

*A POÉTICA DO WAKA: UMA FILOSOFIA DO REAL*¹

Diogo Cesar Porto da Silva (UFMG)^{2,3}

diogocpsilva@gmail.com

Resumo: O artigo se propõe a uma investigação da potência filosófica presente na poesia japonesa clássica conhecida como *waka*. O aspecto formal mais proeminente do *waka* é a sua curta estrutura composta geralmente de 31 sílabas moraicais divididas, respectivamente, em 5 versos de 5, 7, 5, 7 e 7 sílabas cada. Para erguer-se como uma forma poética, o *waka* emprega o recurso rítmico da pausa e uma retórica que vinculam cada poema individual ao todo da tradição através de precedentes. Defendemos que na tradição intelectual constituída pelo *waka* há uma filosofia do real – que denominamos intertextualidade do real – que entende a realidade como vazia e impermanente. Dessa forma, seria o *waka* a forma mais adequada através da qual exprimir o real uma vez que ele é mais profundo e excelente a medida em que cria um movimento de esvaziamento e tornar impermanente através de seus recursos formais e retóricos: seu cerne, sua disposição e significado (nossas traduções do termo japonês “*kokoro*”) e suas palavras (“*kotoba*”).

Palavras-chave: *Waka*; Poesia; *Kokoro*; Estética Japonesa.

WAKA: CARACTERÍSTICAS GERAIS

O *waka* 和歌 também é conhecido por *tanka* 短歌 e *yamato Uta* やまと歌. A diferença entre essas denominações é questionável, uma vez que *waka* e *yamato uta* dizem, basicamente, o mesmo: canções ou poemas de Yamato, a

¹ Recebido: 15-08-2020/ Aceito: 15-02-2021/ Publicado online: 15-04-2021.

² Doutor pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil.

³ ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5193-2260>.

antiga reunião de territórios dominados por uma classe nobre ao longo do arquipélago que atualmente denominamos Japão. A denominação *tanka*, por sua vez, surge tardiamente, em especial das mãos do poeta Shiki Masaoka (1867–1902) e refere-se à poesia curta japonesa. Se por um lado Miner (1990, p. 670) prefere usar o termo *waka* para designar todo o espectro da poesia japonesa, apegando-se à literalidade da palavra, por outro, ele permanece fiel às origens da denominação que visava distinguir a poesia de Yamato da poesia chinesa – conhecida como *kanshi* 漢詩. Já no mais recente *tanka*, a intenção era especificar a forma poética distinguindo-a da poesia moderna com influências ocidentais, o *shi* 詩, e também das outras formas de poesia japonesa como o *haikai* e o *renga*⁴. Aqui, nos referiremos a esta forma específica da poesia japonesa como *waka*.

A característica principal do *waka* é sua estrutura de 31 sílabas moraicais que são divididos em cinco versos na seguinte estrutura: 5/7/5/7/7. Há ainda alguma discussão se a divisão em cinco versos seria, de fato, aplicável ao *waka*, havendo propostas tanto teóricas, vindas de pesquisadores, quanto práticas, apontadas pelos poetas *waka* contemporâneos, de que o *waka* seria uma poesia ou, até mesmo, uma poesia em prosa constituída de apenas uma linha ou um verso⁵. Os versos de 5 e 7 sílabas não são exclusivos do *wa-*

⁴ *Haikai* também é denominado *haiku*, sendo que este último remete à origem da forma poética como o primeiro conjunto de versos a comporem o *renga*. O *renga*, por sua vez, é um poema composto em grupo, no qual cada participante escreve um conjunto de versos seguindo a sugestão do compositor anterior. Era o papel do poeta mais ilustre do grupo compor o *haiku* que dava início à série. *Renga* também é conhecido como *renku*.

⁵ A defesa mais conhecida compreensão do *waka* como uma poesia em um verso foi feita por Morris (1986, p. 569), afirmando categoricamente: “Enquanto pode ser difícil precisar especificamente.”

ka, sendo, na verdade, uma característica compartilhada por todas as formas poéticas japonesas, inclusive persistindo mesmo na composição de poesias modernas em japonês. A razão dessa contagem silábica específica não foi devidamente esclarecida. Ficamos apenas com sua origem mitológica que atribui ao deus Susano-no-Mikoto a composição do primeiro *waka* na ocasião do seu casamento com a princesa Kushinada, como se conta no *Kojiki* 古事記 (*Registros Antigos*) (712):

Oito nuvens no céu erguidas	Yakumo tatsu	八雲たつ
Em Izumo oito cercados,	izumo yaegaki	出雲八重垣
Oito cercados ergui	tsumagome ni	妻ごめに
Para minha esposa proteger	yaegaki tsukuru	八重垣つくる
Ah! esses oito cercados	sono yaegaki o	その八重垣を

(Tradução de WAKISAKA, 1997, p. 58).

Apesar de ser creditado como a poesia clássica japonesa, o *waka* não foi a primeira forma poética a surgir na terra de Yamato. Na mais antiga coletânea de poemas da qual se tem notícia, *Man'yōshū* 万葉集 (*Coletânea das Dez Mil Folhas*) (c.759), a grande maioria dos poemas registrados são poesias chinesas, assim como *chōka* e *sedōka*. Compostos em *man'yōgana*, uma forma de escrita desenvolvido a partir da escrita chinesa, mas lida em japonês, o *chōka* era um poema longo no qual versos de 5 e 7 sílabas se repetiam, ter-

camente que tipo de produto literário era o *waka*, especialmente nos anos de sua emergência como uma forma cultural hegemônica, podemos estar quase certos do que o *waka* não era e não é. Ele não é um poema de 31 sílabas em cinco versos no padrão de 5-7-5-7-7. O *waka* vem a ser um verso, um poema linear” (ênfase no original). O que Miner (1990, p. 684) contrapõe, de certa forma ironicamente: “Qualquer concepção da prosódia do *waka* que não pressuponha versos parece estranha. Obviamente, a palavra japonesa é ‘ku’, como os dicionários nos dizem. Mas insistir que o *waka* tem *ku*, mas não tem versos é como insistir que no Japão há *kawa*, mas não rios”.

minando em um de 5/7/7, por sua vez, o *sedōka* era composto por dois grupos de versos de 5/7/7. Ambas as formas decaíram e quase desapareceram na ascensão do *waka* através da primeira coletânea de poemas por decreto imperial, a *Kokin Wakashū* 古今和歌集 (*Coletânea de Poemas de Outrora e de Hoje*) (c.905). A *Kokinshū*, como também é conhecida, foi a primeira antologia imperial que seria seguida por diversas outras ao longo dos séculos, estabelecendo o *waka* como a poesia japonesa tradicional, fixando suas regras e recursos retóricos e estabelecendo, o que veio a ser, o principal fio condutor da história da literatura japonesa.

O advento das antologias imperiais foi a ocasião a modelar as características mais marcantes, e constantemente reiteradas, do *waka* como a divisão temática das seções das antologias em estações do ano (*shiki* 四季), amor e paixão (*sōmon* 相聞) e miscelâneas (*zōka* 雑歌). Segundo Katō (2011, pp. 87-88), no seu trabalho sobre a temporalidade da poesia japonesa, seria uma especificidade própria da poesia lírica japonesa cantar as estações do ano, quando seria comum a toda lírica tematizar o amor e as emoções, de modo que a poesia japonesa, em particular o *waka*, apresentaria uma temporalidade circular da chegada e partida das estações em constante ciclo. Outra característica do *waka*, em contraposição às poesias anteriores, é a escrita em *kana*; a corruptela da escrita chinesa que passou a constituir a escrita moraica japonesa. Dada a simplicidade da escrita *kana* em comparação à chinesa, o *waka* popularizou-se na sociedade nobre japonesa se tornando a principal forma de corte entre amantes na era Heian (794 -1185). Assim, o *waka* se tornou elemento estrutural da nobreza japonesa cuja base

era, novamente, os poemas presentes nas antologias imperiais e na literatura em prosa da época (os *monogatari* ou narrativas e os *nikki* ou diários), esta última escrita principalmente por mulheres.

A concentração do *waka* na sociedade imperial japonesa levaria a intrigantes consequências na história posterior do Japão. As sofisticadas normas de elegância e decoro vigentes na nobreza transformaram a composição e prática do *waka* em eventos altamente estilizados, dando origem, por exemplo, a reuniões (*uta kai*) e competições de poesia (*uta awase*). As habilidades poéticas passaram a ser um requisito indispensável a qualquer um com pretensões a participar da alta corte japonesa, de forma que, de um lado, no período clássico, hábeis poetas gozavam de prestígio político, por outro lado, com a derrocada do poder imperial na era medieval japonesa, certas famílias e clãs que detinham fortes tradições poéticas e linhagem de exímios poetas, além de serem cotadas para integrarem o novo centro de poder nas mãos dos senhores feudais, promoviam-se como possuidoras de secretos ensinamentos poéticos, competindo entre si pelos favores daqueles no poder.

Outro desenvolvimento histórico de mesma raiz, mas em direção distinta dessa concentração do *waka* na nobreza, foi o surgimento e disseminação de outras formas poéticas que, com o tempo, viriam a suplantar o *waka* em popularidade. O *renga* e o *haikai* conservaram a forma do *waka*, porém ganharam contornos mais populares e mais próximos aos senhores feudais e à classe comerciante que começava a se formar. O *renga*, que surgiu como uma atividade lúdica e despreziosa nos intervalos das rigorosas competições de

poesia, não era visto como uma poesia digna de crédito pela nobreza, mas, ao cair na mão de habilidosos poetas, cresceu em popularidade e qualidade estética. O *haikai* que se desenvolveu, em partes, a partir do *renga*, desvencilhou-se completamente do mundo das nuvens douradas da nobreza para seguir viagem pelos vales do mundo flutuante. O universo fechado no qual se gestou e se desenvolveu o *waka* legou a este seu próprio destino; a tradição mingou juntamente com o brilho da sociedade que lhe deu à luz.

