxar o perfil dela, a *Sinfonietta*, de Janáček produz ondas que distorce o tempo e o espaço, tornando-os, aparentemente, disformes, porém muito bem organizados. Ainda em *IQ84*, o mundo dos homens pequeninos se une ao mundo burocrático (política e economia) por meio de corpos humanos e da reescrita de um romance denominado *A crisálida de ar*. Novamente, o mundo maravilhoso se expande, rompe o envoltório, unindo-se ao cenário externo.

Ora, apesar de pensarmos que *IQ84*, um livro devotado por uma leitura aparentemente menos densa, ao inverso de *Avalovara*, o leitor menos atento pode perder-se nos relampejos que iluminam os sulcos e apresentam os dois mundos fragmentados e unidos pelo romance construído dentro da narrativa. Assim, as rachaduras permitem sondar o tempo e o espaço dos romances brasileiro e japonês nas histórias pelo universo das palavras. Nos romances, um dos encontros que assume vulto acontece na linha A 19 – Roos e as cidades, de *Avalovara*, e na afirmação do personagem Tamaru, em *IQ84*. Assim dizem:

Estudo a tal ponto o mapa de Londres, que já não vejo apenas seu traçado e nomes — Kingsway, Oxford St., Green Park, river Thames —, irias a própria cidade, real e imaginária, construída no quarto, ao longo da tarde, com pedras, fotografias, gravuras antigas, páginas de romances, clichês, telegramas de jornais. A vã caçada na Itália e coisas subsequentes fazem-me crer que não mais existe no mundo, com as suas três muralhas, incólume, a Cidade vista um dia (perto de mim e como situada à distância, pois não é muito maior que um vestido, e, tal um vestido bordado a ouro e pedras, mergulha na água calma e some) e que, portanto, acabaram as minhas buscas (LINS, 1973, p. 217).

Estamos a chegar ao fim do século XX, as coisas são muito diferentes do que eram no tempo de Tchekhov. Já não há carruagens puxadas a cavalo nem as mulheres

usam espartilho. Não sei bem como, o mundo sobreviveu aos nazis, a bomba atômica, à música moderna. Até mesmo a forma dos romances alterou drasticamente. Não tens de te preocupar (MURAKAMI, 2012, p. 462 – Tomo III).

A lógica da criação osmaniana mantém-se coerente com o plano do autor, o que também ocorre com Haruki Murakami, apesar de países diferentes. Segundo afirmações de ambos, e os textos autorais assim confirmam, o relâmpago abre as fissuras e anuncia o tempo e o espaço no romance direcionam para outro caminho. Ou simplesmente iluminam o cenário que circunda o personagem. A ele cabe escolher aquele que o olhar atento, rápido e geométrico captou no abrir da fissura e da refração das imagens. Por conseguinte, a matemática, a lógica e a geometria, bem como as dobras do degrau da escada, constituem-se em bases para as tramas. Assim, cabe ao indivíduo “manter-se informado sobre filosofia, belas-artes, história e política; e dotar-se de mobilidade no tempo e no espaço” (BRUNEL, 1995, p. 144).

CONCLUSÃO

Portanto, no rastro dos indicativos de duplicidade, visão multiplicada, transformação e muito peculiarmente a entrada em um mundo dentro de outro mundo, os dois autores tomam, por exemplo, a realidade aparente como meio de passagem para outro lugar. O duplo é criado a partir da refração, um palíndromo da realidade. Na linha R 21, de *Avalovara*, por exemplo, a duplicidade aparece na construção do viaduto Santa Efigênia, simbolizando o verter da ideia em criação do texto por meio da palavra forjada.

Eis um W, vegetal e zoológico (gaviões nas escamas das serpentes, bodes nas penas dos gaviões e girassóis nos chifres dos bodes), um W oscilante, os duplos vértices da base emaranhados entre os ferros do viaduto Santa Efigênia. Os dois arcos sobre os quais se apóia o viaduto parecem abrir-se com o peso do arcabouço e dos ônibus lotados. Rasgando-se nos rebites que estouram numa túnica estreita, ergue-se o W, desprende-se e tomba, estandarte sem mastro, sobre as fuliginosas árvores da praça e nas copas sem viço floresce uma primavera breve e inesperada (LINS, 1973, p.368).

Em *IQ84*, a duplicidade também é reflexo do real, de um tempo e de um espaço conhecidos. No romance, as luas apresentam parselhas do mundo disforme. Não obstante, é geometricamente coerente e perceptível aos olhos dos personagens. Eclode, a partir do inconsciente, a consciência interior, aproveitando novamente a fala de Bergson. A luz se apresenta, ainda que no instante de um relampaguear, uma nova maneira de enxergar o derredor.

No céu havia duas luas: uma pequena e outra grande. As duas estavam emparelhadas. A lua grande era a mesma que ela (Aomame) estava acostumada a ver. Era quase uma lua cheia e de cor amarelada. Mas, ao lado dessa, havia uma outra, bem diferente. Uma lua que ela nunca tinha visto antes. Tinha o formato irregular e sua

cor era levemente esverdeada, como se tivesse a superfície coberta por musgos. Era o que a sua vista captava (MURAKAMI, 2012, p. 276 – tomo I).

Nota-se, porquanto, que a ramificação da abordagem do tempo e do espaço pode ser bem mais construída do que se supõe em ambos os romances. Há um caminho, e em seus meandros estão as possíveis manifestações, as revelações da palavra de cada um dos personagens, bem como suas invenções. Nesse sentido, na revelação surge um novo mundo, corroborando com a afirmação de Mircea Eliade:

o mundo “fala” ao homem e, para compreender essa linguagem, basta-lhe conhecer os mitos e decifrar os símbolos (...) em última análise, o Mundo se revela enquanto linguagem. Ele fala ao homem através de seu próprio modo de ser, de suas estruturas e de seus ritmos (ELIADE, 2007, p. 125) .

O tempo e o espaço em *Avalovara* e em *IQ84* fazem menção a essa busca, a qual, na literatura, não se resguarda do espanto diante do maravilhoso mundo da palavra “transgredindo um espaço selado, abarco e aceito, à reveladora claridade desse relâmpago regirante que rompe — unindo-o em seguida — o véu das coisas” (LINS, 1973, p. 381). Corroborando, ainda, nesse viés de pensamento, Tengo, em *IQ84*, afirma que “ao alterar a ordem das palavras, as imagens tornavam-se mais nítidas. E o ritmo também se tornou mais preciso” (MURAKAMI, 2013, p. 74). Ou seja, o universo antes fragmentado, é revelado. A desestabilização e simulacros dos espaços instituídos nos romances se convergem na concretude das ações, na clareza dos cenários e percursos.

A partir dessas reflexões, o estudo do romance de Osman Lins em contraposição à de Haruki Murakami, considerando, em um primeiro momento, o paradigma indiciário, como mediador, comporta-se uma sequência valiosa de estudos literário explorando com tenacidade o tempo e o espaço. A divergência de sentidos dos personagens é rompida pela tessitura do texto que elimina o risco de dispersar. No entanto, a geometria, a rigidez do tecer, em meio a uma autonomia espacial da linguagem, elabora um cenário semelhante ao “campo da matemática, o que não se pode provar não possui sentido, mas, uma vez que se prove esse algo, os mistérios do mundo passam a caber na palma da mão, como uma ostra” (MURAKAMI, 2012, p.389).

Tal processo, no entanto, não é uma definição final. O ir e vir nos “discursos-mundos”, peculiar aos estudos literários, pode legar às investigações críticas maior autonomia, pois segue conhecendo e reconhecendo novos territórios – inventados na escrita, representados pela palavra. Dessa forma, os argumentos aqui apresentados atingem uma camada, ainda iniciática, da sedimentação intercambiária de espaço e tempo em *Avalovara* e

em *IQ84*. Portanto, “o quadro ainda não está completo. (...). O quadro está longe de estar completo” (MURAKAKI, 2012, p. 415 – tomo III).

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 1ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. **Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas vol. III. 3ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 5ª. ed. São Paulo: Annablume, 2002.
- BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura**. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade**. Trad. Bento Prado de Almeida Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRUNEL, Pierre. (org.). **Dicionário de mitos literários**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio/ Brasília: Editora UnB, 1998.
- BRUNEL, Pierre. PICHOS, CL. ROSSEAU, A.M. **Que é Literatura Comparada?** 1ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada e literaturas estrangeiras no Brasil**. In Revista Brasileira de Literatura Comparada Vol. 3, São Paulo: abralic, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. 3ª. ed. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2010.
- FERNANDES, Ronaldo C. **O narrador do romance: e outras considerações sobre o romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** In Ditos e escritos: estética – literatura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GHYKA, Matila. **The Geometry of Art and Life.** New York: Dover Publications, 1977.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária.** 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LINS, Osman. **Avalovara.** São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____. **O Desafio de Osman Lins.** In.: LINS, Osman. Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus, 1979. p. 211-235.

_____. **Lima Barreto e o espaço romanesco.** São Paulo: Ática, 1976 (Ensaio, 20).

MURAKAMI, Fuminibu. **Postmodern, feminist and postcolonial currents in contemporary Japanese culture.** London: Routledge, 2005.

MURAKAMI, Haruki. **1Q84.** São Paulo: Alfaguara, 2012 – tomo I.

_____. **1Q84.** São Paulo: Alfaguara, 2013 – tomo II.

_____. **1Q84.** Portugal: Casas das Letras, 2012 – tomo III.

NITRINI, Sandra. **Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance.** São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa II.** Campinas, SP: Papyrus, 1995.

_____. **Tempo e narrativa III.** Campinas, SP: Papyrus, 1997.

SEATS, Michael. **Murakami Haruki: the simulacrum in contemporary Japanese culture.** USA, Lexington Books, 2009.

O MANGÁ ENCONTRA O CLÁSSICO: *GENJI MONOGATARI* REVISITADO MANGA MEETS THE CLASSIC: *GENJI MONOGATARI* REVISITED

*Linda Midori Tsuji Nishikido*¹
*Michele Eduarda Brasil de Sá*²

RESUMO: Tendo como objeto a versão para o mangá do romance clássico japonês do século XI *Genji Monogatari* (A história de Genji), este trabalho visa apresentar algumas características encontradas nas histórias em quadrinhos, focalizando especialmente os aspectos que envolvem os elementos linguísticos e a linguagem dos recursos iconográficos. A pesquisa se justifica pelo crescimento da popularidade do mangá no Brasil nas décadas recentes, levando à necessidade de pesquisar os elementos utilizados no contexto da adaptação de uma obra clássica para o gênero mangá. *Genji Monogatari* é considerado o primeiro romance da literatura universal em extensão e sua versão completa em mangá, composta de dez volumes, foi publicada em 2008, de autoria da escritora e quadrinhista Waki Yamato, em comemoração aos mil anos da obra. A abordagem teórico-metodológica será conduzida do ponto de vista linguístico-textual, fundamentada nos postulados de Luiz Antônio Marcuschi, Sônia Bibe Luyten e Paulo Ramos.

Palavras-chave: Mangá; Gênerotextual; *Genji Monogatari*.

ABSTRACT: Taking the manga version for the classic Japanese novel *Genji Monogatari* (The Tale of Genji) as research object, the aim of this article is to introduce some basic characteristics found in comics, especially focusing on the aspects involving linguistic elements and iconographic language resources. The research is justified by the growth of popularity towards manga in Brazil in recent decades, leading to the need to search the elements used in the context of the adaptation from a classic book to the manga genre. *Genji Monogatari* is considered the first novel of universal literature (in extension) and its full version in manga, consisting of ten volumes, was published in 2008, authored by writer and comic artist Waki Yamato, celebrating the classic's thousand years anniversary. The theoretical and methodological approach will be conducted from a linguistic-textual perspective, based on the postulates of Luiz Antônio Marcuschi, Sonia Bibe Luyten and Paul Ramos.

Keywords: Manga; Genre; *Genji Monogatari*.

INTRODUÇÃO

Um dos gêneros que vêm ganhando atenção nos estudos linguísticos mais recentes é o das histórias em quadrinhos. Já há algum tempo elas vêm constando de provas de concursos e foram até mesmo incluídas no Parâmetro Curricular Nacional (PCN) de Língua Portuguesa, na modalidade charge e tira (PCN, p. 54). A mudança de *status*, de um gênero outrora proibido e execrado para um gênero não apenas contemplado, mas também transformado em objeto de estudo, nos conduz à realidade das novas apropriações deste gênero nos estudos linguísticos e literários, especialmente se considerarmos o crescimento de seu consumo entre os leitores das mais variadas faixas etárias, situações sociais e zonas de interesse.

¹ Mestranda do Programa de pós-graduação de Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo. e-mail: l_nishikido@usp.br

² Professora Adjunta da Área de Japonês do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília. Pós-doutoranda em Estudos Literários (PNPD/CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia.

Ramos (2002, p. 30) propõe um estudo mais aprofundado deste gênero, especialmente relacionado à leitura: “Ler quadrinhos é ler sua linguagem. Dominá-la, mesmo que em seus conceitos mais básicos, é condição para uma plena compreensão da história e para a aplicação dos quadrinhos em sala de aula e em pesquisas científicas sobre o assunto.”

O termo mangá significa “história em quadrinhos” em língua japonesa e serve para referir-se a qualquer história em quadrinhos (mesmo escrita em qualquer outra língua). No Brasil, entretanto, usa-se este termo de forma mais restrita, com referência apenas às histórias em quadrinhos de origem japonesa (OKA, 2008, p. 176). Os mangás se popularizaram no Japão especialmente após o fim da Segunda Guerra Mundial, e ganharam o mundo. No Brasil, as cifras com as vendas deste que por muitos aqui é definido como um subgênero (ou seja, um gênero dentro do gênero “história em quadrinhos”) aumentam a cada ano. No princípio os mangás eram lidos somente pelos imigrantes e seus descendentes, servindo como meio para manter viva a cultura e a língua nipônica mesmo estando longe do país de origem. Hoje, entretanto, a realidade é bem diferente. Grande número de jovens não descendentes já aderiram à leitura desses mangás traduzidos para o português de maneira que a popularização dele tem atraído muitos leitores jovens a procurar o ensino de língua japonesa.

Luyten (2000, p. 40) resume em poucas palavras a razão que leva muitos leitores a procurar o mangá: “os mangás se solidarizam com o leitor”. Isso porque os personagens nele contidos, na sua maioria, são pessoas comuns da sociedade, possibilitando, assim, uma identificação espontânea do leitor que esquece, ainda que momentaneamente, a carga de trabalho, as preocupações diárias, o transporte lotado. Isto funciona como uma “válvula de escape”, permitindo ao leitor sair do mundo real para viver o mundo do personagem, possibilitando, conseqüentemente, alcançar um desejo de satisfação virtual. Além do mais, existem mangás para todos os tipos de gostos, divididos em gêneros, faixas etárias e temas diversificados.

O *corpus* selecionado para esta pesquisa é uma coleção de mangá, composta de dez volumes, baseado no romance japonês *Genji Monogatari* (A história de Genji). Trata-se de uma obra importante da literatura não apenas japonesa, mas universal, pois muitos estudiosos, como Arthur Waley e Edward George Seidensticker (tradutores da obra para o inglês, em 1921 e 1976, respectivamente), consideram-na o primeiro romance do mundo em termos de extensão, tendo em vista que o seu enredo se distribui em 54 capítulos. Escrito no início do século XI, durante o período denominado Heian, por uma mulher de nome MurasakiShikibu, o romance tem sua versão em mangá lançado em 2008 pela editora Kodansha.

Pretende-se, através desta pesquisa, estudar o gênero mangá, por meio da edição de *Genji Monogatari*, abordando alguns de seus recursos e características presentes nos dez volumes da obra escolhida, no contexto da adaptação de uma obra clássica. Trata-se de um estudo linguístico, não propriamente literário, que busca perceber o mangá (como gênero ou subgênero) e as suas características e possibilidades, unindo o que pareceu durante muito tempo uma “leitura casual” à leitura dos clássicos. Para Ramos (2009, p. 17), quadrinhos – de forma geral – não são literatura, embora tenham com ela pontos em comum; antes sua linguagem é autônoma e deve ser estudada como tal.

A abordagem teórico-metodológica será conduzida do ponto de vista linguístico-textual, investigando os signos verbais e visuais utilizados na construção da coerência. Para isto, alguns conceitos-chave são fundamentais, como o de **gênero**, entendido como “tipo relativamente estável de enunciado usado numa situação comunicativa para intermediar o processo de interação” (RAMOS, 2009, p. 16), à luz de Bakhtin, o de **hipergênero**, usado por Dominique Maingueneau para designar um “rótulo” que contém vários gêneros, e o de **relação intertextual**, ou seja, a “presença de um texto em um outro” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006, p. 289).

Em se tratando de estudos sobre gêneros textuais, há aproximadamente vinte e cinco séculos Platão e Aristóteles já estudavam esses fenômenos, tentando sistematizá-los. Atualmente, o uso de noções de gêneros textuais tem sido ampliado para diversos ramos de pesquisa, seja na etnografia, sociologia, antropologia, retórica, linguística, cada qual nas tendências discursivas específicas da área. Luiz Antônio Marcuschi (2008, p.147), em seu livro “Produção Textual, Análise de Gêneros e Compreensão”, cita as palavras de Swales (1990, p. 33) sobre gêneros, estes usados para referir-se a “...categoria distintiva de discurso de qualquer tipo, falado ou escrito, com ou sem aspirações literárias”.

Sob a perspectiva da teoria linguística de Bakhtin, Ramos (2010, p.16) define o conceito-chave de gêneros como sendo “tipos relativamente estáveis”. A respeito da perspectiva bakhtiniana, Faraco (2003, p.112) observa, neste conceito, que “Bakhtin está dando relevo, de um lado, à historicidade dos gêneros e de outro, à necessária imprecisão de suas características e fronteiras.” Significa dizer que da mesma forma como as atividades humanas são dinâmicas, os gêneros também são flexíveis à ação do tempo, sofrendo constantes transformações, mutações e até hibridização, daí a impossibilidade de uma definição estática.

Desta forma, Marcuschi menciona a complexidade quanto à classificação de gêneros textuais:

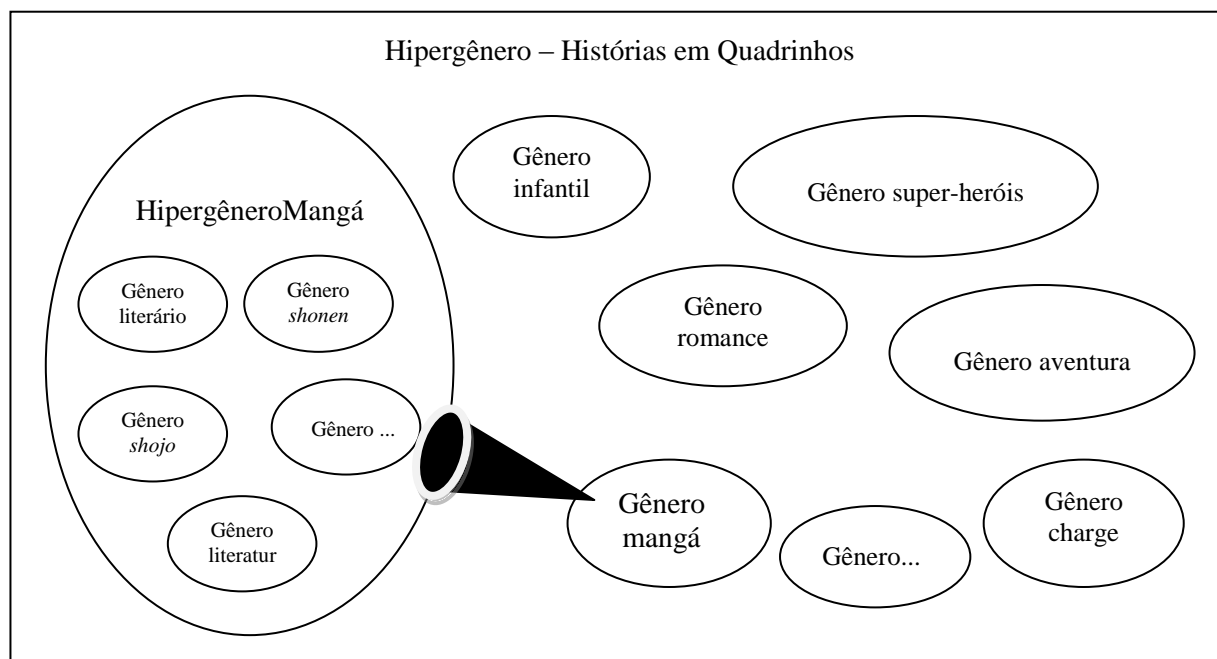
Os gêneros textuais são dinâmicos, de complexidade variável e não sabemos ao certo se é possível contá-los todos, pois como são sócio-históricos e variáveis, não há como fazer uma lista fechada, o que dificulta ainda mais sua classificação. Por isso, é muito difícil fazer uma classificação de gêneros. Aliás, quanto a isso, hoje não é mais uma preocupação dos estudiosos fazer tipologias. A tendência hoje é explicar como eles se constituem e circulam socialmente (MARCUSCHI, 2008, p. 159).

Quanto às histórias em quadrinhos, graças ao crescente estudo linguístico nesta área, hoje fica bem definido que não estão agregadas a outros gêneros. Ramos (2010, p.17) adota uma posição categórica quanto à autonomia das histórias em quadrinhos: “Quadrinhos são quadrinhos. E, como tais, gozam de uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar elementos narrativos”. A indagação que se torna pertinente é: A história em quadrinhos é *gênero* ou um *hipergênero*³? Hipergênero, segundo Ramos (2002, p.20) seria um grande rótulo “[...] que agregaria diferentes outros gêneros, cada um com suas peculiaridades.”Essa dúvida se apresenta relevante à medida que se aprofunda nas pesquisas. Algumas histórias em quadrinhos pertencem ao gênero humor gráfico ou caricatura, pois esta produção está atrelada às de cunho cômico, como charge e tiras; outras são consideradas pertencentes à linguagem jornalística, pois estão sendo publicadas frequentemente em jornais. Independentemente disso, os diferentes gêneros tendem a ser divididos mais pelos temas (aventura, romance, super-heróis, infantil, mangá etc) .

Assim, para Ramos, mangá seria um gênero inserido no hipergênero histórias em quadrinhos, mas seus diversos temas também seriam gêneros (compreendidos como temas), possibilitando deduzir que, ao tratar especificamente o mangá, este seria um hipergênero e os diversos temas explorados por ele (ficção, *shonen*, *shojo*, infantil, didático, literário etc) seriam gêneros. O quadro a seguir possibilita uma melhor visualização da idéia proposta por Ramos:

³ Termo usado por Maingueneau em diversas obras.

Gráfico 1 – Hipergênero e gêneros



Fonte: Elaboração nossa

Observa-se, desta forma, que Ramos utiliza a palavra gênero para dois significados diferentes. Ora ele a usa com o significado de gênero textual propriamente dito (embasado na corrente teórica de Bakhtin), ora com significado de gênero quanto ao tema (aventura, romance, infantil, mangá etc). A presente pesquisa se atém ao conceito de gênero textual tal como definido por Marcuschi:

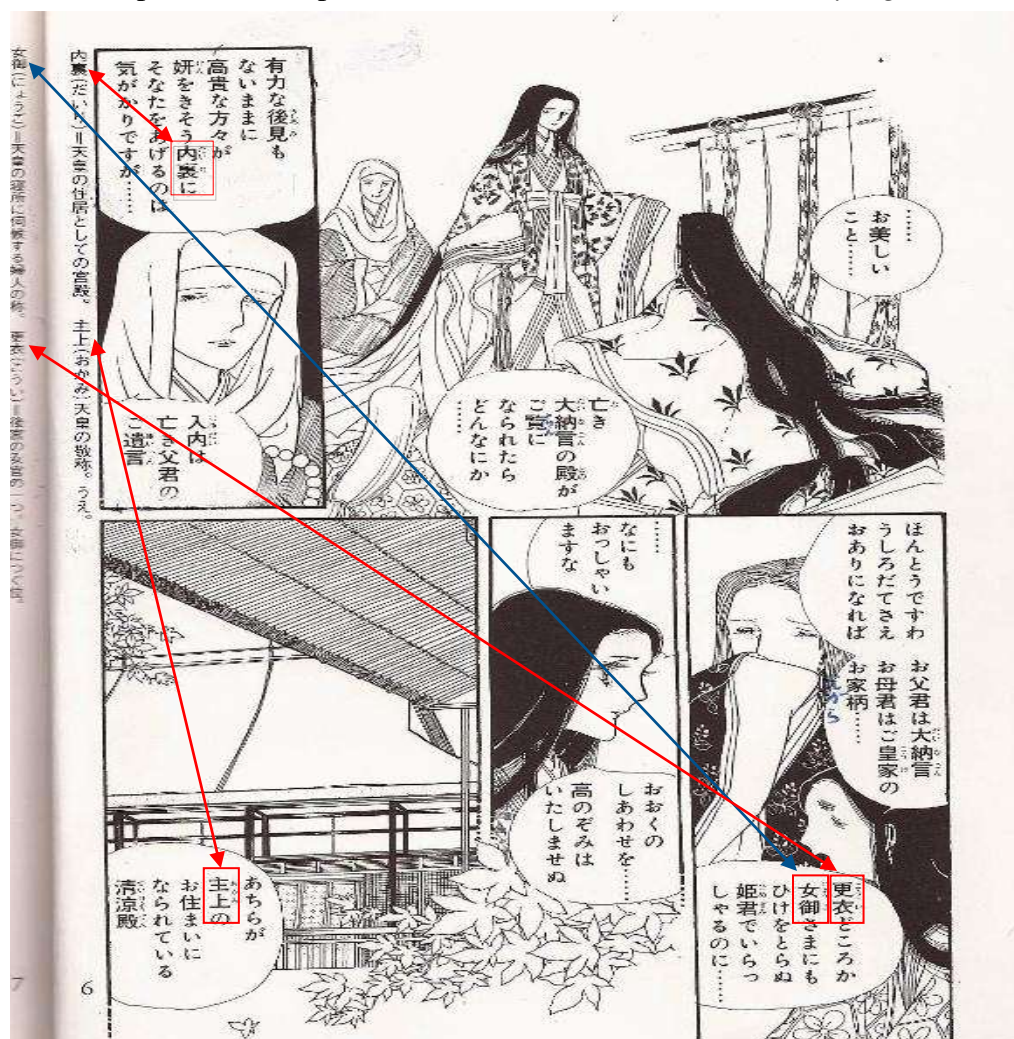
Usamos a expressão *gênero textual* como uma noção propositalmente vaga para referir os *textos materializados* que encontramos em nossa vida diária e que apresentam *características sócio-comunicativas* definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica (MARCUSCHI, 2002, p.22-23).

