

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - FAFICH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

DIOGO CÉSAR PORTO DA SILVA

**A FILOSOFIA DA LITERATURA DE KUKI SHŪZŌ E COMO
PODEMOS LER/TRADUZIR A FILOSOFIA JAPONESA**

Belo Horizonte
2020

DIOGO CÉSAR PORTO DA SILVA

**A FILOSOFIA DA LITERATURA DE KUKI SHŪZŌ E COMO
PODEMOS LER/TRADUZIR A FILOSOFIA JAPONESA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais
como requisito parcial para obtenção do título de
Doutor em Filosofia

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Giorgia Cecchinato

Linha de pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Belo Horizonte

2020

100
S586f
2020

Silva, Diogo Cesar Porto da.

A filosofia da literatura de Kuki Shūzō e como podemos ler/traduzir a filosofia japonesa [manuscrito] / Diogo Cesar Porto da Silva. - 2020.

318 f.

Orientador: Giorgia Cecchinato.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.

1.Filosofia – Teses. 2. Filosofia japonês - Teses. 3.Kuki, Shuzo, 1888-1941. 4.Filosofia comparada - Teses. 5.Literatura - Teses. I. Cecchinato, Giorgia. II. Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA



ATA DA DEFESA DE TESE DO ALUNO

DIOGO CESAR PORTO DA SILVA

Realizou-se, no dia 27 de maio de 2020, às 14 horas, por meio de sessão em plataforma eletrônica virtual, da Universidade Federal de Minas Gerais, a defesa de tese, intitulada *A Filosofia da Literatura de Kuki Shūzō e Como Podemos Ler/Traduzir a Filosofia Japonesa*, apresentada por DIOGO CESAR PORTO DA SILVA, número de registro 2015676567, graduado no curso de FILOSOFIA, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em FILOSOFIA, à seguinte Comissão Examinadora: Profa. Giorgia Cecchinato – Orientadora (UFMG), Profa. Alice Mara Serra (UFMG), Profa. Virginia de Araujo Figueiredo (UFMG), Profa. Neide Hissae Nagae (USP), Prof. Antonio Florentino (UNICAMP).

A Comissão considerou a tese:

(X) Aprovada, com média final 100 (CEM)

() Reprovada

Finalizados os trabalhos, lavrei a presente ata que, lida e aprovada, pelos membros da Comissão.

Belo Horizonte, 27 de maio de 2020.

Profa. Giorgia Cecchinato (Doutora)

Profa. Alice Mara Serra (Doutora)

Profa. Virginia de Araujo Figueiredo (Doutora)

Profa. Neide Hissae Nagae (Doutora)

Prof. Antonio Florentino (Doutor)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

TERMO DE OUTORGA

Eu, **Profa. Dra, Neide Hissae Nagae**, portadora do CPF 014.710.878-08, outorgo poderes a **Profa. Dra. Giorgia Cecchinato**, na condição de Presidente da Comissão Examinadora, para, em meu nome, assinar a ata da defesa de Tese do doutorando **Diogo César Porto da Sila** intitulada **A FILOSOFIA DA LITERATURA DE KUKI SHÜZÖ E COMO PODER LER/TRADUZIR A FILOSOFIA JAPONESA**, realizada em 27 de maio de 2020, da qual participei por videoconferência, ratificando a apuração de notas e o respectivo resultado, podendo, ainda, praticar os demais atos formais necessários à conclusão dos trabalhos da Comissão no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais.

Belo Horizonte, 27 de maio de 2020.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Neide Hissae Nagae", is written over a horizontal line.

Profa. Dra. Neide Hissae Nagae

(OUTORGANTE)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

TERMO DE OUTORGA

Eu, **Prof. Dr. Antônio Florentino**, portador do CPF 371.531.021-91, outorgo poderes a **Profa. Dra. Giorgia Cecchinato**, na condição de Presidente da Comissão Examinadora, para, em meu nome, assinar a ata da defesa de Tese do doutorando **Diogo César Porto da Sila** intitulada **A FILOSOFIA DA LITERATURA DE KUKI SHŪZŌ E COMO PODER LER/TRADUZIR A FILOSOFIA JAPONESA**, realizada em 28 de maio de 2020, da qual participei por videoconferência, ratificando a apuração de notas e o respectivo resultado, podendo, ainda, praticar os demais atos formais necessários à conclusão dos trabalhos da Comissão no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais.

Belo Horizonte, 28 de maio de 2020.

Prof. Dr. Antônio Florentino
(OUTORGANTE)

*Dedico esta tese (e tudo o mais e nada a menos) ao meu pai, José Fernandes
(Fernando)*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais por sempre estarem ao meu lado.

À minha esposa, Mariko, pelo amor, paciência, força e eventuais revisões.

À Prof.^a Giorgia Cecchinato pela generosa orientação deste difícil trabalho.

Aos amigos pelas conversas, pelo suporte e pela presença.

À CAPES pelo auxílio financeiro que propiciou esta pesquisa.

À Fundação Japão de São Paulo, Tóquio e Quioto que me permitiu realizar parte importante da pesquisa no Japão.

À Prof.^a Uehara Mayuko por me receber na Universidade de Quioto.

À Prof.^a Virgínia de Araujo Figueiredo por ter me acompanhado nos primeiros passos.

A todos os professores e professoras que me mostraram os caminhos e que são muito numerosos para estas curtas linhas.

“Afinal, que é uma ilha. Uma ilha, neste caso um arquipélago inteiro, é o afloramento de cordilheiras submarinas, quantas vezes apenas os agudos picos de agulhas rochosas que por milagre se sustentam de pé em fundos de milhares de metros, uma ilha, em resumo, é o mais contingente dos acasos”

(José Saramago, *A Jangada de Pedra*)

Resumo

O objetivo geral é de investigar a filosofia do filósofo japonês Kuki Shūzō (1888-1941) acerca da literatura, focando-nos em ressaltar as conexões, no interior de seus escritos, entre contingência e método, filosofia e literatura, assim como, ocidente e oriente. Tomando como objetos centrais de nossa análise as obras *O Problema da Contingência (Gūzensei no Mondai)* (1935) e *Filosofia da Literatura (Bungeiron)* (1941), pretendemos não somente defender a centralidade da literatura em sua filosofia como um todo, mas também que suas estratégias filosóficas nos permitem pensá-lo como um importante filósofo da diferença cujo objetivo foi o de demonstrar a relevância filosófica da rima e da surpresa. Então, primeiramente, desenvolveremos uma estratégia de filosofia comparada que visa explorar o potencial da alteridade velado no interior da filosofia ocidental. Avaliando duas das mais básicas atividades do fazer filosóficos, a leitura e a tradução, guiados pela reformulação desses fazeres por Hans-Georg Gadamer e Jacques Derrida, pretendemos alcançar uma aproximação filosófica que possa ser mais dialógica e responsável para com a alteridade do não-ocidental. Através dessa estratégia de filosofia comparada trabalharemos com os textos de Kuki.

Palavras-chaves: Kuki; Literatura; Filosofia Japonesa; Hermenêutica Filosófica; Desconstrução

Abstract

Having as our main goal an inquiry on Japanese philosopher Kuki Shūzō's (1888-1941) philosophy regarding literature, we will focus on pointing out the connections, within his writings, between contingency and method, philosophy, and literature as well as West and East. Taking as the core objects of our analysis the works *The Problem of Contingency (Gūzensei no Mondai)* (1935) and *Philosophy of Literature (Bungeiron)* (1941), we aim to not only claim the central role of literature in his philosophy as a whole but also that his philosophical strategies allow us to think him as an important philosopher of difference whose goal was to demonstrate the philosophical relevance of rhyme and surprise. In order to pursue our goals, we developed a comparative philosophy strategy that seeks to explore the potential for otherness hidden in Western philosophy. Looking upon two of the most basic activities of the philosophical doing, reading and translating, we hope to reach a philosophical approach that could be more dialogical and responsible toward the otherness of the non-Western. Through this comparative philosophy strategy, we will deal with Kuki's texts.

Keywords: Kuki; Literature; Japanese Philosophy; Philosophical Hermeneutics; Deconstruction

要旨

本論文では、日本の哲学者、九鬼周造（1888-1941 年）における文学哲学に関して、特に偶然性と方法、哲学と文学、また西洋と東洋の関係性に焦点を当て、分析することを目標とした。本研究の分析の核となる対象は、『偶然性の問題』（1935 年）及び『文芸論』（1941 年）という著書である。我々は、九鬼哲学全体において、文学が中心的な役割を果たしているということを論じるのみではなく、押韻もしくは驚異の哲学的意義性を論証する哲学的な戦略を用いる九鬼哲学は、差異の哲学であるという点も本研究において論じている。そこで、西洋哲学に隠された他者性への可能性を探るために、比較哲学の戦略を展開する。「読む」、「訳す」という、哲学において最も基本的な行為に目を向け、それらを再構想した二人の哲学者、ハンス・ゲオルク・ガダマーとジャック・デリダの思想をもとに、非西洋の他者性に対する対話および責任をより重視する哲学的アプローチを目指す。このような比較哲学の戦略を通して、九鬼の著書を扱う。

キーワード：九鬼、文学、日本哲学、哲学的解釈学、脱構築

Abreviaturas das obras utilizadas

KSZ	『九鬼周造全集第 11 卷』 [<i>Obras Completas de Kuki Shūzō</i> , 11 Volumes] (1991)
GnM	『偶然性の問題』 [<i>O Problema da Contingência</i>] (2012)
BG	『文藝論』 [<i>Filosofia da Literatura</i>] (1967)
NtJ	『人間と実存』 [<i>O Ser Humano e a Existência</i>] (2016)

Na bibliografia consta a referência completa das edições utilizadas.

O volume das *Obras de Completas de Kuki Shūzō* é mencionado após a abreviatura, seguido do número da página referente à citação (e.g. KSZ I: 10 refere-se à: *Obras Completas de Kuki Shūzō*, volume 1, página 10).

Os nomes em japonês serão mantidos na ordem original, sobrenome seguido do nome.

Todas as traduções das obras em japonês, inglês e francês citadas ao longo da tese são de minha responsabilidade, salvo quando mencionado o contrário.

Sumário

RESUMO.....	X
ABSTRACT.....	XI
要旨.....	XII
ABREVIATURAS DAS OBRAS UTILIZADAS.....	XIII
INTRODUÇÃO.....	16
PRIMEIRA PARTE: ESTRATÉGIA FILOSÓFICA E FILOSOFIA JAPONESA.....	25
1 – COMO LER E TRADUZIR A FILOSOFIA JAPONESA.....	25
1.1 – FILOSOFIA COMPARADA E A HERMENÊUTICA FILOSÓFICA DE GADAMER: DISTÂNCIA E DIÁLOGO.....	25
<i>Vendo filosofia comparada de outra forma</i>	25
<i>Distância (não só) temporal e abertura à alteridade</i>	33
<i>Do diálogo à filosofia</i>	38
<i>Conclusão</i>	43
1.2 – TRADUÇÃO IDIOMÁTICA NA DESCONSTRUÇÃO DE DERRIDA.....	44
<i>Problemas de Leitura e Tradução</i>	44
<i>Filosofia Traduzida</i>	49
<i>Filosofia idiomática</i>	57
<i>Conclusão a outrem</i>	66
1.3 – TRÊS FILÓSOFOS EM JAPONÊS.....	68
2 - A POÉTICA DO WAKA, ESTÉTICA JAPONESA E A GUEIXA.....	78
2.1 - A POÉTICA DO WAKA: UMA FILOSOFIA DO REAL.....	78
<i>Waka: características gerais</i>	80
<i>Ritmo</i>	83
<i>A retórica do waka</i>	86
<i>A Poética do Waka em alguns Eixos</i>	90
2.2 A ESTÉTICA JAPONESA É UMA POÉTICA.....	108
<i>O que chamamos de estética japonesa?</i>	108
<i>O primeiro esquecimento: importando beleza e arte</i>	114
<i>Segundo esquecimento: a particularidade japonesa é simbólica</i>	117
<i>Terceiro esquecimento: o Japão não é uma ilha</i>	122
<i>Não nos esqueçamos da gueixa: conclusão e desdobramentos</i>	127
SEGUNDA PARTE: A FILOSOFIA DE KUKI SHŪZŌ.....	138
3 – ENTRE LITERATURA E FILOSOFIA.....	138
3.1 – KUKI: UM POUCO SOBRE SUA VIDA E OBRA.....	138
3.2. A POESIA DE KUKI: DUAS PERGUNTAS SOBRE DUALIDADE.....	143
<i>Da poesia infantil e transparente</i>	143
<i>Uma pequena ontologia da poesia: a forma contingente do nada</i>	150
<i>Propondo novos precedentes</i>	157
<i>Os travesseiros-dos-poemas parisienses: o castanheiro e o Bosque</i>	161
<i>Filosofias solitárias e poesias metafísicas</i>	167
4 – A ESTÉTICA DE KUKI: PENSANDO A DUALIDADE.....	173
4.1 – DO PASSADO DE A ESTRUTURA DO “IKI”: UMA HERMENÊUTICA FLUTUANTE.....	173
<i>Edo e o iki</i>	173
<i>Da introdução à conclusão: a hermenêutica étnica do “iki”</i>	178
4.2 – DA POSSIBILIDADE DE A ESTRUTURA DO “BOM GOSTO”: UMA TRADUÇÃO NEUTRALIZANTE.....	192
<i>Além do belo: “iki” é um “bom gosto”</i>	192
<i>A distinção do bom gosto</i>	197
<i>O significado do e o significado pelo “bom gosto”</i>	203

<i>Respondendo a perguntas</i>	210
<i>Conclusão</i>	221
5 – DA DUALIDADE À DIFERENÇA: RIMANDO LITERATURA E FILOSOFIA	223
5.1 – CONTINGÊNCIA: UM MODO DE FILOSOFAR	223
<i>Introdução</i>	223
<i>Negando necessidade, afirmando contingência</i>	225
<i>A necessidade e contingência categoriais</i>	228
<i>A necessidade e contingência hipotéticas</i>	229
<i>A Contingência Metafísica</i>	233
<i>Uma Conclusão Surpreendente</i>	241
6 – A FILOSOFIA DA LITERATURA DE KUKI	245
6.1 – O LUGAR DE KUKI E A POESIA JAPONESA MODERNA	245
<i>Introdução</i>	245
<i>Classificações da filosofia da literatura</i>	247
<i>Poesia japonesa e o som do japonês</i>	254
<i>Versos livres em japonês</i>	265
6.2 – A RIMA E O FORMALISMO EM KUKI	271
<i>“Rima na Poesia Japonesa”</i>	272
<i>Poesia em qualidade e liberdade</i>	277
<i>Formalismo: uma rima entre Kuki e Paul Valéry</i>	287
NOTAS CONCLUSIVAS	303
BIBLIOGRAFIA	310

Introdução

Percorreremos um peculiar caminho circular, repleto de encontros fortuitos, surpresas e desvios entre filosofia e literatura, ocidental e não-ocidental, idiomas e idiomas. Dizemos circular, contudo, esta não seria a imagem mais adequada para nossa tese. Antes, dialogando com o filósofo ao qual aqui nos dedicamos, Kuki Shūzō, digamos que se trata de uma espécie de mola cujos extremos estão ligados e, em vez de ordenadamente seguirmos a partir da volta superior, circulando cada volta abaixo dela até a sua derradeira volta, a cada passo, inesperadamente, a mola se contrai por completo, suas voltas se unem, perdendo sua ordenação e figura para, logo após, em um presente que nos é entregue imprevisivelmente, esta mesma mola se relaxa, o número de voltas de então se altera no aqui e agora. Surpreendentemente já não estamos mais na volta antes de sua contração, nos encontramos em alguma outra que já não conseguimos mais calcular, pois o número de voltas, sua circunferência e até sua espessura se transformaram em outras. A mola continua necessariamente a mesma, contudo, a contingência de seu movimento e do nosso em seu interior faz com que ela seja (ou melhor, esteja) necessariamente não como ela sempre é ou foi em sua identidade consigo mesma.