Hoje, o *waka*, na sua forma moderna de *tanka*, ainda é composto, mas ainda se encontra nas sombras do *haikai/haiku* que se expandiu em um gênero mundial e do *renga/renku* que, mesmo relativamente desconhecido fora do Japão e dos apreciadores da literatura japonesa, é extremamente valorizado pelas possibilidades criativas que apresenta e as questões estéticas às quais suscita. Entretanto, o crescente interesse no pensamento estético japonês trouxe consigo a tarefa de uma retomada do *waka* e da poética filosófica dormente em seu interior. Tal proposta, posiciona, ao lado da mundialidade do *haikai* e da criatividade do *renga*, a potência filosófica do *waka*. Precisamos, antes de explorá-la, navegar as intrincadas regras que governavam o *waka*.

RITMO

Em qualquer tipo de poesia, a musicalidade da língua se faz como um elemento indispensável. Em um idioma sem acentuações, de poucas variações fonéticas e reduzidos sons não é difícil de se imaginar como a poesia seria dire-

tamente afetada. Essa alegada incompatibilidade da língua japonesa com a poesia tornou-se mais aparente através do contato com a poesia escrita em línguas ocidentais, uma vez que na grande parte daquilo que no ocidente denominamos poesia, seu ritmo é marcado pelas tônicas, pela métrica e pela rima dos versos, elementos completamente ausentes da poesia japonesa: a tonicidade da língua japonesa é praticamente inaudível, a métrica se resume, como vimos, a versos alternados entre 5 e 7 moras e, em poemas de apenas 5 versos compostos em uma língua com tão poucas variações fonéticas, a rima parece se tornar impraticável.

Estaríamos diante uma forma poética distante do ritmo? Sim, caso recorramos aos instrumentos conceituais desenvolvidos para dar conta de alguns poemas ocidentais, por uma poética que desconhecia por completo a poesia japonesa. A poética japonesa, por sua vez, mesmo conhecedora da profundamente musical poesia chinesa, denominava seus poemas de “*uta*”, canções.

Apesar de não termos evidências de que a recitação do *waka* em seus primórdios era acompanhado de algum instrumento musical, nem mesmo como tal recitação era feita, podemos ter uma boa ideia pela recitação (*hikō*) nas reuniões de poesia, principalmente na leitura anual dos poemas da casa imperial feitas no início do ano (*Utakaihajime*) e também, com algumas modificações, no teatro *nō*. Nas recitações, cada mora é prolongada, deixando-a ressoar e estendendo o poema. Nesse momento, nos deparamos com uma marca rítmica característica do *waka* e da poesia japonesa em geral: a pausa.

Tendo o *waka* o padrão de *ku* 句, versos de 5-7-5-7-7, a

pausa (*kugiri*) pode assumir dois tipos: quando a pausa ocorre no final do segundo ou quarto *ku*, temos o *goshichichō* 五七調, ou ritmo de 5 e 7; quando a pausa ocorre no final do primeiro ou terceiro *ku*, temos o *shichigochō* 七五調, ritmo de 7 e 5. O ritmo de 5 e 7 foi mais comum na antiga coleção *Man'yōshū*, levando o *waka* a apresentar, ritmicamente, a seguinte configuração: 5-7/5-7/7. De acordo com Kenneth Yasuda (2001, p. 152), isto se deveu ao fato de outras formas poéticas, que logo desapareceriam, o *sedōka* e o *chōka* ainda serem escritas e comporem a antologia. Ambas as formas tinham como base a configuração de *ku* 5-7 que se repetiam ao longo do poema sem um número total de *ku* fixo. Vejamos um exemplo clássico presente na *Man'yōshū* (V: 822)⁶:

No meu jardim	Waga sono ni	我が園に
caem flores de ameixeira -	ume no hana chiru	梅の花散る
Do alto	Hisakata no	ひさかたの
dos céus	ame yori yuki no	天より雪の
Como se neve fossem. ⁷	nagarekuru kamo	流れ来るかも

Marcamos a forte pausa no final do segundo *ku* com um traço. A pausa é caracterizada pela conjugação “ru” do verbo “chiru” que marca o fim de uma sentença. Uma quebra sintática, então marca o ritmo do *waka*, antes dos elementos fonéticos que havíamos elencado acima.

Já a métrica dos ritmos de 7 e 5 começou a ser utilizada mais amplamente a partir da primeira antologia de poemas

⁶ Utilizamos a notação convencional para a referência aos poemas na antologias clássicas: o número românico indica o número do livro, seguido do número do poema em número arábico.

⁷ Todas as traduções de poesias e citações do japonês e do inglês ao português são nossas, exceto quando indicado.

imperiais (*Kokinshū*), tornando-se o principal ritmo do *waka* e, quiçá, de todas as formas poéticas subsequentes. Destaquemos que o ritmo de 7 e 5 pode assumir dois padrões distintos (e um terceiro que seria composto pela junção de ambos): uma pausa no final do primeiro *ku*, isolando-o; e uma pausa no final do terceiro *ku*, o que levou à consciência de dois hemisféricos ou partes no *waka*, os versos superiores compostos pelos três primeiros *ku* de 5-7-5 denominados *kami no ku*, e os dois versos inferiores de 7-7 denominados de *shimo no ku*.

Primeiro, ouçamos o seguinte poema que possui pausas no primeiro e terceiro *ku*:

Ah, aqueles a ouvirem!	Kiku hito zo	聞く人ぞ
Derramam lágrimas	Namida wa otsuru	涙は落つる
os gansos selvagens -	Kaeru kari	帰る雁
Em prantos vão	Nakite yuku naru	鳴きてゆくなる
pelo céu da alvorada.	Akebono no sora	あけぼのの空

Este belo *waka* composto por Fujiwara no Shunzei (também conhecido como Toshinari) (1114-1204) e presente no *Shinkokin wakashū* 新古今和歌集 (*Nova Coletânea de Poemas de Outrora e de Hoje*) (I: 59), como grande porção dos poemas dessa antologia, é de uma complexidade singular que tentei reproduzir na tradução através de uma pontuação e sintaxe soltas. A partícula “zo”⁸, que finaliza o primeiro *ku*, aparta-o ao enfatizar o “kiku hito”, porém, de um só lance, cria uma conexão semântica com “namida”

⁸ Um dos argumentos que posso levantar a favor da pausa no primeiro *ku* no poema citado é que a mesma partícula “zo” viria a ser utilizada no *renga* e no *haiku* como um *kireji* 切れ字, palavra de corte, exatamente com a função de apartar um *ku*, normalmente o primeiro, dos outros versos, compondo deste modo o cenário ou a atmosfera.

(lágrima) e “nakite” – este último, uma homofonia que pode dizer tanto “chorar” quanto o “cantar” dos pássaros. Outra distinção que percebemos no ritmo 7 e 5, em contraposição ao anterior 5-7, é que a pausa não é mais feita sintaticamente através de um verbo, mas antes através de um substantivo – no caso do *waka* de Shunzei, “kari”, gansos selvagens. O tropo é chamado de *taigen dome* 体言止め, amplamente utilizado no *waka* tardio do *Shinkokinshū*, como uma inovação que acrescentaria mais vitalidade emocional ao poema. Trata-se de um tipo de pausa fortuito ao nosso poema por permitir que os versos inferiores possam ter como seus sujeitos, ao mesmo tempo, as duas figuras dos versos superiores: seriam as pessoas a escutarem que se vão em prantos, ou os gansos selvagens que se vão cantando? O ritmo aqui entra em um íntimo jogo com a semântica do poema.

A RETÓRICA DO WAKA

Aos olhos da tradição ocidental, marcada em seu início pela longa poesia épica, trinta e um sons organizados em cinco linhas não nos dão a impressão de serem um poema. Parece-nos muito pouco para que se possa estabelecer o fluxo significativo enriquecido pelo ritmo, melodia, sintaxe, figuras de linguagem com os quais nos acostumamos ao diferenciar a poesia da prosa. Além, restringido às 31 moras e pelo vocabulário, o *waka* estaria fadado à estagnação, com poucos recursos para se renovar e aprimorar sua forma e conteúdo. Forma e conteúdo, por sinal, que no interior da

poética *waka* seriam referidas por, respectivamente, *kotoba* (literalmente, “folhas dos assuntos”) e *kokoro* (“coração” e “mente” seriam traduções aproximativas). E a ambos é essencial precedentes. A tradição milenar do *waka* pôde vigorar na corte do Japão antigo pois sua validade e importância relacionavam-se diretamente aos precedentes criados pela tradição poética, seja, em um primeiro momento, pelas antologias e coleções de poemas comissionadas pelo imperador, seja depois pelos alegados escritos contendo ensinamentos secretos das linhagens famosas por seus conhecimentos poéticos. Mais ainda, foram os precedentes que criaram as folhagens e o coração do *waka* e, como argumentaremos em seguida, marcaram no próprio idioma um modo de conhecimento e verdade que, por parentesco, pode ser compreendido como poético.

Assim, podemos entender a resposta de Earl Miner à pergunta de como o *waka* poderia superar suas limitações.

Primeiro, os poetas japoneses usam praticamente toda técnica imaginável para transcender ou superar os limites da brevidade os quais eles aceitam de começo, e segundo, eles se confinam a temas que podem ser tratados em trinta e uma sílabas com as técnicas disponíveis. A terceira resposta aponta para uma direção um pouco diferente da técnica, mas de igual importância – a poesia japonesa é um corpo contínuo de tradições, convenções e suposições entre poetas e leitores diferente de qualquer coisa que encontramos na poesia ocidental. (MINER, 1955, p. 352).

Acredito que a primeira e segunda respostas dadas por Miner tornam-se mais compreensíveis à luz dos precedentes que fazem com que por mais similares que as técnicas ou recursos retóricos empregados pelos poetas japoneses sejam daqueles utilizados pelos poetas de outras línguas, funcio-

nem de modo particular ao se tratar do *waka* (até mesmo em comparação a outras formas poéticas japonesas) e, conseqüentemente, por convenção ou não, recebam nomes próprios à revelia das similaridades que apresentem com as figuras de linguagem ocidentais.