CARACTERIZAÇÃO DO MANGÁ *GENJI MONOGATARI*

Antes de adentrarmos nos estudos do *corpus* selecionado, necessário se faz observar que o objeto de pesquisa está atrelado a alguns fatores específicos, visto que foi produzido com base em um romance do século XI considerado como patrimônio cultural do Japão e do mundo. O primeiro ponto a se destacar é o fato de que o estrangeirismo, muito usado na língua japonesa atual, não aparece em nenhum momento, pois não se tem registro de contato com o ocidente neste período. Assim, a escrita *katakana*, que faz a representação de palavras estrangeiras, só é usada no caso das representações de onomatopeias, ressaltando que a autora teve o cuidado de preservar um estilo de texto tradicional aliado à compreensão do leitor moderno, evidentemente. Tanto que foram acrescentadas notas explicativas para alguns

termos antigos de uso específico ou aquelas de uso restrito atualmente, como na figura 1, em que aparecem as palavras 内裏⁴ (だいにり)、主上 (おかみ)、女御 (にょうご)、更衣 (こうい). Além do mais, alguns vocábulos apresentam o auxílio de *furigana* (leitura em *hiragana* – representação fonética – dos *kanjis*), ora a fim de facilitar a leitura, ora para apresentar leituras de *kanji* de uso pouco frequente ou fora do padrão atual.

Figura 1 - Notas explicativas das palavras 内裏 *dairi*, 主上 *okami*, 女御 *nyougo*, 更衣 *koui*



Fonte: (YAMATO, 2008, volume 1, p.6-7)

Há também a necessidade de conhecer alguns elementos relacionados à cultura nipônica para se ter um entendimento integrado do conjunto que compõe desenhos e textos. Luyten chama atenção para isso:

⁴Dairi – palácio residencial do imperador; Okami – Termo utilizado antigamente para o imperador, bem como para o superior; Nyougo – Termo usado antigamente para as damas que cuidavam do aposento do imperador; Koui – Termo usado antigamente para as damas hierarquicamente inferior a nyougo.

[...] as histórias são repletas de elementos simbólicos e de grande variedade de convenções, todas expressas não verbalmente; estabelecem uma comunicação muito íntima entre o artista e o leitor japonês. São códigos de imagens já convencionados ao longo dos anos dentro da cultura japonesa, os quais tem o mesmo peso das palavras. Desconhecendo-se as chaves dessa linguagem, perde-se parte do conteúdo exposto. O desenho de uma cerejeira em flor, cujas pétalas são delicadamente levadas pelo vento, pode provocar, por exemplo, diversas emoções aos olhos ocidentais, mas na tradição japonesa simbolizam a fugacidade da vida [...]. Tanto na língua falada quanto escrita, há usualmente longos preliminares até se chegar ao assunto principal. Qualquer tópico pode ser o início: tempo, amenidades ou comentários sem importância. A conversação japonesa atinge seu objetivo por rodeio de palavras, de maneira bastante descritiva. É justamente a repetição da descrição, de forma monótona e enfadonha, que sugere a importância da mensagem (LUYTEN, 2000, p. 172-173).

A figura 2 apresenta Genji envolto em pétalas de flores de cerejeira, simbolizando a efemeridade da vida: a perda de sua madrasta e seu grande amor Fujitsubo.

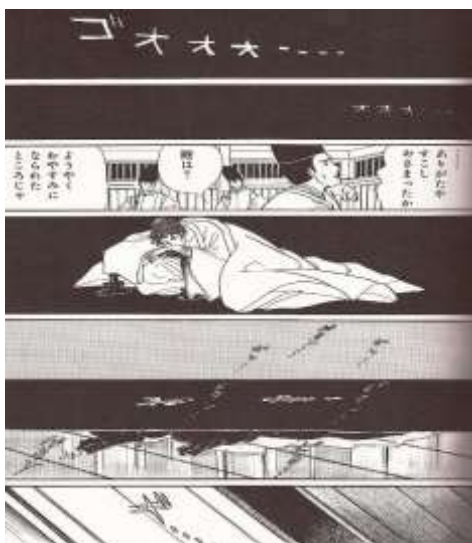
Figura 2 – Genji envolto em pétalas de flores de cerejeira.



Fonte: (YAMATO, 2008, volume 4, p.248)

No *corpus*, foram observadas basicamente quatro fontes de letras: a mais neutra, a fonte *Mincho*, utilizada de modo geral na maioria dos turnos conversacionais; a fonte didática *Kyoukashotai* nos poemas; nas onomatopeias, o estilo *artístico* (grifo nosso), dando realce na imagem (figura 3); na representação do pensamento do personagem com estilo *Gothic*.

Figura 3 – *gooo--*, *ooo...*, *potsu...*, *pitan...*, *pita...*, *patan...*, *gi...*



Fonte: (YAMATO, 2008, volume 3, p.151)

Nota-se também o uso de *marcadores conversacionais* como 「ほう.....」 (YAMATO, volume3, p.184) *hou*.....equivalente a “hum...”; 「は...」 (YAMATO, volume 3, p.89) *ha*.....equivalente a “que...?”; 「あの.....」 (YAMATO, volume 10, p.54)*anó*..... equivalente a “é que...” (figura 4).

Figura 4 – 「あの.....」 *Anó*.....: elementos de marcadores conversacionais



Fonte: (YAMATO, 2008, volume 10, p. 54)

Outra estratégia muito utilizada em mangá são as onomatopeias. No Japão elas são de uso recorrente não apenas para representar sons, mas para demonstrar movimentos dos

personagens, dos objetos. Sua versatilidade é um recurso de uso frequente dos desenhistas de mangá, sobretudo na linguagem oral, porque possuem valor de:

- a) verbos, quando complementadas com o verbo 「する」 *suru* (fazer, praticar);
- b) adjetivos, como no exemplo 「おなかがぺこぺこです」 *onakagapekopedesu* (“Meu estômago está vazio”), em que *pekopeko* remete à idéia de uma goteira em um espaço vazio;
- c) advérbio, como no exemplo 「あめがザーザーふっています」 *ame gazaazaafutteimasu* (“Está chovendo torrencialmente”) em que *zaaza* remete à idéia de uma enxurrada.

Sônia Luyten revela a importância das onomatopéias na estrutura de comunicação da língua japonesa:

As onomatopéias são tão integradas ao desenho que formam um conjunto visual harmônico. A meu ver, estão inseridas com maior plasticidade no contexto do quadrinho japonês do que no do ocidental. Dessa forma, a tradução das onomatopéias, e sua transliteração para o alfabeto ocidental a fim de transmitir seu sentido, causa rupturas, não só no fluxo visual do desenho como também na estética das páginas em que se encontram (LUYTEN, 2000, p.174)

No mangá *Genji Monogatari*, a predominância da escrita *katakana* nas onomatopéias é notória, mas a autora faz uso também de *hiragana* por questão de estilo, embora pouco frequente. As onomatopéias são representadas na maioria das vezes fora dos balões, diretamente nas vinhetas. A respeito das letras utilizadas, Ramos (2002, p.81) diz que “sua cor, tamanho, formato e até prolongamento adquirem valores expressivos distintos dentro do contexto em que é produzida”.

Quanto à atuação dos personagens nas histórias em quadrinhos, podemos citar como principal característica a expressão facial, cuja combinação de elementos componentes do rosto (olhos, sobrancelhas, bocas), mais os recursos externos denominados de *sinais gráficos*, trazem à cena vida e movimento. No mangá não poderia ser diferente. Embora o personagem principal Genji seja do sexo masculino, é importante frisar que se trata de um mangá classificado como *shojomangá*, isto é, voltado para o público feminino. Luyten aborda sobre as características imagéticas do personagem masculino nos mangás femininos:

[...] os protagonistas masculinos nas revistas para garotas são apresentados de forma femininamente linda. Os heróis são decorativos: na aparência física, distinguem-se pelas roupas e pela estatura um pouco mais elevada do que a das heroínas. No conjunto formam uma representação quimérica do príncipe encantado que poderá chegar a qualquer hora e lavá-las para seu palácio (LUYTEN, 2000, p.78).

Normalmente o conteúdo apresenta-se romântico e melodramático, tendendo a sonhos e devaneios que podem encerrar num final feliz ou então no encontro da morte como solução dos problemas. No mangá *Genji Monogatari*, além da morte existe um outro fator cultural, que é a clausura nos monastérios – tanto para homens quanto para mulheres. Estas, ao fazerem voto de castidade, não podiam mais quebrar a promessa, tendo como comprovação o corte de cabelos longos. Significava também a renúncia à vida social e conjugal.

O *shojo* mangá, pelas suas características (ibid., p. 52), é o formato adequado para a adaptação de uma obra como *Genji Monogatari*, dado o seu enredo e sua construção:

[...] as revistas femininas são românticas e é dentro desse clima que desenvolvem as histórias. Os temas são variados, sempre enfocando o amor impossível, as separações chorosas, as rivalidades entre amigas, a admiração homossexual por outras, a tenacidade nas competições esportivas e a morte como solução viável aos problemas que envolvem tudo isso (LUYTEN, 2000, p.52).

Observa-se também os níveis de fala dos personagens, que de modo geral apresentam linguagem formal por se tratar de um romance que se passa na corte do século XI, embora se possa depreender que se trata de uma adaptação da obra clássica para o mangá (com nuance informal). Existem, entretanto, capítulos em que são explorados trechos mais coloquiais e regionais por se tratar de personagens de casta inferior. Assim, a figura 5 representa o momento em que Genji cumprimenta o seu pai pelo nascimento do filho, que na verdade é seu. Ele diz: “Parabéns pelo seu nascimento” ao bebê recém-nascido que está no colo do pai, indicando extrema formalidade tanto no ato como na fala.

Figura 5 – Representativo de linguagem formal



Fonte – (YAMATO, 2008, volume 2, p.92)

Já a figura 6 apresenta um personagem carregado de termos coloquiais, tendendo a expressões regionalistas como os destacados “yokatai”, que equivale a “tá bem”. O termo formal neste caso seria “yokatta desu”. Observa-se que a própria figura do personagem sugere rudez.

Segundo Preti (2000) *apud* Ramos (2010 p. 60) “[...] a variedade de usos está vinculada a aspectos geográficos e socioculturais (idade, sexo, profissão, posição social, escolaridade, situação em que a fala é produzida)”.

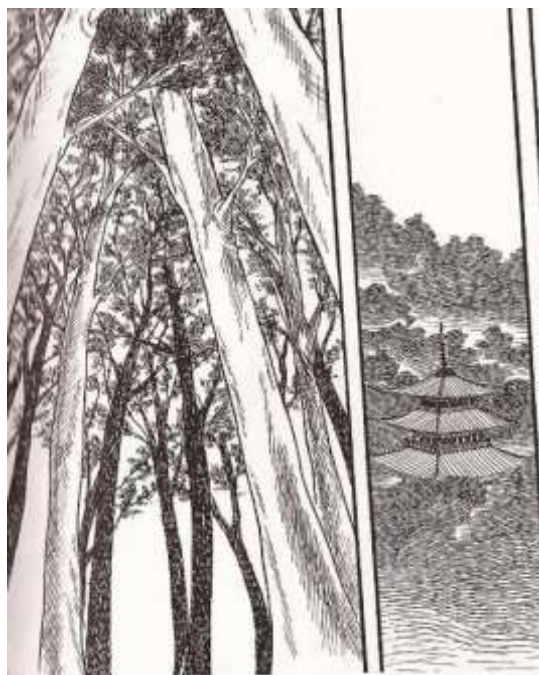
Figura 6 – Representativa de linguagem coloquial



Fonte:(YAMATO, 2008, volume 5, p.108)

Quanto ao tempo, existem inúmeras possibilidades de representar o tempo na linguagem dos quadrinhos. Cagnin (1975) *apud* Ramos (2002) procurou sistematizá-lo, dividindo-o em seis categorias distintas: na categoria “sequência de um antes e um depois” (figura 7), percebe-se o tempo pela disposição dos quadrinhos em sequência, separadas por uma elipse. Na primeira vinheta (direita), a imagem apresenta-se mais distante e na segunda (esquerda), com a disposição de árvores maiores, indica a presença do personagem mais próximo do local de destino, inferindo neste caso um período de tempo. Cagnin ainda relaciona o tempo dos quadrinhos em “época histórica” (figura 8), cujo signo visual icônico (indumentárias, cabelos femininos) apresenta-se como elemento fundamental para a classificação desta categoria; o “astronômico” (figura 9), como sendo o representado por objetos celestes; o “meteorológico” (figura 10), descrito pela disposição icônica relacionada ao clima; o “tempo da narração” como sendo a ocorrência da ação no momento da leitura e o “tempo de leitura”, reunindo três partes: passado (parte lida), presente (momento da leitura) e futuro (parte a ser lida).

Figura 7 – Quadrinhos representativos de tempo, sequência de um antes e depois, separadas por meio de elipse.



Fonte – (YAMATO, 2008, volume 1, p.156)

Figura 8 – figura representativa do tempo “época histórica”.



Fonte – (YAMATO, 2008, volume 4, p. 4)

Figura 9 - figura representativa do tempo “astronômico”.



Fonte: (YAMATO, 2008, volume 8, p.159)

Figura 10 – quadrinho representativo do tempo meteorológico



Fonte: (YAMATO, 2008, volume 3, p.157)

Convém lembrar que esta categorização não pressupõe a presença de todas essas divisões nas histórias em quadrinhos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelos estudos realizados sobre as histórias em quadrinhos, mais especificamente o mangá, percebe-se que são necessárias pesquisas mais aprofundadas em torno deste gênero, pois sob a multiplicidade de recursos linguísticos e imagéticos aplicados, estão compreendidos vários significados.

A adaptação de uma obra clássica integrada de textos e imagens apresenta-se como sendo mais uma opção positiva de divulgação da literatura, abrindo caminho para estudos paralelos desses gêneros.

O trabalho apresentado aqui é parte da pesquisa de Iniciação Científica realizada de julho de 2011 a junho de 2012, vinculada à Universidade Federal do Amazonas. Foram

apresentados, neste artigo, alguns dos recursos e características do gênero mangá presentes nos dez volumes da edição de *Genji Monogatari*, tendo em vista a sua natureza de adaptação de uma obra clássica. Foram abordados aspectos tais como a representação do tempo, da linguagem (marcadores conversacionais, onomatopeias, linguagem coloquial etc.), do gênero, da posição social, entre outros. Contudo, é apenas um recorte e, levando em conta que se trata de uma obra publicada em dez volumes, muitos outros exemplos poderiam ser apresentados. Dados a natureza e o cronograma da pesquisa, no entanto, limitamo-nos aos exemplos apresentados.

REFERÊNCIAS

BRASIL. MEC/SEF **Parâmetros curriculares nacionais: Língua Portuguesa**. Brasília: MEC/SEF, 1997.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de Análise do Discurso**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

FARACO, C. **Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin**. Curitiba: Criar, 2003.

LUYTEN, Sonia Bibe. **Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses**. 2. ed. São Paulo: Hedra, 2000.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros Textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. et al. **Gêneros textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

_____. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

OKA, Arnaldo Massato. Tradução e adaptação de mangás para o português. In: **Anais do VI Congresso Internacional de Estudos Japoneses no Brasil e XIX Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa**. Rio de Janeiro: Gráfica da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2009.

YAMATO, Waki. **The Tale of Genji, AsakiYumemishi**. Tóquio: Kodansha, 2008.

**A LINGUAGEM GESTUAL - COMPARAÇÃO ENTRE A GESTUALIDADE
NIPÔNICA E A BRASILEIRA¹**
*SIGN LANGUAGE - A COMPARISON BETWEEN JAPANESE AND
BRAZILIAN GESTURES*

Fábio Ishiyama de Riccio²

Resumo: Este trabalho analisa a linguagem gestual como parte integrante do discurso e da comunicação, através de considerações culturais inerentes e comuns a cada língua. Considerando a diferença entre gestos e sinais, uma vez que, gesticular é de natureza imagética e ação visual auxiliar utilizada durante o ato comunicativo, e os sinais são os vocábulos que constroem uma língua de natureza visual. Desta maneira, é esclarecida a importância quanto a produção e utilização dos gestos como auxiliares imprescindíveis das práticas comunicativas e expressivas.

Palavras-chave: Linguagem gestual; comparação; Brasil; Japão.

Abstract: This paper analyses the gesture speech as integrating part of the discourse and communication, through inherent and common cultural considerations on each language. Considering the differences between gestures and signs, once, gesticulating belongs to an imagery nature and it is auxiliary to visual action used during the communicative act, and signs are vocabularies that set up a visual nature language. This way, it is clarified the importance on producing and using gestures as an essential auxiliary on communicative and expressive practices.

Key-words: Sign Language; comparison; Brazil; Japan.

INTRODUÇÃO

O ato linguístico ocorre quando há comunicação e para que ela seja efetiva o que se comunica deve estar impregnado de significado. Para tanto, vários signos são também utilizados, sendo eles: simbólicos (carregados de aspectos culturais); icônicos ou imagéticos (remetem a imagem do que se comunica) e índices (não intencionais, naturais a cada indivíduo).

Boa ou má comunicação depende da maneira como os signos são utilizados, recebidos e interpretados em uma conversação, tanto emissor quanto receptor estão continuamente realizando leituras que conduzem ao sucesso ou insucesso de uma relação, seja ela pessoal ou profissional.

Os signos gestuais podem substituir alguns signos verbais, assim como ele também pode acrescentar ou reforçar a informação transmitida verbalmente.

¹ Este texto é fruto de resultado de pesquisa PIBIC 2014/2015, coordenado pelo professor Cacio José Ferreira e fomentado pelo FAPEAM.

² Graduando do Curso de Letras - Língua e Literatura Japonesa da Universidade Federal do Amazonas – UFAM.

Os signos linguísticos pertencentes à comunicação não verbal são as expressões faciais e corporais, os gestos, o contato visual, a postura e o tom de voz.

A habilidade de interpretação da comunicação não verbal é ferramenta importante e extremamente necessária para que as pessoas se conectem e sejam interpretadas pelo que realmente expressem além da oralidade.

No interagir com o outro, a continuidade em emitir e receber sinais através de comportamentos não verbais, como os gestos, a maneira de se sentar ou ficar em pé, o contato visual e o tom de voz estão emitindo mensagens intermitentes e poderosas no discurso, até mesmo o número de pausas e o silêncio são comunicativos e influentes dentro do processo de comunicação.

É também possível que o que esteja sendo comunicado verbalmente denote total antagonismo pelo que a linguagem não verbal demonstre. O que conduz o ouvinte a ter que escolher entre o verbal e não verbal, sendo a segunda opção, isto é, a comunicação não verbal a escolhida para a interpretação, uma vez que ela é a que carrega as flexões, sentimentos e intenções da comunicação.

Desta maneira, a forma do escutar, do olhar e do reagir reafirma à outra pessoa se ela deve ou não se importar com o que esteja sendo comunicado; neste momento é exatamente quando o sucesso de uma relação ou seu fracasso ocorre.

A DIFERENÇA ENTRE GESTOS E SINAIS

Os gestos característicos em uma determinada língua são de natureza visual e a utilização deles por seus falantes são de origem imitativa e simbolizam a relação do que se fala com o que se gesticula. Eles são considerados como a representação da imagem acústica, SAUSSURE (1969), que representa um conceito ou ideia de algum objeto ou ação da realidade na qual um povo se situa, dado intimamente ligado à natureza sociocultural que forma esse determinado grupo linguístico, não sendo o som, mas a impressão psíquica que este som carrega.

Os sinais que compõem uma língua visual têm natureza imagética e aproveitam o potencial simbólico existente na realização gestual para que a criação dos léxicos e as estruturas gramaticais organizem toda sua língua, PETITTO (1987). Assim, no processo de aquisição da língua de sinais a utilização de gestos ocorre concomitantemente à aquisição dos sinais, e vários gestos naturalmente também fariam parte da relação signo / significante desta língua e a utilização e perpetuação deles continuaria a ocorrer em vários momentos de sua

estrutura, léxico e organização. Exercem-se assim as mesmas funções linguísticas das línguas orais por seus usuários, GOLDFELD, (1997), o que possibilita o acesso dos que utilizam a língua de sinais a todas as atividades sociais.

Os gestos se apresentam de várias formas, McNEIL (1992), há aqueles que apenas acompanham o processo da fala, assim como também podem ser encontrados quando uma pessoa com surdez se comunica.

Considera-se que há um ‘continuum’ de gesticulação que está intimamente ligado ao processo da fala, seja este oral ou sinalizado, McNEIL (2005), quanto a sua utilização, que com o decorrer do tempo se transforma em pantomima e se consolida morfológica e sintaticamente em significados possíveis e utilizáveis. O ‘continuum’ da gesticulação e suas propriedades linguísticas e idiossincráticas são transformadas em gestos ou sinais com amplitude de sua utilização e seu reconhecimento social.

AS MÃOS E OS GESTOS

Frequentemente se observa que durante a fala as mãos estão em movimento, os gestos produzidos são variáveis, algumas pessoas se expressam muito bem, seus gestos e sua fala são expressivos e complementam as ideias verbalizadas, porém, há os que utilizam gestos repetitivos, gesticulam sem intencionalidade, seus gestos são como marcadores sem significado, o que pode distrair os ouvintes. Há também pessoas que praticamente não utilizam gestos, o que pode ser compreendido como falta de relevância ou interesse sobre o que esteja sendo comunicado, McNEILL (1992). Assim como, quando não se mostra as mãos durante um discurso a confiança dos ouvintes é difícil de ser conquistada.

Torna-se interessante que cada emissor preste atenção nos gestos por ele produzidos, principalmente se a ele for solicitado a falar em público, porque inconscientemente a comunicação pode ser guiada a má interpretação, KENDON (2004).

Muitos gestos realizados com as mãos denotam significados universais entre culturas e nações GOMAN (2011). Quando o emissor fala e mostra as palmas de suas mãos em um ângulo de 45°, isto expressa honestidade; já se as palmas estiverem para baixo com as mãos abertas, elas comunicam quanta certeza se tem sobre o assunto; as palmas das mãos lado a lado comunicam o domínio sobre o assunto; se os gestos ultrapassarem os limites do próprio corpo, eles comunicam que a ideia ou o conceito vai além do que está sendo falado, podendo ser tanto positivo (crescimento, desenvolvimento, etc.) quanto negativo (caos, falta de controle etc.), porém se as mãos estiverem fechadas, apertando uma a outra, ou

constantemente tocando o rosto, o cabelo ou o pescoço, elas indubitavelmente comunicam a insegurança e o nervosismo do falante.

Há também más interpretações possíveis de gestos que de uma cultura para outra podem a conduzir a enormes faltas de entendimento. No filme *Inglourious Basterds* (*Bastardos Inglórios*), 2009, do diretor Quentin Tarantino, há uma cena com a atriz Diane Heidkrüger, que interpreta Bridget Von Hammersmark, atriz alemã e agente dupla, ela ajudaria os ‘Bastardos Inglórios’ a entrar em um cinema para a estreia de um filme onde Hitler estaria presente e assim teriam chance de acabar com ele e conseqüentemente com a guerra. Os ‘Bastardos’, Hicox (Tim Roth) e dois alemães, marcam um encontro com Hammersmark em uma taberna, lá enquanto discutiam sobre o plano para se infiltrarem na estreia, Hicox e dois alemães membros dos Bastardos encontram Hammersmark numa taberna onde o major Dieter Hellstrom (August Diehl), da Gestapo, percebe o estranho sotaque de Hicox. Após várias explicações, o grupo consegue convencer o major de que o seu sotaque é devido a influência do dialeto de sua terra natal nas montanhas, porém, ele se denuncia quando pede três copos utilizando os dedos indicador, médio e anelar, enquanto que um verdadeiro alemão utilizaria o polegar, o indicador e o médio para gesticular o número três. O que ocasionou um grande tiroteio no qual todos acabaram mortos, com exceção a Hammersmark que ficou ferida na perna.