Apesar das surpresas, ela demanda de nós o esforço de dar forma: se a mola é arbitrária e aleatória, passa por nossa tarefa rimar suas voltas para que, assim, não apreendamos suas voltas e re-voltas tão somente como substituíveis – portanto meros acidentes acessórios e ornamentais – ou rígidas e estáticas – ou seja, enrijecer sua estrutura ao ponto dela perder sua elasticidade. Ao fim, traduzir suas voltas em sons e suas circunferências em rimas.

Nossa tese possui duas questões que a divide em duas partes: a questão pela filosofia comparada e a questão da filosofia da literatura de Kuki Shūzō.

Na primeira parte, “Estratégia Filosófica e Filosofia Japonesa”, nos dedicaremos a perguntar por uma forma através da qual a filosofia ocidental e aqueles nela treinados poderiam se aproximar de filosofias não-ocidentais, especialmente da filosofia japonesa. Iniciamos pela questionabilidade da “filosofia” não-ocidental, uma vez que, ao longo da história – e não só filosófica –, ao mundo não-ocidental (determinado como tal pelo e a partir do ocidente e que, surpreendentemente, é a maior parte do mundo!) foi negado o seu caráter de filosofia. Não precisamos ir longo, aos escritos de Kant ou Hegel, para constatar tal interdição, basta lermos uma conferência de Heidegger ou uma troca de cartas de Rorty. Em suma, tentamos combater a noção arraigada de que no oriente há

“pensamento”, mas não propriamente filosofia. Assim, percebemos que o problema central não se encontra necessariamente em uma definição do que seja filosofia ou, nem mesmo, de que uma forma determinada de se fazer filosofia se hegemonizou, antes tratar-se-ia de uma questão de ação ou lida com a filosofia. De tal modo que substituindo a compreensão mais ou menos aceita de que “filosofia comparada” é aquele campo que se ocupa da comparação ou os meios de efetivação desta comparação entre filosofias ou filósofos ocidentais e orientais para uma compreensão, no formato de pergunta, em que a filosofia comparada passaria a ser aquela que problematizaria “como aqueles treinados em filosofia ocidental poderiam lidar com filosofias orientais e/ou não-ocidentais?”.

Guiados por essa reformulação geral, elencamos dois filósofos críticos da filosofia ocidental, Hans-Georg Gadamer e Jacques Derrida, para pensarmos duas lidas indispensáveis à filosofia, tal qual a praticamos hoje, e à aproximação da filosofia outra: a leitura e a tradução.

Através da hermenêutica filosófica de Gadamer aprendemos que a distância temporal, geográfica e cultural em vez de ser um empecilho à compreensão é seu estímulo primeiro. É porque há distância, isto é, um estranhamento entre aquilo a ser compreendido e aquele que almeja compreender é que a compreensão se põe a trabalhar. Porém, o sucesso de uma compreensão não se é alcançado quando todo o estranhamento é submetido à identidade e ao mesmo, ou seja, no momento em que o estranhamento passa à familiaridade. Antes, o sucesso da compreensão ocorre quando aquilo a informar a compreensão do leitor (chamemo-lo assim) transformar-se e, assim, passa-se a compreender de outra forma. Tal lida compreensiva é levada a cabo não através de um método que vise extirpar do leitor toda subjetividade que ele possa, porventura, projetar no texto que lê, nem mesmo métodos pelos quais um suposto conteúdo imanente ao texto seja preservado em sua objetividade. Ambos são abstrações, entendido aqui no sentido mais corriqueiro do termo, no qual se retira uma parte focando-se em outra. A lida compreensiva é aquela do diálogo, através do qual os participantes moldam simultaneamente “a coisa do diálogo” de modo em que ao saírem dele, acabam por compreender de forma diferente daquela com a qual iniciaram o diálogo. Além, como esta compreensão diferente não pode ser atribuída a este ou àquele participante do diálogo, trata-se de uma compreensão que a ninguém pertencem em particular, mas que é de todos; algo tão potente que transforma toda e qualquer compreensão posterior dos dialogantes.

Na seção seguinte, nos aproximamos de Derrida para falar de tradução. Comumente pensada como o transporte de significado entre dois idiomas distintos.

Derrida inicia suas considerações acerca da tradução questionando exatamente essa clara e tranquila distinção entre um idioma e outro, pois, caso ela não exista, toda e qualquer tradução assim entendida se torna inviável. Derrida, porém, vai além, afirmando que a tradução ela mesma é uma tese filosófica que postularia que um conteúdo de pensamento, um filosofema como ele o chama, poderia ser transportado entre sistemas de significantes distintos com nenhuma ou pouca perda de seu conteúdo. Um conceito filosófico quereria dizer o mesmo seja qual for o idioma no qual é dito, seja qual for a formulação que aí tomasse. Temos aqui a fidelidade da tradução em primeiro plano. Contudo, tal tradução fiel nada ou pouco toca os idiomas que também são sistemas de complexos significantes. De onde Derrida propõe uma tradução que seja responsável antes de fiel, que tome o idioma como a chegada do outro que se deve acolher. Acolhendo o idioma do outro na tradução, podemos passar a pensá-la não mais como transporte, mas como uma transformação pautada de um idioma por/em outro.

A próxima seção do primeiro capítulo, releva brevemente os esforços de filósofos e estudiosos japoneses contemporâneos em suas leituras e traduções da filosofia japonesa. Trata-se aqui de “calibrar” nossa estratégia de filosofia comparada pautada na leitura e tradução.

No segundo capítulo da primeira parte, nos preparamos para pensar a filosofia da literatura de Kuki provendo os antecedentes teóricos necessários à uma abordagem mais profunda de seus escritos. A poesia japonesa waka – à qual nos dedicamos na primeira seção – se constituiu em uma forma poética bem distinta daquelas às quais estamos habituados no ocidente, uma vez que é uma poesia curta formada de 31 sons ou moras divididos em 5 versos na seguinte configuração: 5/7/5/7/7. Não é difícil de imaginar que em uma poesia tão breve, os recursos retóricos e formais empregados para compor e analisar a produção poética em línguas ocidentais seja de pouca avalia e que, também, a tradição poética do waka tenha desenvolvido recursos próprios. São alguns desses recursos formais do waka que exploraremos ao longo da seção para descobrirmos a preponderância possuída pelos antecedentes para o waka. Nos familiarizando com os antecedentes do waka, somos levados à potência filosófica dessa forma poética que, sem dúvidas, foi a depositária da mais relevante produção intelectual do Japão em sua pré-modernidade. A partir dos poemas e do pensamento acerca deles, tendo como nossa principal referência os tratados poéticos de Fujiwara no Shunzei e, seu filho, Fujiwara no Teika, desprendemos aquilo que denominamos “a intertextualidade do real”. Esta seria a base do pensamento filosófico realizado através e nos próprios poemas waka nos quais

uma apreensão afeita ao real é uma em que, nos afastamos de nossa postura cotidiana frente ao real, pensando-o como subsistente em si e nos utilizando de palavras e expressões que assim o apresente, expressa-o como o real de fato é: vazio e impermanente. Assim, o waka se vale dos antecedentes e de palavras limitadas para expressar o real em sua intertextualidade onde tudo que há são tão somente referências cruzadas entre as coisas elas mesmas, substituindo-se uma pelas outras em sua impermanência, planando sobre o vazio. A apresentação correta do real por um poema eclode em sentimentos inexplicáveis que, recebendo uma pletera de denominações no interior da tradição poética japonesa, atestam ao leitor que ali nos versos do poema, as coisas cantadas são verdadeiras.

O desenrolar de tais pensamentos sentimentais da poesia waka são conceitos de uma estética japonesa – também chamada de “consciência estética japonesa” – que surge, em sua formulação especificamente filosófica, na modernidade que se segue à restauração Meiji. É a esta estética japonesa formada de uma série de amnésias culturais à qual nos dirigimos na seção subsequente que fecha a primeira parte de nossa tese. A filosofia de Kuki é comumente posicionada no interior da estética japonesa, o que nos mostra a relevância de discorreremos sobre ela. O aporte crítico que tomamos em relação à estética japonesa é que ela transmuta os sentimentos inexplicáveis da tradição do waka em conceitos filosóficos, valendo-se para tal de uma série de amnésias dos elementos vitais de sua constituição histórica que engendram contradições em seu discurso. Daí a necessidade de se empreender uma poética da estética japonesa que analise a dinâmica de tais esquecimentos em seu próprio discurso. Tratamos apenas de três: o esquecimento que a tradução ao japonês dos tópicos centrais da estética, a saber, belo e arte, trouxe consigo o conteúdo conceitual destas palavras tal qual fora formulado na estética e filosofia da arte de tradição ocidental sem o corte crítico e conseqüente transformação que esses conceitos-chaves poderiam ter sofrido em um embate com a realidade histórica japonesa que não deixaria tranquilo aquilo que denominaríamos “belo” e “arte”; o esquecimento de que o vocabulário da estética japonesa, ao mesmo tempo em que enfatiza a particularidade e exclusividade de uma sensibilidade própria japonesa, leu seus próprios conceitos estéticos através do simbolismo europeu, permitindo, assim, que uma aura de “dignidade estética” pudesse se formar em torno deles, em suma, os termos da estética japonesa são uma sensibilidade ímpar e próprio do Japão porque são simbólicos, conceito-chave da estética europeia da época; último esquecimento, os termos da estética japonesa são intraduzíveis a idiomas europeus, exatamente porque são, por definição, apartados, e

em alguns casos até mesmo opostos, à sensibilidade europeia, característica da estética japonesa expressa pela corrente frase “o oriente ou Japão”.

A segunda parte da tese, na qual adentramos a filosofia de Kuki, inicia com o terceiro capítulo cujo tópico são as primeiras produções de Kuki: suas poesias. Publicadas no período de seu intercâmbio pela Europa na década de 20, em meio a encontros com filósofos que marcariam de forma perene seu pensamento, as poesias de Kuki, tanto os waka quanto os poemas modernos, propiciam uma promissora entrada aos seus escritos. Normalmente lidos como formulações ainda pré-maturas daquilo que viria a constituir sua filosofia propriamente dita, leitura esta que chamamos de transparente e infantil por tomarem suas poesias como reflexos de sua solitária vida longe da terra natal, palco de dramas pessoais, os poemas de Kuki, ao nosso entender, propõe as perguntas e respostas que toda sua trajetória intelectual perseguiu. Dizemos com isso que seus poemas, antes de serem formulações poéticas e, portanto, incompletas de seu pensar, seriam mais o começo e o fim de sua filosofia, isto é, seria a poesia mesma a colocar e responder as questões que Kuki procurou também responder filosoficamente. São duas as perguntas que seus poemas colocam e sua filosofia persegue: a divisa entre filosofia e literatura, em especial a poesia; e a permuta entre tradição japonesa e pensamento ocidental/europeu. Poeticamente, segundo procuramos demonstrar, Kuki responde a essas duas perguntas cantando, por um lado, waka – já modernamente chamados de tanka – nos quais ensaia transplantar antecedentes originados da paisagem e da literatura francesas as quais conhecia profundamente, por outro, compondo poesias modernas em que filosofia e literatura se encontram não pelo tema que abordam, mas por sua forma: uma filosofia carente de metafísica seria solitária por não buscar no nada aquilo que completaria sua fragmentária preocupação inesgotável com o ser, do mesmo modo em que qualquer poesia deveria buscar a expressão completa do ser, ou seja a junção de ser e nada, em seus versos.

Dedicaremos detida atenção à mais conhecida obra de Kuki, *A Estrutura do “Iki”* em nosso quarto capítulo. Sendo ela a obra que posiciona Kuki em meio à estética japonesa, *A Estrutura do “Iki”*, além de ser seu primeiro escrito filosófico publicado no Japão, é a mais amplamente traduzida e comentada, engessando-a em compreensões que ensaiamos transformar em outras. “Iki” é um vocábulo que marcou o mundo flutuante, a sociedade que se formou em torno dos bairros dos prazeres de Edo (atual Tóquio) durante o período histórico que recebe o mesmo nome. Ele denotava o gosto mais elevado dentre os cidadãos diretamente influenciado pelas cortesãs, gueixas, atores de teatro kabuki e os

renomados *connoisseurs* a quem era atribuído. No esforço de compreender o ser do “iki”, Kuki pauta-se por um método que chama de “hermenêutica do ser étnico”, através do qual pretende esclarecer o “iki” em sua existência em “carne-e-osso” como um fenômeno de consciência. Almejando sua concretude e historicidade, demonstraremos que a insistência de Kuki em dizer do “iki” que ele seria um significado experiencial e a expressão étnica japonesa termina por errar o alvo, tomando-o como uma essência abstrata a determinar o ser étnico japonês a-historicamente. Visando encontrar traços pela obra de Kuki que possibilitem a sua reinterpretação nos moldes da concretude e historicidade primeiramente buscadas por ele, propomos a tradução de “iki” por “bom gosto”, transpondo assim uma primeira interdição posta pelo próprio Kuki na qual dizia não haver em línguas ocidentais qualquer tradução possível ao “iki”. Chegamos a esta tradução fazendo dialogar a dimensão social do “bom gosto” com a teoria do gosto tal qual formulada por Pierre Bourdieu. A tradução, contudo, não consegue vencer por completo a argumentação de Kuki que irmana profundamente sua teoria do “bom gosto” daquele discurso da estética japonesa. Por outro lado, deixa patente a causa desta irmandade: o método empregado aqui por Kuki tomou aquilo que é contingente, ou seja, o aparecimento de um gosto particular cuja distinção era restritamente efetiva espaço temporalmente – os cidadãos da capital japonesa durante o período Edo – por necessário, ou seja, a expressão da estrutura ontológica a determinar o significado passado, presente e futuro da etnia japonesa. O ganho aqui é que Kuki teria notado o desvio metodológico de seu pensamento que levaria, tão somente, à resposta de uma impossível permuta entre a tradição japonesa e o pensamento ocidental, desvio metodológico que ele tentaria sanar em sua próxima obra, *O Problema da Contingência*, na qual, desembaraçando a confusão entre necessidade e contingência, proporia esta última como um norte metodológico ou formal a se seguir. Revela-se assim o tópico de nosso quinto capítulo.

E como a contingência pode ser o guia para um modo de filosofar? Leremos *O Problema da Contingência*, obra apontada como a mais representativa de Kuki, com olhos nessa questão. Kuki dissecou os conceitos de necessidade e contingência definindo-os, respectivamente, como “aquilo cujas raízes firmam-se solidamente no ser” e “aquilo que, podendo não ser, ser nada, não encontra bases firmes no ser”, para, se aproveitando de tais conceitualizações, desenvolver uma analítica de ambas dividindo-as nas modalidades de categorial, hipotética e disjuntiva. A cada uma dessas modalidades de necessidade, a mesma modalidade da contingência é apresentada como sua negação. Negação, aqui, não deve ser entendida enquanto instaurando um oposto àquilo que nega,

antes coloca que possibilidades outras daquelas afirmadas pela necessidade podem vir a eclodir através da negação. Em outras palavras, contingência é a afirmação (do outro) através da negação. Vislumbramos, então, os indicativos de uma forma de filosofar contingente pela qual a negação constante encaminha ao dinamismo e problematização a procurar vias outras que surjam a partir da desestabilização daquilo que deveria necessariamente ser, ou seja, certezas. Portanto, a contingência já não é compreendida como um mero acidente acessório que se apega e ornamenta o centro duro do necessariamente essencial, pelo contrário, a contingência, ao postular a possibilidade do nada e do não ser, reorganiza o todo – que é o fundamento que estabiliza e estagna as partes que o constitui – imprevisivelmente. O efeito que primeiramente aparece deste movimento é a surpresa. Para Kuki, a surpresa é um sentimento intelectual que nos toma, “pega de cima”, no momento durante o qual já não conseguimos decidir se isto diante de nós é necessário ou contingente. Somos, assim, lançados naquele estado de dinamismo e problematização promovido pela contingência, estado este de um sentimento intelectual que passa a ser a estratégia de uma forma de filosofar contingente. Em resumo, a forma contingente de filosofar alinha-se para nos levar à surpresa através da qual nos é requisitado que o todo necessário se reorganize de tal modo que as possibilidades e impossibilidades – ou seja aquilo que possui mais ser e aquilo que nada possui de ser – sejam problematizadas a ponto de o nada impossível passar ao ser e o ser necessário ser penetrado pelo nada.