Ouçamos o seguinte poema:

Do alto	Hisakata no	ひさかたの
calmamente a luz.	Hikari nodokeki	光のどけき
Neste dia de primavera	Haru no hi ni	春の日に
por que, inquietas,	Shizugokoro naku	しづ心なく
caem as flores de cerejeira? ⁹	Hana no chiruran	花の散る
らむ		

(*Kokinshū*, II: 84, Ki no Tomonori).

Aqui encontramos um dos recursos retóricos mais discutidos do *waka*: o *makura kotoba*, “palavra-travesseiro”. A problemática das palavras-travesseiro gira em torno do paradoxo entre sua fixidez e seu aparente vácuo semântico. Sua fixidez ocorre em duas frentes: a primeira é que somente certas palavras estabelecidas pela tradição são reconhecidas como palavras-travesseiro que, em sua maioria, são compostas por cinco moras; a segunda é que elas se associam sempre com um número limitado de palavras que as seguem, chamadas *himakura* 被枕 – traduzimos livremente por “palavras-fronha”. No poema acima citado, assim como no poema anterior do *Man’yōshū*, a palavra-travesseiro é “hisakata no”, cujo significado, especula-se ser “de um local distante” (*hisasukata*) (Wakisaka, 1982, p.28) ou associado com “sol” (*hi*), tendo como suas palavras-fronha “hikari”

⁹ Nakaema (2012, pp.98-100) analisa os problemas de tradução do *makurakotoba* “Hisakata no” e outras opções de tradução na sua dissertação.

(luz) e “ama” (céus, paraíso) – ambas apareceram nos poemas citados –, mas também “tsuki” (lua) e “sora” (céu, firmamento). Sem dúvida, as palavras-travesseiro e as palavras-fronha são convenientes ao poeta por apresentarem formas fixas que se encaixam perfeitamente na contagem de sons dos versos. Contudo, o paradoxo que carregam faz com que o poema ecoe mais distante: por serem fixas, poemas que se utilizam de uma palavra-travesseiro e suas palavras-fronhas levam a associações com outros poemas conhecidos na tradição que se utilizam das mesmas palavras; por terem um vácuo semântico, permitem serem lidas de formas diversas. As palavras-travesseiro perderiam todo seu alcance caso não se valessem dos precedentes que as autorizam como tal e, por mais que lembrem meros acessórios decorativos, da mesma forma que estes chamam a atenção para si somente em um primeiro momento para nos fazerem, logo em seguida, remeter ao todo que compõem, nossas palavras-travesseiro nos levam primeiro ao poema, depois à toda tradição.

Acompanham as palavras-travesseiro, por vezes, mais duas outras técnicas do *waka*: o *kakekotoba* 掛詞 (traduzimos livremente por “palavra-cabide”, contrariando em alguma medida a tradução estabelecida pelo inglês de “*pivot-word*”) e o *engo* 縁語 (palavras-em-associação). Começamos por expor a palavra-cabide através do seguinte poema de Ki no Tsurayuki sobre o tópico do cair da neve (*Kokinshū*, I: 9)¹⁰:

¹⁰ Contrastar com a tradução de Nakaema (2012, p.137): Paira a névoa / e os brotos nas árvores despontam. / Com o cair da neve de primavera, / Nesse vilarejo, onde não há flores, / Pétalas parecem cair.

A névoa se levanta,	Kasumi tachi	霞たち
brotam também como neve	Ko no me mo haru no	木の芽も春の
de primavera a cair	Yuki fureba	雪ふれば
mesmo nesta vila sem flores,	Hana naki sato mo	花なき里も
Ah, as flores parecem cair!	Hana zo chirikeru	花ぞ散りける

No segundo *ku* encontramos a nossa palavra-cabide, “haru”. Pelo idioma japonês contar com uma pequena variação de sons e falta de tônica clara, ao recitar este poema de Ki no Tsurayuki, escutamos em “haru” tanto “brotar ou desapontar dos brotos” quanto “primavera” que são homofônicos. Normalmente, a ambiguidade das homofonias é corrigida pelo contexto, na conversação, ou pelo uso dos ideogramas, na escrita. Contudo, o contexto e a sintaxe do poema permitem tanto dizer “desapontam também nas árvores” (*Ko no me mo haru*) quanto “a neve de primavera cai” (*haru no / yuki fureba*) e, apesar de o ideograma para “haru” 春 ser o de “primavera”, a homofonia não passaria despercebida na leitura compreensiva. Assim, “haru” é uma palavra que funciona como um cabide, onde se penduram, ao mesmo tempo, dois corações (*kokoro*) em uma mesma folha (*kotoba*), isto é, no conjunto de sons da palavra e na letra “haru” se sobrepõem sem qualquer exclusão dois padrões semânticos (“haru” significando primavera e brotar) e sintáticos (“haru” é tanto um substantivo quanto um verbo).

As palavras-em-associação ocorrem em diversas facetas, revelando as diversas faces de um mesmo poema, como no composto pela lendária poetisa Ono no Komachi (*Kokinshū*, XV: 797):

Aquilo que muda	Iro miede	色見えで
Sem vermos a cor,	Utsurō mono wa	うつろふものは
o coração dos homens	Yo no naka no	世の中の
deste mundo,	Hito no kokoro no	人の心の
está ali, na flor	Hana ni zo arikeru	花にぞありける

O “en” 縁 que compõe nossa “palavras-em-associação” diz também o encontro fatídico, o encontro fortuito, os laços sanguíneos da família e o termo budista para carma (do sânscrito *pratyaya*), ou seja, destino. O poema de Komachi põe diante de nossos olhos, com excelência, todas as linhas do destino que se desembaraçam do encontro das palavras nesse *waka*, assim como também a profunda compreensão do destino das pessoas deste mundo, de modo que uma única tradução como que deixa para trás vários encontros em pró de outros; no japonês todos parecem se encontrar de uma só vez. Aqui, as palavras-em-associação são “mudar” (*utsurō*), “este mundo” (*yo no naka*), “coração dos homens” (*hito no kokoro*) e “flor” (*hana*), todas conectadas pela associação da partícula possessiva “no” (de) à “cor” (*iro*) que inicia o poema. Os precedentes são indispensáveis, permitindo associações a criarem tal tensão semântica no poema. “Cor” diz, na tradição japonesa, por um lado, paixões, em especial das situações sexuais, por outro, seguindo o pensamento budista, diz a forma exterior das coisas do mundo (a tradução do sânscrito *rupā*). A raiz de toda decepção e sofrimento está na mudança constante das coisas deste mundo, carentes de qualquer substância, como as paixões e a forma exterior das coisas. Assim, não é só a flor que desbota neste mundo, são também as formas das coisas que somem no coração dos homens, mas também a paixão que murcha, como uma flor, no coração do amado sem que ele deixe is-

so transparecer: utilizando-se das palavras-em-associação, Komachi canta no mesmo poema a tristeza das flores que se vão com o tempo, o inevitável arrefecer do amor e o sofrimento causado pelo apego às coisas passageiras deste mundo. Seria necessário, para fazer jus a um poema tão rico, uma espécie de não-tradução:

Encontre transitoriedade
Naquilo que muda sem esvanecer-se
No aspecto exterior, especialmente
Na cor, nas formas e na flor enganadora
Que é o coração daquilo que este mundo chama homem! (MINER,
1955, p.358).

A descrição das características gerais e aspectos formais do *waka* que fizemos até aqui está longe de esgotar esta forma poética – e nem o pretendíamos – à qual um número de recursos retóricos não discutidos nesta pequena introdução ainda se acoplam (podemos citar, como referência, o *jo-kotoba* e o *honkadori*). Nosso objetivo foi prover uma ideia geral do gênero do qual nasceram outros poemas japoneses e grande número de vocabulários que compõem o discurso da estética japonesa. Foi também a tradição do *waka*, fortemente presente na consciência poética japonesa, a criar embaraços na tentativa de se desenvolver uma poesia e poética modernas no idioma japonês. Entretanto, a sofisticação encrustada no *waka*, polida no curso dos séculos, teria o tornado um rico manancial para o pensamento japonês, seja na forma expressiva (pensamento poético), seja como seu material (pensamento do poético). Isso se daria pelo *waka* não só formar-se a partir dos precedentes, mas também criá-los enquanto tradição idiomática. Como um idioma inteiro

(dicção, semântica, som e letra), a tradição *waka* é o caminho inevitável pelo qual o pensamento/filosofia japonesa passa; passando nós também por ele, desbravaremos a seguir o poético pensamento da língua japonesa dos *karon* (歌論), tratados poéticos de *waka*.

A POÉTICA FILOSÓFICA DO *WAKA*

A poesia *waka* é frequentemente classificada como lírica por sua conexão íntima com os sentimentos que expressa. Uma classificação dúbia, seja por sua origem grega e completamente apartada de qualquer influência em relação ao *waka*, seja pela expressão sentimental que nos parece um tanto quanto opaca ao lermos tais poemas.

Não é raro, na interpretação do *waka*, procurar-se seu sentido na realidade sentimental experimentada pelo poeta no momento de sua composição ou em determinada situação na qual poderia ter se encontrado (obviamente, esta ferramenta hermenêutica não é de todo exclusiva à interpretação do *waka*). Dois exemplos claros – que cito a efeito de ilustração – podem ser vistos, em aproximações e fins bastante distintos entre si, naquilo que Geny Wakisaka nos conta sobre a avaliação da poesia da lendária Ono no Komachi feita por Ki no Tsurayuki, em seu prefácio em *kana* do *Kokinshū*, e a de Donald Keene acerca do também lendário poeta Kakinomoto no Hitomaro. Cito-os:

Quanto aos poemas da poetisa Onono Komachi vêm citados três exemplos: os de nº 553 (do sonho e da lucidez), 797 (da transformação da cor nas flores dos sentimentos) e o 938 (das plantas aquáticas desraizadas), dos quais são cobrados o vigor ou a tensão. Seus poe-

mas são alinhados no estilo do poema da princesa Sotoori. Em se tratando de divagação de mulher, abertas para a paixão, talvez elas estejam destituídas do vigor ou de uma tensão forte como diz Tsurayuki. Não querendo refutar opiniões de conhecedores, nota-se neles, porém, a beleza da inconstância, da inconsistência e do charme sensual, principalmente nos poemas de Onono Komachi. (WAKISAKA, 1997, p. 69).