A cena do filme ilustra o quanto os gestos estão arraigados particularmente nas culturas que os produzem.

Portanto, além de se aprender a falar uma língua também é imprescindível assimilar os gestos que são produzidos nela, WEINSCHENK (2012), uma vez que os fatores culturais, semânticos e cronológicos costumam influenciar significativamente os gestos comumente utilizados.

OS GESTOS NO BRASIL

O mercado internacional entende que o Brasil tem alto potencial econômico, os segmentos para investimentos vão desde o setor primário ao terciário, para que um estrangeiro invista no Brasil, estudos sobre a cultura, costumes, língua e linguagem verbal e não verbal estão correntemente sendo realizados. Um estudo realizado sobre o significado dos gestos e da linguagem corporal no Brasil GOFFAN (2015), demonstra claramente o quanto a compreensão e aquisição dos gestos são parte inseparável de qualquer estudo linguístico levado a sério.

Os brasileiros demonstram afeição com facilidade, ao se cumprimentar, um firme e caloroso aperto de mão é tradicional e comum entre as pessoas, eles dão apertos de mão tanto na chegada quando na partida, assim como também este cumprimento pode vir acompanhado de tapinhas no ombro, braço ou nas costas. Em conversação, GOFFAN (2015), manter bom contato visual é importante, o não fazê-lo é interpretado como falta de decoro. Os brasileiros têm bastante contato físico, por isso a proximidade durante as conversas é muito comum e frequente.

Nas reuniões de negócios cartões de visita (business cards) são trocados e durante as negociações são servidas pequenas xícaras de café, sempre forte e puro.

GESTOS BRASILEIROS E SEUS SIGNIFICADOS

- **BOM / POSITIVO / OK / LEGAL / BACANA** – erguer o polegar para cima e levemente direcioná-lo para frente.



- **MAIS OU MENOS** – também quer dizer que não está bom, mas também não está tão ruim. A mão pode ser a direita ou a esquerda aberta, espalmada, na vertical e na altura do peito se movimenta para fora e para dentro acompanhando uma expressão facial de leve insatisfação.



- MAL / RUIM – Polegares para baixo. Na antiga Roma esse era o sinal que o imperador dava aos gladiadores para que a vida de seus oponentes não fosse poupada, como se com este gesto indicasse que a espada deveria ser cravada no perdedor.



- APLAUSOS / BRAVO – Com as mãos abertas uma bater na palma da outra para produzir um som percussivo. Os germânicos costumam aplaudir batendo levemente na madeira para produzir tal efeito, o som é o mesmo de quando se bate em uma porta, mas repetidamente e por várias pessoas, gera um sentimento bastante agradável tanto para quem aplaude quanto para quem recebe os aplausos.



- VAIA – Com as mãos em volta da boca em formato de concha, produzir a vogal ‘U’ continuamente, ‘UUUUUUUUU’, o que demonstra as emoções de desagrado ou extrema insatisfação.



- **ESTÁ LOUCO / ESTÁ DOIDO** – Com o dedo indicador, pode ser da mão direita ou esquerda, fazer movimentos circulares na altura de uma das têmporas para dizer que a pessoa está fora de seu juízo, se este gesto for feito com as duas mãos fazendo movimentos circulares na altura de cada têmpora estará dizendo que a pessoa está **muito** fora de seu juízo normal.



- **ENFATIZAR UMA SENTENÇA OU ACONTECIMENTO (FAZ MUITO TEMPO)**
– Com uma das mãos, lateralmente com movimentos de frente para trás como se indicasse o passado, o que está para trás, se desejar enfatizar a distância temporal, o rosto se expressará comprimindo os olhos, a frente e a boca.



- ROUBAR – Com as duas mãos, uma delas com a palma para baixo e os dedos abertos e com o polegar da outra mão tocando na palma fazer um movimento giratório como se algo estivesse sendo pego e ocultado simultaneamente, a expressão facial tem os olhos arregalados como se observando se alguém está vendo, já que é algo errado que se está cometendo.



- CHAMAR A ATENÇÃO (PSIU) – também é utilizado para se chamar alguém com determinada descrição, sem querer causar grande alarde, com apenas uma das mãos ao lado da boca em formato de semi concha, emitir o som 'PSIU'. Há pessoas que não gostam de serem chamadas desta maneira.



- **SEGREDO** – Levar o dedo indicador de uma das mãos a frente dos lábios e produzir o som ‘SHHHH’, o que quer dizer que o que foi ou está sendo dito não deve ser comentado com pessoa alguma.



- **ESTAR DE OLHO / PRESTAR ATENÇÃO (OLHO VIVO)** – Com os dedos médio e indicador de uma das mãos, realizar movimento.



- **SER TRAÍDO** – Este gesto dá a ideia de chifres, com os dedos indicador e mínimo esticados e os outros dedos dobrados, colocar a mão contra a fronte, o que alude que a si mesmo ou a outro, a pessoa está sendo traída pelo seu companheiro.



- **FÁCIL / FOI FÁCIL** – Com os dedos polegar e indicador pinçar o lóbulo de alguma das orelhas e expressar facialmente determinada satisfação, o que significa que houve fácil sucesso em alguma tarefa ou algo.

- **DOR DE COTOVELO (INVEJA)**
– Com a palma de alguma das mãos esfregar o cotovelo do outro braço e expressar insatisfação, o que significa que a pessoa ou a si mesmo está com inveja de alguém.



- **CANSAÇO OU IMPACIÊNCIA (ESTAR CHEIO / ESTAR POR AQUI)** – traçar uma linha horizontal imaginária com a palma da mão para baixo e com os dedos fechados na altura dos olhos.



- **CORPO DE VIOLÃO / MULHER BEM FEITA** – Com ambas as mãos traçar no ar o formato de um violão, aludindo ao corpo de uma mulher, que aos padrões brasileiros é considerado um corpo ‘perfeito’, que seria cintura fina e ancas volumosas.



- **GARÇON A CONTA** – Discretamente este gesto é bastante utilizado pela maioria dos brasileiros, se esfrega o polegar e o indicador aludindo-se a dinheiro, há também uma variação que aponta para os elementos da mesa e faz o gesto de dinheiro.



- **ESTAR LASCADO / ESTAR EM UMA SITUAÇÃO DIFÍCIL** – Com uma das mãos fechadas em formato de copo, com a outra bater sobre ela com a palma da outra mão, o que geralmente quer dizer que a pessoa ou a si mesmo está em uma situação difícil ou poderá estar.



- **PAQUERAR / FLETAR** – Com a expressão facial demonstrando certa sensualidade, piscar um dos olhos para a pessoa de seu interesse.

Porém, piscar para alguém, pode ser para pessoa conhecida, cria uma certa intimidade que também pode significar que algo está somente entre eles, como: - Está vendo, eu disse! ou – Olha aí, eu havia te contado.



- **FIZ BESTEIRA / ERREI** – Levar a frente a palma de alguma das mãos aberta e com expressão facial de arrependimento, diz-se que se cometeu um erro. Pode ser acompanhado de algum comentário como: - Que besteira que eu fiz.



- **VAMOS BRIGAR** – Bater com uma das em forma de soco na palma da outra mão quer dizer que haverá discussão sobre algo. Dificilmente é um gesto que significa exatamente possível confronto físico, é geralmente utilizado entre amigos.



- **PAZ E AMOR** – Este geste faz alusão a figura de um coração (símbolo hoje compreendido como paz e amor). Com as duas mãos encostar as pontas dos dedos entre eles, curvando-os levemente para representar o sulco da ápice superior do coração.



- **NÃO / NÃO PODE** – Com o dedo indicador esticado de uma das mãos e com movimentos curtos e moderados juntamente com a cabeça que vai de um lado para o outro e a expressão facial de reprovação, nega-se algo ou alguém.



- **EXPRESSAR SATISFAÇÃO – DELÍCIA / MUITO GOSTOSO** – geralmente este gesto é utilizado quando se quer expressar o quanto uma refeição está ou estava deliciosa. Leve beliscada com o polegar e o indicador é dada no lóbulo da orelha, para enfatizar ainda mais a apreciação, a beliscada passa do lóbulo para o meio da extremidade da orelha.



- **APRECIACÃO – DELÍCIA / EXCELENTE** – outra variação para demonstrar satisfação é levar as pontas dos dedos até os lábios e após beijá-los levemente abri-los em movimento para fora, o que significa que a refeição está esplêndida.



- **DESCARTADO** – Com as duas mãos ou apenas uma e com expressão facial de nojo e insatisfação, movimentar as palmas da mão de frente e para cima para trás e para baixo, como se algo estivesse sendo jogado fora.



- **DAR UMA BRONCA / CHAMAR A ATENÇÃO DE ALGUÉM** – Com o dedo indicador de qualquer uma das mãos com movimentos curtos e rápidos, apontando para a pessoa e com expressão facial de insatisfação, diz-se que a pessoa terá que ouvir ‘umas poucas e boas’.



- **QUERO FALAR COM VOCÊ** – Com os dedos indicadores de ambas as mãos, na frente da boca movimentá-las para frente e para trás alternadamente, isto indica que se deseja conversar com a pessoa para quem se está olhando.



- ACABOU / NÃO HÁ MAIS – polegar para baixo e a mão sinaliza para cima e para baixo repetidamente.



- PARCERIA OU PROXIMIDADE – esfregar levemente os dedos indicadores um contra o outro.



- ISOLAR O MAU AGOURO ou SORTE (figa) – posicionar o polegar entre o dedo indicador e o médio com a mão fechada.



O sinal de OK utilizado em vários países e em várias culturas, no Brasil é considerado como obsceno e é melhor ser evitado. Assim como também é o sinal ‘cornas’, que significa que a esposa de alguém o está enganando, ele pode ser realizado de duas maneiras: a primeira seria manter os dedos médio e anelar para baixo tocando a palma da mão enquanto que com as costas da mão na testa, e a segunda forma pode ser feita com apenas o dedo indicador para cima e tocando a testa com o polegar na mão fechada.

O manter a mão fechada e socar levemente a palma da outra mão significa que alguém está avisando o outro que depois eles terão uma conversa que envolverá confronto físico. Este gesto entre amigos é considerado até divertido, porém se realizado entre estranhos é muito confrontador.

O mesmo gesto que indica parceria ou proximidade também pode significar que uma relação é incipiente dependendo do contexto em que ele é utilizado.

O gesto “dar uma banana” também é ofensivo e rude, ele consiste em curvar o braço direito na altura do cotovelo sobre o punho esquerdo em um movimento leve e rápido para frente e para trás com o braço direito, seu significado é próximo ao dar um dedo em muitas culturas.

A COMUNICAÇÃO NO JAPÃO

A comunicação com os japoneses pode ser desafiadora para um estrangeiro, especialmente se ele for latino. Se o entendimento entre emissor e receptor não for harmônico,

a tendência é que o japonês finalize o diálogo utilizando sentenças breves e bastante significativas.

O povo japonês é bastante polido, dizer ‘*Não*’ para eles, é considerado como falta de educação, para um ocidental, principalmente se ele for latino, tal atitude gera ambiguidade. Como por exemplo, ao convidar um japonês para ir a algum lugar, digamos que fosse a um restaurante, se ele responder que pensará sobre o assunto ou que talvez vá, mas está em dúvida, a resposta negativa já está dada. No entanto, um latino muito provavelmente perguntaria se ele já pensou no assunto, se irá ou não, assim, muito frequentemente seríamos confrontados com um olhar de inquietação pelo japonês por não ter sido entendido que o ‘*Não*’ já havia sido dito nas entrelinhas de sua resposta.

Para um japonês, o silêncio está muito mais integrado à forma de comunicação do que à ausência dela, como pausas para que a mente elabore o pensamento a ser verbalizado.

Os japoneses não costumam ter contato físico ao se conhecerem ou conversarem com outras pessoas, o tocar o outro é invasivo e inadequado para eles, da mesma maneira como também é o contato visual, habitualmente ao se olhar nos olhos de um japonês a resposta é que ele desvie seu olhar, porque olhar nos olhos para ele é considerado como uma atitude agressiva e rude que conduz ao desconforto, o contato visual é breve e os olhos se mantêm a um nível apropriado que é olhar para o pescoço da pessoa com quem se fala.

A LINGUAGEM CORPORAL E OS GESTOS JAPONESES

- **OJIGI** - O reverenciar é tanto um ato de cumprimento quanto também demonstra respeito, humildade e gratidão, curvar-se perante o outro não significa ser submisso, muito pelo contrário simboliza respeito. A prática de reverenciar tem sua origem da China, AQUI (2004), quando se reverencia uma pessoa mais velha ou que tenha nível social maior, é costumeiro esperar com a cabeça abaixada até que a pessoa se vire completamente ou saia do recinto.



- SUMIMASEN (Desculpe-me) ou GOMEN NASAI (Perdoe-me) – A cabeça se curva levemente e as mãos juntas em frente ao rosto. Também pode ser utilizado para se pedir um favor (ONEGAISHIMASU).



- DOGEZA – Ajoelhar-se no chão. Para pedir perdão por uma falta grave cometida e expressar submissão.



- SEIZA (Sentar-se em linha reta) e AGURA (Sentar-se em posição indiana) – Tradicionalmente no chão.



- ITADAKIMASU (Ao iniciar uma refeição) ou GOCHISOUSAMA (Ao terminar a refeição) – Palmas das mãos unidas a frente da cabeça que faz uma leve inclinação.



- ARIGATOU (Obrigado) – Mão na vertical e o polegar voltado para o rosto e a cabeça levemente curvada.



- WATASHI (Eu) – para se referir a si mesmo, aponta-se o dedo indicador para o próprio nariz, este gesto recebe influência do ideograma (HANA – nariz).



- ANATA (Você) – Apontar para a pessoa com a mão aberta e a palma da mão voltada para cima.



- KARESHI (Namorado) – Polegar para cima, como o gesto de positivo para os brasileiros. Apesar deste gesto ser uma gíria, não é falta de decoro utilizá-lo.



- KANOJO (Namorada) – dedo mindinho para cima, também apesar de ser uma gíria é um gesto considerado normal.



- ACHICHI – (Casal apaixonado) – Se junta os dois indicadores.



- IIE – (Não) – Acenar com a mão direita de um lado para outro.



- SHIRANAI / CHIGAU – Não sei / Está errado – Agitar a mão verticalmente com o polegar para cima e próximo da boca, pode estar ou não acompanhado de movimento negativo com a cabeça.



- DAME DESU – (Não Pode/ Não é permitido / Não funciona / Fechado / Quebrado) – Os braços formam um ‘X’ na frente do tórax sem tocá-lo. Uma variante pode ser apenas cruzar os dedos indicadores.



- DAIJOBU DESU – (OK) – O clássico gesto de ok (está bem ou bom), utilizado em praticamente todo o mundo, porém tem exceção em solo brasileiro, sendo considerado por muitos como ofensivo. No Japão se utilizado com um atendente de uma farmácia significa KONDOUMU (Preservativo).



- BUSU – (Feio) – É um gesto ofensivo, a ponta do nariz é empurrada para trás pelo dedo indicador.



- OKANMURI / OKOTERU – (Bravo) – Gesto para se referir a outra pessoa, os dedos indicadores imitam chifres sobre os lados da cabeça, imitando-se assim a figura do ONI, personagem da mitologia japonesa.



- KOUCHI NI OIDE! – (Venha aqui!) – Com o braço estendido, a palma da mão para baixo e com os dedos indicador, médio, anelar e mindinho faz-se movimentos para dentro e para fora.



- ACHI IKE! – (Vá embora!) – Com a palma da mão para baixo, faz-se um amplo movimento da altura do abdômen para fora.



- OCHI TSUITE – (Acalme-se) – Com a palma da mão para baixo, fazer movimentos curtos para cima e para baixo, ao mesmo tempo em que se diz, maa, maa, maa.



- MAE O TORIMASU – (Com licença, vou passar) – Com o braço levemente estendido, o polegar para cima e os dedos juntos fazer movimentos curtos para cima e para baixo.



- OKANE – (Dinheiro) – Muito parecido com o sinal de (OK), porém ao invés dos dedos anelar, médio e mindinho estarem para cima, eles se posicionam na horizontal e virados para o próprio corpo. Esse gesto indica o formato de uma moeda. É comumente acompanhado da pergunta: OKANE GA ARU? (Tem dinheiro?).



- KOCHIRA DOUZO / KOCHIRA NI OSUWARI KUDASAI – (Por aqui por favor / Sente-se por favor) – Com a palma da mão a mostra, fazer um movimento de dentro para fora a partir da altura do abdômen indicando a entrada ou o lugar onde se sentar.



- SHOKUJI – (Vamos comer?) – Com os dedos indicador e médio como se fosse HASHI (palitos japoneses) e a outra mão em forma cônica imitando uma tigela, com os dois dedos imita-se pegar algo na tigela e levar a boca repetidas vezes.



- NOMIMASEN KA? – (Vamos beber?) – Com os dedos polegar e indicador, imitar que está segurando um copo pequeno.



- KURU KURU PA – (Estúpido / Louco) – Com o dedo indicador faz-se movimentos circulares na altura da têmpora e depois com a palma da mão à mostra realiza-se movimentos de abrir e fechar duas ou três vezes. Este gesto pode ser usado entre amigos como brincadeira ou também para se ofender alguém.



- KUBI NI NARIMASHITA – (Ser demitido) – Com a palma da mão voltada para baixo e os dedos juntos passá-los na frente do pescoço como se ele estivesse sendo cortado.



- KENKA – (Brigar) – Cruza-se os dedos indicadores em forma de ‘X’ e simula-se uma luta de espadas.



- SEKKUSU – (Sexo ou órgão genital feminino) – O polegar é colocado entre os dedos indicador e médio, muito parecido com a figa no Brasil.



- YUBI KIRI – (Promessa) – Junta-se os mindinhos de ambas mãos e olhando-se para pessoa se canta a canção ‘YUBI KIRI GENMAN’, o que significa se a pessoa não cumprir a promessa, ela será espetada por mil agulhas.



- SONO HANASHI WA OITOITE – (Vamos pôr esse assunto de lado) – Com as mãos como se estivessem pegando uma caixa e colocando-a de lado.



- WAIRO – (Suborno) – Como se estivesse colocando dinheiro por dentro da roupa, referindo-se assim a alguém que esteja sendo subornado ou recebendo suborno.



- .CHOTTO MATE KUDASAI – (Espere por favor) – Com o braço estendido e a palma da mão à mostra, indicar que se espere.



- MANBIKI – (Furto ou roubo) – Com o dedo indicador fazer um gesto que lembra um gancho.



- SUSHI – (Vamos comer ‘sushi’?) – Com os dedos indicador e médio juntos, colocá-los sobre a palma da outra mão como se fosse um pequeno bolinho.



- TENGU / HANA GA NAGAI – (Convencido) – ‘TENGU’ é uma figura mitológica japonesa que tem um nariz bastante comprido, coloca-se as duas mãos fechadas na frente do nariz.



- YAKUZA – Máfia japonesa – Com o dedo indicador, passá-lo em um lado da face simulando uma cicatriz.



- KAWAII? – (Estou bonita?) – Gestos comuns entre crianças e jovens, com os dedos indicadores apertar ambas as bochechas.



- KUSAI – (Que cheiro ruim) – Com o polegar e o indicador apertar o nariz e depois abanar a mão em frente do rosto como se expulsa o cheiro.



- ATSUI – (Quente) – Pinçar os lóbulos das orelhas utilizando-se o polegar e o indicador.



- HIDARI UCHIWA – (Vida Mansa) – Como se estivesse se abanando com um leque.



- NATTOKU – (Eu aprovo / Eu concordo) – Com o punho fechado bater na palma da outra mão, como se fosse um juiz batendo o martelo quando dá a sentença final.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os signos gestuais são parte integrante do discurso e têm a intenção de persuadir, convencer e orientar o que se comunica (CRISAN, 2011), pertencem à cada língua tanto quanta a sua oralidade.

O aspecto cultural influencia na construção gestual de cada língua e para cada um que dela participa, tanto por ser nativo ou por tê-la assimilado, faz o ato linguístico ocorrer e se efetivar.

Entender a construção de gestos utilizados nos discursos produzidos nas línguas portuguesa do Brasil e a japonesa, permitem aos estudantes absorverem e assimilarem

aspectos funcionais comunicativos indispensáveis para o sucesso da comunicação e consequentemente da interação entre as pessoas (NASSAR e FIGUEIREDO, 2007).

É sabido que muitos confundem gestos com sinais (STROBEL, 2008), os gestos são auxiliares imagéticos de uma língua e os sinais são os vocábulos que compõem uma língua.

REFERÊNCIAS

ADORO CINEMA, *Bastardos Inglórios (Inglourious Basterds)*, 2009, em: www.adorocinema.com/filmes/filme-60208, acesso em: 11/07/15.

AQUI, Hamiru, tradução Aileen Chang, **70 Japanese Gestures – No Language Communication**. Ed. Barbara Bayer – Tóquio, Japão, 2004.

CRİŞAN, Mihaela Anca. Estratégias de persuasão recuperáveis no discurso eleitoral de Barack Obama. Tradução de Carlos Alberto Magni. EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação, Ilhéus, n.1, p. 83-94, nov. 2011.

GOFFAN, Havi, **The Meaning of Gestures: Body Language in Brazil** – Target Latino. Ed. Comments in Hispanic Culture Blog, 21/01/2015. Acesso em 25 de abril de 2015.

GOLDFELD, M. **A criança surda**. Ed. Pexus. São Paulo, 1997.

GOMAN, Carol Kinsey, **The Silent Language of Leaders: How Body Language Can Help or Hurt How You Lead**. Ed. Jossey-Bass – São Francisco, Califórnia, EUA, 2011.

KENDON, A. **Gesture: Visible action as utterance**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004.

McNEILL, D. **Hand and mind: What gestures reveal about thought**. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

McNEILL, D. **Gesture and Thought**. The University of Chicago Press; Chicago, EUA, 2005.

NASSAR, Paulo, FIGUEIREDO, Rubens. **O que é comunicação empresarial**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

PETITTO, L. **On the Autonomy of Language and Gesture: Evidence from the Acquisition of Personal Pronouns in American Sign Language**. In *Cognition*. Elsevier Science Publisher B.V. vol. 27. 1987.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Trad de A. Chelini, José P. Paes e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix; USP, 1969.

STROBEL, Karin. **As imagens do outro sobre a cultura surda**. Florianópolis: Editora UFSC. 2008.

WEIL, Pierre; TOMPAKOW, Roland. **O corpo fala: a linguagem silenciosa da comunicação não-verbal**. Petrópolis: Vozes, 2002.

WEINSCHENK, Susan phd, **100 Things Every Presenter Needs To Know About Paperback**. Ed. Tracey Croom – Berkeley, Califórnia, EUA, 2012.

**LUTA DE CLASSES (LEXICAIS): ADJETIVOS VERSUS ADJETIVOS
EM JAPONÊS E SEUS DOGMAS**
*CLASS STRUGGLE: ADJECTIVES VERSUS ADJECTIVES IN JAPANESE
AND THEIR DOGMAS*

*Marcus Tanaka de Lira*¹

RESUMO: Apesar de ser bastante comum dividir o léxico das diferentes línguas, não parece existir uma forma padrão de se fazer isso – várias propostas existem, inclusive dentro de uma mesma linha teórica, determinando o que pertence ou não a uma determinada categoria nas mais diferentes línguas. No caso da língua japonesa, o problema se dá devido ao fato de serem reconhecidas na língua uma ou duas categorias de adjetivo, sem existir um consenso sobre como lidar com a possibilidade de múltiplas categorias de uma mesma classe lexical. Foram analisadas então sete propostas (ANWARD, 2000; BAKER, 2004; CROFT, 2000; DIXON, 2010; GIL, 2000; HASPELMATH, 2010; WIERZBICKA, 2000) para ver o que as propostas tinham em comum que pudesse resolver o problema, e analisadas 59 línguas, junto do japonês, a fim de detectar quais são os tipos de características encontradas nas palavras descritas como “adjetivo” ou encontradas na função atributiva em línguas em que o autor não descreve uma classe de adjetivos. Os adjetivos foram então divididos sintaticamente em 4 grandes grupos (“Adjetivos-V” para adjetivos com características verbais, como ser núcleo de predicados intransitivos; “Adjetivos-N” para adjetivos com características nominais, como ser argumento verbal sem a necessidade de passar por processos de nominalização; “Adjetivos-M” para adjetivos com características mistas, podendo ser tanto núcleo de predicados intransitivos como argumentos verbais sem nominalização; e “Adjetivos-O”, que não possuíam nenhuma dessas características). A maioria das línguas (a língua japonesa entre elas) apresentou Adjetivos-V ou Adjetivos-N. Todas as línguas que apresentaram múltiplas categorias de adjetivo (mais uma vez com a língua japonesa fazendo parte da regra) também apresentaram uma característica de Adjetivo-O. Foram encontradas também correlações entre a ordem dos constituintes de uma língua e o tipo de adjetivo apresentado. Isso parece apontar para a necessidade de quebrar com quatro dogmas das propostas de classes lexicais: independência categórica, independência morfossintática, equivalência categórica e conservadorismo categórico.