No sexto capítulo da tese, tratamos especificamente da filosofia da literatura de Kuki e de seu entorno. A primeira seção foca-se nos preparativos para uma leitura compreensiva e uma tradução responsável de seu texto. Assim, classificamos os textos em que Kuki fala de literatura, em especial da poesia, tal qual ele mesmo classifica as aproximações levando em consideração dois pontos: a definição da literatura e o método empregado. Acerca da definição de literatura, somos apresentados a duas: literatura em sentido geral enquanto referência na qual, por sua vez, busca-se algo ulterior à própria literatura, como ao lermos poesia com o objetivo de mapear os sentimentos humanos; literatura em sentido estrito de arte literária, sendo que, assim, a literatura é aproximada como a expressão do ser através do idioma. Em relação à metodologia, analisamos se Kuki se utiliza daquela hermenêutica do ser étnico que destacamos em sua *A Estrutura do “Bom Gosto”* ou se é empregada a estratégia contingente tal qual formulada, segundo nossa leitura, em *O Problema da Contingência*. Por fim, conjugando definição e metodologia, chegamos a três grupos nos quais podemos classificar o conjunto de textos

que compõe a filosofia da literatura de Kuki: obras estéticas, interpretações literárias e filosofia da literatura. Como esta última conjuga tanto a definição em sentido estrito de literatura à estratégia contingente, elegemo-la como o pilar central de nossa própria pesquisa, adicionando ainda que o texto mais representativo deste grupo é “A Rima na Poesia Japonesa” que também defendemos ser o auge da totalidade da filosofia de Kuki. Porém, ao afirmar isso, somos imediatamente levados a questionar qual seria a relevância filosófica da rima, um recurso poético tão usual e cada vez mais raro de se ouvir na poesia atual por ser visto como antiquado. Para isso, precisamos desbravar as consequências da abertura do Japão ao mundo e a sua modernização em um estado-nação nos círculos literários japoneses do início do século 20. Podemos imaginar os percalços enfrentados pelos poetas japoneses, acostumados com suas poesias curtas, diante da diversidade de formas e recursos poéticos das poesias em línguas ocidentais. Dentre eles, ganha relevância o ritmo e a musicalidade da poesia e tudo aquilo a eles atrelados, como a métrica, a estrofe e a rima. Em um primeiro momento, poetas e intelectuais japoneses encararam o problema através de traduções ao japonês de icônicos poemas ocidentais, porém quando esses esforços alcançaram algum sucesso na reconfiguração de uma nova musicalidade para a poesia japonesa, agora em produções originais, houve um repentino abandono do problema da musicalidade e sonoridade da língua japonesa em favor de um ritmo interno das emoções cujo veículo central era a poesia em versos livres. É em meio a esse cenário que Kuki se põe a pensar a rima na poesia japonesa. Em um longo texto no qual nos deparamos com poemas em uma multidão de idiomas (chinês, francês, inglês, italiano, latim dentre outros) e, ao final, com poemas do próprio Kuki no qual emprega os recursos formais que propõe no decorrer do texto, ele constrói seu caso em defesa da utilização da rima na poesia moderna japonesa como um meio de revivê-la diante da encruzilhada em que, de um lado, o waka e tanka já não conseguem expressar uma riqueza de conteúdos devido à sua brevidade e ao desfalecimento dos antecedentes e, por outro, os versos livres que careceriam de poeticidade por sua ausência de forma. As essenciais distinções que marcam sua argumentação são as entre forma quantitativa e forma qualitativa, e entre liberdade e arbitrariedade. As formas quantitativas de um poema seriam aquelas, exatamente como sua denominação, que podem ser quantificadas, ou seja, contamos quantas sílabas ou pés tem um verso para descobrir sua métrica e quantos versos tem uma estrofe, por sua vez, as formas qualitativas são aquelas baseadas na diferença, como são as rimas e aliterações que dão forma ao poema por ressoarem identicamente apesar de serem palavras diferentes. Dar forma a um poema, então, se converte em um

ato de liberdade através do qual o poeta se autoimpõe regras a seguir durante a sua criação, tornando-se assim autônomo e não, como o poeta de versos livres que, seguindo tão somente suas emoções e sensações momentâneas, cria arbitrariamente. Segundo Kuki, dar forma é um ato de busca pela liberdade autônoma da existência ela mesma. E é neste momento em que Kuki se apropria de uma das maiores influências de seu pensamento: o poeta francês Paul Valéry. O formalismo de Valéry baseava-se no pressuposto de que a realidade e a linguagem, que cotidianamente utilizamos para expressá-la, eram aleatórias e arbitrarias. Não haveria, então, um porquê por trás dos acontecimentos, nem uma sequência, muito menos uma lei intrínseca a ordenar a realidade, desencaminhando também a linguagem que a seguia. É a ação de dar forma, cujo mais bem acabado exemplo é a arte, que traria, pela primeira vez, razão, ordem e inteligibilidade ao mundo. Além, para Valéry, a ação de dar forma ultrapassava em sua meta o produto do ato, ou seja, a obra de arte, porque ela objetivava a criação de um eu possível, um eu puro que, dando forma ordenada a si, tornar-se-ia autônomo e livre frente ao mundo aleatório e arbitrário no qual vive. Não é por mero acaso que Kuki entende a adoção da rima na poesia japonesa como um projeto existencial cujo objetivo – talvez inalcançável – fosse a reordenação de todo idioma japonês através do encontro fortuito, e da surpresa daí advinda, com outros idiomas para que, assim, o idioma japonês já não fosse presa dos arbitrários sentimentos dos poetas que fazem o idioma seguir suas aleatórias inclinações em poemas que carecem da qualidade da diferença. É o som do idioma, aquilo que chamaríamos de o mais contingente elemento da linguagem – uma vez que uma palavra soa assim, mas não há qualquer necessidade que diga que não poderia soar diferentemente –, a mais rigorosa forma ao se transformar em musicalidade poética.

A mola se contrai pela primeira vez...

PRIMEIRA PARTE: ESTRATÉGIA FILOSÓFICA E FILOSOFIA JAPONESA

1 – Como Ler e Traduzir a Filosofia Japonesa

1.1 – Filosofia Comparada e a Hermenêutica Filosófica de Gadamer: Distância e Diálogo

Vendo filosofia comparada de outra forma

Filosofia comparada é uma disciplina (refiramo-nos a ela como tal, por enquanto) que surge cada vez em maior número dentro da academia filosófica nos últimos anos. Com esse crescimento, a questão do que viria a ser filosofia comparada, como uma disciplina particular no interior da filosofia em geral, pronuncia-se mais vigorosamente, em especial dentre aqueles a se dedicarem à ela.

Nos deparamos, cada vez mais frequentemente, com acadêmicos a se dedicarem à filosofia comparada no exterior e com livros influentes, hoje amplamente traduzidos para o inglês, espanhol, francês e alemão, em contraste com o fato de a filosofia comparada ainda se encontrar à margem. Em comparação, a filosofia comparada no Brasil, onde mesmo após a criação do grupo de trabalhos da ANPOF sobre a “Filosofia Oriental”, o número daqueles a se dedicarem à disciplina é reduzido e são quase inexistentes as traduções e as produções acadêmicas em português.

Não é por mero acaso que nas considerações finais aos resultados obtidos na terceira conferência “Constructive Engagement” da *International Society for Comparative Studies of Chinese and Western Philosophy* (ISCWP) realizado em junho de 2008, cujo desafio foi o de propor uma definição mínima de filosofia comparada e seus métodos, Stephen C. Angle identificou dentre os desafios para a filosofia comparada o seguinte item: “A pesquisa e o ensino de filosofia comparada carece de *suporte institucional* adequado e potenciais alunos acham difícil conseguir o treinamento necessário. Nisto, todos nós concordamos” (Angle, 2010, p.108). Podemos dizer que tal cenário continua sendo um desafio para os pesquisadores e estudantes de filosofia comparada ainda hoje a despeito da visibilidade cada vez maior da disciplina.

Contudo, cabe indagar se tal situação seria um resultado ou uma causa. Como Smid (2009, p.221) aponta:

Era mais difícil, entretanto, determinar a história e definir os textos deste subcampo [o da filosofia comparada]. Em outras palavras, pode-se ver a filosofia comparada em ação, mas encontra-se menos facilmente sobre sua história. [...] Quem se lê quando alguém decide ser um comparativista?

Esta última questão não carece de respostas. Estas respostas, entretanto, são tipicamente mais sugestivas do que qualquer outra coisa, e parece haver tantas sugestões quanto há pessoas as sugerindo. O problema é ainda pior a respeito do estudo da comparação ela mesma (distinguindo-se das áreas de estudos de tradições específicas que podem ser comparadas), onde há pouca ou nenhuma sugestão.

O que Smid nos indica é algo que já se encontrava claro para grande parte dos pesquisadores e estudantes de filosofia comparada, isto é, o estado de confusão no qual se encontra a disciplina. Levando-nos a considerar se os desafios apontados por Angle não teriam sido causados por este estado de confusão ou, contrariamente, se resultariam da dificuldade daqueles interessados em pesquisar filosofia comparada em encontrarem treinamento adequado nas instituições das quais fazem parte. Voltando essa mesma problemática ao cenário brasileiro, questionamo-nos: Quais textos deveríamos *traduzir* para expandir a filosofia comparada? Quais tradições, se alguma específica, deveríamos *ler* para ensinar e aprender filosofia comparada?

Contudo, do mesmo modo que Smid ilumina a falta de cânone para a filosofia comparada, ele também nos fala que, a despeito de tudo isso, ela ocorre na prática. De forma que não é de todo absurdo que outra questão bem distinta seja suscitada: para que (ou para quem) é necessário que haja a determinação da história da filosofia comparada e a definição dos textos a ela pertinentes? Uma possível resposta a esta questão buscamos na citação de Angle: a instituição filosófica. Sem entrarmos, por ora, nas intrincadas discussões acerca da instituição filosófica, detenhamo-nos somente na impossibilidade da filosofia comparada ser incluída no interior da filosofia acadêmica como um de seus campos, tendo em mente, ao mesmo tempo, a possibilidade de ela ser praticada de forma mais abrangente e, por consequência, mais inclusiva que a filosofia no seu senso estrito (da qual se encontra excluída). É exatamente porque a filosofia comparada enquanto prática oferece uma resistência em ser delimitada pelo o que veio, em nosso tempo, a ser a filosofia acadêmica ocidental é que ela engloba em seu interior a possibilidade radical de afirmar que filosofia não existe somente no ocidente¹.

A afirmação de que filosofia é filosofia ocidental, como Heidegger uma vez já colocou, reflete-se em uma certa relutância entre os filósofos profissionais de se referirem a algo como “filosofia oriental”, preferindo para tanto formas paliativas como

¹ Goto-Jones explicita este ponto ao colocar que a profissionalização da filosofia levou à sua regionalização, isto é, filosofia ocidental, sendo que as subdivisões desta disciplina só se legitimam enquanto práticas caso pertençam à filosofia ocidental. A filosofia comparada, então, viria abalar esta estrutura ao trazer à tona que nem toda filosofia, em sua prática institucional legitimada, é ocidental. (Cf. Goto-Jones, 2013, p.135)

“pensamento oriental”, “sabedoria oriental” ou, como Panikkar bem nos descreve: “A África pode ter psicologia, a Índia religião, a China ética e assim por diante, mas filosofia é vista exclusivamente como a invenção genial da mente grega, estabelecida pelo gênio europeu e enxertada em outras partes do mundo, especialmente nos Estados Unidos” (Panikkar, 1989, p.135).

Dentre esses filósofos, talvez o que se tornou mais proeminente em sua negação da viabilidade da filosofia comparada ou de qualquer filosofia não-ocidental tenha sido Richard Rorty. Conhecido pelo seu engajamento dialógico com diferentes tradições filosóficas com pouco intercâmbio, como entre a filosofia analítica e a filosofia continental, parece-nos de todo estranho que Rorty (1989, p.333) afirme:

O que nós no ocidente chamamos “filosofia” se tornou o que é por sucessivamente distinguir-se, autoconsciente e insistentemente, da teologia, das ciências naturais e da literatura. A sequência da história intelectual foi muito diferente nas várias partes da Ásia, então podemos muito bem nos perguntarmos se aplicar o termo “filosofia” aos livros asiáticos não seria nada além de um gesto vazio, um cumprimento afetado que cria mais embaraço que coleguismo.

Esta resenha de um dos mais influentes livros de filosofia comparada, *Interpreting Across Boundaries: New Essays in Comparative Philosophy*, aliada à conferência que Rorty pronunciou em 1989 em Honolulu², levariam a uma longa correspondência com a filósofa indiana Anindita N. Balslev que depois seria reunida no livro *Cultural Otherness: Correspondence with Richard Rorty*. O que Rorty parece aqui indicar é que uma certa configuração histórica que levou à formação do que hoje conhecemos como filosofia foi motivada – já que se trata de um processo autoconsciente – por um desejo de independência e autonomia frente às outras áreas do conhecimento, configuração esta que informa o sentido próprio de filosofia. Isto não somente leva, nós ocidentais, a lermos a filosofia sob esse mesmo prisma, mas também a entendermos a história da filosofia como preocupada com certas questões que não caberiam à teologia, à literatura ou às ciências naturais. Como é bem conhecido e apontado por aqueles que pesquisam a filosofia não-ocidental ou, até mesmo, aqueles que dedicaram algumas horas à leitura de alguma obra como os *Analectos* de Confúcio ou o *Shōbōgenzō* (*Tesouro do Olho do Dharma Verdadeiro*) de Dōgen, as tradições do extremo asiático não se preocupavam de todo em fazer uma divisão entre o que nós entenderíamos como filosofia, teologia, poesia e ciências naturais. Segundo Rorty, a falta desta preocupação e deste empenho de

² Rorty, Richard. “Philosophy, Literature and Inter-cultural Comparison: Heidegger, Kundera and Dickens,” a paper presented at the Sixth East-West Philosophers’ Conference, Honolulu, August, 1989

diferenciação impede que as obras produzidas fora do ocidente, por mais profundas e frutíferas, sejam comparáveis às obras propriamente filosóficas do ocidente – e aqui é importante frisar forçosamente que a principal preocupação de Rorty neste caso é a filosofia comparada enquanto disciplina –, levando, por consequência, a um gesto vazio, pois falta-nos parâmetros comuns sobre os quais poderíamos apoiar tal comparação; um cumprimento afetado que diz somente “reconheça o meu que reconheço o seu”.

Quais seriam então esses parâmetros comuns que permitiriam, por exemplo, uma comparação entre filósofos ocidentais, mas não entre um ocidental e um oriental? Segundo James Tartaglia (2014, p.1024), a seguinte seria a resposta de Rorty:

O problema de trazer pensadores não-ocidentais para a conversa filosófica é, então, que um diálogo frutífero prescinde de necessidades compartilhadas, mas a filosofia é uma literatura que nasce de necessidades culturalmente específicas dos intelectuais ocidentais. Já que nós não sabemos quais necessidades deram origem a textos não-ocidentais e não podemos “saltar para fora de nossas peles linguísticas para a do autor”, estes textos permanecerão inevitavelmente cheios de “frases das quais não podemos ver o ponto de serem ditas”.