Ironicamente, Hitomaro é tão convincente em seus poemas sobre temas que ele não poderia ter conhecido por experiência pessoal que foram expressadas dúvidas sobre a sinceridade de poemas em que ele descreve suas próprias emoções; argumentou-se que se ele poderia de forma tão persuasiva descrever a tristeza de uma princesa inacessível, não haveria porquê ele não poder também ter inventado uma persona para si mesmo e ter escrito da maneira em ele imaginava ser a forma através da qual um poeta escreveria, digamos, quando sua esposa morreu. Mas lendo os dois grandes poemas de Hitomaro sobre a morte de sua esposa [...] é difícil questionar sua autenticidade. (KEENE, 1988, p. 56).

Tendo o *waka* sido o principal meio de corte entre os amantes na era Heian e, aliado a isto a lendária beleza de Komachi, levando muitos a crer que seus poemas presentes no *Kokinshū* tenham sido poemas trocados entre ela e seus amantes e pretendentes, talvez nos seja convincente buscar o significado de seus versos nos seus possíveis sentimentos, como se seus *waka* fossem expressões de seus sentimentos íntimos. Permitindo, assim, que a crítica de Tsurayuki procure as falhas de seus poemas naquelas paixões às quais as mulheres, segundo ele, seriam suscetíveis: a falta de vigor ou tensão se deve ao fato de que seus poemas são meras divagações de mulher e não uma expressão consistente dos sentimentos. Contudo, ao voltarmos nossos olhos às observações de Keene acerca de Hitomaro, encontramos-nos confusos e não sabemos bem determinar se os *waka*, seja de Komachi, seja de Hitomaro, são expressões sinceras de seus

sentimentos. Podemos, inclusive, estender nossas suspeitas a toda composição de *waka*, afinal até monges budistas, que gozavam de grande reputação nas cortes do Japão antigo, compunham *waka* de amor nos quais cantavam o infortúnio de se deixar a amante ao raiar do dia ou da amante a esperar uma visita noturna mirando fixamente a lua parcialmente encoberta pela sombra de um pinheiro¹¹. Não nos esqueçamos também que Ki no Tsurayuki escreveu seu famoso *Tosa Nikki* (*Diário de Tosa*) passando-se por uma mulher acompanhando um nobre (talvez ele próprio) em uma viagem a uma província distante.

Não é o acaso, nem mesmo a potência da teoria da literatura ocidental que permeia a aproximação dos intérpretes que os fazem se referirem ao lirismo na determinação do “verdadeiro” ou “correto” significado de um *waka*, pelo contrário, trata-se de uma autorização ditada a longos tempos pelo já mencionado Ki no Tsurayuki em seu aclamado *Prefácio em Kana ao Kokinshū*, onde escreve:

O poema japonês faz dos sentimentos humanos a sua semente, de onde germinam suas inúmeras folhagens (palavras). As pessoas que vivem neste mundo deparam constantemente com inúmeros acontecimentos e os manifestam por meio de palavras que são depositárias das sensações daquilo que elas viram e ouviram. O rouxinol que canta junto às flores, o coaxar das rãs no seu habitat – água, sem exceção, diria eu, como também não haveriam de cantar? Sem o uso da força, o poema é capaz de mobilizar as divindades do céu e da terra, sensibilizar os espíritos maléficos invisíveis, harmonizar a relação homem-mulher e amenizar os sentimentos indomáveis dos guerreiros. Esse é o poema. (WAKISAKA, 1997, p. 57).

O que aqui Wakisaka traduz por “poema japonês”, tra-

¹¹ Cf. KEENE, 1988, p.41.

ta-se do “Yamato uta”, relembrando a forte conexão entre o poema japonês e o canto, que não é só dos humanos, mas de tudo que há. Já os “sentimentos humanos” é a tradução de “hito no kokoro” que, por sua vez, também pode ser dito “o coração dos homens”. *Kokoro* não é um termo fácil com o qual se lidar, principalmente no que tange a poesia japonesa; não só temos dois ideogramas que assim podem ser lidos (心情), mas também carecemos em nosso idioma de uma palavra adequada. Entretanto, munidos com uma certa aproximação da poética de Ki no Tsurayuki, vemo-nos autorizados a entender o “kokoro” como o centro das emoções que são expressas sem mediações pela miríade de palavras que compõe o *waka*.

Como investigamos anteriormente através dos recursos retóricos do poema japonês, nos parece não ser este o caso, uma vez que as palavras (詞 ou 言の葉) do *waka* são aquelas polidas pela tradição, pelos precedentes. É a partir desse ponto através do qual Shirane Haruo, em um artigo dedicado à poética de Fujiwara no Shunzei, compreende a poética japonesa pela intertextualidade. Partindo de uma concepção simples e direta da intertextualidade que diz que os textos adquirem e comunicam seus sentidos não ao apontarem a qualquer referente exterior que habitaria a realidade, antes os textos significar-se-iam em relação a outros textos das formas mais diversas: poderíamos falar dos textos anteriores que pertenceriam a uma categoria idêntica ou similar ao do texto que lemos, poderíamos dizer também das associações pessoais que poderíamos ou não fazer com textos que havíamos lido antes ou, até mesmo, de um conjunto de códigos e referências a permearem a cultura à qual

nós e/ou os textos lidos pertencem.

O círculo fechado da nobreza do Japão antigo, onde o *waka* se desenvolveu, aliado ao preciosismo com o qual eram tratadas as antologias imperiais e a constante reiteração de recursos que retomam sempre os mesmo versos e temas, sem dúvida, contribuiu para a construção da altamente codificada tradição da poesia japonesa. De forma que seria inimaginável compor um *waka* que fosse completamente lírico, expressando os sentimentos humanos, sem passar pelos precedentes retóricos compartilhados pela comunidade. Enfim, intertextualidade – a denominação atual que damos a esse fenômeno – era, antes de tudo, um requisito indispensável à composição e apreciação do *waka*, antes mesmo dos sentimentos humanos – entendidos aqui no seu modo subjetivo e expressivo.

A contrapartida de uma tradição poética tão fechada foi a estagnação e a mecanização da composição de *waka* – qualquer um poderia compô-los conhecendo até mesmo marginalmente os precedentes necessários. O que levou sofisticados poetas da era medieval, em particular Shunzei e seu filho Fujiwara no Teika (1162–1241), a uma guinada que revitalizou o estilo poético cujo mote se encontra nas seguintes palavras de Teika em seu *Eiga no Taiga* 詠歌大概 (ca. 1222):

Em relação ao cerne [*kokoro*], a novidade deve vir em primeiro lugar: buscando um cerne que ainda não foi cantado pelas pessoas e cantá-lo. Em relação às palavras [*kotoba*], deve-se procurar e utilizar as antigas: aquelas utilizadas pelos antigos nas *Três Coleções*, assim como podem ser usadas aquelas dos poemas do *Shinkokinshū*. O estilo [*fūtei*] pode ser aprendido dos grandes poemas do passado: sem discriminação entre épocas passadas ou recentes, deve-se seguir o estilo do

poema que se julgou excelente. (HISAMATSU, 1971, p.299).

A razão de aqui termos optado pela tradução de “cerne” para “kokoro” e não as tradicionais traduções de “sentimento” ou “significado” é que entendemos “kokoro” como um termo técnico que, além da dicotomia clássica entre sentido e forma, indica o tópico ou tema sobre o qual canta o poema. Apreenderemos melhor tal intenção ao apontarmos que a todo *waka* corresponde um tópico, Miner (1990), em artigo no qual pretende definir o *waka* em nove proposições, talvez tenha melhor demonstrado a total dependência do *waka* de um tópico ao afirmar, em sua segunda proposição, que “todo *waka* provem de uma ocasião” e, novamente na sexta proposição, “um dado *waka* oferece uma predicação com precedentes”. Assim, a ocasião, tópico, *kokoro*, cerne de um *waka* não dita necessariamente o significado de um dado *waka*, mas traz consigo as palavras e a dicção polidas pela tradição que a ele seriam adequadas. O constante uso de certas palavras em relação ao cerne, em torno do qual elas gravitam, as desgastariam, contudo tal situação não pediria por novas palavras, uma vez que isso seria equivalente a se desfazer de todo precedente – exatamente aquilo a lhes darem sua posição de palavras poéticas –, antes a situação pede por novos cernes, ou seja, outras formas de se guiarem as palavras ao interior do poema. O tecido intertextual não é partido, nem suas linhas substituídas; tece-se por outros meios e padrões.

Se escutamos dessa breve descrição um apelo a uma nova atitude poética (e aqui o *kokoro* também surge em sua amplitude semântica na forma de “disposição”), não estaríamos desautorizados pelas poéticas de Teika e Shunzei, bem

pelo contrário:

Assim, dentre esses dez estilos dos quais falei não há nenhum que supere o estilo dos sentimentos profundos [*ushintai*] na apresentação da verdade da poesia [*uta no hon'i*]. Ele é extremamente difícil de compreender, uma vez que não é possível compô-lo apenas pensando-se sobre ele. Preparando bem sua disposição [*yokuyoku kokoro o sumashite*] e imergindo-se nela, torna-se possível compor neste estilo. Entretanto, aquilo que chamamos de um bom poema é dito daqueles que, a cada vez, atingem um cerne profundo [*fukaki kokoro*]. (HISAMATSU, 1971, p. 319).