Palavras-chave: Adjetivos, tipologia linguística, língua japonesa

ABSTRACT: Although it is quite common to split the lexicon of different language, there does not seem to exist a standard way of going about doing that – several proposals exist, even within the same theoretical framework, determining what belongs or not to a specific category in different languages. As far as the Japanese language is concerned, the problem is that two or more classes of adjectives can be found, without a consensus on how to deal with the existence of multiple categories of the same lexical class. In order to see what all the different ways of dealing with lexical categories have in common, seven different proposals were analysed (ANWARD, 2000; BAKER, 2004; CROFT, 2000; DIXON, 2010; GIL, 2000; HASPELMATH, 2010; WIERZBICKA, 2000) and, in order to solve the problem, Japanese and 59 more languages were analysed, in order to detect what the most common characteristics of adjectival classes are. Adjectives were then divided into 4 great syntactic types (“V-Adjectives” for adjectives with verbal traits, such as being head of an intransitive predicate, “N-Adjectives” for adjectives with nominal traits, such as being argument of a verb not having to undergo a nominalization process; “M-Adjectives” for adjectives with mixed traits, being both argument of a verb and head of an intransitive predicate; and “O-Adjectives”, which don’t share any of these traits aforementioned). Most languages (Japanese among them) displayed either V-Adjectives or N-Adjectives, and all languages with multiple categories had, among them, O-Adjectives. Correlations between constituent order and type of adjective were also found. This seems to mean we may have to jettison four dogmas of proposals of lexical categories: category independence, category equivalence, morphosyntactic independence, and categorical conservatism.

Keywords: Adjectives, linguistic typology, Japanese language

¹ Professor doutor do Curso de Letras – Japonês do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília.

INTRODUÇÃO

É papel da linguística descrever e analisar as línguas naturais, o que traz dois questionamentos imprescindíveis: “Como descrever uma língua, e o que é uma língua?”. Um debate sobre classes lexicais – em língua japonesa ou em qualquer outra língua – que passe por essas duas perguntas corre o risco de definir algo que não traz vantagens explicativas. Tal falha não seria inédita na história da ciência: o flogisto já foi procurado na química (WEISBERG, NEEDHAM e HENDRY, 2011) e o éter na física (HOWARD, 2015), mas hoje nenhuma das duas palavras têm valor explicativo em ciência.

A desistência de se procurar por fenômenos que fossem explicados por essas substâncias, devido a uma forma diferente de descrever o objeto de estudo, abriu novos caminhos na história das pesquisas científicas. Isso porque essas substâncias hoje consideradas obsoletas, comparadas às suas substitutas, não levavam à adequação empírica buscada (sem entrar, portanto, no mérito de se elas existem ou não).

A história das classes lexicais em linguística possui uma série de pressupostos teóricos, os quais nem sempre são debatidos, podendo ser causa de confusões desnecessárias. O debate sobre quais palavras pertencem a quais classes lexicais em quais línguas pode ser uma delas, devido a uma série de pressupostos que precisam ser analisados. Vejamos os pressupostos, separadamente, e possíveis alternativas a eles.

CLASSES LEXICAIS E PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

As classes lexicais possuem uma história curiosa. Elas foram idealizadas há mais de 2000 anos, por Dionísio de Trácia no “*Techne Grammatike*” (BAKER, 2004, p. 1) e, nos últimos séculos, passaram por extremos – primeiramente, se achava que todas as línguas tinham um sistema parecido com o da língua latina e universal, e no século passado, surgiram propostas de que cada língua tinha um sistema de classes lexicais próprio (VOGEL e COMRIE, 2000, p. i).

Ainda hoje existem teóricos que aderem a essas ideias como se estivessem num espectro, com universalistas de um lado (BAKER, 2004; DIXON, 2010), particularistas de outro (EVANS e LEVINSON, 2009; HASPELMATH, 2010) e tantos outros no meio, argumentando que se as classes lexicais são protótipos (CROFT, 2000) ou modelos dinâmicos (ANWARD, 2000). Ou seja, de certa forma existe um consenso de que elas existem, mas não se sabe exatamente como.

As diferentes propostas analisadas não possuem todas as mesmas características, apresentando mais uma relação de semelhança familiar, como diria Wittgenstein, do que uma tendência padrão. As propostas analisadas, com um breve resumo e a linha teórica de cada uma, foram as seguintes:

- **Anward (2000):** Ao analisar o léxico de acordo com as propriedades sintáticas, o autor defende que é possível encontrar um número limitado de combinações, podendo levar a uma visão dinâmica de como as classes lexicais se expandem ou restringem. Tipologia funcional.
- **Baker (2004):** Segundo a visão de princípios e parâmetros defendida pelo autor, o léxico das línguas poderia ser dividido em três grupos (“substantivo”, “verbo” e “adjetivo”), com substantivo e verbos manifestando a presença de traços específicos, e adjetivos sendo a “categoria padrão” (a que não tem nenhum traço) – isso faria com que elas compartilhassem características universais. Formalismo gerativo.
- **Croft (2000):** Defende que conceitos como “substantivo”, “verbo” e “adjetivo” se referem a protótipos universais dos quais as classes lexicais das línguas podem se aproximar, podendo elas mesmas serem particulares a cada língua. Tipologia funcional.
- **Dixon (2010):** O conceito de classes lexicais, segundo o autor, é necessário para poder se realizar a descrição de uma língua a partir de critérios internos tantos sintáticos quanto semânticos, com algumas poucas características sendo universais (no caso de substantivos e verbos (DIXON, 2010, p. 39)) e algumas variações em relação às características de adjetivos (podendo ser mais próximas de substantivos ou de verbos, a ambos, ou a nenhum (DIXON, 2010, p. 63)). Tipologia funcional.
- **Gil (2000):** Numa tentativa de escapar o eurocentrismo típico das classes tradicionais, o autor faz uma tipologia dos tipos de sistemas de classes lexicais que uma língua pode ter (desde línguas com uma grande categoria indiferenciada a línguas com mais categorias distintas), tomando como base as características sintáticas apresentadas pelas classes. Formalismo gerativo.
- **Haspelmath (2010):** No lugar de comparar categorias lexicais, que não seriam universais, o autor defende a comparação de características gramaticais de cada uma das classes lexicais comparadas. Tipologia funcional.

- **Wierzbicka (2000):** De acordo com a proposta da autora, os universais podem ser ancorados semanticamente, e daí tomados de acordo com a forma em que a gramática das línguas interagem com as palavras que universalmente pertencem a determinada categoria (como “pessoa” em substantivos (WIERZBICKA, 2000, p. 293)). Tipologia funcional.

Ainda assim, com raras exceções, essas formas de lidar com categorias lexicais tomam como pressupostas as seguintes hipóteses sobre como elas funcionam: independência categórica, independência morfossintática, equivalência categórica e conservadorismo categórico.

Independência categórica: Exceto por Anward (2000), a visão dos outros trabalhos citados é a de que as classes lexicais são independentes uma das outras (e.g. os substantivos não tem relação alguma com os verbos, no sentido em que nenhuma propriedade dos substantivos implica a existência de outra propriedade nos verbos). Verbos, substantivos, adjetivos, e as outras classes lexicais reconhecidas pelos autores (que não são sempre as mesmas) fazem parte de categorias discretas e independentes – ou, pelo menos, protótipos distantes um dos outros.

Anward (2000, p. 6), como mencionado no parágrafo anterior, vai contra a regra, e apresenta o que o autor chama de “Modelo de Amsterdã das Partes da Fala” em que os itens lexicais são diferenciados de acordo com as funções sintáticas às quais eles servem. A diferença prática em relação às outras propostas é que os itens lexicais podem, por sua vez, “acumular funções”, ocupando a função de verbo com uso predicativo e a função de substantivo como argumento. Ou seja, as funções podem combinar, e uma palavra pode ter função substantiva e verbal (sem que ela seja considerada duas palavras).

Independência morfossintática: Assim como há a visão de que as classes lexicais são independentes uma das outras, também é padrão que não se veja correlação entre as características morfossintáticas das línguas e o tipo de classes lexicais que elas apresentam, nem com suas características.

Apesar de se restringir a adjetivos, Dixon (2010, p. 96-99) é o mais próximo de ser uma exceção. No caso, considera-se a possibilidade de línguas com um tipo de marcação morfológica apresentar adjetivos com um conjunto de características, ocorrendo variação dependendo do tipo de marcação encontrada.

Equivalência categórica: Por equivalência categórica, se entende não haver uma categoria superior ou anterior à outra – elas são, para todos os efeitos, hierarquicamente

equivalentes. Ela também é tomada como um pressuposto na maior parte das propostas, com as exceções sendo mais interessantes do que a regra.

Baker (2004), têm uma proposta um pouco diferente. Adjetivos são tomados como uma “categoria padrão”, ou seja, são uma classe que não possui as características específicas que diferenciam substantivos e verbos (a proposta só apresenta três classes lexicais, defendendo que todo léxico pode ser enquadrado nessa classificação tripartida). Entretanto, as categorias não são vistas como uma descendendo da outra, mas sendo todas advindas de um conhecimento inato.

Conservadorismo categórico: Talvez a maior dificuldade seja ir além dos rótulos já utilizados de “Substantivo”, “Verbo” e “Adjetivo”. Gil (2000), graças à abordagem formal utilizada, usa conceitos como S0 e S1 no lugar das classes tradicionais, uma vez que a quantidade de categorias – e suas propriedades – não seriam fixas de acordo de língua para língua.

Nenhuma das quatro ideias acima é radicalmente nova, no sentido de todas estarem presentes, de uma forma ou de outra, em pelo menos uma das propostas anteriores. Mas, a adoção de todas as quatro hipóteses em uma proposta apenas leva a uma maneira extremamente diferente de lidar com as classes lexicais, e que talvez leve a uma classificação que permita comparações interlinguísticas mais confiáveis.

Para explicar o porquê, vejamos quais os problemas de pelo menos duas das classes lexicais da língua japonesa para uma visão tradicional (que siga as quatro hipóteses acima). As categorias serão chamadas aqui de adjetivos verbais e adjetivos nominais, seguindo a comparação de Dixon (2010, p. 94) de que uma classe de adjetivo compartilha de mais características com os verbos (verbo) da língua, e a outra com substantivos (substantivo). Ainda que verbo e substantivo também sejam categorias problemáticas, a problemática relacionada às suas classificações não afeta a utilização desses rótulos.

ADJETIVOS VERBAIS

Os adjetivos verbais apresentam, como o nome diz, características morfossintáticas similares às dos verbos da língua: algumas marcas de TMA, ainda que limitada (não há imperativo, por exemplo); a não necessidade de aparecer com cópula na função predicativa na forma não-polida, divergindo entre si na linguagem polida; e a possibilidade de aparecer na função atributiva sem adição de nenhum morfema ou palavra extra.

Sintaticamente, os adjetivos verbais tendem a ser encontrados em duas posições: Como núcleos de orações intransitivas (na função predicativa) e modificadores de substantivos (na função atributiva), apresentando também as características morfológicas mencionadas no parágrafo anterior.

(1) Udon wa oishi-i
 Udon TOP gostoso-Ñ.PSD
 “Udon é/está gostoso”

(2) Udon wa oishi-katta
 Udon TOP gostoso-PSD
 “O udon estava gostoso”

(3) Oishi-i udon wo tabe-ta
 Gostoso-Ñ.PSD udon ACU comer-PSD
 “Comi udon gostoso”

(4) Oishi-katta udon no koto wo oimoidashi-ta
 Gostoso-PSD udon GEN NMLZ ACU lembrar-PSD
 “Lembrei do udon que era gostoso”

Adjetivos verbais também podem ser usados em construções que denotam comparação de grau, e com palavras que expressam intensidade em geral.

(5) Udon wa sushi yori oishi-i
 Udon TOP sushi ABL gostoso-Ñ.PSD
 “Udon é mais gostoso do que sushi” (lit. “Falando de udon, partindo de sushi, é gostoso”)

(6) Totemo oishi-i
 Mui gostoso-Ñ.PSD
 “Muito gostoso”

Tirando variantes dialetais ou construções arcaicas, verbos e adjetivos verbais compartilham várias características morfossintáticas na polaridade negativa.

Diferente dos substantivos e adjetivos nominais, eles podem receber morfologia de negação – o qual, por si só, comporta como um adjetivo verbal, apresentando as mesmas limitações. Isso leva a uma semelhança no tipo de limitação de vozes que as categorias apresentam.

Adjetivos verbais e verbos na negativa (mas não na afirmativa) apresentam comportamento semelhante em orações transitivas como resultado de ação:

- (7) Oishi-ku su-ru
gostoso-FM² fazer-Ñ.PSD
“Fazer algo (ficar) gostoso”
- (8) Oishi-ku-na-ku su-ru
Gostoso-NEG-FM fazer-Ñ.PSD
“Ficar gostoso” (lit. “tornar gostosamente”)
- (9) Deki-na-ku su-ru
Conseguir-NEG-FM fazer-Ñ.PSD
“Fazer ficar impossível” (lit. “tornar não conseguível”)
- (10) Oishi-ku-na-ku su-ru
Gostoso-FM-NEG-FM fazer-Ñ.PSD
“Fazer algo não (ficar) gostoso”

Mas:

- (11) *Deki-ru su-ru
Conseguir-Ñ.PSD fazer-Ñ.PSD
* Intenção: “Fazer conseguir”

² A fim de evitar o uso de expressões tradicionais como “forma adverbial”, em que a noção de advérbio (e da taxonomia das palavras) tem um contexto histórico mais complexo, por enquanto será usada a glosa “FM” (forma medial), já que essa forma tende a não aparecer na posição final das orações por não exercer função predicativa.

É possível que verbos na voz causativa, que tornaria gramatical o exemplo acima, apareçam com verbos, mas não com adjetivos verbais. Idem para a voz imperativa. Não há construções imperativas que apareçam com verbos na negativa – em orações proibitivas, é usada uma partícula após um verbo na afirmativa.

(12) Ku-ru

Vir-Ñ.PSD(AFIR)

“Vir”

(13) Ku-ru-na

Vir-Ñ.PSD(AFIR)-PROI

“Não vem!”

Os verbos na negativa apresentam propriedades morfossintáticas, portanto, não compartilhadas com verbos em contexto independente da polaridade. No caso de se querer usar uma estratégia similar na afirmativa, se usa um verbo auxiliar, cuja negação não tem o significado da oração (40), em que se faz algo incapaz, mas apenas de que não se faz que algo seja capaz – significados não necessariamente equivalentes.

(14) Deki-sase-ru

Conseguir-CAUS-Ñ.PSD

“Permitir/Fazer conseguir”

(15) Deki-sase-na-i

Conseguir-CAU-NEG-Ñ.PSD

“Não permitir/fazer conseguir”

Mesmo com as marcas de polidez, verbos negativos (mas não na afirmativa) e adjetivos verbais apresentam similaridades em seu comportamento que não seriam compartilhados se não fosse pela questão da polaridade.

Verbos adjetivos só possuem uma forma de receber marcas de polidez – através de uma cópula, invariável, e que só é necessária com esse contexto. Verbos não possuem essa alternativa, a não ser que estejam na negativa.

- (16) Udon wa oishi-i desu
 Udon TOP gostoso-Ñ.PSD COP.POL
 “Udon é gostoso” (dito de forma polida)

- (17) Udon wa oishi-ku-na-i desu
 Udon TOP gostoso-FM-NEG-Ñ.PSD COP.POL
 “Udon não é gostoso” (dito de forma polida)

- (18) Wakara-na-i desu
 Entender-IRR-NEG-Ñ.PSD COP.POL
 “Não entendo” (forma polida)

- (19) *Waka-ru desu
 Entender-Ñ.PSD COP.POL
 “Entendo” (forma polida)

Outro problema na distinção entre verbos e adjetivos verbais é que em algumas propostas, apenas uma das classes (a dos adjetivos) deveria permitir comparação de grau (como Baker (2004, p. 212)). Uma subclasse de verbos compartilha essa característica com adjetivos verbais.

Com verbos potenciais (que denotam habilidades em geral) é possível comparar a capacidade de duas pessoas diferentes, sem uso de palavras como “melhor”, “bom” ou “mais”. Esses verbos potenciais podem ser de dois tipos: Semânticos, no qual possuem um significado potencial sem uso de nenhum morfema, ou morfológicos, em que um verbo não-potencial recebe a morfologia para tanto.

- (20) Kaoru wa Tarou yori eigo ga dekiru
 Kaoru TOP Tarou ALL inglês NOM conseguir-Ñ.PSD
 “Kaoru fala inglês melhor do que Tarou”
 (lit. “Falando da Kaoru, partindo do Tarou, inglês é ‘consequível’”)

- (21) Kaoru wa Tarou yori eigo ga hanas-e-ru
 Kaoru TOP Tarou ALL inglês NOM falar-POT-Ñ.PSD
 “Kaoru fala inglês melhor do que Tarou”
 (lit. “Falando da Kaoru, partindo do Tarou, inglês é ‘falável’”)

- (22) *Kaoru wa Tarou yori eigo wo hanas-u
 Kaoru TOP Tarou ALL inglês NOM falar-Ñ.PSD
 “Kaoru fala inglês melhor do que Tarou”

Se, por um lado, adjetivos verbais se diferenciam dos verbos na afirmativa, a diferença com verbos na negativa se torna mais problemática – não só pelos adjetivos compartilharem características morfológicas com os verbos em geral, mas pelos verbos apresentarem características sintáticas comuns em adjetivos. Isso levou vários linguistas a considerarem verbos na negativa como sendo adjetivos (BACKHOUSE, 2004, p. 52).

Por existirem características que verbos negativo e adjetivos verbais não compartilham, como a possibilidade de terem mais de um argumento, as classes lexicais não serão tomadas como sendo idênticas, mas como parte de um contínuo, como será explicado abaixo.

ADJETIVOS NOMINAIS

Os adjetivos nominais apresentam, como o nome diz, características morfossintáticas similares às dos nomes da língua: ausência de marcas de TMA; a necessidade de aparecer com cópula na função predicativa; e a impossibilidade de aparecer na função atributiva sem adição de nenhum morfema ou palavra extra.

Diferente dos adjetivos verbais, e assim como os substantivos, os adjetivos nominais nunca são núcleo na função predicativa ou na função atributiva, ocupando apenas a posição de complemento de cópula.

- (23) Kirei na hito da
 bonito COP.FM pessoa COP
 “É uma pessoa bonita”

(24) Kirei da-tta hito da
 bonito COP-PSD pessoa COP
 “É uma pessoa que era bonita”

(25) Kirei na hito da-tta
 bonito COP.FM pessoa COP-PSD
 “Era uma pessoa bonita”

(26) Ano hito wa kirei da
 Aquela pessoa TOP bonito COP
 “Aquela pessoa é bonita”

(27) Ano hito wa kirei da-tta
 Aquela pessoa TOP bonito COP-PSD
 “Aquela pessoa era bonita”

Assim como nas duas classes acima, adjetivos nominais ocorrem em construção de grau superlativo e comparativo:

(28) Totemo kirei da
 mui bonito COP
 “É muito bonita”

(29) Kaoru wa Saori yori kirei da
 Kaoru TOP Saori ABL bonito COP
 “Kaoru é mais bonita do que Saori”

Diferente dos substantivos, os adjetivos nominais não podem ser argumentos de um verbo, precisando ser nominalizados para exercer tal função:

(30) Kirei no wo mi-ta
 bonito NMLZ ACU ver-PSD
 “Vi a bonita” (lit.: “Vi a da boniteza”)

Esse comportamento, inclusive, se estende a todas as classes, com exceção dos substantivos:

- (31) Banana wo ka-tta
 banana ACU comprar-PSD
 “Comprei banana”
- (32) Shiro-i no wo ka-tta
 branco-Ñ.PSDNMLZ ACU comprar-PSD
 “Comprei o branco”
- (33) Hashi-ru no ga suki da
 correr-Ñ.PSD NMLZ NOM agradável COP
 “Gosto de correr” (lit. “Correr é agradável”)

Diferente de substantivos, entretanto, adjetivos podem aparecer com comparação de grau e marcadores de intensidade:

- (34) Totemo shizuka da
 muito silencioso COP
 “Está muito silencioso”
- (35) *Totemo shizukesa da
 muito silêncio COP
 Intenção: “Está muito silêncio”

Mas, assim como os substantivos, alguns adjetivos nominais aparecem com uma partícula adnominal na função atributiva:

- (36) Futsuu no hito
 Normal ADN pessoa
 “Pessoa normal”

- (37) Burajiru no hito
 Brasil ADN pessoa
 “Pessoa do Brasil”

Terminamos a comparação com uma situação um pouco complicada:

- **Adjetivos verbais versus verbos:** Apesar de compartilharem várias características morfossintáticas, como a possibilidade de serem núcleo na função predicativa, existe um contínuo entre verbos com menos dessas características compartilhadas (verbos não-potenciais na afirmativa) e verbos com mais (verbos potenciais na negativa). Ainda assim, os tipos de verbos mais parecidos com os adjetivos verbais não compartilham de todas as características, dificultando a correspondência entre as duas classes.
- **Adjetivos verbais versus Adjetivos nominais:** Mais uma vez, apesar de compartilharem muitas características sintáticas, morfologicamente as categorias lexicais são bastante diferentes. Enquanto adjetivos verbais podem ser núcleos de predicados na função predicativa, adjetivos nominais são restritos à posição de complemento de cópula.
- **Adjetivos nominais e substantivos:** Por fim, adjetivos nominais e substantivos têm muitas características morfossintáticas em comum, mas as diferenças também são significativas, como o fato de adjetivos nominais requererem nominalização para aparecerem como argumento de verbo.

É difícil então defender que a classe de adjetivo é homogênea, e que qualquer uma das subclasses na verdade pertença a outra (como substantivos ou verbos) devido à (1) diferença de propriedades morfossintáticas e (2) a não unanimidade sobre como lidar com essas diferenças nas várias propostas analisadas.

TRANSFORMANDO PROBLEMAS EM SOLUÇÕES

A quantidade de características (não) compartilhadas entre as classes lexicais leva ao seguinte problema: ao usar as classes tradicionais, temos poucas informações sobre como as classes são. Essa falta, além de levar a confusões sobre quais são, de fato, as propriedades de cada classe, também leva a dificuldades na hora de fazer tipologia, e podermos compreender como as línguas em geral funcionam.

É necessária uma forma, portanto, de resolver essa tensão entre a necessidade de ter nomenclaturas universais (como “substantivo” e “verbo”) e classes lexicais particulares que não necessariamente apresentam as mesmas propriedades morfossintáticas. Uma solução pode ser abrir mão das independências categóricas e morfossintáticas mencionadas anteriormente, e estabelecer relações entre as classes lexicais e suas propriedades gramaticais a fim de poder fazer uma descrição (e uma comparação) mais apurada.

Para poder resolver esse problema, Ferreira (2016) buscou fazer um levantamento de palavras que apareciam na função atributiva (tipicamente relacionada aos adjetivo) e os chamados “adjetivos” na gramática de 60 línguas, entre elas o japonês. As línguas foram controladas de acordo com origem genética e região.

Seguindo a descrição dos tipos de adjetivo encontrado em Dixon (2010, p. 67), Ferreira (2016, p. 66) dividiu os adjetivos de acordo com as características compartilhadas com ou substantivos ou verbos: Adjetivos-V (de “Verbos” por poderem ser núcleo de predicados intransitivos), Adjetivos-N (de “Nominais”, por poderem ser argumentos verbais sem passar por processos de nominalização), Adjetivos-M (de “Mistos” por possuírem ambas as características de verbos e nominais) e Adjetivos-O (de “zero”).

A divisão fica como a explicada na tabela abaixo:

	Compartilham características com substantivos	Não compartilham características com substantivos
	Adjetivos-M	Adjetivos-V
Compartilham características com verbos	Adjetivos que combinam características tanto de substantivos (ex.: Aparecem num NP com flexão nominal) quanto de verbos (sendo predicados intransitivos com flexão verbal)	Adjetivos que compartilham características com verbos (funcionando como predicados intransitivos, podendo se limitar na função atributiva a aparecer numa oração relativa)

	Adjetivos-N	Adjetivos-O
Não compartilham características com verbos	Adjetivos que compartilham características com substantivos (não podendo, por exemplo, ser um predicado intransitivo, sendo restritos a um NP)	Adjetivos que não compartilham características de verbos e substantivos, não aparecendo nem (somente) em NP, nem como predicado intransitivo, com flexão própria

Essa divisão permite que de forma mais apurada, adjetivos em diferentes línguas sejam comparados de acordo com uma característica específica – sem entrar no mérito da questão de o que todos esses tipos de palavras têm em comum e quais outras propriedades além dessas as palavras apresentam.

No caso da língua japonesa, adjetivos verbais foram considerados Adjetivos-V (por serem núcleo de predicado intransitivo) e adjetivos nominais foram considerados Adjetivos-O (por não poderem ser argumento verbal sem passar por um processo de nominalização nem serem núcleo de predicado)³.

Como já mencionado, Ferreira (2016, p. 212) também comparou então a língua japonesa com outros 59 idiomas a fim de ter uma base para comparações e procurar pelos padrões que correlacione o tipo de adjetivos com pelo menos uma das características sintáticas descritas em todas as línguas: a ordem preferencial dos constituintes.