Diante desta crítica de Rorty, Balslev contra argumenta que se há a necessidade de que filósofos comparativistas respondam à questão “Há filosofia na Ásia?” “sem condescendência e em um honesto espanto” para que a filosofia asiática, caso exista, seja aceita pelos seus pares ocidentais e, então, seja ensinada nos mesmos departamentos onde tanto Quine quanto Heidegger são ensinados, então temos que colocar também a questão de se faz sentido ensinar Quine e Heidegger nos mesmos departamentos, já que segundo o próprio Rorty (1989, p.336) “em suas capacidades profissionais, eles [Quine e Heidegger] sentiram quase nenhuma das mesmas necessidade, perseguiram quase nenhum dos mesmos propósitos”. O objetivo do argumento de Balslev aqui é de mostrar a assimetria entre Oriente e Ocidente no que diz respeito ao tratamento acadêmico que ambas as tradições recebem, uma vez que mesmo dentro da tradição ocidental há filósofos cujas necessidades não são necessariamente compartilhadas – assim como entre filósofos ocidentais e orientais. Logo, o que especificamente serviria de empecilho em colocar Confúcio e Aristóteles no mesmo departamento da mesma forma em que colocamos Quine e Heidegger?³

Tartaglia parece-me ainda mais radical em sua crítica a Rorty, ao afirmar que sua recusa ao pensamento não-ocidental e ao esforço de comparação não só é destoante de seu projeto filosófico, mas também não é convincente fora dele. Ele aponta como seria uma ideia absurda para o mundo contemporâneo pensar que ocidentais teriam um acesso

³ Cf. Balslev, 1997, pp.366-367

privilegiado a textos da cultura filosófica ocidental simplesmente pelo fato de serem ocidentais e, supostamente, pertencerem a uma espécie de entidade una como uma “mente ocidental moderna” que teria sido construída ao longo da história ocidental.

Onde você cresce determina, de fato, quais livros você mais provavelmente leria, mas não há uma barreira efêmera prevenindo estudiosos do ocidente e do não-ocidente de compartilharem suas diferentes especialidades: se estudiosos ocidentais equivocam-se em entender “*para que* um escritor não-ocidental está dizendo estas coisas meio estranhas”, então estudiosos não ocidentais podem corrigi-los. (Tartaglia, 2014, p.1025)

Contudo, acredito que a suspeita de Rorty seja bem fundamentada no que concerne à filosofia comparada *enquanto comparação de filosofias*. Como filósofos ocidentais treinados na disciplina em instituições também ocidentais, apesar de concordar com a crítica de Tartaglia de que seria extremo afirmar que temos uma “mente ocidental moderna”, adquirimos uma certa forma de tratar e ler textos filosóficos de uma forma filosófica. Isto quer dizer que nossas expectativas de sentido diante um texto dito filosófico são guiadas por uma pré-compreensão daquilo que viria a ser filosofia ou filosófico. Graves consequências surgem quando comparamos textos ocidentais e não-ocidentais em bases *filosóficas*, pois, aí então, estaríamos submetendo os textos não-ocidentais a termos que, como Balslev enfatizou, são assimétricos, já que por um lado Aristóteles, Hume, Quine, Heidegger etc não tem sua “filosoficidade” questionada exatamente porque o sentido desta “filosoficidade” é, por sua vez, retirada deles. Por mais que a nossa situação histórica contemporânea propicie encontros mais amplos entre “culturas” e os incentivem, ainda estamos longe de uma formulação filosófica que seja, de fato, transcultural e inclusiva⁴.

Uma tal filosofia comparada que se entenda enquanto comparação de filosofias deveria, então, ser algo como uma filosofia transcendental caracterizada corretamente por Panikkar (1989, p.122) da seguinte forma:

Seja qual filosofia for, para fazer jus ao seu nome, filosofia *comparada* deve ser comparativa. Ela tem que colocar em uma escala universal as diferentes autocompreensões das diversas filosofias. Comparar é uma atividade da mente humana que toma uma posição neutra em relação às coisas a serem comparadas. Toda comparação tem que de alguma forma transcender seu tema.

A problemática mais marcante nesta caracterização de Panikkar, eu diria, não se encontra necessariamente no fato de a filosofia comparada ter que ser uma filosofia transcendental e, neste sentido, uma espécie de metafilosofia, mas sim, antes de tudo, o fato de ela ter que ser *filosofia* e, ao mesmo tempo, ter como seu tema *filosofias*. Parece-me de todo que

⁴ Cf. Balslev, 1997, p.367

isto não é aquilo almejado pela filosofia comparada, ou seja, de ser uma espécie de “ciência da filosofia comparada”, nos mesmos termos em que a disciplina da religião comparada é uma ciência da religião que comparada duas (ou mais) religiões distintas entre si, ou como a literatura comparada que, da mesma forma, é uma disciplina que lida com literaturas distintas comparando-as sem pretensões de ser literatura ela mesma. Botz-Bornstein (2006, pp.157-158, ênfase no original) descreve de modo compreensível o que ocorre na filosofia comparada quando entendida como comparação de filosofias.

Filosofia, comparando diferentes filosofias umas às outras, não se torna uma “ciência comparada das filosofias”, mas *é* filosofia. Filosofia comparada identifica-se por uma autocontradição interior: de um lado, filosofia, como literatura e arte, é parte de uma experiência cultural que não pode ser completamente materializada pois é um processo íntimo. Em princípio, tais processos íntimos não podem ser “comparados” (não há, e.g., “arte comparada”). De outro lado, filosofia *é ela mesma* uma destas disciplinas materializadas que tentam transformar a cultura, a arte, a religião etc em algo que possa ser “agarrado” através de conceitos, ideias e noções e que – finalmente – são comparados.

Filosofia enquanto uma experiência cultural talvez tenha vindo à tona na forma de uma questão propriamente filosófica através daquilo que, agora já não tão certos, chamamos de filosofia comparada. Contudo, como Goto-Jones aponta muito corretamente, poucos seriam os filósofos profissionais que estariam dispostos a reconhecer a filosofia, ou seja, o seu trabalho como um “mero” processo íntimo, uma experiência cultural⁵. Pelo contrário, faz-se filosofia através da segunda caracterização delineada por Botz-Bornstein: de uma disciplina que apreende os diversos fenômenos do mundo através de conceitos, transformando-os de fenômenos e experiências em conhecimento. Tal compromisso com o conhecimento é o que faz com que a teoria literária não almeje com seu fazer – pelo menos na maioria dos casos – criar os produtos e experiências culturais que chamamos de literatura, o mesmo vale para a teologia ou ciência das religiões e para a crítica ou história da arte. De fato, o modelo para todas as disciplinas comparadas é a filologia comparada que com seu rigor metodológico e a exatidão de seus resultados corresponde perfeitamente à noção de produção de conhecimento *científico*⁶.

É aqui que temos um ponto fundamental para entendermos melhor o nosso embaraço enquanto filósofos ocidentais diante das tradições “filosóficas” orientais; como

⁵ Cf. Goto-Jones, 2013, p.135-136

⁶ Rorty (1989, p.334) comenta exatamente como a filosofia comparada não alcançaria o patamar de uma filologia comparada – mesmo negando que a filosofia deva prestar-se a tal – para destacar o modelo comparativista no qual a filosofia comparada se baseia. Do mesmo modo, Panikkar (1989, p.117) indica esta disparidade entre estas disciplinas da comparação.

corretamente Rorty havia apontado anteriormente, as tradições culturais asiáticas não tinham qualquer pretensão de diferenciar tais experiências culturais da produção efetiva de conhecimento, por isso não se distinguiu-se com tanta clareza, como ocorreu no ocidente, as diversas áreas do conhecimento e seus respectivos objetos, com os quais não se confundem; tendência esta que só se fortaleceu e se solidificou com a emergência das instituições acadêmicas. O proeminente estudioso da literatura e da cultura japonesa Katō Shūichi (1979, p.7) coloca:

A literatura japonesa, em alguma medida, realizou o papel que a filosofia teve no ocidente, isto é, o principal modo de expressão do pensamento, e, ao mesmo tempo, exerceu uma influência nunca vista no ocidente. Enquanto na Idade Média ocidental, a religião fez das artes e até mesmo da música suas servas, no Japão, a história da literatura é, em grande medida, a história do pensamento e da sensibilidade.

O caso particular do pensamento japonês é ilustrativo das vias pelas quais a indistinção entre os campos do conhecimento e a experiência cultural se deram na história das civilizações asiáticas. Como nos moldes filosóficos do ocidente estamos habituados a reconhecer nos produtos literários mais experiência cultural do que conhecimento – afinal as disciplinas que sacariam da literatura tal conhecimento seriam os estudos literários, a estética e as ciências sociais, para citar algumas –, nos vem como estranho e distante o pensamento japonês, por exemplo, onde por mais que haja uma longa tradição de estudos da poética, ou seja, esta disciplina a apreender o conhecimento contido na poesia e na literatura, que não se realiza distinguindo-se do próprio poetar⁷. Podemos, enquanto ocidentais com interesses distintos, fecharmo-nos para o potencial filosófico presente nesses híbridos de arte e conhecimento, apreciando-os como produtos de uma cultura exótica. Mas o que isso diria acerca da nossa própria filosofia? Edward Said, já na década de 1960, talvez nos tenha dado a melhor resposta a esta questão – mesmo que aqui ele se refira ao mais “próximo” Oriente Médio: “o orientalismo é mais particularmente válido como um sinal do poder europeu-atlântico sobre o Oriente que como um discurso verídico sobre o Oriente (que é o que, em sua forma acadêmica ou erudita, ele afirma ser)”, poder este que depende “para a sua estratégia, dessa superioridade *posicional* flexível, que põe o ocidental em toda uma série de relações possíveis com o Oriente, sem que ele perca jamais a vantagem relativa” (Said, 2003, pp.18-19, ênfase no original).

⁷ Exemplos de teóricos da poesia japonesa que conjugavam poesias aos seus próprios escritos teóricos são Motoori Norinaga (1730-1801), Fujiwara no Shunzei (1114-1204) e, mais contemporaneamente, Kuki Shūzō (1888-1941).

Um discurso *sobre*, se continuarmos nas distinções propostas por Botz-Bornstein, é sempre aquele que tenta apreender seu objeto em conceitos para que com eles possa transformar seu meio. É a este tipo de criação de conhecimento a que Said atribuiu esta superioridade do Ocidente sobre o Oriente que desemboca em uma relação de poder *em conjunto* com a criação de conhecimento. É também referente a este tipo de discurso que a filosofia acadêmica em geral decide o que é e como é a filosofia e o filosófico. Por tal razão, Balslev diz que não é possível determinar o que é filosofia através de “categorias” *a priori*⁸. Porém, a filosofia – em geral, mas também a comparada – não necessita de se enclausurar em sua dimensão de produção de conhecimento, pois também possui a dimensão de experiência. E estas duas dimensões não necessitam serem contraditórias em seu interior, colocando-nos na posição de termos que escolher uma ou outra ou, ainda, suprimir uma em favor da outra por quaisquer motivos (necessidades) que possamos nos convencer que sejam essenciais.

Retomo, então, aquilo que havia discutido anteriormente acerca da impossibilidade da filosofia comparada enquanto uma dentre outras disciplinas filosóficas e da possibilidade radical da filosofia comparada enquanto afirmação de uma filosofia mais inclusiva. Para engajarmo-nos nessa possibilidade, creio que devemos nos abster de pensarmos a filosofia comparada em termos de comparação de filosofias ou filosofia da comparação⁹. Aquilo que se encontra em jogo aqui não é principalmente se há ou não filosofias não-ocidentais ou como podemos comparar filosofias ocidentais e não-ocidentais (caso decidamos que estas últimas de fato existem), antes uma questão (que já havia aludido anteriormente, mas retomo em outros termos) mais urgente parece se colocar: *caso queiramos como ocidentais nos aproximarmos de filosofias não-ocidentais, qual atitude filosófica devemos tomar?* Em outra formulação: *como podemos nos abrir à possibilidade radical de uma filosofia mais inclusiva indicada a nós por outras tradições?*

O cerne da questão não é mais eles, o outro, mas nós e nós-eles. Como Davis (2013, p.59) formulou sucintamente “o arriscar-se a entrar em diálogo com outros deve ao mesmo tempo acompanhar [uma] autorreflexão”. Identificar os pontos que fecham nosso pensamento – mesmo que eles só nos sejam tornados patentes através do encontro

⁸ Cf. Balslev, 1997, p.368

⁹ A distinção feita por Smid (2009, pp.2-4) diz que “comparação de filosofias” trata de colocar dois (ou mais) pensamentos ou textos lado a lado em uma tentativa de “atravessar as fronteiras entre tradições filosóficas distintas”, enquanto a “filosofia da comparação” lida com o método da comparação e sua problematização.

com o outro – e intensificar aqueles que o abrem – mesmo que tenhamos que tender a uma filosofia mais experiencial que conceitual – são o que considero as tarefas mais importantes de uma “filosofia comparada”. Esta, agora, já não podemos entender apenas em seu teor comparativo, mas como um termo guarda-chuva para designar *ocidentais lidando com filosofia não-ocidental e seus problemas*¹⁰.

Foi Fred Dallmayr quem, talvez pela primeira vez, sugeriu o nome de Hans-Georg Gadamer como um possível abridor de águas para um fazer filosófico mais abrangente¹¹. Neste capítulo, seguindo a sugestão de Dallmayr, gostaria de mostrar como dois aspectos da hermenêutica filosófica de Gadamer, a saber, a distância temporal e o diálogo, podem contribuir para uma abertura do nosso filosofar ocidental como uma preparação ao engajamento com filosofias outras nos termos colocados por Davis; uma autorreflexão concomitante a um arriscar-se a entrar em diálogo.

Distância (não só) temporal e abertura à alteridade

Há várias formas de se adentrar na hermenêutica filosófica de Gadamer. Parece-me que a questão da distância temporal é uma entrada adequada à sua hermenêutica caso nosso objetivo seja apontar a distinção dela em relação às hermenêuticas anteriores e, assim, iluminar os pontos dos quais podemos nos beneficiar ao tratar da filosofia comparada.

Nas hermenêuticas clássicas e hermenêuticas românticas¹², a temática da distância temporal fora sempre percebida como um problema. Era por que existia uma distância entre o momento em que um texto ou um evento histórico se originou e aquele em que o leitor o recebia que más-compreensões do sentido do texto ou do evento histórico eram mais prováveis de ocorrerem, isso porque, o leitor, desconhecendo aquilo que no

¹⁰ Filosofia comparada, assim, se torna uma nomenclatura arbitrária que sugere várias outras nomenclaturas que objetivam o mesmo: “lidar com os pensamentos outros”. De forma que, creio, possamos colocar sob o mesmo nome os esforços de vários autores citados ao longo deste capítulo, como: Botz-Bornstein, Balslev, Panikkar, Angle entre outros que não tive a oportunidade de lidar diretamente aqui.

¹¹ Falando de Gadamer, mas também de Derrida e Heidegger, Dallmayr (1996, p.39) escreve: “Como sensíveis sismógrafos, os pensadores europeus registram os tremores subterrâneos que, em nosso tempo, afetam o que forma as bases sólidas da cultura ocidental: os pilares da subjetividade, do *cogito* e da racionalidade que eram vistos como os meios de domínio sobre a natureza. O que emerge dessas sondagens sismográficas é uma experiência de deslocamento ou de descentralização ontológica: uma descentralização que falsifica os limites entre sujeito e objeto, entre eu e outro, entre os homens e a natureza (a antiga *res extensa*)”.