Encontramos nesta citação do *Maigetsushō* de Teika três instâncias onde nos deparamos com “*kokoro*”: o “estilo dos sentimentos profundos” (*ushintai* 有心体, literalmente o “estilo que possui *kokoro*”), “preparar a disposição” (*kokoro wo sumashite*) e o “cerne profundo” (*kokoro no fukaki*). O estilo dos sentimentos profundos se conecta diretamente à “verdade” da poesia (*uta no hon'i*), para tal é preciso preparar sua disposição para se compor uma poesia com um cerne profundo. Creio que a chave de leitura que procuramos aqui e que reúne em si esses três *kokoro* é a verdade da poesia: o *hon'i*. Tradicionalmente associado à excelência com a qual um tópico é apresentado no interior de um *waka*, a verdade é interpretada por Tanaka (1961, pp. 7-6) como o “cerne original” (*moto no kokoro*) do qual fala Shunzei na seguinte passagem:

Como é dito no prefácio do *Kokinshū*, a poesia tem o coração das pessoas [*hito no kokoro*] como semente e se torna uma folhagem de palavras inumeráveis. Sem aquilo que chamamos poesia, mesmo prestando homenagens às flores da primavera ou olhando as folhas vermelhas do outono, ninguém conheceria [*shiru*] nem suas cores e nem seus perfumes; nem o que deveríamos chamar de seu cerne original [*moto no kokoro*]. (HISAMATSU, 1971, p. 119).

Tomando o cerne original como o termo técnico da poética medieval japonesa para verdade, Tanaka lança a tese de que é a poesia o método através do qual as diversas coisas do mundo são apreendidas em sua mais particular essência pelo coração das pessoas. Desse modo, a poesia seria o intermediário entre o coração das pessoas e o cerne das coisas quando a semente é nutrida pelas palavras dando origem às miríades de palavras poéticas.¹²

As perguntas às quais nos propomos a responder ainda parecem um tanto quanto indecidíveis: “O que é o cerne original, a verdade das coisas?”; “qual a disposição que devemos ter para compor um poema com excelência?”; “qual a posição dos sentimentos no *waka*?”. A teia que viemos aos poucos tecendo com os textos da poética medieval japonesa e seus estudiosos apontaram para um ponto em comum a essas três perguntas: todas perguntam pelo “*kokoro*”. Contudo, esses três *kokoro* resistem bravamente a qualquer distinção definitiva¹³.

Foi Marra quem, lendo a citação acima de Shunzei, afirmou:

Longe de considerar a percepção da realidade exterior como o resul-

¹² Cf. TANAKA, 1961, pp. 8-9.

¹³ Konishi, em um artigo dedicado ao estilo dos sentimentos profundos, após reconhecer que o centro da questão se encontra na definição de *kokoro*, observa que nos tratados poéticos e julgamentos de competições de poesia de Teika e Shunzei há uma variação no emprego do *kokoro* que, à primeira vista, pareciam comportar os significados de “expressão subjetiva”, “expressão objetiva” e “a expressão ela mesma”, contudo, em uma análise mais profunda, acabariam por serem indiferenciáveis, como escreve em sua conclusão: “O ‘ter coração’ [*ushin*] de Teika continua o ‘*kokoro*’ de Shunzei no qual não se consegue diferenciar entre ‘o *kokoro* que expressa’ e ‘o *kokoro* que é expresso’, assim compreendo que o estilo dos sentimentos profundos é uma expressividade subjetiva que tenta apreender o fenômeno penetrando-o cada vez mais profundamente e, ao mesmo tempo, uma rica expressão da realidade conceitual que vivamente põe diante dos olhos o cerne ele mesmo do fenômeno” (KONISHI, 1951, p. 141).

tado de uma recepção passiva do mundo natural, Shunzei explicou-a como o produto da atividade criativa do poeta que se torna uma forma experiencial de conhecimento no momento da recepção textual. O movimento do coração (*kokoro* 心) do poeta corresponde a este momento de criação autoral. (MARRA, 2010, p.65).

De fato, Marra parece ter razão ao dizer que a criação do *waka* é uma forma de conhecimento, mesmo experiencial, uma vez que encontramos no texto de Shunzei, *Korai Fūteishō* 古来風体抄, explicitamente o verbo “conhecer” (*shiru*) quando ele se refere ao perfume e às cores das flores de primavera e às folhas do outono. Conhecê-las era fundamental para se compor um *waka* de primavera ou de outono que as tomassem como seus tópicos e que correspondessem às suas verdades. Ora, caso queiramos nos manter no vocabulário de “atividade criativa”, “movimento do coração”, “realidade exterior” utilizado por Marra para explicar a passagem, seríamos mais consistentes caso tomássemos esse conhecimento experiencial da recepção como a transmissão dos precedentes antigos reunidos em poemas que se destacaram no tratamento de tais tópicos. Conhecimento das palavras (*kotoba*) e dos sentimentos (*kokoro*) que carregam. Contudo, Marra designa um ponto importante: Shunzei aponta que o conhecimento do cerne original de fenômenos tão caros ao *waka* e à vida em geral no Japão não se é adquirido pelo mero olhar, perceber os fenômenos, porque seu cerne se encontra exatamente no perfume efêmero das flores e na cor passageira das folhas, ou seja, no modo como as palavras legadas pela tradição cantam tais fenômenos.

Neste ponto, podemos retomar a ideia de intertextualidade à qual nos remeteu Shirane, também ao ler Shunzei: o

sentido daquilo sobre o que canta um *waka* não é determinado referindo-se mimeticamente, antes – e agora podemos falar mais diretamente – emaranhara-se pelo tópico que toma de outros *waka* da tradição em torno dos quais uma miríade de palavras floresce e despetala ao sabor das estações dos precedentes, assim como o cerne original das coisas que só pode ser dito por estas palavras efêmeras.

Não é por mero preciosismo que as regras do *waka* restringem qualquer palavra que não encontre precedentes ou que “soe mau” de ser usada. Poemas são uma forma única de se falar, ou melhor, de se cantar o *kokoro* e não podem se confundir com as palavras do cotidiano, do pensamento, das narrativas ou da política. Por isso, as rodeiam todo um ritual cujo melhor exemplo é aquele do *uta awase* (competição de poemas) com suas regras de decoro e as críticas pontuais e severas dos jurados sobre a adequação dos poemas apresentados. A adequação das palavras – e exatamente por tal motivo elas devem permanecer antigas – não se trata apenas de preservar uma “estética”, mas de manter o cerne original das coisas que, como a poesia *waka*, seria uma “intertextualidade do real”.

“Intertextualidade do real”, ainda, é uma forma deficitária para compreendermos do que parece falar Shunzei na seguinte passagem, também de *Korai Fūteishō*, que suplementa sua concepção de poesia e como nela encontra-se o cerne original das coisas. Vejamos em partes:

As palavras de Kuanting que abrem o *Mo-ho Chih-kuan*¹⁴ da escola de

¹⁴ Kuanting (561–632), conhecido no Japão como Shōan Kanjō, escreveu os ensinamentos de seu mestre Zhiyi (538–597) ou Chigi, em japonês. Shunzei aqui se refere à obra de Zhiyi, escrita por Kuanting, intitulada, em japonês, *Makashikan* de 594.

budismo Tendai são as seguintes: “Calma-e-contemplação [*shikan*止観] possui em si mesmo uma clareza e tranquilidade além de qualquer outra coisa ouvida pelas gerações anteriores”.

De princípio, perscrutando a profundidade e o ilimitado significado dessas palavras, nós as ouvimos como dignas de reverência e acertadas. Também ao tentar saber ser uma poesia boa, ruim ou profunda [*fukaki kokoro*], comparando-a àquelas coisas difíceis de serem postas em palavras, penso que deveríamos tomá-las como idênticas. (HISAMATSU, 1971, pp. 119-120).

A calma-e-contemplação da qual fala Shunzei através do budismo Tendai é composto de dois ideogramas 止 e 観, que dizem, respectivamente, “parada” e “visão”. Sendo um termo usado pelo budismo Tendai para designar um estado em que toda atividade de percepção rotineira do mundo é trazida a uma completa interrupção permitindo assim, pela primeira vez, de fato, ter-se uma visão sem quaisquer impedimentos das coisas. A comparação da calma-e-contemplação com a poesia nos remete diretamente àquele *kokoro* que se aproxima de uma disposição: para se conhecer o que aí em um poema é bom, ruim ou profundo (seja ao compô-lo ou ouvi-lo) faz-se necessário uma disposição onde vigore clareza e tranquilidade¹⁵.

Contudo, poderíamos acusar Shunzei de fazer uma comparação desproporcional entre a doutrina budista e o *waka* japonês, ao que ele, em um primeiro momento, responderia que assim como os ensinamentos sagrados do Buda foram transmitidos de um mestre a outro através dos tempos, também, desde o *Man'yōshū*, o *waka* criou seu caminho através das várias antologias. Nisto eles seriam também idênticos¹⁶. Porém, essa identidade não se trata apenas

¹⁵ Teika também faz alusão ao Caminho do Meio do Tendai relacionando-o à composição poética. Cf. HISAMATSU, 1971, p. 321

¹⁶ Kurokawa (1962, p. 15) em seu estudo em que relaciona a coletânea de *waka* compilada por Cont.

de uma elevação da poesia japonesa ao nível de prestígio que o budismo gozava em todo o extremo oriente através de um apelo à tradição, na transmissão ela mesma é onde se encontra essa identidade: a composição e a confecção de antologias poéticas são atividades búdicas.

Mais outra objeção poderia aí ser levantada: como a atividade poética, principalmente aquela do *waka* repleta de rituais diletantes de uma nobreza tão mundana, pode ser ela uma atividade búdica? Ao que, prontamente, responde Shunzei:

Contudo, poder-se-ia acusar-me de dizer coisas parecidas apenas a palavras floreadas e coisas mundanas, enquanto os ensinamentos búdicos vem daqueles que possuem bocas douradas. Contudo, é precisamente aqui que a profundidade das coisas se apresenta. Pois há uma ligação entre essas coisas como a poesia e o caminho do Buda, exatamente porque também passando por este caminho que encontramos o ensinamento sobre as paixões mundanas: “Os escritos mundanos, todos eles, estão afins aos ensinamentos sagrados”. (HISAMATSU, 1971, p. 120).

E, continua:

Assim, deixo por demonstrado que também o profundo caminho da poesia japonesa se assemelha aos três estágios da iluminação, do vazio [*kū* 空], da impermanência [*ke* 假] e do meio [*chū* 中]. (HISAMATSU, 1971, p. 120).