Dentro das relações encontradas, das poucas vezes que a língua japonesa não se comportou de acordo com a regra, ela apresentou o segundo padrão mais comum.

Um pouco mais de um terço (38%) das línguas de ordem S-O-V como o japonês apresentou Adjetivos-N, e um pouco menos de um terço (31%) é que apresentou Adjetivos-V – a mesma proporção de línguas que apresentou os outros dois tipos de Adjetivo combinados (Adjetivos-O com 22% e Adjetivos-M com 9%). Ou seja, as línguas S-O-V apresentaram uma preferência por Adjetivos-N primariamente e por Adjetivos-V (FERREIRA, 2016, p. 215).

Das relações entre ordens de constituintes e tipos de adjetivo, as línguas S-O-V apresentaram a menor preferência por um tipo específico: línguas S-V-O apresentaram em 50% dos casos Adjetivos-V, e V-O-S apresentaram os mesmos Adjetivos-N na totalidade dos casos. Em parte, portanto, o tipo de adjetivo encontrado nas línguas, parece estar relacionado à sintaxe da língua.

³ Em alguns casos isso parece ser possível, como no caso do adjetivo “genki” em expressões como “genki o dashite” (mas “genki na hito”). Mas, esse parece ser um caso excepcional, requerendo mais exemplos para poder ser considerado como sendo característica ou dessa classe ou de outra.

Isso explicaria apenas uma das classes de adjetivo, restando explicar a outra.

Todas as línguas encontradas que apresentaram mais de uma classe de adjetivo possuíam, entre as classes de adjetivo, uma classe de adjetivos-O. Isso pode se dever devido à pouca quantidade de línguas encontradas que apresentavam categorias múltiplas de adjetivo (foram poucas: Cavineña, na América do Sul; Japonês, na Ásia; Manange, também na Ásia; e Mani, na África).

TRANSFORMANDO PROBLEMAS EM EXPLICAÇÕES

Uma vez constatadas essas relações entre as classes lexicais e a gramática de uma língua e com outras classes lexicais, o próximo passo seria explicar o porquê de isso acontecer.

O padrão encontrado em Ferreira (2016, p. 215) que, sintaticamente, adjetivos tinham a tendência de apresentar características de substantivos (35%) ou de verbos (38%), mais do que apresentar características próprias (18%) ou mistas (9%).

Isso parece significar que verbos e substantivos são categorias básicas, e adjetivos (dentre outras classes lexicais) surgem gramaticalmente delas. Ou seja, seria um motivo a fim de ignorar a equivalência categórica das propostas analisadas anteriormente e ver as classes não como equivalentes, mas como fontes ou herdeiras de características gramaticais uma da outra. Adjetivos seriam, portanto, herdeiros de “categorias fonte” – no caso, substantivos e verbos. Uma terminologia que seja mais apurada, e que trate classes de palavras de forma mais uniforme,

Como isso acontece, entretanto, ainda é objeto de estudo, e merece a atenção de pesquisas futuras.

REFERÊNCIA

- ANWARD, J. A Dynamic Model of Part-of-Speech Differentiation. In: VOGEL, P. M.; COMRIE, B. **Approaches to the Typology of Word Classes**. Berlin: Mouton de Gruyter, 2000. p. 3-46.
- BACKHOUSE, A. E. Inflected and Uninflected Adjectives in Japanese. In: DIXON, R. M. W.; AIKHENVALD, A. Y. **Adjective Classes: A Cross-Linguistic Typology**. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 50-73.
- BAKER, M. C. **Lexical Categories: Verbs, Nouns, And Adjectives**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004.
- CROFT, W. Parts of Speech as Language Universals and as Language-Particular Categories. In: VOGEL, P. M.; COMRIE, B. **Approaches to the Typology of Word Classes**. Berlin: Mouton de Gruyter, 2000. p. 64-102.
- DIXON, R. M. W. **Basic Linguist Theory**. Oxford, UK: Oxford University Press, v. 2: Grammatical Topics, 2010.
- EVANS, N.; LEVINSON, S. C. The Myth of Language Universals: Language Diversity and Its Importance for Cognitive Science. **Behavioral and Brain Sciences**, v. 32, p. 429-492, 2009.
- FERREIRA, M. V. D. L. **Classes Lexicais e Gramaticalização: Um Levantamento em Línguas Geneticamente Não-Relacionadas**. Brasília: Universidade de Brasília, 2016.
- FLECK, L. **La Génesis y el Desarrollo de un Hecho Científico**. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- GIL, D. Syntactic Categories, Cross-Linguistic Variation and Universal Grammar. In: VOGEL, M. P.; COMRIE, B. **Approaches to the Typology of Word Classes**. Berlin: Mouton de Gruyter, 2000. p. 173-216.
- HASPELMATH, M. Comparative Concepts and Descriptive Categories in Crosslinguistic Studies. **Language**, v. 86, n. 3, p. 663-687, set. 2010.
- HOWARD, D. A. Einstein's Philosophy of Science. **The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2015 Edition)**, 2015. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/einstein-philsience/>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

PEIRCE, C. S. How to Make Our Ideas Clear. In: TALISSE, R. B.; AIKIN, S. F. **The Pragmatism Reader: From Peirce through the Present**. Princeton University Press. ed. Princeton, New Jersey: [s.n.], 2011. p. 50-65.

VOGEL, P. M.; COMRIE, B. **Approaches to the Typology of Word Classes**. Berlin: Mouton de Gruyter, 2000.

WEISBERG, M.; NEEDHAM, P.; HENDRY, R. Philosophy of Chemistry. **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**, 2011. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/chemistry/>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

WIERZBICKA, A. Lexical Prototypes as a Universal Basis for Cross-Linguistic Identification of "Parts of Speech". In: VOGEL, P. M.; COMRIE, B. **Approaches to the Typology of Word Classes**. Berlin: Mouton de Gruyter, 2000. p. 285-317.

POCHI E O INCÊNDIO, DE TAKEO ARISHIMA
POCHI AND THE FIRE

Cristina Rosoga Sambuichi¹

RESUMO: O presente trabalho apresenta uma tradução do conto *Kajito Pochi* (Pochi e o incêndio) e tem como objetivo introduzir ao público leitor brasileiro a literatura infantil de Takeo Arishima. Contém também uma nota breve sobre o autor. O conto foi escrito e publicado pela primeira vez em 1922 na revista Fujin Koron e republicado na coletânea *Hitofusa no Budo* (Um cacho de uvas) em 1952, junto com outros contos para crianças.

Palavras-chave: Takeo Arishima; literatura infantil; Literatura da Era Taishô.

ABSTRACT: This work represents a translation of the short story *Kaji to Pochi* (Pochi and the fire). Its aim is to introduce children's literature by Takeo Arishima to the Brazilian readers. It also contains a brief note about the author. This story was written and published for the first time in 1922, in the magazine Fujin Koron, and republished in the collection *Hitofusa no Budo* (A Grape) in 1952, together with other short stories for children.

Keywords: Takeo Arishima; children's literature; Taishô period Literature.

SOBRE O AUTOR E A OBRA

Takeo Arishima (1878-1923) foi escritor, contista e ensaísta japonês que atuou durante os períodos Meiji (1868-1912) e Taishô (1912-1923). Nasceu em Tóquio, em uma família rica, e teve dois irmãos e uma irmã. Aos 4 anos, seu pai mudou-se a trabalho para Yokohama e Takeo e a família o acompanharam. Seguindo os ideais educacionais de seu pai, Takeo foi criado em uma família americana e estudou língua inglesa em uma missão cristã. Formou-se na prestigiada universidade Gakushûin aos 19 anos e depois entrou no Colégio Agrícola de Sapporo (atualmente, Faculdade de Agricultura da Universidade de Hokkaido). Sob a influência dos colegas Kanzo Uchimura e Kokichi Morimoto, tornou-se cristão. Depois de se formar, foi para os Estados Unidos, onde se matriculou na Universidade de Haverford, e mais tarde na Universidade de Harvard. Lá, ele recebeu uma forte influência do socialismo, da literatura de Walt Whitman e Ibsen, e da filosofia de Bergson e Nietzsche.

Depois de voltar para o Japão, por meio do seu irmão Ikuma Arishima, conheceu os escritores Naoya Shiga e Saneatsu Mushanokoji, formados também no Gakushûin, com quem formou o grupo literário Shirakaba (Vidoeiro Branco), grupo que fundou a revista literária de

¹Cristina Rosoga Sambuichi é mestre em Letras pela Nagoya University e Professora assistente do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras (DLLE) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Manaus, Amazonas, Brasil; cristina.rosoga.sambuichi@gmail.com.

mesmo nome, publicada a partir de 1911. Nesta revista, Takeo Arishima publicou obras como “Kan-kanmushi” (O trabalhador que tira ferrugem), “Osue no shi” (A morte de Osue), críticas literárias e se tornou uma das figuras centrais do grupo Shirakaba. Em 1916, o seu pai e a sua esposa Yasuko faleceram, e a partir deste período, ele dedicou toda sua carreira à Literatura.

Takeo Arishima escreveu romances como “Kain no Matsuei” (Os descendentes de Caim), “Umareizuru Nayami” (O sofrimento surgindo) e “Meiro” (O Labirinto). Sua obra mais famosa é “Aru Onna” (Uma certa mulher), um melodrama moral e psicológico sobre uma mulher com forte personalidade lutando contra uma sociedade hipócrita e dominada pelos homens. Sua literatura é famosa pelos temas profundamente humanistas, com influências neo-idealistas, feministas e socialistas. O Cristianismo também deixou a sua marca em suas obras.

Em 1923, Takeo Arishima conheceu Akiko Hatano, uma mulher casada e editora da revista feminina Fujin Kôron. Seu relacionamento com Akiko desenvolveu-se num caso extraconjugal, que chegou ao conhecimento de seu marido. Isto acabou levando os dois, Takeo e Akiko, a cometerem suicídio, no mesmo ano, em Karuizawa. Os dois foram achados enforcados, e em estado avançado de decomposição, um mês depois. Seu caso chocou a sociedade japonesa e sua literatura foi criticada como imoral na época, e alcançou a popularidade somente após a II Guerra Mundial, quando os temas feministas em seus romances começaram a ser amplamente estudados fora do Japão.

O conto “Kajito Pochi” (Pochi e o incêndio) foi publicado na coletânea de contos para crianças “Hitofusa no Budô” (Um cacho de uvas) em 1952, pela editora Kadokawa Bunko. Junto com os outros contos, apresenta cenas baseadas na vida do autor durante seus anos de infância, em Yokohama.

POCHI E O INCÊNDIO²
POCHI AND THE FIRE

Takeo Arishima

Tradução: *Cristina Rosoga Sambuichi*

Acordei com o latido de Pochi.

Como estava morrendo de sono, mal deu tempo de repreender aquele latido barulhento, pois vi com os olhos semicerrados labaredas vermelhas que me assustaram. O armário estava em chamas! E um novo sobressalto me fez saltar de minha cama. A vovó, que deveria estar dormindo próxima de mim, estava concentrada na tentativa de apagar o fogo do armário com um tipo de pano preto. Eu não sei como dizer isso, mas a vovó pareceu-me ao mesmo tempo engraçada e assustadora, e corri em sua direção sem titubear. Ao fazer isso, a vovó tentou tirar-me de lá de uma maneira exasperada, sem dizer uma palavra, movendo apenas o pano confusamente. E quando o pano tocou minha mão, pude perceber que ele estava muito molhado.

- Vovó, o que está acontecendo? - perguntei.

A vovó olhava apenas para o fogo no armário e não disse uma só palavra. Deve ser um incêndio, pensei. Pochi latia como um louco lá fora. O interior do quarto, as portas corrediças, as paredes, o tokonoma³, o chigaidana⁴, tudo brilhava como se fosse um clarão da tarde. A silhueta da vovó fazia uma grande sombra que se movia como uma espécie de monstro. Mas o que me causava estranheza era o fato de a vovó não dizer uma palavra sequer. Será que ela ficou muda de repente? E ela me tratou como se eu a atrapalhasse quando me aproximei, não sendo carinhosa como sempre foi comigo.

Isso é muito ruim, pensei. Tentei agarrar a vovó, desesperado. Mas a vovó, que parecia tão fraquinha, repeliu-me sem dizer nada mas com tanta força que acabei sendo arremessado até a porta corrediça.

Era um incêndio. Vovó está tentando apagar sozinha. Quando compreendi a situação, percebi que ela não conseguiria isso sozinha, sai correndo quarto afora para a casa dos fundos onde mamãe e papai estavam dormindo e gritei com todas as minhas forças:

² Revisão: Ernesto Atsushi Sambuichi.

³Pequeno espaço elevado em recintos tradicionais japoneses (washitsu) destinado à exposição de decorações tradicionais tais como: arranjos florais ou árvores anãs (bonsai), rolos de parede com pintura ou caligrafia etc.

⁴ Prateleiras de tamanho irregular utilizados como mobília nas casas tradicionais japonesa.

- Papaaaaai! Mamãããe!

Eu achava que Pochi estava latindo fora do meu quarto, mas mal me dei conta de que ele estava logo ao meu lado, ganindo muito. Assim que mamãe ouviu o meu grito, ela pulou da cama e saiu de pijamas.

- O que está acontecendo? –perguntou a mamãe em voz baixa como se estivesse contando segredos, segurando-me firme nos ombros.

- Socorro ...

Estava tentando dizer, “Socorro, meu quarto está em chamas!”, mas apesar de meus esforços minha voz parou no “socorro” e não pude articular um som sequer depois disso.

As mãos da mamãe tremiam. Com essas mãos, ela pegou as minhas e fomos em direção ao meu quarto, mas quando enxergou o fogo através das portas corrediças abertas, ela fez soar um grito de espanto repentinamente, sacudiu minha mão tentando largá-la e intentou lançar-se para dentro do quarto. Eu agarrei a minha mãe, desesperado. Nesse momento, pareceu que finalmente mamãe se deu conta de minha presença, virou-se para mim e sussurrou no meu ouvido:

- Depressa, vai logo e acorde o papai, e depois vai para o nosso vizinho, acorde-o também, diga a ele que é um incêndio, entendeu? Depressa!

Foi quando papai entrou correndo. Fui até a entrada sem dizer nada a ele. Lá estava escuro. Desci descalço no chão de terra batida da entrada, e consegui puxar o trinco e abrir a porta. Queria correr, mas me lembrei do que a mamãe disse, que se eu corresse de pés descalços, eu poderia me ferir e pegar uma doença grave. Então, tateei com as minhas mãos na escuridão até encontrar um par de chinelos grandes. Não sei de quem era os chinelos, mas os calcei nos meus pés e sai de casa correndo. Do lado de fora estava escuro também e fazia frio. Sempre tive medo e não gostava de andar sozinho à noite, mas justo naquela não estava com medo algum. Mas eu poderia tropeçar em algo e cair, e por isso corri levantando as minhas pernas o mais alto que pude. Pochi deve ter pensado que eu era um bandido, pois ele veio correndo e, latindo, tentou pular em mim. Mas ao perceber logo que era eu, ele me acompanhou até o portão, ora correndo na minha frente ora atrás de mim. E quando atravessei o portão, ele ficou olhando para mim por um tempo, depois soltou um ganido esquisito e voltou para a casa.

Eu também corri com todas as minhas forças. Bati na porta do vizinho e gritei duas ou três vezes:

- Fogo!! Fogo!!!

Achei que seria bom acordar os vizinhos da casa ao lado também, então fui para a casa ao lado e bati na porta e gritei novamente. Fui para a próxima também. E quando olhei na direção da minha casa, onde estava completamente escuro até há pouco, podia-se ver uma pequena chama que saía e ondulava sob o telhado; ouvir pequenos estalos, como o de madeira na fogueira; e ouvir também o Pochi ganindo.

Minha casa estava muito longe da cidade, em uma montanha, na área de residências oficiais, e as casas onde fui gritando “Fogo!!!” eram todas de gente que eu conhecia. Quando olhei para trás, vi dois ou três vultos negros correndo em direção à minha casa. Isso me deixou tão contente que me incentivou ainda mais a ir até a próxima casa e gritar por socorro.

Depois de gritar em umas vinte residências, acabei me afastando muito de casa. Comecei a sentir um pouco de medo e parei. Olhei novamente em direção à minha casa. O fogo já tinha se alastrado bastante e as árvores e as cercas de madeira em volta estavam visíveis como se estivessem em uma pintura. Como não estava ventando, o fogo propagava-se verticalmente, com as centelhas subindo bem alto no céu. Além do ruído de crepitação, podia-se ouvir também sons parecidos com tiros de pistola.

Ao estancar meus pés por um momento, notei que meu corpo tremia tanto que os meus joelhos e meu queixo estavam a ponto de ranger. Inesperadamente, comecei a sentir falta de casa. Ao me perguntar o que estariam fazendo a vovó, a mamãe, a minha irmãzinha e o meu irmãozinho, senti um aperto e não consegui mais correr e gritar por socorro como havia feito até um momento atrás. De súbito, tratei de correr de volta pelo mesmo caminho que havia percorrido, esbaforido. Enquanto corria, não conseguia tirar meus olhos das chamas que ardiam. Apesar da escuridão, só a minha casa estava a brilhar como uma fogueira. Meu rosto parecia arder também. Pude ouvir uma grande vozeria. E depois, ouvi Pochi que latia como um louco.

Não havia nenhum sinal de alarme soando na cidade e nada de chegar também alguma bomba de água. Pensei que tudo poderia acabar queimando por completo. Eu corria com todas as minhas forças, ansioso em ver toda a minha família novamente, enquanto tentava imaginar o que iria comer no dia seguinte e onde iria dormir.

Quando estava prestes a chegarem frente de casa, encontrei um homenzarrão correndo em minha direção. Ao reparar melhor, vi que o homem carregava firmemente minha irmãzinha e meu irmãozinho, cada um sob cada braço. Tanto a minha irmã como meu irmão choravam alto. Por um momento, achei que aquele homem grande fosse um seqüestrador. Atrás da área das residências oficiais havia uma montanha, e um mendigo vivia no templo antigo que ficava dentro da floresta. Nós costumávamos brincar de guerra lá e sempre que

víamos o mendigo, mesmo de longe, fugíamos às pressas gritando “o seqüestrador está chegando!” Fosse o que fosse, como o mendigo nunca ia atrás de nós e só andava lentamente arrastando seus trapos, não nos preocupávamos com a possibilidade de sermos pegos por ele, mas, às vezes, quando nos via de longe correndo, ele nos assustava com a sua voz que mais parecia um mugido de boi. Nós tínhamos medo daquele mendigo mais do que qualquer coisa. Pensei que tivesse sido aquele mendigo que havia sequestrado meus irmãozinhos. Por sorte, o homem parecia estar com tanta pressa que nem me notou; passou por mim, me ignorando. Por algum momento, fiquei pensando no que deveria fazer logo depois que ele passou por mim, mas quando me dei conta que seria um grande problema se eu perdesse de vista os meus irmãozinhos, desisti de voltar para casa e segui apressadamente atrás dele. Esse homem era muito rápido. Tanto é que me fez ficar com vontade de tirar e jogar fora os grandes chinelos que estavam me atrapalhando.

Como esse homenzarrão estava indo mais e mais rápido para o lado da cidade com muros de pedra, ainda carregando os meus chorosos irmãozinhos em seus braços, eu fui ficando cada vez mais assustado. Mas só de pensar que o medo que eu tinha dele não era tão grande comparado ao medo do incêndio, continuei seguindo aquele homem de rosto coberto e quimono dobrado na cintura, tomando cuidado para que ele não notasse a minha presença. Pouco depois, esse homem começou a subir a alta escada de pedra da casa da família Hashimoto. Quando volteio meu olhar para cima, vi que muitos da família Hashimoto estavam de pé nos degraus de pedra voltados em direção de minha casa e observavam o incêndio. Eu estranhei o fato de um sujeito parecido com um mendigo ter ido subir essas escadas. De repente, a tia Hashimoto, lá de cima, começou a falar com aquele homem.

- Querido, você voltou! Parece que as coisas vão piorar...

- Eu trouxe as crianças que estavam em perigo. Só não consegui encontrar o Takeo e não faço ideia de onde ele possa estar. - respondeu o homem que se parecia com mendigo enquanto carregava meus irmãozinhos com facilidade.

Peraí! Não é nenhum mendigo, é o tio Hashimoto! Fiquei tão contente que logo me pus a subir as escadas de pedra.

- Olha, não é o Takeo? – disse a tia Hashimoto assim que me viu.

Toda a família Hashimoto veio nos receber e nos levou para dentro de casa. A casa estava bem iluminada e isso foi uma benção para mim, depois de ter andado na escuridão por um longo tempo. Perguntaram se estava sentindo muito frio, prepararam *kuzuuyu*⁵ para eu

⁵ Bebida quente e adocicada feita com amido extraído originalmente da planta *kuzu* (*Pueraria Montana*).

beber e me emprestaram um quimono acolchoado. Mas, repentinamente, uma tristeza me acometeu. Meus irmãos haviam parado de chorar ao entrar na casa, mas bastou eles me virem começando a soluçar para recomeçarem com o choro em voz alta.

Passamos aquela noite na janela daquela casa, tremendo e observando a nossa casa queimar madrugada adentro. O tio Hashimoto, que saiu às pressas novamente logo depois de nos deixar em sua casa, retornou todo encharcado e enlameado, com um rosto tão sujo de fuligem a ponto de confundi-lo com outra pessoa. Isso foi após ter amanhecido, quando filetes de fumaça preta e branca subiam separadamente do local onde se encontrava a nossa casa, rodopiando depois um em torno do outro formando um feixe só no ar.

- Acalme-se! A casa principal queimou, mas a casa dos fundos permaneceu, e nem seu pai nem a sua mãe estão feridos. Mais tarde, eu vou levá-lo de volta. O frio desta manhã é fora do comum. Olhe toda esta geada! – disse o tio Hashimoto de pé ao lado do poço enquanto observava ao redor. De fato, estava todo branquinho até a borda.

Tomamos o café da manhã e, quando o sol já estava acima do frondoso pinheiro lá do jardim da casa de campo, o tio Hashimoto nos levou de volta para casa.

Lá havia muitas pessoas que estavam trabalhando com ímpeto, mas era tanta gente que eu não fazia ideia de onde todos surgiram. Como se tivesse caído um temporal, mal dava para saber até onde o chão estava encharcado, e meus chinelos de palha logo ficaram ensopados e pesados, dando uma sensação desagradável de molhado na sola dos pés.

Quando fui até a casa dos fundos, todos estavam tão diferentes a ponto de eu me questionar: será que esta é a minha avó? Será que este é o meu pai? Será que esta é a minha mãe? Mamãe estava vestida com um quimono que eu nunca tinha visto antes, o cabelo dela estava uma bagunça e seu rosto e as suas mãos estavam sujos de fuligem. Quando nos viu, ela correu até nós, abraçou nós três apertando-nos contra o seu peito, começou a chorar e esfregou seu rosto contra o nosso, molhando-nos com as suas lágrimas. Ela até nos assustou um pouco.

Falando em mudanças, a casa também mudou terrivelmente após o incêndio. As pilastras e tábuas de madeira empretecidas estavam empilhadas umas sobre as outras como blocos de montar derrubados, e de lá partiam e vinham fumaça e um mau cheiro. Os espaços estavam mais amplos e, enquanto eu observava esse panorama, meus olhos se enchiam de lágrimas, embora não fosse igual ao choro da mamãe.

Só o que nos sobrou foi a pequena casa dos fundos para nós seis morarmos, junto com o restante das coisas que não se perderam completamente no incêndio, sendo que metade estava queimada ou molhada. As pessoas da área de residências oficiais nos ofereceram três

refeições diárias. Os bolinhos quentes de arroz estavam deliciosos. Alguns estavam polvilhados com gergelim, alguns continham ameixa azeda, outros estavam embrulhados em folhas de alga seca. Eu nunca tinha experimentado arroz tão gostoso assim antes, pensei.

Descobriu-se depois que o fogo teria sido iniciado por um ladrão. A julgar pela corda do poço que fôra cortada para que não se conseguisse tirar mais água e pelo punhal queimado encontrado nas cinzas, o policial assinalou a possibilidade de alguém como um ladrão ter sido o incendiário. Quando a minha mãe soube disso, ela finalmente ficou aliviada. Papai foi chamado à polícia 2 ou 3 dias seguidos e isso deixou-o terrivelmente irritado. Quando a vovó viu o fogo em seu quarto, emudeceu de tão assustada que ficou, mas com o fim do incêndio ela finalmente conseguiu pronunciar algumas palavras. Por outro lado, ela se sentiu um pouco adoentada e ficou deitada, pegando um canto do nosso pequeno quarto.

No dia seguinte após o incêndio, recuperamos o nosso estado de espírito de sempre. E não foi só isso, as coisas se tornaram até mais divertidas do que antes. Nós três íamos até os escombros todos os dias e, embora os trabalhadores nos dissessem para não vir porque ainda estava perigoso, nós recolhíamos várias coisas e brincávamos mostrando um ao outro o que cada um encontrou e trocávamos os objetos.