¹² Chamo de hermenêuticas clássicas aquelas que como disciplinas auxiliares à jurisprudência, à teologia e à filologia entravam em cena para metodologicamente resolver os problemas de compreensão de um texto específico. E hermenêuticas românticas aquelas que, melhor representadas por Friedrich Schleiermacher e Wilhelm Dilthey, tomavam a hermenêutica como um método amplo para elevar as ciências do espírito ao status próprio de ciências.

momento histórico originário empregava sentido àquele texto ou evento, embutia na compreensão daquilo a ele desconhecido suas próprias suposições, levando assim a uma interpretação mais subjetiva que objetiva do texto ou do evento histórico em questão. Como a distância histórica causava esse efeito, a hermenêutica entraria em cena para metodologicamente regular a compreensão do texto evitando que o leitor ou intérprete embutisse em sua compreensão suas suposições subjetivas a distorcer o sentido objetivo do texto ou evento com o qual estava lidando. As técnicas metodológicas aplicadas aí pela hermenêutica visavam diminuir ao máximo essa distância temporal entre texto ou evento e o leitor, utilizando-se, por exemplo, da reconstrução da situação histórica no interior da qual o texto foi produzido ou o evento ocorreu, uma atenção à biografia do autor ou à origem genealógica dos termos utilizados. Assim, a distância temporal era vista como algo a ser vencida caso se quisesse evitar a má-compreensão de algum produto histórico-cultural do passado. A hermenêutica, então, era a disciplina que fornecia os métodos e meios de se reduzir e/ou eliminar a fonte de más-compreensões que era a distância histórica¹³.

Qual o pressuposto sustentador que dá poder de convencimento a tais práticas – que ainda hoje são utilizadas? Vejo, como Gadamer aponta¹⁴, o conceito de reprodução altamente aliado às práticas metodológicas das ciências naturais. Segunda estas, o que importa ao conhecimento, o que constitui o conhecimento propriamente dito, é a capacidade de um experimento ser *reproduzido* seja por quem for, seja onde for, desde que as condições metodológicas firmadas de antemão sejam mantidas, e que assim obtenha-se os mesmos resultados. A má-compreensão à qual se refere as hermenêuticas clássica e romântica, suscitada pela distância temporal, ocorre exatamente porque *um mesmo e único sentido* – ou pelo menos uma multiplicidade de sentidos controláveis – não é alcançado por todo e qualquer leitor. Esse sentido que estaria embutido de forma fixa em um texto ou evento histórico não teria sido reproduzido adequadamente pelo leitor, o que – como seria o caso do procedimento nas ciências naturais – é atribuído a uma aplicação equivocada do método empregado na leitura. Uma outra pressuposição,

¹³ Sobre uma caracterização mais ampla da hermenêutica clássica, veja Grondin (2006, pp17-21), na mesma obra, encontra-se sobre o que eu denominei hermenêutica clássica, em pp.23-36. Para uma discussão mais ampla acerca da história da hermenêutica enquanto disciplina, veja Palmer (1969).

¹⁴ Gadamer refere-se a este processo em vários momentos, como por exemplo em Gadamer (2002, p.132), mas também: “Seria uma abstração inadmissível achar que seria preciso primeiro gerar a simultaneidade com o autor ou com o leitor originário por meio da reconstrução de seu horizonte histórico para só então começar a compreender o sentido daquilo que é dito”. (Gadamer, 2010, p.6)

então, torna-se clara para nós: há aí no texto ou no evento histórico um sentido fixo e imutável que é o objeto de conhecimento das ciências humanas.

Contudo, caímos novamente naquela denominação de filosofia enquanto ciência do conceito que retira de seu objeto conhecimento. As implicações dessa compreensão de hermenêutica para o texto ou evento histórico, a qual se presta a entender, é que aqui seus objetos são vistos como fenômenos estanques, congelados no passado com os quais poderíamos ter uma relação que possa, através do método hermenêutico, afastar de nós nossa própria subjetividade enquanto historicidade¹⁵. Desse modo, ao tentar compreender um texto ou um evento histórico não estaríamos interessados em seu sentido, como tal, mas tão somente em seu conteúdo capaz de ser objetificado. Não que isso não signifique um ganho científico em relação a este objeto com o qual lidamos, mas que tal ganho é de todo tímido. Como Gadamer (2010, p.135) nos ensina ao falar da pintura de Giorgione de Castelano intitulada “A tempestade”:

se alguém nos mostrasse de maneira convincente que tais e tais coisas estão sendo representadas aí, teríamos compreendido algo que até aqui não tínhamos compreendido. Este seria um ganho hermenêutico. Com certeza, eu arriscaria dizer, este não seria senão um ganho hermenêutico muito modesto. Será que a tarefa de compreender esse quadro, uma obra-prima da pintura, se confunde realmente com o intrepotá-lo de modo iconográfico? Não será antes talvez justamente a atmosfera que dá voz a uma paisagem misteriosa e que constitui para o historiador da arte a significação desse quadro do decurso da história da pintura ocidental aquilo que é “compreendido” por todos nós quando somos como que eletrificados pela visão desse quadro?

O que Gadamer ilustrou através da interpretação iconográfica da pintura de Giorgione é que tomar um texto ou um evento histórico nos termos de esclarecer seu conteúdo, ajustando metodologicamente as compreensões desviantes deste, passa ao largo do que realmente nos importa quando estamos diante de algo que devemos compreender: a sua experiência.

Entrevemos desde já a distinção entre a hermenêutica filosófica proposta por Gadamer e as hermenêuticas anteriores; a hermenêutica filosófica não é um método ou um conjunto de regras para ajustar as compreensões anômalas do conteúdo de um produto histórico, mas antes a investigação e consequente aprimoramento da experiência da compreensão. A partir daí, creio, ficará claro como a distância temporal, que ganhara um

¹⁵ A inclusão do leitor no processo de significação do texto ou evento histórico que ele tenta compreender não acarretaria uma imputação de subjetividade à compreensão ela mesma, antes refere-se ao próprio processo de compreensão, como Gadamer argumenta: “A contribuição produtiva do intérprete é parte inalienável do próprio sentido do compreender. Isso não legitima o caráter privado e arbitrário das pressuposições subjetivas, visto que a coisa que está em questão a cada vez – o texto que se quer compreender – é o único critério dotado de validade. A distância insuperável e necessária entre os tempos, as culturas, as classes, as raças[...] é um momento supra-subjetivo”. (Gadamer, 2002, p.132)

sentido negativo nas hermenêuticas anteriores, ganha uma caracterização positiva na hermenêutica filosófica.

Para entendermos a positividade da distância, é preciso que digamos algumas palavras acerca da experiência. Em oposição ao experimento, central para as ciências naturais, a experiência não ocorre de forma controlada com um objetivo em mente, muito pelo contrário, não estamos aptos a escolhermos quando teremos uma experiência: quando a temos, ela acontece. A eventualidade da experiência é proveitosa para pensarmos a compreensão como experiência. A compreensão só se inicia, como Gadamer aponta¹⁶, quando algo nos interpela; quando, como no exemplo da pintura de Giorgione, a visão do quadro nos “eletrifica”. Reconhecendo a excepcionalidade da experiência da arte, ao sermos interpelados por algo – e termos sua experiência – não podemos simplesmente ignorá-lo, não podemos evitar de sermos por ele tocado, não lhe somos indiferentes (tal qual a inevitabilidade na qual a experiência nos coloca). Não reconhecemos como uma experiência o retorno diário ao lar após o trabalho, da mesma forma, não reconhecemos como experiência algo que alguém nos diz em uma língua estrangeira que desconhecemos de todo. A razão para tal é que, por um lado, o retorno ao lar nos é algo tão familiar, algo no qual estamos de tal forma tão embebidos que este “evento” não nos coloca a tarefa de tentar compreendê-lo de todo, pois já temos dele uma compreensão completa, ou seja, estamos totalmente familiarizados a ele. Por outro lado, ouvir uma língua estrangeira que desconhecemos de todo e não faz sentido para nós, não nos gera qualquer tarefa compreensiva, pois ela é tão estranha para nós que ela não nos permite qualquer possibilidade de vinculação, de participar em seu sentido. A coisa muda completamente de figura quando temos diante de nós um estrangeiro que, compartilhando com nós um mesmo idioma, nos fala do cotidiano de seu país, ou quando lemos um relato do passado ou, até mesmo, quando alguém expressa uma opinião diversa da nossa e temos que nos colocar a compreender o que aí nos é dito. Para que a experiência do compreender inicie-se, ser interpelado pelo outro, pela alteridade é fundamental, seja um texto, um evento do passado ou uma cultura diferente da nossa; somente aí somos colocados no lugar da hermenêutica: no entremeio entre familiaridade e estranheza.

¹⁶ Cf. Gadamer, 2002, p.16

Assim, finalmente, podemos defender o caráter positivo da distância – agora não somente temporal: é graças à distância em relação àquilo que se compreende que a compreensão pode se realizar enquanto um acontecer produtivo¹⁷.

Contudo, a positividade da distância não deixa de apresentar riscos à compreensão. O fato de a distância ser vital à compreensão é que aquilo que nos é completamente familiar já se encontra compreendido de certa forma. É através desta pré-compreensão do familiar que articulamos aquilo que nos é estranho em uma compreensão. De nada adiantaria argumentarmos que é a alteridade que nos proporciona a compreensão caso todo o objetivo de tal compreensão seja, exatamente, apropriar a alteridade do outro na familiaridade do mesmo. Uma alternativa proposta por Gadamer para não cairmos nessa noção de compreensão como mera confirmação de nossos preconceitos e expectativas foi por ele formulado da seguinte forma: “*quando se logra comprender, compreende-se de um modo diferente*” (Gadamer, 1999, p.444, ênfase no original).

Voltemos alguns passos para resumir rapidamente o que Gadamer entende por compreensão: “compreender significa, primariamente, sentir-se entendido na coisa, e somente secundariamente destacar e compreender a opinião do outro como tal” (Gadamer, 1999, p.441). Fica-nos claro que o compreender ao qual Gadamer se refere não é aquele de decifrar e apreender o suposto conteúdo objetivo do texto, da fala ou do evento (como pretendiam as hermenêuticas anteriores), mas antes vincular-se àquilo que nos interpela, participar daquilo que nos é contado (por tal razão, não temos experiências hermenêuticas daquilo que nos é um completo outro e não nos propicia vinculação; neste caso nada nos é contado). Isso implica que apesar de partimos das pré-compreensões que nos são transmitidas e a nós são familiares para compreendermos o outro, o simples fato de termos uma experiência hermenêutica que, por si mesma, depende de sermos interpelados pelo outro, quebra a identidade de nossa compreensão, já que visamos o assunto do qual o outro nos fala em suas próprias palavras e não sua opinião acerca do assunto. Logo, para compreender a coisa que o outro nos fala, precisamos trazer para nossa pré-compreensão acerca desta coisa a contribuição do outro; de forma que, quando uma compreensão toma lugar, não se trata mais somente das nossas pré-compreensões. “O que se adia nesse caso, o que se protela quando minha palavra alcança um outro – ou mesmo quando um texto alcança o seu leitor – nunca pode ser fixado em uma identidade rígida. Onde devemos compreender algo, não temos apenas identidade” (Gadamer, 2009, p.154).

¹⁷ Isto é, que o compreendido não nos seja completamente familiar, mas, ao mesmo tempo, não nos seja um completo outro a ponto de que com ele não se consiga ter qualquer vinculação.

O que pretendi mostrar com a noção de distância e sua importância dentro da hermenêutica filosófica de Gadamer, mas também, principalmente, sua possível contribuição à questão da filosofia comparada é que: caso aceitemos a experiência hermenêutica da compreensão como emergindo da distância (seja ela temporal, cultural, idiomática etc) como aquele tipo de experiência que nos é suscitada pelo outro, podemos contar com a hermenêutica filosófica para alcançarmos aquele modo de filosofar mais inclusivo e radical, uma vez que o ponto nodal desta experiência não é reproduzir uma compreensão já dada, fixando assim seu sentido, mas sim produzir uma compreensão diferente cujo ponto de partida é sempre a alteridade do outro.

Do diálogo à filosofia

Pela experiência positiva da distância chegamos à conclusão de que o outro é fundamental para o evento da compreensão, porém fomos deixados com a questão de que, a simples participação do outro em nossa compreensão não garante que esta não seja uma de apropriação, na qual as compreensões prévias que animam nossa própria compreensão sirvam para nublar a distância, a diferença entre eu e o outro, tornando-o familiar a mim, sem preservar sua alteridade. Por tal razão, necessitamos de um passo a mais que garanta que a alteridade do outro seja preservada enquanto tal; este passo encontramos na prática do diálogo.

Vimos que quando o outro nos interpela e suscita a experiência hermenêutica da compreensão, o que importa então não é o conteúdo objetivo daquilo que nos é dito pelo outro, mas sim participarmos daquilo que é dito e, ao mesmo tempo, deixar o outro participar no que dizemos. Não se trata de saber o que o outro nos diz, mas sim, tomando como verdade aquilo que nos é dito, englobá-lo em nosso próprio dizer. Isso requer uma abertura das pré-compreensões que animarão a compreensão daquilo que nos é dito. Tal abertura ocorre como pergunta.

Começemos por dizer que as pré-compreensões nos são tão familiares que dificilmente podemos colocá-las diante dos olhos e julgá-las, exatamente porque *elas são a base de todo nosso julgamento*; inclusive a ideia de um julgamento neutro que, por sua vez, seria baseado na razão acessível a todo e qualquer um, esconde por de trás de si a longa história da tradução do *logos* grego, ao *ratio* latino em direção à razão técnica moderna, mostrando que mesmo essa suposta base neutra de julgamento é embebida em uma historicidade própria, por ventura universal, mas universal para um determinado grupo histórico. Uma pré-compreensão só se torna a nós, de certa forma, patente quando

seu poder de julgamento é suspenso, isto é, quando não a tomamos mais como uma base para julgarmos aquilo que nos vem ao encontro. Ou seja, questionamos a capacidade de julgamento de uma pré-compreensão e, dessa forma, suspendemos a sua efetividade. Isso não quer dizer, de todo, que abandonamos nossa pré-compreensão, mas sim que deixando ela valer como uma outra opinião qualquer, deixamo-nos sermos interpelados pela verdade daquilo que o outro nos diz sem que, antes mesmo de a tomarmos como verdade, a julguemos pela nossa pré-compreensão que, por sua vez, talvez não faça parte da pré-compreensão que informa aquilo que o outro nos diz.

Reconhecemos toda a potência desta formulação de Gadamer (2009, p.142) quando notamos que ela é a base para a renovação do conceito de autocompreensão:

O que interessa à vida humana é a continuidade da própria autocompreensão, mas essa continuidade consiste em colocar-se incessantemente em questão, em algo assim como um constante ser-outro. Justamente por isso, nunca se pode alcançar uma autoconsciência no sentido de uma plena identificação consigo mesmo.

Assim, podemos nos relacionar com o outro não na forma de uma consciência segura de si que sempre corre o risco de impor-se sobre o outro, pelo contrário, colocamo-nos em relação ao outro como um outro de mim mesmo; aquela consciência que não se compõe somente de identidade.