Em resumo, o que dizem os três estágios da iluminação (*santai* 三昧) do budismo Tendai é que pela calma-e-

Shunzei, o *Senzai Wakashū* 千載和歌集 completo em 1188, e o *Korai Fūteishō* afirma que Shunzei compara a profundidade além da compreensão da Calma-e-contemplação de Tendai, transmitida pelos tempos, à profundidade do *waka* que também tem uma longa tradição. Assim, os meios e métodos utilizados para transmitir e compreender os caminhos do Buda também deveriam ser e são utilizados por Shunzei nesse tratado para compreender o caminho da poesia.

contemplação chegamos à conclusão de que todas as coisas do mundo, inclusive aquele que chega a tal conclusão, são vazio (*kū*), isto é, carecem de toda e qualquer substância ou essência, há apenas uma grande rede de coisas referindo-se umas às outras sem um núcleo que às permitam subsistirem por si mesmas. À esta conclusão equivale-se outra, a saber, a de que todas as coisas são impermanentes, efêmeras, passageiras e tentativas (*ke*). De forma que sem o vazio não há a impermanência e vice-versa, levando-nos à terceira iluminação: para se suportar tal verdade, mostra-se necessário se colocar no meio (*chū*), aceitando a interdependência entre vazio e impermanência.

A poética de Shunzei parece nos dar as respostas às perguntas que colocamos a pouco, assim como demonstrar a plausibilidade de um pensamento *waka* que sustente a intertextualidade do real. A disposição (*kokoro*) na qual devemos entrar para se compor um poema com excelência é exatamente aquela da calma-e-contemplação, na qual o mundo nos surge com clareza e tranquilidade, apartado da opressão cotidiana a nos instigar a ver as coisas como possuidoras de uma essência, de um significado perene, como se elas e nós mesmos pudéssemos, de alguma forma ou de outra, existir possuindo uma essência perene. Exatamente por essa razão, as palavras (*kotoba*) do *waka* não podem se confundir com aquelas que usamos fora dessa disposição profunda, correndo o risco de nos valermos delas para falar do mundo tal qual o vemos em nossas disposições cotidianas, dotando as coisas de uma independência e substancialidade que elas na verdade não possuem e, conseqüentemente, empregando palavras que pensamos ter um significado pró-

prio e imutável. Assim, nossas composições apresentariam uma disposição rasa (*kokoro naki*). Por tal motivo, as palavras devem permanecer antigas, vindas daqueles poemas de profundidade e disposição ímpares, legadas através dos tempos, sem perderem com isto sua disposição; não é que seus significados sejam perenes – elas não possuem significados neste sentido – é que, por terem sido cantadas em uma disposição completamente obstruída de qualquer impedimento, podem nos ensinar, tal qual os ensinamentos do budismo, a encontrar tal disposição.

O cerne original se mostra claro então: as flores primaverais e as folhas outonais quando visitadas não se apresentam enquanto verdadeiras (*hon'i*), é preciso cantá-las naquela disposição para que seu cerne original (*moto no kokoro*) seja evidenciado. Ao mesmo tempo em que a verdade (*hon'i*) das coisas passa por um esvaziamento, elas devem ser devolvidas como impermanentes. Nos deparamos aí com os pressupostos filosóficos dos recursos retóricos do *waka* que abordamos brevemente. O quê, à primeira vista, soava como um reciclar palavras antigas, surge agora como um constante esvaziamento – retirar as palavras de tais recursos retóricos do interior de um poema onde pareciam se encaixar plenamente – e tornar impermanente – relativizar seu suposto sentido ao inseri-lo na criação de um novo poema que não é de todo novo, uma vez que se determinará pelos poemas aos quais se conecta através dos recursos retóricos que emprega.

Assim, podemos dizer que o estilo dos sentimentos profundos não aponta para um significado mais profundo, como se penetrando pela superfície do *waka* chegássemos

ao seu verdadeiro significado. Caso concordemos com Shunzei e tomemos o *waka* como uma prática budista dos três estágios da iluminação, aí não haverá um significado mais profundo, de fato, não haverá um significado de todo, tão somente um constante exercício de esvaziamento e de tornar impermanente. Talvez tenhamos encontrado a junção a oferecer uma pista a um paradoxo perseguido há muito pelos especialistas da poética medieval japonês no tocante ao conceito do estilo dos sentimentos profundos (*u-shintai*) criado por Teika.

O paradoxo se apresenta na descrição ambígua de Teika na qual posiciona o estilo dos sentimentos profundos dentre os dez estilos poéticos que descreve, ao mesmo tempo em que afirma ser tal estilo aquilo a perpassar todos os outros dez. Konishi (1951), após uma exaustiva análise dos julgamentos de competições de poesias feitos por Teika, chegou à conclusão de que a distinção deveria se encontrar na definição de *kokoro* (lembramos novamente que o “estilo dos sentimentos profundos”, em japonês, diz literalmente “o estilo que possui *kokoro*”), mas acompanhando a evolução do pensamento de Teika, Konishi percebeu que a tendência em sua maturidade era de cada vez mais mitigar qualquer distinção entre as três caracterizações de *kokoro* propostas por ele próprio. Ou seja, para se desvendar o que seria universal no estilo dos sentimentos profundos e, portanto, perpassando todos os outros estilos, e o que seria particular ao estilo dos sentimentos profundos, transformando-o em um estilo dentre outros, seria necessário desembaraçar qual *kokoro* e *kotoba* seriam universais e quais pertenceriam particularmente a cada estilo, porém, Tanaka

(1961, p. 14), em uma primeira conclusão acerca da sua pesquisa da poética de Shunzei, afirma:

Shunzei, negando a existência individual dos elementos constitutivos do *waka*, apontou a silhueta [*sugata*], que pensou como a configuração [*keishō*] tecendo e consolidando tais elementos, como a existência da realidade [*genjitsu no sonzai*]. Ainda, viu na silhueta o de mais determinante nessa forma que é a associação de imagens, ao mesmo tempo que corresponde à ambígua atmosfera sentimental [*jōchō*], uma condição indispensável ao *waka*. Concluindo-se, temos razões suficientes para convencer-mos de que esta filosofia da literatura pretendeu aproximar-se dos três estágios da iluminação.

Os elementos individuais, cuja existência desaparece, não são outros que as diferentes acepções de *kokoro* como significado, disposição e intenção do autor, além das próprias palavras; em resumo, tudo que o pensamento ocidental designou, não sem ambiguidades, mas insistentemente, conteúdo e forma no que se refere à literatura. É exatamente esse desaparecimento, ou diríamos, esvaziamento que dá lugar à silhueta e, juntamente com ela, à atmosfera sentimental cujo surgimento podemos atribuir, com razão, à impermanência.

Reforçaremos nossa tese através da qual propomos que o núcleo filosófico do *waka* se encontra na realização de uma intertextualidade do real em que os fenômenos se mantêm em um movimento medial de vai-e-vem de constante esvaziamento e “impermanetização” através da prática poética, apresentando, assim, o cerne original das coisas que passamos, então, a compreender. Com tal propósito, além de Tanaka que, rechaçando uma estética, encaminha-se a uma teoria da expressão do *waka* em Shunzei, citamos

Oishi Masashi. A tentativa de Oishi é de extrair do mesmo *waka* uma estética. Contudo, ao descrever fenomenologicamente a silhueta, Oishi chega a uma conclusão quase idêntica à de Tanaka. Após descrever a contradição no pensamento de Teika referente ao estilo dos sentimentos profundos, Oishi posiciona a silhueta como o principal elemento a suscitar o excesso de sentimentos (*yojō* 余情), do qual pretende extrair bases para uma estética, dizendo que, diferente da visão de arte ocidental, fundada no conceito orgânico de obra de arte, a perspectiva japonesa de arte teria como seu centro “a ‘silhueta’: evasiva, trêmula e em constante movimento”, algo como um vazio a pairar na periferia da obra.

A “silhueta”, que correlaciona significado e palavra, surge dinamicamente na inter-relação que inverte “a coisa expressada” e “a coisa não expressada”, ou ainda, a coexistência espacial do objeto e a sua continuidade temporal. Essa silhueta dinâmica é simultaneamente “a coisa que se esvai” (o ser que nadifica) e “a coisa que surge” (o nada que vem a ser). Tomamos consciência do “excesso de sentimentos”, que a isto acompanha, no sentimento de transitoriedade na qual coexistem dinamicamente a intuição ou reverberação da inversão entre ser e nada ou a sensação conjunta de existência e vazio. O surgimento que se auto-nega do “vazio” do ser dá forma ao excesso de sentimentos como a periferia espacial e a ordem temporal que retiram a configuração individual do objeto. O “não ter palavras para os sentimentos que me tomam” característico do excesso de sentimentos que acompanha a silhueta do *waka*, na troca dinâmica que preserva a distância (cisão) que nunca se fecha entre o emaranhar alternado de ser e nada, polariza-se numa multiplicidade através de significado [*kokoro*] e palavra [*kotoba*], sentido e som, configuração e emoção. [...] A forma do objeto que atua (age), ao ser apreendida juntamente com o fundo que faz as vezes de horizonte (a relação de causa e efeito que determina a ação ou o sentimento ou afecção que motiva a ação) – isto é, enquanto “uma forma em constante movimento” que fica entre tempo e espaço, coração e coisa, dentro e fora

- deixa rastros do movimento do passado (memórias) em torno de si como pós-imagens e para preparar os movimentos do futuro (expectativas), transforma-se no “excesso de sentimentos que acompanha a silhueta” fazendo continuamente tremeluzir esse esboço. (OISHI, 2007, p. 192).