No terceiro dia após o incêndio, a vovó, assim que despertou, perguntou para a mamãe um pouco sobressaltada: “O que aconteceu com o Pochi?” Relatou que teve um sonho no qual algo terrível havia acontecido com ele. Vovó disse que foi graças aos latidos de Pochi que ela soube do incêndio, e se não fosse por ele, teríamos todos morrido queimados.

Falando nisso, Pochi realmente tinha desaparecido. Algo parecia estar faltando, fosse quando acordávamos de manhã, fosse quando íamos brincar nas sobras de incêndio: era o Pochi. Mamãe também disse que na noite do incêndio, antes de eu ir acordá-los na casa de fundos, Pochi já havia ido lá e tinha coçado as corrediças, ganindo com tristeza, e por isso tanto ela como o papai estavam despertados. E nós acabamos nos esquecendo deste Pochi, que tanta lealdade demonstrou. Quando me lembrei de Pochi, uma solidão me afligiu repentinamente. Tirando os meus irmãozinhos, Pochi era meu melhor amigo. Era um cão grande de orelhas longas e um rabo fofinho que ganhei de um ocidental amigo de meu pai que vivia no setor de moradias destinadas aos estrangeiros⁶. Pochi era um cachorro que nos lambia com sua língua comprida; um cão que nos fazia cócegas; que nunca perdeu uma briga com outros cães; um cachorro que raramente latia; mas quando latia, as pessoas e até mesmo

⁶ Kyoryūchi: Setores especiais construídos em algumas cidades como Nagasaki, logo depois da abertura do Japão ao Ocidente, em 1853, onde moraram estrangeiros que trabalhavam no país.

cavalos ficavam com medo;era aquele que quando nos via, sempre vinha alegre, correndo, e pulava em cima da gente; um cachorro que era bonitinho apesar de não saber um truque sequer; e quando nós tentávamos ensinar alguns truques, ele se virava fechando seus olhos grandes, envergonhado. Eu me questionava: como é que pude me esquecer deste amigo tão querido sem até então me dar conta de que ele havia desaparecido?

Eu não me sentia somente sozinho, sentia remorso também. Falei isso para os meus irmãozinhos e imediatamente começamos a procurar por Pochi. Nós três nos dividimos para procurá-lo, fomos até o jardim e andamos chamando por ele em voz alta, “Pochi..., Pochi..., Pochi, venha aqui, venha aqui, Pochi”. Passamos de casa em casa da área de residências oficiais perguntando por Pochi: “Não viu o Pochi por aqui?” “Não”. “Não o viu em nenhum lugar?”. “Não vi”. Recebemos apenas este tipo de resposta por onde passamos. Acabamos perdendo até o apetite. A empregada veio nos chamar para comer, mas nós não voltamos para casa. Andamos desde os arredores da casa de campo e também até em direção à floresta da montanha onde vivia o mendigo. E chamávamos o nome Pochi em voz alta de vez em quando. Em seguida, parávamos para escutar. Imaginei que talvez pudesse ouvir seus passos apressados correndo em nossa direção. Mas não conseguimos encontrar nenhuma pista dele, tampouco ouvir seus passos ou seu latido.

- Coitado do Pochi, ele sumiu. Ele deve ter sido morto. - disse a minha irmã, em voz embargada, parada em pé no meio da estrada solitária da montanha.

Na verdade, Pochi não poderia simplesmente desaparecer, a menos que ele tivesse sido morto ou, porventura, alguém ter-nos roubado. Mas, mesmo que algo assim tivesse acontecido,não poderíamos ficar lá sem fazer nada.Praticamente não nos preocupávamos com a possibilidade de Pochi ser morto, pois era um cão grande e forte; e se alguém tentasse roubá-lo, o ladrão com certeza levaria umas boas mordidas. O que poderia ter acontecido? Eu já não estava me sentindo bem.

Eu estava irritado. E resolvi dizer umas boas para minha irmã:

- Na verdade, isso é culpa sua. Uma vez você disse que odiava o Pochi, e lhe disse para ir embora!

- O quê? Eu falei isso de brincadeira.

- Mas não deveria ter dito isso nem de brincadeira.

- Pochi não desapareceu por causa disso!

- É mesmo? Ah, tá. Então, você sabe por que ele desapareceu? Veja só!

- Mesmo quando eu disse para ele ir embora, ele não foi para lugar algum.

- Sim, claro! Mas é claro!Até o Pochi precisava pensar antes o que fazer.

- Mas você mesmo já bateu nele uma vez, não é?

- Não, eu não bato nele!

- Sim, você bateu.

- E daí? E daí se eu bati nele?

Eu bati em Pochi certa vez, fazendo-o chorar, porque ele havia quebrado os meus brinquedos. Quando minha irmã se referiu sobre isso, comecei a sentir que foi por causa disso que Pochi desapareceu. Mas eu não queria pensar que tinha sido por isso. Só podia ser por culpa da minha irmã. Passei a sentir ódio dela.

- Eu bati nele, mas depois eu fiz carinho.

- Mas eu também fiz carinho nele!

Minha irmã começou a chorar no meio da montanha. Depois, o meu outro irmãozinho também desatou a chorar. Eu também fiquei com vontade de chorar, mas me segurei para não sentir remorso depois.

Não sei explicar bem, mas passei a sentir medo imediatamente assim que percebi que éramos somente nós três no meio daquela montanha. Mas ali veio a empregada procurando por nós, preocupada por não ter nos visto em lugar algum da casa e, assim que nos encontrou, ordenou que voltássemos. Quando viram a empregada, os meus irmãozinhos abriram o berreiro na mesma hora. E eu, no fim das contas, estava tão triste que acabei chorando também. Assim, a empregada levou-nos de volta para casa.

- Por onde vocês andaram? Sem comer nada, e vocês três chorando tanto assim? – disse a mamãe, em um tom como se estivesse ralhando conosco.

Pouco depois, ela trouxe alguns bolinhos de arroz. Quando os vi, eu senti fome na mesma hora. Fiquei um pouco envergonhado de comê-los logo, pois estava chorando até aquele momento, mas comecei a comer prontamente.

Nesse momento, uma das pessoas que trabalhavam com os restos do incêndio veio e nos disse que haviam encontrado Pochi. Nós, é claro, mas a vovó e até a mamãe fizeram um grande alvoroço, já perguntando:

- Onde ele estava?

- Ele foi gravemente ferido e estava deitado na sombra do depósito. - disse o trabalhador, levando-nos imediatamente para o local.

Eu joguei fora meu bolinho de arroz, limpando os restos de arroz na minha roupa, e corri apressadamente atrás desse homem. Meus irmãozinhos, igualmente, correram também.

O depósito, com metade de sua estrutura destruída pelo incêndio, fôra ao chão. Atrás dos escombros, havia três a quatro trabalhadores, agachados. O homem que nos levou para lá se dirigiu aos seus companheiros e disse:

- Ei, pessoal, afastem-se um pouco.

Todos se levantaram. E lá estava Pochi, dormindo todo encolhido.

Completamente absortos, nós chamamos Pochi pelo nome e fomos em sua direção. Pochi não se mexia. Quando conseguimos vê-lo de perto, ficamos chocados. Seu corpo estava cheio de queimaduras, seu pelo macio ficou tostado e amarronzado em alguns lugares, além de estar impregnado de lama. E tinha marcas de sangue empretecido na cabeça e nas patas. Mal dava para saber se era o Pochi ou algum outro cão de tão sujo que ele estava. Eu, que corraera em sua direção, recuei quando o vi. Quando Pochi percebeu a nossa presença, ele levantou a cabeça um pouco e nos olhou tristemente, com os olhos embebidos de sangue. E moveu suas patas da frente na tentativa de se levantar, mas, não conseguindo de jeito algum, voltou a se deitar.

- Coitado dele, alguns pedaços de madeira devem ter caído e quebrado o seu quadril.

- De qualquer forma, ele deve estar cansado também pois passou a noite toda andando ao redor do fogo e ganindo.

- Olha, ele está sangrando muito ali!- disse um dos trabalhadores.

Realmente, ele estava sangrando. A articulação da pata traseira sangrava, e o sangue escorria até o chão.

- Eu não tenho como cuidar dele.

- E eu nem pensar.

Desse modo, não houve um peão sequer que quisesse tratar dele. Eu estava assustado. Mas fiquei com tanta pena dele que acabei acariciando a sua cabeça, timidamente e de longe. Ao sentir meu contato, ele sacudiu o focinho, fechou os olhos e levantou um pouquinho a cabeça. Quando vi isso, acabei me esquecendo do medo e também da sujeira; aproximei-me dele e como num abraço levei sua cabeça às minhas mãos e o acariciei. Nesse momento, pensei: ‘como será que eu pude bater, mesmo que isto tenha ocorrido em apenas uma ocasião, num amigo tão encantador como Pochi? Não importa o que ele fizer: isso nunca mais acontecerá novamente’. De olhos fechados, Pochi inclinou sua cabeça em minha direção mansamente. Eu pude notar que seu corpo todo tremia.

Minha irmãzinha e meu irmãozinho também se reuniram em torno de Pochi. Logo depois, mamãe e papai também vieram. Eu ajudei o papai e trouxe água em um balde e, com

um pano branco e limpo, retiramos a lama e o sangue. Quando limpávamos alguma parte dolorosa, Pochi tentava afastar nossas mãos com seu focinho.

- Calma, garoto, fique quietinho. Agora limparemos e curaremos suas feridas, ok?— disse-lhe o meu pai, mas com uma voz tão amável que era como se estivesse falando com uma pessoa. Mamãe chorou furtivamente, de modo que ninguém percebesse.

Pochi, que era tão brincalhão, não dava nenhum sinal de que faria suas estripulias mais. Isso me fez sentir muita pena dele. Depois de terminar de limpar todo o seu corpo, papai saiu dizendo que iria chamar um médico para cães porque as feridas de Pochi eram graves. Em sua ausência, eu e minha irmã mais nova fizemos uma “caminha de palha” para Pochi. E secamos o corpo dele todo com uma toalha. Quando tentamos movê-lo para que deitasse na cama de palha, deve ter sido tão doloroso, mas tão doloroso que ele soltou um grito terrível pela primeira vez e tentou morder-nos enquanto chorava. Os trabalhadores também foram gentis e nos ajudaram a cuidar dele. Eles construíram uma pequena cerca ao redor do Pochi com pedaços de tábua. ‘Estamos no inverno e está frio’, pensei, e ele deve sentir bem mais frio se o seu pelo estiver molhado.

Depois que o médico veio e passou pomadas no seu corpo e lhe fez tomar alguns remédios, tanto trabalhadores como também a mamãe foram embora. Como meu irmão mais novo estava reclamando do frio, mamãe o levou também. Mas tanto papai, minha irmã e eu também permanecemos ao lado de Pochi, a observar o seu estado. Mamãe fez a empregada trazer um mingau cozido com leite. Pochi acabou comendo com muito prazer. Afinal, por durante os três dias após a noite do incêndio, Pochi teve que aguentar esse tempo todo sem comer nada e, até por isso, esta papinha deve ter sido realmente deliciosa.

Pochi estava com os olhos fechados, todo enrolado e tremendo muito. Lágrimas umedeciam os cantos dos seus olhos o tempo todo. E de vez em quando ele abria os olhos um pouco, e depois de nos observar quieto, voltava a dormir.

Sem que percebêssemos, veio um entardecer bem frio. Papai disse para que ficássemos em casa pois ele já estava bem, mas eu não queria ir entrar. Eu queria ficar ao lado de Pochi mesmo durante toda a noite. Sem saída, papai acabou voltando sozinho, a resmungar que estava muito frio.

Somente eu e minha irmã permanecemos por lá. Como Pochi parecia dormir tão profundamente, perguntei-me se ele estava mesmo vivo, e por isso sussurrei: “Oi, Pochi”. Pochi abriu os olhos preguiçosamente e chegou a abanar um pouquinho o seu rabo.

Finalmente anoiteceu. Mamãe veio dizendo que o jantar estava pronto, que se pegássemos um resfriado seria um problema e, por isso, nos levaria nem que fosse à força. Dito isso, eu e minha irmã acariciamos a cabeça do Pochi e voltamos para casa.

Na manhã seguinte, assim que despertei, sem nem mesmo trocar de roupa, corri para onde estava o Pochi. Papai estava agachado ao lado dele. E ele disse: “Pochi morreu”. Pochi havia morrido.

Mesmo hoje, eu não tenho certeza onde Pochi foi enterrado, se foi mesmo no quintal do velho templo dentro da floresta, onde aquele mendigo vivia.

**PROBLEMAS DA COMPREENSÃO INTERCULTURAL: SOBRE A
DIVERSIDADE DO DEBATE A RESPEITO DA TUBERCULOSE**
*PROBLEMS OF INTERCULTURAL UNDERSTANDING: ON THE DIVERSITY
OF THE DEBATE ABOUT TUBERCULOSIS*

Mahito Fukuda¹

Tradução: *Ernesto Atsushi Sambuichi*

RESUMO: O presente artigo foi apresentado no Simpósio Internacional “Ibunkatoshite no Nihon” (Japan Seen as from Different Cultural Perspectives) nos dias 1 e 2 de Novembro de 2008, sob o título “Edo no Haibyô, Meiji no Kekkaku” (“A Tísica Pulmonar de Edo, a Tuberculose de Meiji”). Trata-se da primeira tradução autorizada para o português deste artigo.

Palavras-chave: Compreensão Intercultural; diversidade; tuberculose; perspectivas culturais

ABSTRACT: This paper was presented at the International Symposium "Bunka toshite no Nihon" (Japan Seen as from Different Cultural Perspectives) on the 1st and 2nd of November, 2008, under the title "Edo no Haibyô, Meiji no Kekkaku" ("Edo's Pulmonary Consumption, Meiji's Tuberculosis "). This is the first authorized translation into Portuguese of this work.

Keywords: Intercultural Understanding; Diversity; Tuberculosis; Cultural Perspectives

1. O que é Compreensão Intercultural

1.1. Premissa

O que viria a ser Compreensão Intercultural? Primeiramente, temos a nossa própria cultura, a cultura do próprio país. Ou, por assim dizer, uma cultura. Em contrapartida, temos as culturas concernentes a raças, etnias, nações. Seria isto uma espécie de Intercultura. Quando temos pelo menos duas culturas distintas ou divergentes entre si, podemos pela primeira vez chamar de Intercultural. E quando há a necessidade de compreensão recíproca, a expressão Compreensão Intercultural é utilizada.

Não obstante, a premissa básica é a compreensão da própria cultura (de seu país). E após a observação da cultura de terceiros (de outro país), uma espécie de comparação se realiza.

Desde o princípio de sua História, o Japão recebeu influências culturais estrangeiras por diversas vezes e, digerindo-as, atingiu a forma atual. E principalmente dos seus países

¹ Professor Dr. do Departamento de Pós-Graduação em Estudos Internacionais de Língua e Cultura de Nagoya University – Japão.

vizinhos, como a China e a Coréia, o nível de influências culturais recebidas é incalculável. Os benefícios foram realmente imensos a contar religião, ciências e artes. A escrita, nem é necessário citar.

Porém, apesar da transculturação da escrita chinesa (de ideogramas e silábrios fonéticos), a influência gramatical foi praticamente nula. A casca foi tomada emprestada, mas o cerne e as raízes permaneceram. E mesmo em outros fenômenos, deve-se tomar uma especial atenção quando for avaliá-los.

Pouco depois, o Japão se viu envolvido com outros países. Trata-se do advento da cultura européia com as armas de fogo e o Cristianismo, e a assimilação da cultura e de elementos culturais a partir do comércio com os portugueses e holandeses.

E como é de conhecimento geral, houve contatos com vários países em meados do fim último xogunato ao período Meiji, que trouxeram para o Japão um volume colossal de conhecimentos e de ideologias. Com o processo de abertura do país, o espírito japonês aliado ao conhecimento ocidental foi professado, e o Japão empenhou-se na política de fortalecimento econômico e militar e no desenvolvimento industrial. E o último “navio negro”², com a derrota do Japão na Segunda Grande Guerra Mundial (na Guerra do Pacífico), foi efetivamente a ocupação das forças ocidentais que trouxe a incontestável ocidentalização da cultura e do modo de vida. Há quem inclua a americanização neste processo. Mesmo assim, é preciso que se comprove se a base da cultura japonesa oscilou ou não com isso. A partir desta ótica, podemos saber, pela primeira vez, se uma determinada cultura está respirando ou não dentro de uma cultura distinta (intercultural).

1.2. Confiabilidade das Informações

Com tais mudanças históricas e do ambiente cultural, o que exatamente foi trazido ao Japão? Deixando-se um pouco de lado esta avaliação, enquanto apresentamos os casos daquilo que aqui é chamado de “Intercultural”, e se estes podem ser chamados diretamente de Interculturais (pois por vezes tais coisas já estão compreendidas como integrantes da cultura nacional), gostaríamos de indicar os problemas da comunicação e da Compreensão Intercultural.

Em nossas escolas, aprendemos que Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646-1716) apresentou o método de cálculo infinitesimal (diferencial e integral) em 1684, e que Isaac Newton (1642-1727) teve a idéia em 1666 e a apresentou em “Principia”, em 1687.

² N.T.: refere-se à embarcação norte-americana que, em sua primeira vez no arquipélago japonês em meados do fim do último xogunato, ficou conhecido como “navio negro” devido a sua cor.

Mas relembremos quem foi o renomado matemático japonês de Edo, Takakazu Seki (1642-1708).

Takakazu Seki³, como fundador da Escola Seki, foi venerado como o Santo da Aritmética. Do período Meiji em diante, mesmo após a substituição do *wasan* (matemática tradicional japonesa) pela matemática ocidental, foi considerado uma figura heróica dentro da história da matemática japonesa. Ele é valorizado mundialmente também por ter conseguido chegar “um passo à frente” ao cálculo infinitesimal, um pouco antes de Newton e Leibniz.

Ele reformulou consideravelmente a Álgebra de até então baseada nos *sangi* (numeração com varetas), e criou um método original de cálculo escrito que utiliza símbolos. Este método funciona igualmente a Álgebra contemporânea que se utiliza de equações com variáveis, e com isso houve um grande salto no desenvolvimento do *wasan*.

Primeiramente, ele criou uma fórmula que busca uma solução de uma equação de primeiro grau com duas variáveis e, a partir desta, no processo de extensão do número de variáveis, chegou ao pensamento do que hoje conhecemos como Determinante. Este fato ocorreu 200 anos antes da Europa. Além disso, propôs um método que busca a solução aproximada de equações de grau n , mas é basicamente o mesmo método que o inglês William George Horner publicou em 1819, cerca de 100 anos depois de Seki. Ademais, obtendo-se a fórmula que busca a medida dos lados de um polígono regular circunscrito, o cálculo do coeficiente de circunferência pode ser obtido corretamente em até 11 casas com o método de Horner.

É de se surpreender que mesmo no Japão já houvesse, na época de Newton, o estabelecimento de uma matemática avançada como a que vimos, mas podemos inferir que esta decaiu devido à teimosia pragmática. O objetivo do *wasan* restringiu às necessidades práticas imediatas e à técnica de cálculo. E até por isso não buscou a evolução aritmética e geométrica, e tampouco buscou a essência do movimento e das leis como Newton. E como resultado disso, há o pesar de não ter se tornado a base das Ciências Naturais.

Ou tal qual este fenômeno, seria possível que tais ocorrências possam ter surgido em outros fenômenos culturais? Dito de outro modo, um fenômeno, que acredita-se que tenha sido trazido de um lugar distante, pode ser que tenha origem também em um lugar mais próximo do que se imaginava e que já o envolvia. Assim como na peça infantil “O Pássaro Azul” (L’Oiseau Bleu, 1908) de Maurice Maeterlinck (1862-1949).

³ N.T.: fora do Japão é mais conhecido como Kôwa Seki.

O exemplo mais notável disto pode ser encontrado em lugares inesperados. A questão da imagem acerca da tuberculose seria um destes exemplos. Pode ser que soe estranho, mas pensava-se que esta imagem fora importada de outro país ao Japão do período Meiji. Todavia, a verdade é que esta imagem já existia no Japão, e foi a partir desta perspectiva inesperada que a cultura enraizou-se profundamente e exerceu seu poder de influência.

Abaixo, discorrerei sobre a propagação e a profundidade de influência, e a respeito do entendimento correto da cultura deste país e das dificuldades de compreensão.

2. Verificação da Romantização da Tuberculose

2.1. Localização do Problema

Por muito tempo, no Japão, a tuberculose (*kekaku, rôgai, haibyô, haikan, denshibyô*)⁴ foi vista como uma doença das belas e dos gênios.

Não se sabe quando, onde e quem começou a dizer tais coisas, mas expressões como “bela de vida curta” e “gênio tuberculoso”⁵ começaram a constar no linguajar de inúmeras pessoas.

Não obstante, estas proposições podem, de fato, ser consideradas corretas? É bem verdade que escritores e poetas como Ichiyô Higuchi, Takuboku Ishikawa, Shiki Masaoka, Tatsuo Hori, Takehiko Fukunaga, pintores como Shigeru Aoki e Yûzô Saeki, e músicos como Rentarô Taki foram vitimados pela tuberculose e mesmo assim dedicaram-se às suas belíssimas produções. A considerar Ôgai Mori, Sôseki Natsume e os incontáveis tuberculosos ao redor, não é exagero dizer que o Japão do período Meiji estava repleto de gênios tuberculosos. Pelo ponto de vista da guerra e das soluções políticas, tivemos os tratados de Paz de Shimonoseki e o de Portsmouth, das guerras Sino-Japonesa (1894-95) e Russo-Japonesa (1904-05) respectivamente, e tiveram como representantes do lado japonês nestas conferências de paz Munemitsu Mutsu e Jutarô Komura, ambos agonizando com a tuberculose.

Dentro deste panorama, há hipóteses de que as imagens dabelaou do gênio tuberculosos foram construídas após a Reforma Meiji com a entrada e a consequente influência da cultura ocidental, em especial pela “A Dama das Camélias” de Alexandre

⁴ Vide nota 1) do autor no final.

⁵ N.T.: No original, o autor utiliza os termos “kajin-hakumei” e “haibyô-tensai”.

Dumas Filho, a partir da qual se imaginou que se formaram tais estereótipos, mas a verdade é que uma imagem “afetada” própria a respeito preexistia já no período Edo.

A imagem que se tinha dos pacientes de tísica pulmonar no período Edo, de modo geral, era vista como de “nobres” ou de “ricos” e como doenças das filhas destes, e que era comum principalmente entre os jovens.

Este tipo de imagem se assemelha muito a romantização da tuberculose no Ocidente, e tais imagens que podem ser vistas também na China, Coréia e Índia são fenômenos que ultrapassam a fronteira de uma só espécie de cultura. Além disso, mesmo voltando-se 2500 anos atrás ao período de Hipócrates, ou ao século VIII da Dinastia Tang, tais imagens também podem ser vistas, e é preciso que voltemos os olhos às descrições das narrativas que tratam como peculiaridade do paciente tuberculoso aquele que “dentro de um grande olho repousa luz”.

No período Meiji, imagens como “filha de classe abastada” e “doençado estudioso brilhante” foram alteradas para “bela de vida curta” e “gênio tísico”. A imagem da pessoa bela foi acrescentada à da doença chamada tuberculose.

Ao se falar de pessoa bela, lembramos rapidamente das chinesas Yang Guifei e Xi Shi, e da japonesa Ono-no Komachi, mas nenhuma delas morreu de tuberculose. A imagem da delicadeza, do pescoço longo, dos olhos grandes, da face rósea, das tosses e do lenço respingado de sangue fresco da bela com tuberculose foram outorgadas à imagem da beleza.

A “bela saudável” que exaltamos nos dias atuais foi construída a partir do oposto da imagem de beleza.

2.2 Romantização da consumpção(*haibyô*) do período Meiji

Por muito tempo, pensou-se que a imagem da tuberculose no Japão fora tingida pela peculiar imagem de beleza açucarada, influenciada pelo interesse literário importado pelo Ocidente durante o intervalo entre os períodos do final do último Xogunato ao da Reforma Meiji.

O prelúdio disto foi a adaptação/tradução de “A Dama das Camélias” (*La Dame aux Camélias*, 1848), de Alexandre Dumas Filho (1824-95).

Este romance, desde o princípio, foi uma obra que se baseou na relação de Dumas Filho com sua amante, a atriz Marie Duplessis (Alpholsine Plessis, 1824-1847), que em meio a sua maior popularidade, morreu de tuberculose. Com a tristeza de sua perda, Dumas Filho escreveu uma obra que espremeu lágrimas de sangue da sociedade. Além de alcançar sucesso de crítica na França, a obra fora dramatizada, e com a ópera “La Traviata” (1853), do italiano

Giuseppe Fortunino Francesco Verdi (1813-1901), tornou-se assunto da época e conhecido por todos.

O Japão do período Meiji, ocupado em assimilar a civilização ocidental, de todos os modos importou a cultura européia e a traduziu. E “A Dama das Camélias” não foi exceção. Primeiro, sob a forma de trechos adaptados em jornais e revistas, depois em partes traduzidas, para depois chegar a tradução completa da obra. De forma simplificada, o processo de apresentação da obra ao Japão pode ser vista a partir dos registros abaixo:

“Pari jôwa: tsubaki no omokage”, tradução de Shujin Kusanoto, Kan’yu-nippô, ano 17 de Meiji (1884).