E o que ganhamos aqui para pensarmos a centralidade do diálogo? Primeiramente, o diálogo é experiência, isto é, não o controlamos, o sofremos. Não é de todo estranho que em um diálogo – mesmo daquele tipo filosófico com o qual nos encontramos no interior da academia – comecemos a conversa sobre um assunto e desemboquemos em outro que nenhum dos dialogantes havia previsto. Aqui, não se trata de uma falha do diálogo, mas do seu transcorrer, por assim dizer, natural. Este acontecimento do diálogo tem suas raízes na compreensão que já não é mais pensada enquanto entender aquilo que o outro tem em mente, mas antes haver-mo-nos com a coisa do diálogo. Isto é, um diálogo não é um interrogatório em que se pretende entrar na mente do parceiro e saber o que ele pensa aí, ao contrário, devido à abertura requerida ao diálogo, toma-se como verdade aquilo que o outro diz, englobando na nossa própria participação no diálogo o que nos foi dito para darmos-lhe continuidade. Todo esse jogo do diálogo é, finalmente, resumido por Gadamer (1999, p.532) na seguinte passagem:

No comportamento dos homens entre si o que importa é, como já vimos, experimentar o tu realmente como um tu, isto é, não passar por alto sua pretensão e deixar-se falar algo por ele. A isso pertence a abertura. Mas, por fim, esta abertura não se dá só para aquele por quem queremos nos deixar falar; antes, aquele que em geral se deixa dizer algo está aberto de maneira

fundamental. Se não existe esta mútua abertura, também pouco existe verdadeiro vínculo humano. Pertencer-se uns aos outros quer dizer sempre e ao mesmo tempo poder-ouvir-se-uns-aos-outros. [...] A abertura para o outro implica, pois, o reconhecimento de que devo estar disposto a deixar valer em mim algo contra mim, ainda que não haja nenhum outro que o vá fazer valer contra mim.

Uma nova faceta então surge: a produção à qual aludimos anteriormente. A coisa do diálogo não está aí pronta do mesmo modo para os dialogantes, antes eles a moldam “a quatro mãos”; segue-se os movimentos do outro, de forma que o movimento que antecipamos de acordo com a nossa intenção anterior, altera-se em resposta ao movimento do outro. Eis a dialética de pergunta e resposta pela qual Gadamer é também tão bem conhecido¹⁸. Entende-se algo enquanto resposta a uma pergunta, resposta esta que novamente origina nova pergunta, pois, como vimos, a autocompreensão constrói sua continuidade através da constante abertura de colocar(-se em) questão.

Assim, progressivamente e, mesmo de modo insuspeito, as compreensões anteriores da coisa são transformadas no decorrer do jogo dialógico do qual se participa com o parceiro de diálogo¹⁹. Destaquemos dois momentos essenciais do diálogo: transformação e participação.

Transformação é um elemento importante na experiência hermenêutica da arte que, conjugada ao jogo, opõe-se à consciência estética, esta diante da obra de arte pretende apenas extrair-lhe aquilo de interesse meramente estético. Quando uma obra de arte é executada, seja na interpretação musical, na representação teatral ou na leitura de um quadro ou de uma obra literária, o que se passa é que os elementos individuais a interagirem nesta execução – os atores, os músicos, os leitores, o público, as cores e os versos – perdem sua individualidade em um emaranhado indiferenciável que passa, então, a ser a apresentação da obra. Na representação, ou seja, quando estes elementos individuais são jogados, não cabe mais perguntar pelos indivíduos que ali jogam, mas esse todo que se apresenta agora diante de mim na forma de uma obra. Assim, pela transformação, algo “de uma só vez e no seu conjunto, se torna uma outra coisa, de

¹⁸ No final da segunda parte de *Verdade e Método I*, Gadamer dedica uma seção à lógica de pergunta e resposta, sendo essa a conexão entre a problemática da historicidade nas ciências do espírito – à qual a segunda parte da obra é dedicada – e a ontologia da linguagem – o objetivo da terceira e última parte de *Verdade e Método I*. Podemos dizer que a lógica de pergunta e resposta, cuja concreção se dá pelo diálogo, é um tema norteador na hermenêutica filosófica por ser a lógica a conduzir nossa lida tanto com a historicidade de nossa existência, quanto com a linguagem na qual nos encontramos existencialmente embebidos.

¹⁹ Pode-se sempre, claro, insistir na compreensão própria da coisa, tornando nulo, por assim dizer, os movimentos do outro taxando-os como errôneos e impróprios. Contudo, ao fazê-lo calamos o outro e o diálogo se converte em um monólogo. Essas falhas do diálogo são analisadas por Gadamer no ensaio “A incapacidade para o diálogo”, presente em *Verdade e Método II* (Gadamer, 2002, pp.242-52).

maneira que essa outra coisa, que é enquanto transformada, passa a ser seu verdadeiro ser, em face do qual seu ser anterior é nulo” (Gadamer, 1999, p.188). Creio que podemos aplicar isso diretamente à coisa do diálogo. Não é como se a compreensão da coisa sobre a qual se dialoga fosse se modificando aos poucos e, ainda, independente dessas modificações pudéssemos reconhecer um núcleo inalterado. A compreensão não se modifica, ela se transforma²⁰. E não poderia ser de outra forma, uma vez que o constante colocar-se em questão da autocompreensão não poderia levar a uma abertura completa à verdade do que o outro me diz caso ela fosse se modificando aos poucos e permitindo que um núcleo em torno do qual essas modificações acidentais gravitam permanecesse. Não, quando se sai de um diálogo, sai-se transformado de tal forma pela interpelação do outro que a compreensão prévia possuída se transforma por completo, tornando-se nula face à nova compreensão que se configurou. Isto porque, podemos ainda acrescentar, tal compreensão prévia é posta em suspenso em sua capacidade de julgar e como ela interage com a compreensão do outro acerca da coisa, ela não pode permanecer como ela mesma; compreende-se diferente, a compreensão se transforma.

Concluindo o tema do diálogo, gostaria de expor a temática da participação estendendo-a a uma nova caracterização do fazer filosófico. Como deve ter se tornado claro, a transformação através do diálogo não é, de forma alguma, a transformação da opinião do outro na minha opinião, muito menos que a “alma” do outro com quem se dialoga seja transformada por uma comunhão misteriosa na “alma” do parceiro de diálogo. Antes, a transformação ocorre, pois ambos os dialogantes participam de algo comum. Participar de algo comum, ainda, não quer dizer que se chegue a um consenso em relação à coisa do diálogo, de forma a pôr fim ao próprio diálogo. O diálogo não busca por um consenso no sentido de um apaziguamento e homogeneização de opiniões divergentes. Trata-se de encontrar essa palavra comum da qual eu e tu participamos, porém encontrá-la é de todo difícil, uma vez que sempre que algo ganha voz, e temos que nos pormos novamente em diálogo, temos que buscar essa palavra uma vez mais²¹. E qual tipo de palavra seria essa? Exatamente aquela que interpela o outro que para ser assim, por um

²⁰ Apesar da difícil distinção semântica entre “modificar” e “transformar”, em termos fenomenológicos, que parece ser aqui a influência guia de Gadamer, “modificar” se refere às variações eidéticas de um fenômeno, isto é, percebe-se um dado fenômeno de formas distintas, variadas, contudo ele continua a ser o mesmo fenômeno porque um “invariável” comum a todas as variações ou modificações permanece idêntico. À luz dessa explicação, podemos entender a radicalidade da transformação proposta por Gadamer: uma modificação, variação que, ao sê-lo, transforma até aquilo que seria invariável. Agradeço à prof.^a Alice Serra por ter me chamado a atenção para o diálogo que Gadamer trava com Husserl neste ponto durante o exame de qualificação.

²¹ Cf. Gadamer, 2009, p.152

lado, não pode ser tão familiar a ponto de se tornar banal ao outro e, por outro lado, não seja estranha a ponto de ser indiferente ao outro. Contudo, não só essa condição prévia deve tomar lugar, pois o principal ponto da participação é que ambos, conjuntamente, através do diálogo sejam interpelados pela palavra e pela compreensão, que dela participem e se engajem na transformação mútua de um pelo outro. O fato de não podermos nunca encontrar a palavra definitiva que alcance o outro e termos que nos pôr a buscá-la uma vez mais, leva-nos, através do diálogo, à experiência dos limites e da finitude humana: “o diálogo que nós somos não é nenhum diálogo que termina. Nenhuma palavra é a palavra derradeira, assim como não há nenhuma primeira palavra. Toda palavra já é sempre resposta e já sempre significa ela mesma a formulação de uma nova questão” (Gadamer, 2009, p.152). Participamos sempre do diálogo sem fim, pois somos, isto é, existimos-enquanto-compreendemos-uns-aos-outros, em um diálogo.

Pergunto-me: teria a filosofia este mesmo caráter de diálogo infinito que nos convoca à participação que, por sua vez, é uma abertura à verdade daquilo que me é dito pelo outro? Seria a hermenêutica filosófica uma prática filosófica – antes de uma “filosofia acadêmica” – a promover uma abertura incondicional à alteridade e à sua verdade? Creio que basta uma *collage* de citações de Gadamer para nos prover estas respostas.

O que afirmo é que o essencial das “ciências do espírito” não é a objetividade, mas a relação prévia com o objeto. E, para essa esfera do saber, eu complementaria o ideal de conhecimento objetivo, implantado pelo *ethos* da cientificidade, com o ideal de “participação”. Participação nas manifestações essenciais da experiência humana tal como se configuraram na arte e na história. (Gadamer, 2002, p.374)

O que Gadamer parece aqui afirmar é que às ciências do espírito cabe também incorporar em seu fazer, em sua construção de conhecimento aquela característica que mais acima falávamos a respeito da filosofia: seu caráter de experiência cultural. Aqui, esse caráter já não mais se coloca em oposição à construção conceitual própria da filosofia, mas é convocado – sob o nome de participação –, pois “esse é o verdadeiro critério para conhecer o conteúdo ou a falta de conteúdo de suas teorias” (Gadamer, 2002, p.374). Mas não precisamos aqui submeter a filosofia à bandeira das “ciências do espírito”, somente à necessidade da participação dialógica em seu fazer. Creio que Gadamer o demonstra de forma convincente em um texto onde diferencia a linguagem na lida literária e na lida filosófica. A distinção é que na literatura a linguagem firma-se enquanto linguagem, atentamos exatamente para como as palavras são organizadas, atentamos para o som da

própria linguagem que dita o ritmo e a rima; no caso da filosofia, contrariamente, tenta-se superar a própria linguagem, em direção ao trabalho do conceito, por isso:

Platão talvez tenha razão. Em verdade, os textos filosóficos que denominamos assim são intervenções em um diálogo que segue em direção ao infinito. Nós nos tornamos escolásticos no mau sentido do termo, quando tratamos “textos” da filosofia como textos literários e não como meras marcas do caminho no curso da articulação conceitual de nossas intenções de pensamento. (Gadamer, 2010, pp.108-109)

Ou seja, quando nos apegamos à linguagem ela mesma dos textos filosóficos, perdemos o ponto; tratamo-nos através do *ethos* científico, tomando-os como objetos dos quais devemos nos aproximar de forma fria e distante, sem o engajamento da participação que todo diálogo requer. Assim, fazemos ouvidos surtos à pretensão de verdade daquilo que nos falam os textos filosóficos, entrando em um monólogo. E é preciso apontar que a articulação conceitual do pensamento à qual se refere Gadamer não se trata do engessamento de um sentido fixo o qual pode-se manipular para se alcançar um conhecimento mais objetivo e direto, pelo contrário, o conceito guarda uma ligação direta com o diálogo, pois ele também fala. “O conceito, que muito frequentemente apresenta-se como algo estranho e exigente, deve começar a falar caso queira ser entendido” (Gadamer, 2007, p.109).

Assim, conclui Gadamer (2010, p.110), o fazer filosófico, a relação do filósofo com seu fazer realiza-se:

Talvez ele [o filósofo] não possa reconhecer nenhum texto ou sentença dados como pura e simplesmente verdadeiros, mas precise acolhê-los sempre apenas no progresso do diálogo pensante da alma consigo mesma [...]. O pensamento é este diálogo constante da alma consigo mesma. [...] Não há progresso nem na filosofia, nem na arte. Nas duas e em relação às duas, tudo depende de algo diverso: tudo depende de alcançar uma participação.

Conclusão

Pretendi mostrar ao longo de minha argumentação que a problematização trazida ao interior da filosofia em geral pela filosofia comparada é uma que põe diante de nossos olhos como filósofos ocidentais as pré-compreensões a informarem nosso próprio fazer filosófico. A impossibilidade da filosofia comparada – de querer ser ao mesmo tempo filosofia e uma “ciência da filosofia” – ocorre pelos julgamentos que não pudemos suspender, questionar de uma pré-compreensão de filosofia como um fazer universal, antes de uma experiência cultural-histórica que podemos denominar como ocidental. Por outro lado, ao questionarmos nossas próprias pré-compreensões, podemos ver a justiça daquilo que a filosofia comparada pretende nos dizer: fechar a filosofia na filosofia ocidental mingua a capacidade de diálogo e, portanto, de participação, da própria filosofia

ocidental, algo contra o qual filosofias não-ocidentais podem contribuir para o bem da própria – no futuro não só mais – filosofia “ocidental”. Deste modo, sem jogarmos fora nossa historicidade – e as pré-compreensões que com ela são a nós transmitidas – podemos vislumbrar as outras possibilidades encerradas nas nossas pré-compreensões quando elas são transformadas através do diálogo com filosofias não-ocidentais. Esta não é uma tarefa simples, muito menos desprovida de questões perturbadoras.

A filosofia ocidental e acadêmica se tornou escolástica no mau sentido – como Gadamer observou – ao tomar como seu trabalho a determinação dos sentidos de textos que, aparentemente, não fazem mais sentido para nós. A filosofia se tornou um relevante campo do conhecimento acadêmico, mas absteve-se de uma relevância mais ampla²². De nada adiantaria uma nostalgia saudosa de um, suposto, tempo passado quando a filosofia permeava toda uma ordem social, quando ela era mais “viva”. A razão disto é que as possibilidades oferecidas pelo mundo contemporâneo à uma compreensão distinta de uma filosofia efetiva e relevante se oferecem, mas, infelizmente são frequentemente ignoradas como “não-filosóficas” o suficiente – tal como acontece com as filosofias não-ocidentais.

Assim, a reformulação da filosofia comparada como a exploração das possibilidades de abertura da filosofia ocidental às filosofias não-ocidentais ou, na questão, “como filósofos ocidentais poderiam lidar com filosofias não-ocidentais”, parece-me oferecer um primeiro passo a um filosofar mais inclusivo e relevante – mesmo, e principalmente, no interior da academia – e afim à hermenêutica filosófica de Gadamer, que ao final ele mesmo descreve:

Esta é a essência, a alma de minha hermenêutica: Compreender alguém é ver a justiça, a verdade de sua posição. E isto é o que nos transforma. E se nós devemos então fazer parte de uma nova civilização, se esta é nossa tarefa, então precisaremos de uma filosofia que nos ensine a ver a razão para o ponto de vista do outro e que, assim, faça-nos duvidar do nosso próprio. (Gadamer *apud* Grondin, 2003a, p.471)

1.2 – Tradução Idiomática na Desconstrução de Derrida

Problemas de Leitura e Tradução

Paramos em nossa reflexão anterior no ponto em que defendíamos como uma redefinição da filosofia comparada uma atitude filosófica baseada no diálogo que, por sua

²² Claro que aqui não podemos ignorar toda a força institucional que se abateu sobre a filosofia e outros campos do saber no decorrer histórico da institucionalização do saber, do desenvolvimento da técnica e a hegemonia da economia de mercado capitalista. Não podemos também, de forma ingênua, culpá-los e julgá-los pela situação atual da filosofia, mesmo porque pode-se apontar de forma contundente as contribuições que a própria filosofia – e suas disciplinas “irmãs” – deram para tal desenvolvimento. São questões que nos deixam perplexos por sua profundidade, sendo a filosofia incapaz de sozinha respondê-las em sua amplitude.

vez, é uma abertura ao que nos é dito pelo outro. Dito este que, pondo em relevo (*relève*) nossas próprias pretensões de verdade, as transformam, processo que ocorre pois nossas pretensões de verdade são transformadas pelo mero fato de, para dar continuidade ao diálogo, levarmos em conta, isto é, não fazermos ouvidos surtos às pretensões do outro, produzindo, assim, a coisa do diálogo – que neste estágio já não pertence nem a mim nem ao outro, ela se encontra em jogo diluindo as identidades daqueles que jogam ou seriam jogados –, em vez de meramente reproduzir minhas pretensões de verdade ou aquelas do parceiro de diálogo.