Na descrição críptica de Oishi (que nossa tradução não conseguiu vencer com sucesso), ele tenta analisar a estética contida no excesso de sentimentos através da conexão entre os três elementos do *waka* que vínhamos discutindo até então, *kokoro* (significado, disposição, sentimento), *kotoba* (palavra, forma) e *sugata* (silhueta, Oishi o traduz por “figura”), utilizando-se das ferramentas conceituais propostas por Jakobson na sua teoria das funções linguísticas. Porventura, tenha sido a sua aproximação conceitual de Jakobson que o levou a manter pares de opostos que são, simultaneamente, a virtude e a derrocada de sua análise do excesso de sentimentos. Segundo sua descrição, a silhueta manteria os pares de opostos em completo dinamismo, pois eles passariam a ser e a não-ser, porém, devido ao forte ressoar do “ser” no pensamento ocidental, não conseguimos nos desfazer da leitura de que um dos opostos é e o outro não-é; de que “a coisa expressada” é a coisa do significado e “a coisa não expressada” da ordem da palavra, sendo que um desaparece para que o outro possa vir ou passe a ser alternadamente. O interessante, contudo, surge no tocante à forma do objeto que, após passar pelo dinamismo no qual a coloca o *waka*, torna-se, ao fim, um esboço em constante movimento. A forma do objeto assim transformada, Oishi denomina silhueta. Acrescentamos que tal silhueta do objeto seria o seu cerne original que não é tão somente um va-

zio de ser, mas, como vínhamos pontuando, a coisa que se esvazia de sua configuração individual, isto é, da percepção de que tal coisa possa ser individual e sustentada em si para, então, pela primeira vez, aparecer como um tecido de relações infindáveis e impermanentes, e portanto, incapazes de serem pontuadas e escrutinadas, ou seja, delimitadas individualmente em sua espacialidade e temporalidade, correndo o risco de que, caso o fizéssemos, voltássemos à percepção falha de sua substancialidade. Esse “saber” não o encontraremos ao visitar as cerejeiras em flor ou ao observarmos as folhas outonais, mas tão somente nas linhas de um poema onde as flores de cerejeiras são (e não) neve a cair em plena primavera ou o ácer é (e não) as gotas da chuva que cai¹⁷.

Nesse sentido, o *waka* vem a ser compreendido como uma prática budista tal como Shunzei havia apontado ao afirmar serem o caminho da poesia e o caminho do Buda o mesmo. A razão disso é que a silhueta apresenta o cerne original das coisas em seu vazio e impermanência, tal como as diversas práticas budistas almejam fazer com que seu praticante – ele ou ela mesma vazia e impermanente –

¹⁷ Um *waka* de Ki no Tomonori presente no *Kokinshū* (I: 60):

み吉野の	Nas montanhas de
山べにさける	Yoshino, as cerejeiras
さくら花	em flor.
雪かとのみぞ	Tomei-as
あやまたれける	por neve.

Ou o *waka* de Fujiwara no Kintsune presente no *Shinkokinshū* (V: 543):

もみぢばを	Ah, as folhas outonais,
さこそあらしの	do outro lado de Arashi
はらふらめ	devem ter vindo.
この山本も	Pois, também neste pé de montanha,
雨とふるなり	caem como a chuva.

encontre o verdadeiro estado das coisas. Assim, vemos a justiça nas palavras de Shunzei ao evocar a máxima de que a iluminação se encontra nas próprias paixões humanas: segundo os preceitos dos três estágios da iluminação de Tendai não bastaria apenas salvar-se pelo entendimento do vazio substancial da realidade, nem apegar-se à impermanência das coisas, mas exatamente manter-se no meio, meio este que não diz de uma síntese, mas de um círculo que se retroalimenta de si mesmo, é necessário o retorno à impermanência das paixões humanas para se entender o vazio e todo o caminho de volta¹⁸.

Contudo, os sentimentos ou paixões humanas não seriam eles meras metonímias para a impermanência. Isso nos é claro tanto na citação de Tanaka quanto na de Oishi nas quais vemos a direta conexão entre a silhueta do *waka* – fazendo as vezes do caminho do meio – e os sentimentos (em um, a atmosfera sentimental e, em outro, o excesso de sentimentos). Preparamo-nos aqui para responder àquela pergunta sobre o lugar dos sentimentos, também ditos *kokoro*, no *waka*. Acompanhando a silhueta, sentimentos se fazem surgir que, por sua vez, comprovam o advento do cerne original presente na silhueta. Falamos de comprovar-se e

¹⁸ Em adição, podemos ainda elencar o argumento de LaFleur para justificar a identidade plena entre o caminho da poesia e o caminho de Buda no qual ele explora os desdobramentos da prática budista dos “diversos meios” (*hōben* 方便) que diz serem os ensinamentos de Buda aptos a serem transmitidos de acordo com aqueles que o recebem. LaFleur enfatiza fortemente que os diversos meios não são uma parábola ou alegorias que serviriam como modos mundanos para se alcançar o transcendente, pelo contrário, tais meios são, eles mesmos, os ensinamentos do Buda, uma vez que distinções duais – por exemplo, entre mundano e transcendente – iriam na direção contrária ao entendimento da não-substancialidade da realidade – nesse caso, é fácil perceber como o transcendente seria portador de uma substancialidade superior àquela dos meios mundanos utilizados apenas para alcançá-lo. Assim, a poesia se encaixaria também dentre esses diversos meios em total identificação com o caminho do Buda.

não de saber ou conhecer, pois diante dos sentimentos não conseguimos nos manter indiferentes e somos como que enredados em sua atmosfera, no seu excesso. Ki no Tsurayuki já nos dava sinais do tremendo poder das palavras poéticas ao dizer que “sem o uso da força, o poema é capaz de mobilizar as divindades do céu e da terra, sensibilizar os espíritos maléficos invisíveis, harmonizar a relação homem-mulher e amenizar os sentimentos indomáveis dos guerreiros” (Wakisaka, 1997, p.57), sendo que todas as instâncias de interferência da palavra poética são aí sentimentais. E se aqui o foco parece estar somente na recepção, os sentimentos também vieram a participar do processo de composição, como por exemplo em Motoori Norinaga (1730 - 1801) sobre o nascimento de um *waka*:

Quando não se consegue conter mais *mono no aware*, estes pensamentos e sentimentos emergem por si mesmos como palavras. Estas palavras que brotam espontaneamente quando *mono no aware* não pode ser mais contido, inevitavelmente prolongam-se adquirindo padrões retóricos [*aya aru mono nari*]. Elas já são aí poema/canto [*uta*]. (MOTOORI, 2003, p. 305).

Ora, ajuntando-se à atmosfera sentimental e ao excesso de sentimentos, nos deparamos, nesta citação de Motoori, com mais uma das múltiplas denominações dos sentimentos profundos ao *waka* associados: *mono no aware* ou, somente, *aware*. Por mais denominações que tenham, carecem de uma definição precisa, o que se deve, seguindo as linhas de nossa argumentação, ao caráter de esvaziamento/impermanência da silhueta à qual vêm aderidos. Também, por tal motivo, dizemos que os sentimentos são uma comprovação da silhueta - e, portanto, da apresentação do cerne original - antes de um saber, processo este que, inevi-

tavelmente, passa pela discriminação e análise que tende a dar vazão às distinções duais e substancializadoras da realidade. A impenetrabilidade de tais sentimentos a acompanhar o *waka* é relatado de modo excelente por Kamo no Chōmei (1153 ou 1155-1216), em seu *Mumyōshō* (ca. 1210-12), na tentativa de explicar mais um sentimento que se conjuga aos anteriores: o *yūgen*.

Todos os aspectos formais na poesia são difíceis de entender. Apesar das antigas coleções da tradição oral e os guias de composição ensinarem o leitor conduzindo-o pelos detalhes, no que se refere aos aspectos formais não encontramos nada de preciso. Isso é particularmente verdadeiro em relação ao estilo do *yūgen* cujo próprio nome é o bastante para confundir. Já que eu mesmo não o entendo muito bem, fico perdido em como descrevê-lo satisfatoriamente, porém, de acordo com a opinião daqueles que penetraram no domínio do *yūgen*, o importante está no *yojō* [excesso de sentimentos], que não é articulado em palavras e se trata de uma atmosfera que não se revela através da forma de um poema. Quando o conteúdo se fundamenta no som e a dicção esmera-se em prodigiosa beleza, essas outras virtudes serão naturalmente supridas. Em uma noite de outono, por exemplo, sem cores no céu, nem sons e, embora não possamos dar uma razão definida, somos de algum modo comovidos ao ponto das lágrimas. Uma pessoa desprovida de sensibilidade não pensa haver nada em particular em tal visão, ela admira as cerejeiras em flor e as vermelhas folhas de outono que ela pode ver com seus olhos. (KATŌ, 1968, p. 408).

Furtando-nos de uma análise mais profunda do que viria a ser o *yūgen* – digamos apenas que é um estilo muito apreciado pelo próprio Shunzei, posicionado até mesmo como o centro de uma estética a ele creditada –, nos detenhemos em alguns pontos da explicação de Chōmei que neste momento já nos soam familiares. O primeiro deles é a aparente independência desse sentimento que brota em relação à forma e às palavras. As palavras das quais falamos,

mais uma vez, são aquelas vindas da tradição que, ajudando a manter aquela disposição a propiciar a composição de um poema que chegue ao cerne original, devem ser antigas, enquanto os sentimentos devem ser novos. O segundo é o paralelismo que percebemos entre a sensibilidade *yūgen* e aquela a levar ao cerne original tal qual escreveu Shunzei, isto é, não é a visão das flores e folhas que nos comove profundamente, por assim dizer, sua “realidade exterior”, mas algo que não conseguimos explicar, porém igualmente presente nesses mesmos fenômenos naturais (uma noite de outono, um céu sem cores etc). Esses dois pontos se unem: não conseguir explicar, ou seja, não conseguir pôr em palavras não atesta um subjetivismo impenetrável ou uma arbitrariedade qualquer, antes não importam os meios dos quais nos utilizemos para tentar explicá-lo, decairemos no fracasso, uma vez que de fora daquela disposição a nos dar clareza, sem utilizar aquelas palavras antigas legadas pela tradição conjugadas ao tópico e sem a silhueta apresentando o cerne original, nenhum sentimento que comprovaria essa apresentação da “verdade” viria à tona. Qualquer explicação cortaria o caminho da poesia que Shunzei entende como esse processo. Bem contrário ao que se fixou na tradição ocidental, na poética japonesa, os sentimentos dificilmente se enquadrariam de forma tranquila em qualquer divisão entre subjetivo e objetivo (ou quem se expressa e o expressado), de tal forma que o escrutínio ao qual os poemas eram submetidos nas competições de *waka*, por mais detalhados que fossem, davam seu parecer como tendo ou não coração, criando ou não tal atmosfera sentimental.