“Tsubaki no hanataba”, tradução de Shihô Katô, Shun’yôdô, ano 22 de Meiji (1889).

“Tsubaki-fujin”, tradução de Roan Uchida, Sekai no Nihon, ano 29 de Meiji (1896).

“Tsubaki-hime”, tradução de Shûtô Osada, Waseda daigaku shuppanbu, ano 35 de Meiji (1902).

“Kyakuhon:Tsubaki-hime”, tradução de Kikutei Taguchi, Bungei kurabu, ano 44 de Meiji (1911).

“Tsubaki Onmae”, tradução de Sanjirô Ôta, Shun’yôdô, ano 3 de Taishô (1914).⁶

A respeito das dramatizações, Shôh Matsui adaptou a obra para o teatro em 1911 (ano 44 de Meiji) sob o título “Tsubaki-hime”, e a apresentou no teatro imperial, recebendo boa aceitação. Em 1918 (ano 7 de Taishô) a ópera “La Traviata” chegou ao Japão, mas como a peça “Tsubaki-hime” já estava na boca de todos, a apresentação seguiu com o título conhecido. Esta apresentação ocorreu no pavilhão *AkasakaRoyal*, e foi adaptada para a língua japonesa por Gyokugan Komatsu, de modo que a performance com o original em italiano fora apresentada no ano seguinte, em 1919 (ano 8 de Taishô), encenada pela primeira vez pelo grupo teatral da Rússia, sendo este o marco inicial.

Esta série de imagens de “Tsubaki-hime”, ou seja, o fato de uma mulher jovem e bela, que recebia elogios de todos, e que por conta da consumpção (tuberculose) teve uma morte prematura, fixou uma impressão no imaginário japonês a respeito do destino dos pacientes de consumpção, o que fez com que uma forte crença de que esta fora uma imagem importada do Ocidente.

⁶ N.T.: Os títulos foram apenas romanizados para preservar o vocabulário utilizado por cada tradutor.

Cabe acrescentar o fato de o diário da pintora Maria Bashkirtseff (1858-84), que morreu prematuramente de consumpção, fora lido por um número expressivo de pessoas no Japão, assim como Ôgai e Ichiyô Higuchi (1872-96), ambos ilustres por suas obras e por terem morrido de doença pulmonar.

Mas na realidade, antes do período Meiji, quando o Japão ainda não havia recebido qualquer referência imagética peculiar a respeito da tuberculose, seria possível que uma imagem com amplitude bem maior tivesse sido difundida na sociedade, e que esta estivesse já constituída entre os populares?

A próxima seção se disporá a analisar e considerar as imagens do *rôgai* (tísica e tosse) / *haibyô* (consumpção/tísica pulmonar) / *kekaku* (tuberculose) dentro do período Edo.

Naturalmente, o primeiro a levantar a questão da consumpção/tuberculose no Japão no período Meiji foi o romance “Zangiku” (ano 22 de Meiji, 1889) de Ryûrô Hirotsu, e depois foi o romance de folhetim “Hototogisu” (ano 31 de Meiji, 1898), de Roka Tokutomi, que se destacou como o “romance da tuberculose”.

2.3. Romantização da tísica (*rôgai*) do período Edo

Como não há documentos estatísticos precisos que comprovem o quanto a tísica (consumpção/ tuberculose) se propagou durante o período Edo, não há como dizer nada em definitivo. Por exemplo, há um registro (SUDA, Keizô. “Hida 0-jiin Kakochô no Kenkyû”) de um templo budista da região de Hida, e nele há descrições a respeito da tísica das quais não se sabe até que ponto elas podem estar corretas. Há como distinguir as enfermidades do sistema respiratório, mas não é passível de mensuração para ter valor estatístico.

Já no documento “Onna Chôhoki” (ano 5 de Genroku, 1692), além de especificar que se trata de uma doença que afeta os jovens, é minucioso quanto aos sintomas.

“A maioria padece de tísica quando atinge a idade de 16 ou 17 anos. Quanto aos sintomas da tísica, (os pacientes) não reconhecem a si mesmos, não percebem mesmo estando próximo, e passam a ter uma feição debilitada e melancólica com o passar do tempo. No início, vão da febre ao frio seco, a menstruação não vem, suam durante o sono, começam a tossir com esputação e tem inapetência.”

Porém, no “Grande Incêndio de Meireki” (ano 3 de Meireki, 1657)⁷, também conhecido como *Furisode-kaji* (O Incêndio do quimono de mangas longas), uma jovem que trabalhava em um grande estabelecimento encontrou-se casualmente, durante uma peregrinação a um santuário, com um jovem bonzopor quem se apaixonou perdidamente e, ao morrer de tísica, teve o seu quimono de mangas longas vendido a uma loja de roupas usadas. Este quimono fora vendido a uma outra jovem de um grande estabelecimento que também morreu e, após a terceira morte, resolveram incinerar a vestimenta no templo *Hongô-honmyô* de Edo para celebrar o descanso da alma. Mas durante a cerimônia, a peça tornou-se chamas sopradas ao vento e incendiou Edo, e de fato mais de cem mil pessoas foram vitimadas.

E em um outro documento médico, que escreve que a tísica foi transmitida através da caixa de remédios de um médico particular, há a possibilidade de ter havido segundas intenções na transmissão da tísica, assim como no caso do *Furisode-kaji*. E assim como no Ocidente, a transmissão e a hereditariedade da tísica foi por muito tempo alvo de discussões entre os médicos no Japão, e talvez por isso tais histórias um pouco moralizantes tenham influenciado as hipóteses acerca da transmissão.

Acrescentando-se a estas histórias que correram de boca em boca, há os poemas curtos *senryû* que revelam os sentimentos da população da época factualmente. O *senryû* é um poema originariamente de estilo coloquial, sem a formalidade do uso de palavras retóricas ou de indicação da estação, com rupturas formais como a sobra de sílabas e o *enjambement*, além de fugir da regra também quanto ao número total de moras da poesia japonesa⁸. Tendo como fontes o *haiku* e o *renga*, os versos finais *tsukeku* (de 7-7 moras), produzidos de antemão, são omitidos restando-se assim apenas os versos em 5-7-5 moras. No período Edo, o poeta Senryû Karai (1718-1790) reuniu inúmeros versos em 5-7-5, e Goryôken'arubeshi (-1788), por sua vez, selecionou versos da coletânea de Karai e publicou a coletânea “Haifû Yanagidarû”. Com a popularização desta coletânea, este tipo de poesia passou a ser chamada de *senryû* desde então.

3. A figura da tísica revelada pelas poesias *senryû*

⁷Vide nota 2) do autor no final.

⁸ N.T.: *jiyû-ritsu*. Este tipo de poesia refere-se essencialmente à quebra da metrificação tradicional do *tanka* (poesia curta de 31 moras) ou do *haiku* (poesia curta de 17 moras). No caso em questão é a quebra da métrica do *haiku*, podendo possuir mais de 17 moras ou menos.

3.1. A jovem do grande estabelecimento

O que chama mais a atenção nas poesias *senryû* é a garota ser de família rica, sugerindoem quase todos os casos ser filha de uma próspera família de comerciantes, o que se pode verificar já na tradição oral do *furisode-kaji*.

O *furisode* é um quimono que as mulheres vestem antes de contrair matrimônio, e suas mangas são longas. Porém, por se tratar de um artigo muito caro, não é um produto que o público em geral pudesse obter tão facilmente. Pode-se inferir que a mulher que se vestia com tal quimono de cores vivas era invejada, e a peculiar psicologia retorcida frente às enfermidades dos abastados pode ser observada.

Como enfermidade das donzelas educadas distantes das impurezas do mundo exterior, os populares perceberam a tísica como a doença da paixão, impressões tais que tornam os *senryû* mais interessantes.

“Rôgai wa shinobi-gaeshi no uchi de yami” (A tísica enferma o lado de lá da proteção dos muros)

“Rôgai wa ô-furisode no yamahi nari” (A tísica é a doença do furisode)

“Koi-yami wa kanemochi no ko no yamahi nari” (O mal do amor é enfermidade das filhas abastadas)

“Furisode wo kiakite shika no sata to nari” (Cansada de vestir o furisode, tornou-se caso de cauterização)⁹

O termo “shinobi-gaeshi” refere-se à proteção que fica em cima das cercas/muros das grandes residências. Para que pessoas de fora não consigam invadir com tanta facilidade, itens de segurança pontiagudos de bambu, madeira ou de metal eram instalados em cima dos muros e portões. Todavia, quedar-se de paixão era algo que poderia acontecer com qualquer pessoa, e chegar ao óbito por causa de amor decerto não seria privilégio só dos endinheirados. Requer-se atenção aqui, pois apesar de o trecho escrever a respeito das abastadas, em lugar algum escreve-se a respeito das belas. Aí repousaria a disparidade de significados que divide a época com o período Meiji.

A expressão “cansada de vestir o *furiso de*” significa que o período de solteira é longo e que não tem conseguido se casar, ou seja, podemos inclusive supor que a mulher é feia. Refletindo o período em que como tratamento só havia o método de respiração zen e a

⁹ N.T.: A tradução dos *senryû* foi realizada, porém mantendo o original em japonês romanizados devido à explicação subsequente dos jogos de palavras com as homônimas.

cauterização com a moxa, ela acabou procurando tratamento por meiode cauterização nas costas¹⁰.

“Muko no toriyô ga osoi to meii ihi” (Demora-se muito em conseguir um noivo, disse o médico ilustre)

“Furisode wo nugasete suheru mugoi koto” (Despir-sedo furisode e deixar azedar é cruel)

“Hakoiri wo jû-kyû de oke ni irekaeru” [Troca-se a caixa (proteção excessiva) por umaurna (caixão) aos dezenove]¹¹

Com a demora em se conseguir um noivo, a donzela pode sofrer de tísica com a frustração, mas a graça está no fato de o médico dizer apenas sobre a demora (em se casar) em seu diagnóstico. “Despir-sedo *furisode* e deixar azedar” refere-se à cauterização, que com o calor das moxas se esvaindo, relata a provável agressão ao olfato com o cheiro nauseabundo da fumaça que sobe.

Quanto a dizer que a filha superprotegida será colocada em uma urna funerária aos dezenove anos de idade é pelo fato de, antigamente, ter-se estabelecido o dezenove como o ano climatérico da mulher.

“O-rôgai ka to tengai hoshi wo sashi” (Ao ouvir que era tísica, adivinhou o dossel)

“Teishu ga atte no rôgai saji wo nage” (Mesmo tendo marido contraiu tísica, e o médico desistiu)

Neste episódio, temos uma situação interessante, pois se pensava na época que a causa (da tísica) era a frustração sexual, mas a mulher contrai tísica mesmo conseguindo um marido, provocando o lamento de não se poder fazer mais nada.

Desta forma, resolvem sepultar no templo o corpo da mulher que havia morrido precocemente aos 19 anos. Antes disso, obviamente, ocorre o funeral. Na cerimônia, o *tengai* (dossel) é armado, ou seja, montam uma espécie de tenda. E no dossel, no momento em que despiam o corpo da jovem de seu *furisode*, o fogo atinge o local acidentalmente, e com a rápida propagação das chamas, isto veio a se tornar no incêndio que envolveu a cidade de Edo

¹⁰ N.T.: a cauterização que o autor se refere é a moxibustão, na qual quatro moxas são aplicadas nas costas, o que é citado pelo *senryû* somente como “shika” (abreviação de “shika no kyû”). Acreditava-se que a moxibustão fosse eficaz contra diversas enfermidades, tanto físicas como também espirituais, dentre elas a tísica e o mau agouro. A palavra “shika” é formada por dois ideogramas, sendo o primeiro o de “quatro”, e o segundo com as variantes “fogo” e “flor”, citadas textualmente pelo autor em seu original.

¹¹ N.T.: Há um jogo de palavras na qual se associa recipientes (*hako*=caixa, *oke*=balde, urna) com demais conotações. “Hakoiri” é abreviação de “hakoiri-musume” (filha superprotegida) e “oke” seria a abreviação de “kan’oke” (urna funerária). Com isso, o autor do *senryû* em questão assinala a troca dos recipientes para provocar o humor negro.

e que ficou conhecido como *Furisode-kaji*. Os preparativos para o funeral estavam em ordem, mas ao entrar na noite, a base do dossel pode ter sido afetada pelo vento que não deixou de cessar.

Não obstante, a tísica não era uma enfermidade que afetava só as jovens mulheres. Essencialmente, por se tratar de uma doença contagiosa, pode ser transmitida a qualquer pessoa. Uma senhora também, enfim, contraiu a doença. Embora se presuma que não deva haver frustração sexual por haver marido, o médico questionou-se, com suspeitas, de como ela contraiu a doença.

3.2. A situação do estudioso brilhante

Pois então, se disser que a tísica é uma doença que ataca somente as mulheres, isto não será verdade. Prossigamos com a figura de homens que contraíram tísica nos *senryû* a seguir. O olhar com o qual os pacientes de tísica são vistos nos *senryû* não suavizam em momento algum.

“Ko no iwaku to itte wa gai wo seki” (Ao dizer ko no iwaku, só tosses de tísica)¹²

“Rôgai no haha wa kinjo no dora wo home” (A mãe com tísica elogiou o moleque ovelha-negra da vizinhança)

O Período Edo era ainda uma época de estudos chineses. A essência destes estudos estava no *sodoku* (leitura em chinês sem se preocupar com o significado), *kundoku* (leitura das escrituras em japonês) e no *kunko* (interpretação) de escrituras chinesas como o “Môji” (Mêncio), “Kôshi” (Confúcio), “Rongo” (Analectos de Confúcio) e “Daigaku” (Grande Saber) entre outros dos “Quatro Livros e Cinco Clássicos”.

Obviamente, os jovens estudiosos entravam como discípulos dos eruditos em estudos chineses, e aplicavam-se no *sodoku* de textos em chinês. E a expressão “Ko iwaku”, que aparece com frequência nos livros “Môji” e “Kôshi”, faz com que pensemos imediatamente nas crianças e jovens que se dedicam aos estudos.

¹² N.T.: “ko no iwaku” é uma expressão que se baseia em “koiwaku”, que significa “assim como diz Confúcio”. A diversão reside na homonímia entre “ko” de Confúcio e “ko” de criança” que são também homógrafos.

Porém, nos casos em que tais esforços traziam o fracasso por conta da doença chamada tísica, é extremamente inquietante como os médicos da época faziam o tratamento.

“Otoko no rôgai gochô de nahosu nari” (Cura-se a tísica dos homens em Gochô)

“Musuko no rôgai wa shiroi neko ga yoshi” (Para a tísica do filho é bom um gato branco)

“Kuroneko to koban musuko nagameteru” (O filho observa o gato preto e o koban)¹³

O diagnóstico do médico, assim como na tísica das mulheres, é a frustração sexual. E para anular a frustração sexual, torna-se visível a receita médica que se limita a fazer com que procure uma mulher o mais rápido possível.

Isto porque “Gochô” refere-se ao bairro de prostituição de Yoshiwara, e “shiroi neko” (gato branco) pode ser lido desta forma: [shironeko = shirabyôshi = yûjo]¹⁴. Ou seja, podemos inferir que as pessoas dessa época julgavam que a eliminação da frustração sexual era precisamente o cerne de todo o tratamento.

Os pacientes de tísica/consumpção tinham a crença de que recuperariam completamente a saúde se criassem um gato preto por perto. Há um *senryû* que diz “ponham perto da filha pálida um gato preto”, e também “se o gato criado for preto, não faltará sorte à filha para conseguir um bom matrimônio”. Além disso, o pensamento de que o gato preto é bom para quem tem tísica parece ser o mesmo que diz, desde os tempos mais remotos, que o vermelho é bom para quem tem varíola. E não se trata apenas de chiste, pois com isso prepararam roupas, cobertores, mosquiteiros, *juban*¹⁵, e até mesmo arroz vermelhos.

“Keisei shi go fuku de musuko kaiki suru” (Com belas quatro a cinco vezes, o filho convalesceu)

“Seijin to musuko konogoro nakatagai” (Ultimamente o santo e o filho temse desentendido)

¹³ N.T.: “koban” refere-se a uma moeda japonesa antiga, de forma ovalada, geralmente de ouro ou banhada a ouro. Devido ao seu grande valor, criou-se o dito popular “Neko ni koban”, que corresponde aproximadamente ao nosso “dar pérolas aos porcos”. O *senryû* em questão aproveita-se do ditado claramente, parodiando-o e criando uma outra perspectiva.

¹⁴ N.T.: “Shirabyôshi” refere-se às dançarinas que desenvolviam danças tradicionais com indumentárias masculinas. A partir desta leitura, temos a associação com as dançarinas cortesãs “yûjo”, que eram prostitutas de luxo de Yoshiwara.

¹⁵ N.T.: *Juban*: vestimenta japonesa tradicional que se veste por debaixo do quimono. A origem do termo vem do empréstimo português “gibão”, que por sua vez veio do árabe “jubbah”.

“*Shisho wo harai yoshiwara taizen wo kahi*” (*Vendeu os Quatro Livros e comprou a coleção completa de Yoshiwara*)¹⁶

Por fim, a situação evoluiu, e o estudioso brilhante que também sofria de tísica teve a companhia de quatro a cinco belas (“*keisei*” = pessoa bela) e recobrou a saúde. Mesmo o acadêmico já acostumado com os estudos desde outrora, indispôs-se com os santos como Mêncio e Confúcio, e desfazendo-se dos “Quatro Livros e Cinco Clássicos”, terminou pondo as mãos no livro-guia de Yoshiwara.

Ademais, no livro de *haikai* do período Edo “*Haikai-Mutamagawa*”, existe um verso que revela que a tísica era uma doença marcante do período Edo. “*Tonikaku iro no waruhi sôryô*” indica que por tenderem a proteger além da conta o *sôryô* (= primogênito), o filho tem um corpo frágil e propenso a contrair doenças. Já o verso “*Fushoku no kyûji tobiishi wo yuku*” diz que é como se levasse a refeição, pulando-se de pedra a pedra¹⁷, ao paciente que, por estar em um aposento isolado, está deitado doente e não se alimenta.

“*Yami-agari utsukushi ayamate usorashiki*”¹⁸ vem a significar que há como a doença fazer com que a pessoa possa ser vista pelo menos mais bela. Há o verso de Ryûnosuke Akutagawa que diz “*Rôgai no hoo utsukushi ya fuyu-bôshi*”¹⁹ (ano 2 de Shôwa – 1927-28). No Ocidente, a tez pálida (azulada) e aliada a uma face ruborizada devido à febre, veiculada como “esperança de morte” (*spes moribunnda*), pode ter chamado muito a atenção das pessoas. Mas por outro lado, como se pode ler em “*sekai wo kura he ireru rôgai*”²⁰, há a consciência, com efeito, de que a tísica se tratava de uma doença mortal que reprime todas as alegrias e tristezas do mundo. No verso “*seki wo shitemo hitori*”²¹ (ano 14 de Taishô – 1926), do poeta Hôsai Ozaki, podemos dizer que este reflete tal solidão com clareza.

3.3. Resumo acerca da tísica do período Edo

Vejamos aqui, mais uma vez, o que os *senryû* falam de modo geral a respeito da tísica do período Edo.

¹⁶ N.T.: O autor do *senryû* aproveita-se do termo “*Taizen*”, que refere-se normalmente aos “Quatro Livros e Cinco Clássicos”, e o utiliza para Yoshiwara, dando a entender que se trata dos volumes de guias de diversão no bairro, alterando com comicidade a filosofia do estudioso.

¹⁷ N.T.: “*tobiishi-zutai*”. Refere-se à travessia de lagos artificiais dos jardins tradicionais por meio de saltos sobre as pedras salientes e separadas entre si que ficam no percurso.

¹⁸ N.T.: “parece mentira, equívoco, que ela fique bela após a convalescência”.

¹⁹ N.T.: “A face do tísico é bela, chapéu de inverno”.

²⁰ N.T.: “a tísica coloca o mundo dentro de um depósito”. Este verso, da coletânea “*Haikai-mutamagawa*”, refere-se ao paciente de tísica que, por não poder fazer o que bem entende devido à doença, acaba por viver acamado e trancafiado em seu próprio mundo.

²¹ N.T.: “sozinho, mesmo tossindo”.

(1) A mulher é uma filha rica superprotegida, mas padece de tísica por frustração sexual. Não há, porém, referência de que as jovens que vestem o *furisode* são belas.

(2) Quanto aos homens, transmite-se a idéia de que os estudiosos e brilhantes sofrerão de tísica.

(3) Como a eliminação da frustração sexual é considerada o melhor tratamento, há a permissão das relações amorosas, sendo que para as filhas sugerem a procura de um noivo, e para os filhos recomendam as mulheres de Yoshiwara.

(4) Às mulheres, amor e casamento; aos homens, Yoshiwara: Ou seja, no caso da tísica, as pessoas portam uma consciência de que é um problema que se enreda sempre em algum lugar com o amor, e referem-se aos endinheirados com ironias e alusões maliciosas. (Hipótese de uma espécie de preconceito às avessas. O escritor Kenji Miyazawa também foi discriminado por ser um paciente de consumpção de uma família de agricultores abastados.)

4. Resumo: Preceitos para a Compreensão Intercultural

A tísica no período Edo foi uma enfermidade que se destacou mesmo na vida cotidiana dos populares. Palidez, emagrecimento, esputação de sangue, e morriam. Não obstante, é verdade também que esta doença, ao mesmo tempo, foi adquirindo significados peculiares. Dito como doença dos abastados ou como enfermidade dos estudiosos brilhantes, ou seja, não se tratava somente de algo que se destacava no meio da população: havia a consciência de que se tratava também de uma doença bem mais especial.

A ela associam-se pessoas com dinheiro ou talento, e a possibilidade é alta disto envolver inveja e os impronunciáveis sentimentos de adoração e ciúmes.

No entanto, após a reforma em meados do fim do xogunato e com a entrada do período Meiji, houve uma entrada rápida da cultura e civilização estrangeira, que ofereceu novos significados aos gostos e preferências do homem nipônico. Como um exemplo disto, temos os significados particulares acerca do paciente de consumpção representado na obra “Tsubaki-hime” (*La Dame aux Camelias*).

De todos os modos, torna-se necessário verificar novamente aquilo que em princípio parece ser um perfume ocidental exalado dentro da cultura japonesa. Assim como já relatado a respeito do cálculo diferencial e integral da Matemática, foram averiguadas que, apesar de estar em um lugar completamente distinto, grande parte das idéias do mestre em *wasan* do período Edo, Takakazu Seki, eram congruentes, e que isto caminhava-se à comprovação.

E há a possibilidade de o mesmo ter acontecido, como um fenômeno cultural bem maior, a respeito da propagação da tuberculose e de imagens conjecturadas como “bela de vida curta” e “gênio tuberculoso”. E quanto à imagem “afetada” que se tinha dos pacientes de tuberculose, da qual pensava-se que fora uma influência da literatura ocidental pós Reforma Meiji, pode-se comprovar que houve na verdade, bem antes no período Edo, a imagem de uma doença de ricos e talentosos. Ocorria já a formação de significados peculiares.

Não obstante, certamente há um número incalculável de fenômenos culturais como este.

À primeira vista, a cultura flui de um ponto mais alto a outro mais baixo, e isto pode depender da medida que distancia tais pontos e como isto é narrado. Quando falamos a respeito das técnicas industriais, há o inegável destaque do Ocidente do século XIX em diante. Contudo, quando pensamos sobre as demais áreas, por exemplo pintura, artesanato e obras de arte, surgem outros diferentes critérios de avaliação.

No Japão, após a abertura do país no fim do xogunato e com a reforma Meiji, os japoneses prosternaram-se admirados com a incomparável técnica industrial européia e seus produtos. No entanto, o que para eles eram óbvios como a cerâmica, os tecidos e as xilogravuras ukiyo-e, que eram lixo frente aos admiráveis produtos, os ocidentais, em contrapartida, enxergaram significados totalmente distintos nestes. Houve espanto e admiração com a distância/diferença das expressões e dos significados do artesanato e das obras de arte. De fato, os ukiyo-e, que não passavam de meros papéis de embalagem das louças, provocaram um impacto incomensurável nos ocidentais ao desembrulhar os produtos. A Intercultura (percepção da diferença cultural) inicia-se com o encontro casual, e esta é saboreada a partir da postura em tentar compreender seus significados e valores. Estes valores partem deste início, desenvolvem-se e criam novos significados. E, dentro da nova cultura, tornam-se uma parte um tanto natural desta, e a sua procedência vai se tornando desconhecida. Desta forma, a Intercultura e seu impactante encontro geram uma nova vida dentro da cultura receptora, e ligam-se deste modo às gerações seguintes.

Há, por exemplo, um fenômeno considerado extravagante que será relatado neste final. Trata-se da questão da “rosa”. A rosa, além de símbolo da Grã-Bretanha, é considerada a flor mais adequada para representar as damas nobres da Europa. E em verdade, quando a princesa Diana, da casa Real Inglesa, morreu em um acidente em Paris, em seu funeral apelidaram-na de “Rosa da Inglaterra”. E isto porque os ingleses acreditavam firmemente que a rosa era uma flor de origem inglesa.