“Outro”, “transformação”, “produção de sentido”, “participação”, assim como “filosofia ocidental” (ou, pelo menos, aquilo que a filosofia ocidental pensa de si) foram termos chaves que nos conduziram por esse caminho. Longe de uma conclusão, diria, o ganho que tivemos foi uma indicação para um próximo passo. Tal próximo passo, agora, deve haver-se com os termos que surgiram nas páginas anteriores e que destacamos aqui para constatar como eles funcionariam em *uma prática* de filosofia comparada.

Esta “uma prática” é aquela que especificamente trataremos ao longo de nossa tese: lidar com a filosofia da literatura de Kuki Shūzō. A lida se dará com a *leitura* de seus *textos*, em sua grande maioria escritos em *japonês* – com a exceção de seus textos escritos diretamente em francês.

Assim, esta específica prática de filosofia comparada terá de haver-se com os termos do “outro”, da “transformação” etc, na leitura de textos em japonês.

No tocante à leitura, podemos destacar que já nos adiantamos ao problema no estágio anterior ao colocar o problema da distância temporal como aquela enfrentada pelo *leitor*. Enfatizando que a leitura não é nunca mera reprodução de um sentido fixo possivelmente presente em um texto (e aqui “texto” se refere também a eventos históricos), mas produção de sentido pelos mecanismos da alteridade (inicia-se a compreensão sempre diante do outro, nem completamente familiar e nem, portanto, completamente estranho e, também, que quando se compreende, compreende-se de forma diferente, outra) e do diálogo. Neste sentido, leitura não seria somente uma prática de extração de informação de um texto, mas efetiva participação na produção de seu sentido. Percebemos também, de todo, que a leitura propõe uma importante e potente tese filosófica, apesar de só raramente ter sido objeto de detida investigação filosófica²³.

²³ Gadamer enfatiza em grande número de seus escritos a carência de uma investigação mais detida do fenômeno da leitura pela e para a filosofia. Tomando para si essa tarefa, nestes mesmos escritos, Gadamer

Contudo, à “leitura de textos” acrescenta-se “em japonês”, o que, por si só, especifica e amplia o problema da nossa prática de filosofia comparada, uma vez que a falta de traduções em língua portuguesa dos textos de Kuki, *impõe* a nós a *tradução*.

Podemos, assim, investigar: como os termos-chaves que nos surgiram funcionam em nossa prática de filosofia comparada como tradução? Tendo sempre em vistas que a nossa reorganização da filosofia comparada fez com que esta fosse compreendida como um termo guarda-chuva para designar ocidentais lidando com filosofias não-ocidentais e seus problemas, podemos iniciar nossa investigação perguntando-nos exatamente o que entendemos por tradução.

Para definirmos tradução, podemos nos referir ao texto canônico de Roman Jakobson, “Aspectos Linguísticos da Tradução”. Jakobson inicia seu artigo refutando a hipótese de que o significado de um dado signo é adquirido diretamente da coisa à qual refere, em suas palavras: “Contra aqueles que conferem significado (*signatum*) não ao signo, mas à coisa ela mesma, o mais simples e verdadeiro argumento seria de que ninguém nunca cheirou ou provou o significado do ‘queijo’ ou da ‘maçã’” (Jakobson, p. 232). Ele completa o argumento dizendo: “Não há *signatum* sem *signum*. O significado da palavra ‘queijo’ não pode ser inferido de uma familiaridade não linguística com cheddar ou *camembert* sem a assistência de um código verbal” (Jakobson, p.232).

Em tais termos, Jakobson nos diz o que entende por tradução:

Para nós, tanto como linguistas quanto como normais usuários de palavras, o significado de qualquer signo linguístico é sua *tradução* em algum outro signo alternativo, especialmente um signo “em que é mais plenamente desenvolvido”, como Pierce, o mais profundo pesquisador da essência dos signos, insistentemente afirmou. (Jakobson, pp.232-233, nossa ênfase)

Tendo assim definido signo como aquilo que confere significado por pertencer a um dado código verbal, Jakobson determina a tradução como a mudança de signos, ato este que traz o próprio significado à tona, de forma mais desenvolvido. Na mesma linha, “homem não casado” seria uma tradução de “solteiro”. Porém, essa seria apenas uma das três traduções tipificadas por Jakobson:

- 1) Tradução intralingual ou *paráfrase* (*rewording*) é a interpretação de signos verbais por meios de outros signos de uma mesma língua.
- 2) Tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* é uma interpretação de signos verbais por meios de alguma outra língua.
- 3) Tradução intersemiótica ou *transmutação* é uma interpretação de signos verbais através de signos de um sistema de signos não verbal. (Jakobson, p.233)

elabora uma noção e uma prática de leitura como se ela fosse um diálogo entre o leitor e o texto, nos mesmos termos em que discutimos de forma geral a compreensão e o diálogo no momento anterior.

Jacques Derrida em seu ensaio “Torres de Babel”, em que comenta o texto de Walter Benjamin “A Tarefa do Tradutor”, este, por sua vez, uma introdução de Benjamin à sua tradução para o alemão de *Tableaux Parisiens* de Charles Baudelaire, comenta rapidamente tal tipificação da tradução proposta por Jakobson. Dois pontos, em especial, são levantados por Derrida:

1) Em relação às traduções intralingual e interlingual, nota-se que sua única distinção é que, na primeira, trata-se de signos de uma *mesma língua*, enquanto na segunda de *outra língua*. Contudo, para que tal afirmação taxativa seja possível, pressupõem-se que se saiba as divisões estritas entre uma língua e outra ou, ainda, se uma palavra ou frase pertence à esta língua e não àquela outra, ou seja, “que se saiba, em última instância, como determinar rigorosamente a unidade e a identidade de uma língua, a forma decidível de seus limites” (Derrida, 2006, p.28). Pode parecer-nos claro na maior parte das vezes, porém é lá, naquele momento em que as línguas se complicam e a tradução não nos parece óbvia, que as soluções propostas por teorias e práticas de tradução (como a de Jakobson) deveriam vir à nossa ajuda. Alguns exemplos nos serão úteis aqui.

A língua japonesa veio ao longo dos anos absorvendo certos vocábulos (supostamente) de outras línguas para suplementar seu próprio idioma. Um destes é a palavra パン (*pan*) que, segundo o dicionário *Meikyō Kokugo Jiten*, trata-se da fonetização em japonês da palavra portuguesa “pão”. O fato de que na língua japonesa não termos o fonema nasal que caracteriza nosso “ão”, retiraria, por assim dizer, a versão japonesa de “pão” de sua pertença à língua portuguesa? Nestes termos, traduzir “pão” por パン caracterizaria uma tradução interlingual ou intralingual?

Entre o português do Brasil e de Portugal encontramos diferenças de vocábulos, como aquela que, no Brasil, chamaríamos de “banheiro”, mas que em Portugal chamaríamos de “casa de banho”. Seguindo as próprias orientações de Jakobson, a tradução intralingual mais adequada para ambos vocábulos seria algo como: “cômodo onde há um sanitário, por vezes um chuveiro”. De forma que, a tradução intralingual de “casa de banho” por “banheiro” e vice-versa não atenderia a recomendação (de Jakobson através de Pierce), pela tradução, de substituir um signo por outro que o “desenvolvesse de modo mais pleno”. A não ser que consideremos a tradução de “banheiro” por “casa de banho” e vice-versa uma tradução interlingual, sendo que ao traduzir “casa de banho” por “banheiro”, este último signo desenvolveria de modo mais pleno seu significado ao ser

encontrado por um falante do português do Brasil. Contudo, estaríamos aí na embaraçosa situação de ter que reconhecer no português do Brasil e no português de Portugal duas línguas distintas (requisito para denominarmos a tradução que fizemos como interlingual) e todas as consequências vindas daí (por exemplo, traduções de Eça de Queiroz ao português brasileiro ou de Mario de Andrade ao português de Portugal).

Os “limites decidíveis de uma língua”, como Derrida coloca, é o que problematizamos nesses exemplos juntamente à própria definição de tradução: a tradução só ocorre entre línguas distintas ou no interior de uma mesma língua? Porém, mesmo se tenhamos respostas diretas à pergunta anterior, o problema persiste por que essa linha divisória entre uma língua e outro ou entre uma língua e ela mesma não é sempre clara, colocando em xeque exatamente o que poderíamos dizer ser *uma* língua, ditando suas características *próprias*, identitárias, sendo que esta identidade se referiria a uma história, uma origem ou espaço geográfico etc. Isto terá consequências importantes ao longo de nossa prática da tradução.

2) O segundo ponto levantado por Derrida é o que ele chama de tradução da “tradução” realizada por Jakobson, uma vez que às traduções intralinguais e intersemióticas ele atribuiu outras palavras, *paráfrase* e *transmutação*, respectivamente, em contraposição à tradução interlingual, dita simplesmente *tradução propriamente dita*.

[...] quando se trata de tradução “propriamente dita”, os outros usos da palavra “tradução” estariam em situação de tradução intralingual e inadequada, como as metáforas, em suma, os rodeios [*tours*] ou os torneamentos [*tourneures*] da tradução no sentido próprio. Haveria, então, uma tradução no sentido próprio e outra no sentido figurado. E para traduzir uma na outra, no interior da mesma língua ou de uma língua para outra, no sentido figurado ou no sentido comum, enveredar-se-ia nas trilhas que revelariam rapidamente o que esta tripartição tranquilizadora teria de problemática. (Derrida, 2006, p. 29)

E o que nos diz o diagnóstico de Derrida? Ora, não só podemos afirmar, ao seguir as linhas de Jakobson que “tradução intralingual” é uma tradução intralingual de “paráfrase”, assim como “tradução intersemiótica” é uma tradução intralingual de “transmutação”, ou vice-versa. Mas, além, afirma que essas duas, por não serem tradução propriamente dita, como o é a tradução interlingual, não realizam tradução propriamente dita. Tradução intralingual e tradução intersemiótica são só traduções metaforicamente, traduções por rodeio, traduções, por assim dizer, meia-boca. Contudo, aquilo o que o diagnóstico de Derrida torna mais patente não seria a inconsistência da tripla tipificação de Jakobson, antes o problemático da própria compreensão, chamemos também de conceito, definição que possuímos de tradução.

Ao denominar, por um lado, tão tranquilamente a paráfrase e a transmutação de traduções, equiparando-as à propriamente dita tradução interlingual, Jakobson, por outro lado, fica com um pé atrás ao, imediatamente, acrescentar um pronto “ou” seguido da tradução da “tradução” destas duas (não-)traduções destacando-as em itálico, como que se indicando o que elas poderiam também nomear, remeter, dizer. Não é que estas duas “traduções” não sejam traduções, é que, apesar de serem traduções, não podem ser ditas propriamente traduções. Assim, um curioso paradoxo se instala: a tradução interlingual ou tradução propriamente dita é *a* tradução que não contém outras duas traduções (intralingual e intersemiótica), sendo ao mesmo tempo a totalidade da tradução, seu conceito mais próprio, e não sendo a totalidade da tradução, pois exclui esses outros dois tipos de traduções meia-boca. A tradução é e não é propriamente tradução.

Esta pequena inflexão pelos meandros da leitura e da tradução nos possibilitou perceber o problema filosófico da tradução tanto no tocante à certeza da clara divisão entre as línguas (que além de ser uma questão por si só é também o preâmbulo para a próxima) quanto para a definição e o fazer da tradução. Explorando esses problemas de línguas e de traduções contando ainda com o auxílio de Jacques Derrida (cuja relevância para nosso projeto será logo demonstrada), creio que poderemos delimitar o campo de nossa prática de filosofia comparada quando o traduzir se impor. Ao longo da discussão, posicionaremos aqueles termos chaves e seu funcionamento na leitura e tradução da filosofia japonesa.

Filosofia Traduzida

Jacques Derrida – juntamente com Heidegger – talvez seja o filósofo ocidental mais requisitado por aqueles a se aventurarem a pensar a alteridade do não-ocidental. Como o fez, por exemplo, Fred Dallmayr – que já havíamos citado anteriormente – ao colocar lado a lado Gadamer e Derrida para ir além do orientalismo na lida com o não-ocidental²⁴. Steven Burik, (2009) em seu livro sobre filosofia comparada, no qual me foi

²⁴ Um trabalho notável que além de tratar daquilo que podemos chamar de filosofia comparada simultaneamente nas duas frentes da filosofia e da geopolítica, também é um dos trabalhos mais pertinentes a tocarem na discussão Gadamer-Derrida dos quais temos notícias. A discussão Gadamer-Derrida teve início no encontro de 1981 entre Gadamer e Derrida, em Paris, que resultou em um não-diálogo entre as duas partes. Apesar de Gadamer ter tratado dos temas em que Hermenêutica e Desconstrução se encontram – a conferência apresentada por ele no encontro intitulava-se *Text und Interpretation* –, Derrida se limitou a apresentar sua crítica à interpretação heideggeriana de Nietzsche. Segundo Richard Palmer e Diane Michelfelder, a escolha da temática da conferência de Paris já demonstrava o engajamento de ambos a seus próprios projetos: Gadamer em sua hermenêutica filosófica buscando o diálogo e a continuidade que ele vê em toda compreensão; e Derrida se recusando a todo engajamento direto com o outro, uma vez que a compreensão mútua sempre esconde um tipo de exclusão. Gadamer buscou constituir um diálogo entre

sugerido pela primeira vez a importância filosófica e estratégica (e não apenas técnica) de se tratar de tradução no âmbito da filosofia comparada, apoia-se na filosofia de Derrida:

Derrida frequentemente argumenta a favor de um tipo de abertura que é necessária à filosofia comparada. Em movimentos em que desafia as noções convencionais da filosofia ocidental enquanto metafísica, argumenta por um tipo diferente de pensamento. [...] Derrida está interessado em libertar o pensar daquilo que se tornou a, por demais estrita, metafísica e científica versão da filosofia baseada na lógica. (Burik, 2009, pp.72-73)

Antes mesmo de Dallmayr e Burik, Harold Coward (1990) já justificava sua escolha em seu trabalho sobre Derrida e a filosofia hindu com as seguintes palavras: “Parte da crítica de Derrida à filosofia ocidental é que ela se tornou tão preocupada com os problemas epistemológicos da verdade e da razão que não pôde mais ser uma ponte levando do detido pensar desses problemas à esfera prática da ação ética” (Coward, pp.19-20). Não só filósofos e intelectuais ocidentais se valeram do pensamento de Derrida para tratar do não-ocidental, mas também pensadores orientais (palavra que utilizamos com relutância, tal qual quando escrevemos “ocidental”) beberam dele para pensar suas próprias tradições. Como é o caso do filósofo e crítico literário japonês Karatani Kōjin que além de se utilizar da *écriture* derridiana para tratar do nacionalismo de seu país – em um viés crítico –, em outro lugar, ao escrever sobre o reflorescimento das pesquisas sobre o período Edo (1600-1868) no Japão, lança as palavras:

Eu problematizei o fato de que o problema em voga do pensamento contemporâneo se mostrou na forma do pós-estruturalismo como uma crítica do, para usar a palavra de Derrida, “logocentrismo”. A crítica de tal pensamento ocidental já estava presente no Japão em uma forma diferente e foi recebido, então, como um antigo conhecido. O mais avançado pensamento no mundo ocidental, refletindo bem, foi apenas natural para nós japoneses e não pareceu nada novo. Ele já havia aparecido nos gêneros intelectuais mencionados anteriormente [nos gêneros literários do período Edo]. (Karatani in Marra, 1999, p.278)

A atração, por vezes gravitacional, por vezes sedutora, exercida pelo pensamento de Derrida, como percebemos nas citações anteriores, passa por sua crítica ao pensamento ocidental que, ao longo de suas obras, apresenta-se sob diversos nomes: metafísica, fonocentrismo, onto-teologia. A filosofia ocidental, desta forma, representaria o lugar

hermenêutica e desconstrução através de vários textos subsequentes ao encontro em que lida diretamente com as distinções e similaridades entre as duas correntes em um esforço de compreender Derrida, enquanto Derrida se recusou ao diálogo com as suspeitas que fizeram da desconstrução a importante corrente filosófica que é. Contudo, reconheceu a distinção da hermenêutica de Gadamer em 2002 quando publicou no *Frankfurter Allgemeine* um texto intitulado: “Wie recht er hatte! Mein Cicerone Hans-Georg Gadamer” (Como certo ele estava! Meu *cincerone* Hans-Georg Gadamer).

onde tal pensamento ocidental como um todo revelaria tais facetas. Por serem numerosos, os escritos de Derrida permitem aproximá-los das mais diversas formas e temas, de modo que escolhemos abordá-los passando pelos caminhos, ou melhor, rastros deixados pelo caminho percorrido pela tradução.