A impenetrabilidade dos sentimentos no *waka* é

nos relatada ainda em outra forma por Shunzei em que fala da identidade entre o caminho do *waka* e os três estágios da iluminação:

Na introdução do *Goshūi*¹⁹, o Lorde Michitoshi diz que as palavras são como o tecer e o significado mais profundo que o mar. Contudo, mesmo não sendo intrincado como um brocado, ao se dar voz aos poemas e recitá-los, de algum modo ou de outro ouvimos neles a graça [*en*艶], nos comovemos [*aware*]. Antes, os poemas eram chamados de cantos a serem recitados, pois pela sua recitação ouvíamos suas virtudes e suas falhas. (HISAMATSU, 1971, pp. 120-121).

Os sentimentos que aqui surgem de um modo ou de outro, como que por acaso (*nanitonaku*), não se devem à beleza complexa das palavras que mais se assemelham a um brocado, nem mesmo à profundidade dos significados, vem como sem terem razões claras para estarem ali, simplesmente pela recitação a dar voz ao poema.

E, assim, surge diante de nós mais um elemento do *waka* que, apesar de sempre presente na sua própria denominação, não nos tomou muita atenção: sua musicalidade. Como havíamos falado anteriormente, a relação do *waka* com a musicalidade não se pauta em características musicais das palavras como rima ou métrica, resumindo-se em cinco versos de 5/7/5/7/7 moras a determinarem seu ritmo. Contudo, a musicalidade da qual Shunzei fala (e também Teika que o segue neste ponto) se deve menos à disposição das palavras no poema, regradas como, por exemplo na poesia em língua portuguesa, pelas tônicas e sílabas finais e i-

¹⁹ *Goshūi Wakashū* 後拾遺和歌集 foi a terceira antologia de *waka* comissionada pelo imperador Shirakawa em 1075 e compilada por Fujiwara no Michitoshi, quem também escreveu seu prefácio citado por Shunzei. Foi completada e apresentada em 1086.

niciais das palavras, e mais à recitação²⁰. Por tal razão, na citação acima, a musicalidade não encontra relações diretas com as palavras ou o significado do poema, posicionando-se lado a lado com os sentimentos ocasionais que, novamente destacamos, surgem em conjunto à silhueta e comprovam as virtudes, a profundidade, os vícios ou a superficialidade de um dado poema.

As atmosferas sentimentais chamadas graça [*en*] e mistério [*yūgen*] são o resultado trazido através da combinação desses dois [a representação vocal e a imagem, silhueta] vagos elementos difíceis de se reter. Essas atmosferas sentimentais não somente penetram e se disseminam no interior do coração das pessoas, suscitando vários matizes de percepções e sentimentos, elas são ainda emoções de uma profundidade espiritual. Isto é, elas também devem alcançar o domínio da calma-e-contemplação que percebe o vazio na realidade. (TANAKA, 1961, p. 17).

A relação direta entre um elemento tão ocasional quanto a recitação e outro tão determinante do *waka* como a silhueta (e os sentimentos a ela aderidos) deixa patente que a profundidade do *waka*, aqui compreendida como a apresentação da intertextualidade do real, uma realidade que é esvaziamento/impermanência, não se mostra na ordem do subjetivo, lírico e semântico, muito menos do objetivo, descritivo e formal, em resumo, está afastado dos

²⁰ Shunzei, em algumas oportunidades, seja nos seus tratados poéticos seja nos seus julgamentos em competições, reforça a importância da dicção de um poema, isto é, a disposição das palavras nas linhas, porém, sua preocupação principal não é da ordem do ritmo ou da rima (dos quais praticamente não se vale), mas sim de como as expressões utilizadas no poema podem se tornar confusas e levar a má-compreensões do que foi dito. Obviamente, ele tinha em mente a recitação, em especial durante as competições, durante as quais, caso as palavras e expressões não estivessem bem dispostas no poema, o poema poderia vir a ser prejudicado. De modo que mesmo uma preocupação com a dicção estaria subordinada à recitação do poema. Cf. as notas sobre recitação feitas pelo compilador dos tratados poéticos Hisamatsu (1971, pp. 401-402, em especial as notas 14 e 15).

pressupostos estéticos e miméticos dos quais as tradições filosóficas ocidentais se utilizam para pensar a poesia. A filosofia presente no *waka* não só nos permite pensar de forma mais abrangente a utilização de um vocabulário já corrente no discurso filosófico/estético – “profundo” é um dos exemplos –, como também estabelecer relações entre literatura e realidade além daquelas que as colocam como opostos a sempre mitigarem o que se realiza através da literatura; sendo esta como “fantasia”, “expressão das emoções” ou, simplesmente, “não ser séria o suficiente como a vida real”. Incluindo-se aí uma reformulação do papel dos sentimentos que a poética japonesa pensou de modo mais refinado ao ponto de os tomarem, tal como nossa leitura ensaiou mostrar, como a comprovação de uma apreensão correta do cerne original das coisas. De fato, leva-nos a questionar a adequação do uso do conceito de “sentimento”, “emoção” para designar esse fenômeno escutado no *waka* e pensado pelos seus teóricos-poetas.

Abstract: The article proposes an inquiry on the philosophical potential of the classical Japanese poetry known as *waka*. The most striking formal aspect of the *waka* is its short structure, usually composed of 31 moraic syllables divided, respectively, into 5 verses of 5, 7, 5, 7, and 7 syllables each. To succeed as a poetic form, *waka* employs the rhythmic feature of pause and a kind of rhetoric that associate each poem to the whole of tradition through precedents. We argue that there is a philosophy of the real – we call it the intertextuality of the real – in the intellectual tradition constituted by *waka* that understands reality as empty and impermanent. Thus, *waka* would be the most appropriate way to express the real because it is more profound and excellent as far as it creates a movement of emptying and making impermanent through its formal and rhetorical resources: its core, disposition, and meaning (our translations of the Japanese term “*kokoro*”) and its words (“*kotoba*”).

Keywords: *Waka*; Poetry; *Kokoro*; Japanese Aesthetics.

REFERÊNCIAS

HISAMATSU, Sen'ichi. *Karonshū I: Chūyo no Bungaku*. Tokyo: Miyaishoten, 1971.

KATŌ, Hilda. The Mumyosho of Kamo no Chomei and Its Significance in Japanese Literature. In: *Monumenta Nipponica*, v. 23, n 3/4, p. 321-349, 1968.

KATŌ, Shuichi. *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa*. Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

KEENE, Donald. *The Pleasures of Japanese Poetry*. New York: Columbia University Press, 1988.

KONISHI, Jun'ichi. Ushintai shiken. In: *Nihon Gakushiin Kiyō*, 9.2, p.115-142, 1951.

KUROKAWA, Masataka. Senzaishū no Hairetsu ni Kansuru Kōsatsu: Korafutaishō ni Kanrensasete. In: *Kokubungakukō*, issue 29, p.12-22, 1962.

LAFLEUR, William R. Symbol and *Yūgen*. Shunzei's Use of Tendai Buddhism. In: James H. Sanford (org.). *Flowing Traces: Buddhism in the Literary and Visual Arts of Japan*. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 16-26.

MARRA, Michael. *Essays on Japan: Between Aesthetics and Literature*. Leiden, Boston: Brill, 2010.

MINER, Earl. The Technique of Japanese Poetry. In: *The Hudson Review*, v. 8, n. 3, p. 350-366, Autumn, 1955.

_____. Waka: Features of Its Constitution and Development. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, v. 50, n. 2, p.

669-706, 1990.

MINER, Earl. *An Introduction to Japanese Court Poetry*. Standford: Standford University Press, 1968.

MORRIS, Mark. Waka and Form, Waka and History. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Boston, v. 46, n. 2, p. 551-610, 1986.

NAKAEMA, Olivia Yumi. *Os Recursos Retóricos na Obra Kokinwakashû (Coletânea de Poemas de Outrora e de Hoje): Uma análise da morfossintaxe e do campo semântico do recurso Kakekotoba*. 2012. 274 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa). Departamento de Letras Orientais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2012.

MOTOORI, Norinaga. *Ashiwake obune; Isonokami sasamegoto : Norinaga "mono no aware" karon*. Tokyo: Iwanami Shoten, 2003.

OISHI, Masashi. Yojō no Bigaku: Waka ni okeru Kokoro, Kotoba, Sugata no Kanren. In: *Testugaku*, v. 118, p. 173-203, 2007.

RODD, Laurel Rasplica. *Shinkokinshū (2 vols): New Collection of Poems Ancient and Modern*. Leiden: Brill, Boston, 2015.

SHIRANE, Haruo. Lyricism and Intertextuality: An Approach to Shunzei's Poetics. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, v. 50, n. 1, p. 71-85, junho, 1990.

_____. *Japan and the Culture of the Four Seasons: Nature,*

Literature and the Arts. New York: Columbia University Press, 2012.

TANAKA, Yutaka. Shunzei karon kenkyū: Keiki to yosei. In: *Osaka Daigaku Bungaku-bu kiyō*, VIII, p. 1-73, novembro, 1961.

WAKISAKA, Geny. A Poética do Kokin Wakashū. In: *Estudos Japoneses*, n. 17, p. 55-70, 1997.

_____. De Korai Fūtaishō a Maigetsushō Uma Faceta da Poética Japonesa. In: *Estudos Japoneses*, v. 12, p. 17-25, 1992.

_____. Sobre o ‘Makurakotoba’. In: *Estudos Japoneses*, n. 2, p. 21-31, 1982.

YASUDA, Kenneth. *The Japanese Haiku: Its Essential Nature and History*. Boston, Rutland, Vermont, Tokyo: Tuttle Publishing, 2001.