A rosa, realmente, existiu largamente em estado selvagem desde a Europa até a Ásia. E nesse meio existe uma rosa japonesa chamada “hanamasu” (*rosa rugosa*) que foi se perdendo e muitos sequer sabem que esta flor forma uma grande coroa como as de hoje. Igualmente, as laranjas são originárias de regiões ao sul da Ásia, e atravessando a Arábia foram levadas ao Mar Mediterrâneo, onde passaram a ser cultivadas como frutas importantes.

Este tipo de problema evoca prontamente a questão das dificuldades de Compreensão Intercultural. O que é considerado peculiar para um grupo étnico ou nação pode não ser em outras circunstâncias e casos. E a reverificação destes fenômenos culturais nos remete a uma nova exploração territorial da história cultural, além de ao mesmo tempo fazer com que traga, sem dúvida, uma avaliação mais precisa (mas não necessariamente legítima) da cultura do próprio país. E isto, ao mesmo tempo em que são indicadas as dificuldades em se avaliar corretamente a cultura nacional, pode-se indicar as dificuldades em se avaliar e receber corretamente a cultura de outros países .

O significado em se pesquisar a cultura e as culturas diferentes aumentará ainda mais em importância/valor, provavelmente, daqui em diante. E será aí que pela primeira vez um entendimento harmônico se dará, e a Compreensão Intercultural avançará.

Notas do autor:

1) Tuberculose. Doença infecciosa crônica, é causada pelo bacilo-de-Koch. Estas nomenclaturas sofreram grandes variações de acordo com a época, tal como exemplificado: “rôgai”(tísica e tosse) – “haibyô” (doença pulmonar/consumpção) – “kekaku”(tuberculose). A variação da nomenclatura pode ser observada também no inglês: [phthisis] – [consumption] – [tuberculosis]. A razão de enumerar tais verbetes é a de identificar no texto a época e o verbete correspondente corrente.²²

2) No intervalo entre 18 a 20 do terceiro mês do ano 3 de Meireki (2~4/03/1667), um grande incêndio chegou a destruir cerca de 1/10 de Edo da época. É chamado de *Furisode-kaji* e/ou *Maruyama-kaji*. *Okiku*, filha do comerciante-proprietário do conceituado estabelecimento *Ômasuya-jûemon*, ficou acamada por adoecer de paixão e, no dia 16 do primeiro mês do ano 4 de Jôh / ano 1 de Meireki (22/2/1655), morreu aos 16 anos. Após os ritos budistas *in*

²²N.T.: Devido à diferença dos termos correntes do Japão com os do Brasil, a tradução tratará os termos a seguir para sugerir os critérios de diferenciação do autor: *rôgai* = tísica; *haibyô* = consumpção/doença pulmonar; *kekaku* = tuberculose. Há ainda os termos “peste cinzenta”, “doença do peito” no português.

memoriam, desfizeram-se de seu *furisode* vendendo-o a uma loja de roupas usadas. Este *furisode* chegou às mãos de *Ohana*, filha do dono do estabelecimento *Kikuya-kichibê* localizado em *Hongô-motomachi*, que também morreu no ano seguinte, em 16 do segundo mês do ano 2 de Meireki (11/02/1656). E novamente por intermédio de uma loja de roupas usadas, a vestimenta chegou às mãos de *Otatsu*, filha do dono da casa de penhores *Iseya-gohê* localizada em *Azabu*, que morreu em 16 do primeiro mês do ano 3 de Meireki (28/02/1657). Para celebrar o descanso da alma do *furisode* do destino, no templo *Honmyô*, o bonzo lançou a peça às chamas enquanto recitava sutras, mas nesse momento um forte sopro fez com que o *furisode* em chamas voasse ao sabor do vento e pousasse no recinto principal do templo, e isto fez com que o fogo se estendesse e provocasse um grande incêndio em Edo.

REFERÊNCIA

SUDA, Keizô. *Hida o-jiin Kakochô no Kenkyû*. Publicação particular de Keizô Suda, 1973.

FUKUDA, Mahito. *Kekkaku to Bunkashi: Kindai Nihon no Yamai no Imêji*. Nagoya Daigaku Shuppashakai, 1995.

_____. “Kekkaku to iu Bunka”. *Chûôkôn-shinsha*, 2001.

René Jules Dubos. *The White Plague: Tuberculosis, Man and Society*, Little & Brown Co., 1952.

Mark Harrison. *Disease and the Modern World: 1500 To the Present Day*, Themes in History, Polity Press, 2004.

Henry Sigerist. *Civilization and Disease*, Cornell University Press, 1945.

GONGITSUNE**Ruchia Uchigasaki**⁴⁰**Allan Nywner Praia Mendonça**⁴¹

RESUMO: Antes de deixar este mundo ainda jovem aos 29 anos, Nankichi Niimi deixou mais de 1500 obras em formas de poesias, haikus, tankas, romances, contos de fadas, canções infantis, peças de teatro e outros⁴². "Gongitsune" é uma delas, escrita quando o autor tinha 18 anos, publicada na revista infantil "Pássaro Vermelho" em 1932. Em 1956, depois que este texto saiu no livro didático do japonês de escola primária, ele tem sido lido até hoje por muitas pessoas, tornando a obra-prima do autor. O texto base de "Gongitsune" lido por muitos japoneses é aquele que foi publicado na revista infantil "Pássaro Vermelho" e na qual houve muitas correções feitas pelo primeiro editor e escritor Miekichi Suzuki. Desta vez a tradução de "Gongitsune" para o português foi realizada da versão moderna do manuscrito original de Nankichi Niimi "Gongitsune" (Iwashita, 2013). A tradução em português de "Gongitsune" ocorreu durante 2014 e 2015 na Universidade Federal do Amazonas (UFAM) numa pesquisa do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) sobre o título "A história de uma raposa: literatura japonesa e seus preceitos sociais e culturais".

Palavras-chave: Gongitsune, Niimi Nankichi, literatura japonesa, tradução para português

ABSTRACT: Before leaving this world still young at 29 years old, Nankichi Niimi left more than 1500 works in forms of poetry, haikus, tankas, novels, fairy tales, children's songs, plays and others. "Gongitsune" is one of them, written when the author was 18 years old, published in the children's magazine "Red Bird" in 1932. In 1956, after this text came out in the textbook of the Japanese elementary school, it has been read so far by many people, making the masterpiece of the author. The base text "Gongitsune" read by many Japanese is that which was published in the children's magazine "Red Bird" and in which there were many corrections in the first publisher and writer Miekichi Suzuki. This time the translation of "Gongitsune" into Portuguese was carried out in the modern version of the original manuscript of Nankichi Niimi "Gongitsune" (Iwashita, 2013). The Portuguese translation of "Gongitsune" occurred during 2014 and 2015 at the Federal University of Amazonas (UFAM) in search of the Institutional Scholarship Program for Scientific Initiation (PIBIC) under the title "The story of a fox: Japanese literature and its social precepts and cultural".

KEYWORDS: Gongitsune, Niimi Nankichi, Japanese literature, Portuguese translation

⁴⁰Professora Assistente do Curso de Letras e Literatura Japonesa na Universidade Federal do Amazonas, orientadora do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) "A história de uma raposa: literatura japonesa e seus preceitos sociais e culturais" durante 2014-2015.

⁴¹Graduando do Curso de Letras e literatura japonesa na Universidade Federal do Amazonas e orientando do PIBIC "A história de uma raposa: literatura japonesa e seus preceitos sociais e culturais" durante 2014-2015.

⁴² Niimi Nankichi kinenkan. Disponível em: <<http://www.nankichi.gr.jp/nankichi/work/work.html>> Acesso em: 04 maio 2016.

GONGITSUNE*Nankichi Niimi***Tradução:** *Ruchia Uchigasaki e Allan Nywner Praia Mendonça*

Quando eramos pequeno, havia na nossa vila um velho chamado Mosuke. Nós o chamávamos de “Mosukejî⁴³”. Como Mosukejî já estava velho e não podia trabalhar só lhe restava ser a babá. Nos dias de sol em frente aowakaishugura⁴⁴, nós brincávamos muito com o Mosukejî.

Eu já não lembro o rosto do Mosukejî. Entretanto, eu apenas me lembro das grandes mãos do Mosukejî ao descascar a laranja-doce. Ouvei dizer que Mosukejî tinha sido um caçador quando jovem. A próxima coisa que gostaria de falar é algo de quando eu era pequeno, na frente dowakaishugura, conversa que eu ouvi do Mosukejî.

I

Há muito tempo, quando Tokugawa⁴⁵–sama⁴⁶ se tornou o governador do Mundo, em um pequeno castelo em Nakayama⁴⁷, um príncipe chamado Nakayama–sama⁴⁸ vivia com poucos servos. Nesse tempo, em uma montanha um pouco distante de Nakayama, havia um raposo chamada “Gongitsune”. Gongitsune era um pequenoraposo solitário, vivia dentro de um buraco que fizera em um lugar exuberante cheio de isasagi⁴⁹. E, mesmo de dia ou de noite, saía a caverna só para fazer traquinagens. Indo adocampo, escavava as batatas, ateava fogo nas cascas das colzas ou ia pegar as pimentas que estavam penduradas na porta dos fundos da casa dos lavradores.

Isto aconteceu em um Outono. Choveu durante dois a três dias seguidos, e Gongitsune estava desesperado para ir lá fora, agachado na caverna. Quando a chuva passou, Gongitsunesaiu imediatamente da caverna. O céu estava ensolarado e limpo, e ressoava estridentemente a voz do picanço.

⁴³Sufixo “jî” significa velho.

⁴⁴Nos festivais, os principais jovens se juntam para se preparar no armazém onde está palanquim xintoísta (*mikoshi*). wakaishugura se refere a esse armazém que fica dentro do recinto do santuário.

⁴⁵A utilização dessa nomenclatura sugere uma determinada Era. *Tokugawa Ieyasu* foi o fundador do Xogunato no Japão.

⁴⁶Sufixo de tratamento equivalente ao “excelentíssimo” da língua portuguesa.

⁴⁷Cidade natal de Niimi Nankichi ficava na Província de Aichi, Cidade de Handa, bairro Yanabe.

⁴⁸De fato havia senhor feudal Katsutoki Nakayama em Yanabe no final de período de guerras civis (século XVI).

⁴⁹Hisakaki. Nome científico: *Eurya japonica*. Planta do gênero *Pentaphylacaceae*, utilizada também como planta ornamental.

Gongitsune veio pelo dique do rio Sedo. *Chigaya no ho*⁵⁰ ainda com uma gota de chuva, estavam radiantes. O rio Sedo é sempre um rio com pouca água, mas com dois a três dias de chuva, a água tinha aumentado de repente. A turva água amarelada seguia fina onde não era absorvida, passando pelos trevos, fluindo continuamente rio abaixo. Gongitsune também, descendo rio abaixo, caminhou pela lama fazendo chape chape.

Olhando casualmente, viu que dentro do rio havia alguém fazendo alguma coisa. Gongitsune foi esgueirando-se por entre o mato mais denso para não ser achada, e de lá ficou observando o sujeito.

“É Hyôjû”, pensou Gongitsune.

Hyôjû, vestindo um molhado *quimono* preto e mergulhado no rio da cintura para baixo, balançava a rede de pescar o peixe chamado *harikiri*. Ao lado de sua cabeça enfaixada, como uma grande pinta, estava presa uma grande folha arredondada de *hagi*.⁵¹

Depois de algum tempo, mais atrás da rede de *harikiri*, Hyôjû levantou-a para fora da água formando um tipo de bolsa. Dentro dela, desgrenhando raiz de grama, folha de capim e lasca de madeira, etc., conseguiu ver aqui e ali uma coisa branca. Era uma grande barriga de enguia, uma barriga de um grande *badejo*.

Hyôjû colocou o peixe esgui, badejo e outros dentro do cesto de peixe, junto com a sujeira. E novamente, amarrando a boca da rede, colocou-a na água.

Hyôjû pegou o cesto e se saiu do rio. Então, alocando-o, foi ver alguma coisa rio acima enquanto a água respingava pelas bordas do *kimono*.

Quando Hyôjû se ausentou, Gongitsune de chofre saltou para dentro do mato. Como o cesto não tinha tampa, simplesmente foi ver se havia alguma coisa dentro. Gongitsune, subitamente ficou de vontade de fazer travessura, apanhou os peixes do cesto e devolveu os abaixo da rede *Harikiri* para dentro do rio. Todos os peixes faziam pumba enquanto desapareciam dentro da água turva. No final, tentou pegar aquela grossa enguia, mas pegajosa esta enguia não foi pego pelas mãos de Gongitsune. Gongitsune tentou pegar aquela enguia.

Finalmente, enfiando a cabeça dentro do cesto de peixes, Gongitsune segurou com os dentes a cabeça da enguia. A enguia soltou rangido e se enrolou no pescoço de Gongitsune.

⁵⁰Erva daninha do tipo de gramíneas que se cresce muito nas telhas e dá espiga brancas.

⁵¹Um arbusto da família das leguminosas.

Naquele momento Hyôjû gritou: – Ah, raposo, seu ladrão! Aparecendo logo ali ao lado.

Gongitsune deu um salto. Soltou a enguia e tentou fugir. Entretanto, a enguia estava enrolada no seu pescoço e não largava. Desse jeito, Gongitsune saiu pulando de um lado para o outro, fugindo na direção de sua toca. Desse jeito, Gongitsune saiu pulando de um lado para o outro, fugindo na direção de sua toca.

Debaixo de uma árvore de amieiro preto perto da toca, ele parou para olhar, mas Hyôjû não o estava perseguindo.

Gongitsune ficou aliviado de a enguia ter soltado o seu pescoço e colocando-a sobre as folhas de *Isasagi* da entrada da toca, entrou no buraco. A barriga escorregadia da enguia, exposta à luz calorosa do Outono, brilhava embranquecida.

II

Uns dez dias depois, aconteceu que Gongitsune estava andando atrás da casa de um fazendeiro chamado Yasuke e na sombra de uma figueira, sua esposa estava tingindo⁵² os dentes de preto.

Atravessando pela casa dos fundos do ferreiro Shinbei, sua esposa estava escovando os cabelos.

Gongitsune pensou: “Tem alguma coisa acontecendo na vila.”

“Mas afinal o que poderia ser? Será que é um festival de Outono? Mas, se fosse um festival de outono, poderia fazer o som dos tambores e das flautas. Além disso, para começar, haveria uma bandeira erguida no templo xintoísta e logo saberia.”

Enquanto vinha pensando sobre este assunto, sem se dar conta ele chegou até a frente da casa de Hyôjû que tinha um notável poço vermelho.

Havia uma multidão de pessoas dentro da surrada casa do Hyôjû. Na casa, mulheres formalmente vestido de belos *kimonos* com toalhas penduradas na cintura, faziam o fogo no forno.

Dentro de uma panela grande, algo estava cozinhando ruidosamente.

“Ah, é um funeral”, pensou assim Gongitsune.

Como um momento assim só poderia ser um funeral, Gongitsune logo entendeu.

“Então, quem teria morrido?” Gongitsune pensou casualmente.

⁵² Líquido para tingir os dentes. Antes da era Meiji, mulheres casadas do Japão, do sul da China e Sudeste Asiático tingiam os dentes de preto apreciando como maquiagem.

Entretanto, se ficar sempre no lugar assim, era perigoso ser avistada, por isso Gongitsune sorratamente saiu da frente da casa do Hyôjû.

Passado meio dia, Gongitsune foi até o túmulo e se escondeu atrás das estátuas dos Seis *Jizou*⁵³. Era um belo dia e os telhados de azulejos do castelo brilhavam. No túmulo os amarílis floresciam como um brocado vermelho.

Há um pouco tempo, da direção da vila, um sino tocava blém blém. Era o sinal da partida do funeral.

Logo começou a enxergar aos poucos, o cortejo fúnebre de *kimonos* brancos vindo para dentro do cemitério. O som do sino acabou cessando. O som das falas ficou próximo.

O cortejo fúnebre entrou no cemitério. Depois que as pessoas passaram, os amarílis ficaram quebrados.

Gongitsune esticou a cabeça para ver. Hyôjû com vestido de *kimono* branco⁵⁴, erguia a lápide funerária. O rosto dele sempre vigoroso e feliz como uma batata doce murchara de alguma forma.

“Então, quem morreu era a mãe do Hyôjû.”

Enquanto pensava nisso, Gongitsune abaixou a cabeça atrás dos seis *Jizou*. Nessa noite, Gongitsune ponderava dentro da toca.

“Enquanto a mãe do Hyôjû estava doente, ela deve ter dito que queria comer enguias. Então Hyôjû tirando a rede de *harikiri*, ele pegou a enguia. No entanto eu fui sórdido ao fazer travessura e acabei pegando enguias. Por isso, Hyôjû não pode dar enguia para sua mãe comer. Assim ela deve ter morrido. Enquanto dizia “eu quero comer enguia, eu quero comer enguia”, ela deve ter morrido. Ah, se eu não tivesse feito aquela traquinagem, estaria tudo bem...”

O grilo cricrilando cantava de vez em quando na entrada da toca.

III

Hyôjû estava lavando cevada no seu poço vermelho. Até agora, Hyôjû havia vivido uma vida pobre junto de sua mãe. Quando ela morreu, ele ficou sozinho.

⁵³ *Jizou* é a encarnação dos votos budistas, que é a aspiração para salvação de todos do sofrimento. Ele é protetor das mulheres, crianças e viajantes nos seis planos da existência. Comum em toda a Ásia, no Japão é conhecido como *Jizou Bosatsu*. Sua função é guiar os viajantes em ambos os planos: o físico e o espiritual. Geralmente é retratado como um monge criança ou como um peregrino com bordão portando seis anéis que, retinindo, anunciam sua chegada amigável. Algumas vezes ele é representado segurando uma jóia *dharma*, a luz serena que espanta toda a forma de medo.

⁵⁴No Japão, até época Taishô (1912-1925), pessoa que presidia ao funeral utilizavam *kimono* branco.

“Ele está solitário, como eu.” pensou Gongitsune, enquanto olhava Hyôjû lavar a cevada detrás do celeiro.

Gongitsune tentou sair detrás do celeiro para lá quando de algum lugar, ele ouviu a voz de um mascate dizendo: – Promoção⁵⁵ de sardinhas! Sardinhas!

Gongitsune correu na direção daquela voz vigorosa por dentro do campo de batatas.

A esposa de Yasuke disse da porta de trás da casa: dê-me sardinha. O vendedor de sardinhas estacionou seu carrinho de mão ao lado da rua e, segurando com as duas mãos sardinhas brilhantes, levou as na casa de Yasuke. Nesse intervalo, Gongitsune tirou cinco ou seis sardinhas de dentro do carrinho de mão, saiu correndo pelo caminho de onde veio. Então, da porta dos fundos da casa do Hyôjû, lançando os peixes para dentro dela, correu toda pressa para sua toca. Parando próximo do amieiro e olhando para trás, ele ainda conseguia ver mingudadamente Hyôjû no poço, debulhando a cevada.

Gongitsune achou que tinha feito algo de bom. No dia seguinte, Gongitsune foi à montanha e trouxe frutos do castanheiro. E o levou a casa do Hyôjû.

Estranhamente, Hyôjû tinha arranhados na sua bochecha. “O que será que aconteceu?” achou Gongitsune, enquanto Hyôjû falava consigo mesmo.

–Mesmo pensando muito, eu não entendo. Por que alguém jogaria umas sardinhas como estas na minha casa. Por causa disso o vendedor de sardinha pensou que eu era ladrão e me maltratou.

Ele ainda estava resmungando.

Gongitsune pensou que cometera um grande erro. Coitado. Ele apanhou até ficar com o rosto arranhado daquele jeito.

Gongitsune, andou à volta em silêncio a direção do celeiro, deixou na sua entrada os frutos do castanheiro que trouxe e voltou para a toca.

Todos os dias que se seguiram, Gongitsune vinha trazer os frutos do castanheiro, durante o tempo em que Hyôjû não sabia, ele deixava na casa dele. Não apenas castanhas, mas também levava às vezes cogumelos e lenha. E Gongitsune já não fazia travessuras.

IV

⁵⁵ Liquidação; termo no japonês utilizado para “venda em valor muito baixo”.

Numa bela noite enluarada, Gongitsune saiu para brincar. Indo um pouco abaixo do castelo de Nakayama–sama, por um fino caminho, parecia que alguém vinha. Ouvia voz de alguém falar.

– Cri, Cri, Cri, os *Matsumushi*⁵⁶ cantavam em algum lugar naquelas proximidades.

Gongitsune ficava quieto em um dos lados da estrada. As vozes ficavam cada vez mais próximas. Eram os dois agricultores, Hyôjû Kasuke.

– Então, Kasuke, disse Hyôjû.

– Hm.

– Coisas muito estranhas aconteceram comigo.

– O quê?

– Desde que minha mãe morreu, alguém me traz castanhas, cogumelos e outras coisas.

– Hm, quem está trazendo?

– Eu não sei. Semeu saber, deixa as na minha casa.

Gongitsune seguiu o rastro dos dois.

– Sério? Falou Kasuke, desconfiado.

– Verdade. Se você acha que é mentira, venha ver amanhã que eu mostrar–lhe–ei as castanhas.

– Que estranho.

Os dois seguiram seus caminhos calados.

De repente, Kasuke deuolhada para trás. Gongitsune se assustou e encolheu–se na beira da estrada.

Kasuke, sem saber de nada, voltou a seguir em frente.

Chegando até a casa do agricultor chamado Kichibê, os dois entraram casa dele. Tom–tom, tom–tom, os tamboresdo templo⁵⁷ soavam. A luz iluminava a porta corrediça da janela. E se mexia a projeção da grande cabeça do monge. Gongitsune pensou: “Pode ter uma oração cerimonial”. Gongitsune estava abaixado perto do poço.

Depois de um tempo, cerca de três pessoas entraram na casa de Kichibê. Se ouvia a leitura dos sutras.

Gongitsune ficou abaixado próximo ao poço até o fim das orações cerimoniais. Com as orações cerimoniais encerradas, Hyôjû e Kasuke saíram para voltar juntos.

⁵⁶ Espécie de grilo japonês. Ver: *Xenogryllus marmoratus*.

⁵⁷O tambor de madeira em forma de peixe utilizado nos ritos budistas.

Gongitsune, pensando em ouvir a conversa dos dois, os seguiu. Ele seguia pisando a sombra de Hyôjû.

Quando chegou até em frente do castelo de Nakayama–sama, Kasuke começou a dizer devagar.

– Talvez, isso é uma obra dos deuses! –

– Eh?Hyôjû, assustado, olhou para o rosto de Kasuke.

– Eu fiquei pensandodesde aquela hora sobre isso, e mesmo pensando muito, isso não é de um humano, é obra divina. Os deuses tendo piedade de que você ficou sozinho, deu as castanhas e outras coisas como compaixão. Disse Kasuke.

– Será?

– Isso mesmo. Portanto, seria bom você agradecer a Deus todos os dias.

– Sim.

“Que coisa sem graça.”achou Gongitsune. Eu mesmo quem trouxe as castanhas e oscogumelos, e em vez de agradecer a mim, fica agradecendo a Deus. Melhor seria que não houvesse Deus.

Gongitsune ficou zangado com Deus.

V

Nesse dia também, Gongitsune pegou os frutos do castanheiro e levou até a casa de Hyôjû. Hyôjû estava fazendo uma corda no seu celeiro. Então, Gongitsune deu a volta pelos fundos e entrou na casa pela porta de trás.

No momento em que Hyôjû levantou a cabeça, ele percebeu que um raposo tinha entrado em casa. Hyôjû se lembrou daquele outro dia. É o raposo que roubou a enguia. Com certeza ele deve ter vindo pra fazer travessuras hoje também.

– Espere!

Hyôjû se ergueu, tirou o seu mosquete da parede e o carregou.

Então, caminhando sem fazer barulho, e “Bang!” ele atirou em Gongitsune que tentava sair da porta dos fundos naquele momento.

Gongitsune tombou de chofre. Hyôjû correndo se aproximou. Porém, Hyôjû percebeu, como sempre, os frutos do castanheiro deixado junto na porta dos fundos.

– O que!Hyôjû baixou os olhos em Gongitsune.

– Gon, era você que trazia as castanhas.

Gongitsune, enquanto esmorecia, ficou feliz. Hyôjû largou o mosquete. Uma fumaça azul, finalmente, ainda saia do cano da arma.

REFERÊNCIAS

HIDA, Yoshifumi. *Gendai Nippo Jiten*. Tóquio: Shogakukan, 2010.

IKEGAMI, Mineo, (org.). *Dicionário do Português Contemporâneo*. Tóquio: Hakusuisha, 2005.

IWASHITA, Osamu. *Nankichi Originaruban Gongitsune*, 2013.

NANKICHI, Niimi. *Gon, the Little Fox*, Tóquio: Kodansha English Library, 2007.

NANKICHI, Niimi: *Niimi Nankichi Douwashuu*; Tóquio: Iwanami, 1996.

Niimi Nankichi Kinenkan. em : <<http://www.nankichi.gr.jp/nankichi/work/work.html>>
Acesso em: 04 maio 2016.

SAKANE, S., HINATA, N. *Dicionário Português–Japonês Romanizado*. Tóquio: Kashiwa Shobo, 1986.