O apontamento que seguimos nesse sentido parte de Marcos Siscar²⁵:

A questão da tradução concerne, portanto, à totalidade do saber e não é por acaso que ela reaparece repetidamente em textos onde o assunto principal não é a tradução no seu sentido mais estrito. Sua importância como matriz de pensamento sobre a relação com a gênese do discurso é bem clara. (Siscar, 2000, p.60)

Disto de que nos fala Siscar, temos notícia do próprio Derrida que no emblemático *A Farmácia de Platão*, realiza o duplo gesto de demonstrar que uma escolha de tradução de um termo do diálogo platônico *Fedro* não só mostra a problemática de um certo conceito de tradução, mas também indica os mecanismos seguidos pelo fazer filosófico que acabou por se tornar canônico, como a tradução (ou prática de tradução) aí instaurada.

Todas as traduções nas línguas herdeiras guardiãs da metafísica ocidental têm, pois, sobre o *phármakon* um *efeito de análise* que o destrói violentamente, o reduz a um dos seus elementos simples ao interpretá-lo, paradoxalmente, a partir do posterior que ele tornou possível. Uma tal tradução interpretativa é, pois, tão violenta quanto impotente: ela destrói o *phármakon*, mas ao mesmo tempo se proíbe atingi-lo e o deixa impenetrado em sua reserva. (Derrida, 2005c, p.46, ênfase no original)

Neste momento do diálogo platônico, Sócrates conta a história da invenção da escrita pelo deus egípcio Theuth que a caracteriza como um remédio (a tradução instaurada do grego antigo *phármakon*) para a memória e para a instrução, apresentando-a ao rei dos deuses Thamous. Ao que o rei responde que não se trataria de um remédio benéfico à memória ou à instrução, mas um remédio maléfico, que causaria o efeito oposto, a de um veneno ou droga (*phármakon*). Derrida nos chama a atenção aqui que a ambiguidade da palavra do grego antigo *phármakon* só permite este giro sobre “seu eixo invisível” porque comporta em si significados opostos e contraditórios de remédio, veneno, droga etc que, por sua vez, Platão pretenderia controlar através de sua escrita, atribuindo aos efeitos de tal palavra divisões claras e opostas entre si: Theuth ao apresentar a escrita como um *phármakon* a traduz como um bem, um remédio, mas quando Thamous o contrapõe, utilizando-se da mesma palavra, a escritura como um *phármakon* se traduz em um mal, um veneno.

²⁵ Que junto de Paulo Ottoni dentre outros que integraram o projeto “Traduzir Derrida”, que pertenceu ao Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, conduziram as pesquisas mais volumosas e profundas acerca da questão da tradução no pensamento de Derrida no Brasil.

Torna-se assim mais compreensível a relação da tradução com a totalidade do saber e as duas problemáticas: o conceito de tradução e o fazer filosófico.

1) Escolhe-se traduzir *phármakon* por remédio em um caso e por veneno em outro, pois acredita-se que a tradução seja uma operação de transferência de significados, significados estes que seriam somente perturbados pelos significantes diferentes de cada língua que se refeririam a eles para se significarem. De forma que, se no português não encontramos um significante como o *phármakon* do grego antigo, guiados pelo querer-dizer (*Bedeutung*) presente de forma misteriosa no “contexto” ou em uma “intenção” do falante ou autor poderíamos, então, determinar em quais momentos do texto teríamos que traduzir *phármakon* por remédio ou veneno. Sendo estes dois significantes do português (remédio e veneno) aqueles que se refeririam aos significados reunidos de forma indissociada (indissociável) no *phármakon* grego.

2) A filosofia, essa tradução interpretativa a criar um efeito de análise, causaria dois efeitos. A filosofia afirmaria que há um “querer-dizer” (*vouloir-dire*) que é a tradução proposta por Derrida da *Bedeutung* da fenomenologia de Husserl. Comumente traduzida por “significado”, *Bedeutung* (ou *bedeuten* na forma verbal), como aparece em Husserl, segundo Derrida, não caberia mais essa tradução comum, uma vez que falaria de um significado completamente desprovido do significante, porém junto à expressão, intenção²⁶. Trata-se aqui, mais propriamente, do significado visado (para falarmos com Husserl e a fenomenologia), aquele que existe idealmente no, digamos, espírito do falante ou do escritor e não aquele sentido ao qual um dado significante aponta. O exercício de tradução derridiana, *Bedeutung* por *vouloir-dire* (querer dizer), pode assim se justificar: tal *Bedeutung* é mais expressão – aquilo que quero dizer por isto, aquilo que esta sentença quer dizer – que significado²⁷. Ora, se há de fato tal querer-dizer, a filosofia, como a pratica Platão ou os tradutores que traduziram seu filosofar, seria uma teoria da tradução,

²⁶ Derrida (1994, p. 26): “Logo se confirmará que, para Husserl, a expressividade da expressão – que sempre supõe a idealidade de uma *Bedeutung* – tem uma ligação irredutível com a possibilidade do discurso falado (*Rede*). A expressão é um signo puramente linguístico, e é precisamente isso que a distingue, em primeira análise, do índice. Embora o discurso falado seja uma estrutura muito complexa, comportando sempre, *de fato*, uma camada indicativa que teremos, como se verá, a maior dificuldade em conter dentro de seus limites, Husserl lhe reserva a exclusividade do direito à expressão”.

²⁷ Novamente Derrida (1994, p. 26): “Poderíamos, talvez, sem forçar a intenção de Husserl, definir, senão traduzir, *bedeuten* por *querer-dizer* a um só tempo, no sentido em que um sujeito falante, ‘exprimindo-se’, como diz Husserl, ‘sobre alguma coisa’, *quer dizer*, e no sentido em que uma expressão *quer dizer*; e assegurarmo-nos de que a *Bedeutung* é sempre *aquilo que* alguém ou um discurso *querem dizer*: sempre um sentido de discurso, um conteúdo discursivo”. Ao que Derrida completa em nota ao “no sentido em que uma expressão quer dizer”: “*To mean, meaning*, são, para *bedeuten* e *Bedeutung*, felizes equivalentes de que não dispomos em francês”, situação semelhante à do português.

através da qual se diz ser possível uma transferência de significado, de querer-dizer sem ou quase sem interferência dos significantes. Tal destruição do significante *phármakon* é percebida quando seus indissociáveis sentidos são como que esquartejados e divididos entre Theuth e Thamous: para um remédio, para outro veneno. Por isso, no segundo efeito, o *phármakon* é, ao mesmo tempo, destruído e deixado intacto, impenetrado. Não porque Platão não o pensou profundamente o bastante, nem porque o interpretou errado, nem mesmo porque “não deu ouvidos à língua” (ouviu-a bem o suficiente para colocar o *phármakon* na dose certa na boca de cada um, Theuth e Thamous). Não, esta destruição e impedimento provém de se ter ignorado o significante *phármakon* ou, pelo menos, ter-se favorecido o querer-dizer em detrimento daquele outro. Destrói o *phármakon* por passar por cima dele; deixa-o intacto e impenetrado por, ao passar por ele, voltar-se para o outro lado, para o querer-dizer, sem deter-se neste significante.

Há pouco dizemos duas problemáticas, mas ao descrevê-las acabamos por perceber que se trata de uma unidade, isto porque o problemático conceito de tradução e o problemático fazer filosófico embolam-se em um:

Dificuldade de princípio [dificuldade irreduzível da tradução], que se deve menos à passagem de uma língua para outra, de uma língua filosófica para outra, do que à tradição, nós o veremos, do grego ao grego, e violenta, de um não-filosofema a um filosofema. Com este problema de tradução, trataremos nada mais, nada menos, que do problema da passagem à filosofia. (Derrida, 1994, p.76)

Com isso, vemos que o interesse da parte daqueles que tratam de filosofia não-ocidental pelo pensamento de Derrida não é estranho às suas reflexões sobre a tradução. Assim, não nos espanta que em uma carta ao professor Izutsu Toshihiko, publicada posteriormente sob o título (fortuito para nosso propósito) de “Carta a um amigo japonês”, Derrida responda a uma solicitação de Izutsu por prolegômenos para uma tradução do termo desconstrução para o japonês, Derrida (2005a, p.21, ênfase no original) escreve em parênteses: “a questão da desconstrução é também de um lado a outro a questão da tradução e da língua dos conceitos, do *corpus* conceitual da metafísica dita ‘ocidental’”.

E o que aqui vem a ser desconstrução? E como se dá sua intimidade com a tradução? Derrida não deixou a não ser pistas do que deveria ser a desconstrução. De forma enigmática, a desconstrução não seria nem um fazer ativo do sujeito sobre um texto (e aqui, texto, diz mais do que aquilo escrito sobre um papel ou projetado nas telas e, assim, publicado), nem mesmo uma passividade, como poderia ser entendido pela declaração de que desconstrução é só ler textos, antes é algo que vem, chega, que acontece (*arrive*). Tentativa de descrição que funciona negativamente para enfatizar que ela não

deveria ser um método de interpretação que poderia simplesmente ser aplicado. Poderíamos dizer que desconstrução é uma estratégia de leitura²⁸ que deixa transparecer aquilo que já está, de certa forma, acontecendo nos textos lidos, já veio e chegou a eles. Por tal motivo, não é uma ação do sujeito – uma vez que se trata de algo que já vem acontecendo em textos que tal suposto sujeito não teria escrito –, nem mesmo passiva – pois não é um simples receber pronto daquilo a acontecer.

Elucidar as estratégias da desconstrução talvez possa afastar o esoterismo das linhas anteriores. Como ocorreu no caso do *phármakon*, a filosofia tem a tendência de organizar termos em binários opostos e antagônicos supostamente simétricos entre si limitando assim os efeitos uns dos outros e delimitando suas definições em conceitos. Controlando assim, um não-filosofema, uma palavra do léxico do grego antigo, o *phármakon*, serve de plataforma de lançamento do projeto filosófico de um sistema estável, ou pelo menos, controlável de conceitos e seus efeitos. A “estranha lógica” por traz desta palavra, portanto um não-filosofema, é reconfigurada: a *escrita* é um *phármakon* que, na verdade, é um *mal*, ou seja, um *veneno* pois só poderia fazer bem *aparentemente*, como um cosmético que trata somente dos aspectos *exteriores*, não sanando a doença da perda da memória e da instrução, ao contrário deteriorando-as; por outro lado, o *phármakon* é, na verdade, um *bem*, um *remédio* que cura os males da escrita pela instrução através da *fala* daquele que, *presente*, revitaliza a memória, ao contrário daquele que está *ausente* em sua escrita. Aprendemos aqui que não só os binários, os contrários não são simétricos, pois claramente o *phármakon* como remédio é erguido e posto em uma hierarquia superior ao do *phármakon* como veneno, como também que estes opostos se ligam e remetem a uma cadeia de outros conceitos, filosofemas (que a partir do momento em que são colocados como membros desta cadeia deixam de ser meras palavras não filosóficas e se tornam conceitos) que, por sua vez, ocupam postos hierárquicos na cadeia filosófica, superiores aos dos seus opostos: veneno, mal, aparência, exterior, escrita, ausência, em posição inferior, contra remédio, bem, essência, interior,

²⁸ Derrida descreveu seu fazer como estratégico, descrição esta que adotamos para nosso próprio trabalho substituindo, assim, a ideia de método, uma vez que este, como Gadamer extensamente e Derrida esparsamente notam, traz consigo mesmo, e talvez principalmente por se autodenominar uma “forma de fazer”, toda a carga da filosofia ocidental e sua resistência em lidar com a alteridade a não ser nos seus próprios termos. À descrição de Derrida: “Tudo no traçado da diferença é estratégico e aventureiro. Estratégico porque nenhuma verdade transcendente e presente fora do campo da escrita pode comandar teologicamente a totalidade do campo. Aventureiro porque essa estratégia não é uma simples estratégia no sentido em que se diz que a estratégia orienta a tática a partir de um desígnio final, um *telos* ou o tema de uma dominação, de um controle e de uma reapropriação última do movimento ou do campo. Estratégia, finalmente, sem finalidade, poderíamos chamá-la tática cega, errância empírica” (Derrida, 1991, p.37-38).

fala, presença, em posição superior. Como dizer que são binários contraditórios e antagônicos conceitos que pertencem a lugares *diferentes*? Um mais alto e outro mais baixo? Como contrapor conceitos que não são somente eles mesmos, que são também *outros*? Contrapor o veneno que *também é, ao mesmo tempo*, um mal que é, ao mesmo tempo, exterior que é, ao mesmo tempo, escrita ao remédio que *também é, ao mesmo tempo*, um bem que é, ao mesmo tempo, interior que é, ao mesmo tempo, fala?

Essas perguntas nos levam ao segundo movimento estratégico da desconstrução: a inversão de hierarquias de opostos. Não se trata aqui de uma mera inversão do platonismo como proposta por Nietzsche – ou da forma como ele é lido –, mas antes uma inversão que estanca na indecidibilidade dos opostos, digamos, metafísicos entendidos como antagônicos. Na passagem à filosofia, isto é, na decisão em traduzir um não-filosofema (uma palavra) em um filosofema (um conceito), decide-se um caminho a seguir, um lado a tomar: diante da indecidibilidade de digamos, por exemplo, do *phármakon*, decide-se que aqui ele será remédio, ali ele será veneno, pois sem essa clara delimitação perde-se o controle e se instaura a confusão de Babel (uma espécie de pleonasma do qual falaremos a seguir). Entretanto, como vimos, a lei que a operação filosófica impõe a si mesma, isto é, de delimitar os filosofemas através de opostos binários antagônicos entre si, vem a não se sustentar, porque tais opostos binários e antagônicos não são opostos (pertencem a lugares diferentes e se opõe só *relativamente*, como alto e baixo, perto e longe), nem binários (são eles mesmos, mas também *outros*) e, muito menos, antagônicos (chamam consigo toda a cadeia de elementos que eles são e não são *simultaneamente*). O que passa ao largo dessa operação filosófica, seja ela “consciente” ou não, é a diferença e a alteridade no interior próprio da identidade. Dedica-se a pensar onde, quando e por que há um ou outro *phármakon*, por exemplo, e não, o um e outro, nem um nem outro, diferente e igual, nem diferente nem igual. Encontramos o impulso inicial para se tratar da alteridade e do outro tanto na operação filosófica como na estratégia desconstrutivista que não deixa nada passar em branco. A estes “termos” como o *phármakon* que insistem persistindo em sua indecisão, Derrida denomina “indecidíveis”²⁹ cuja lista, sempre aberta a suplementações, não podendo nunca ser

²⁹ “[...] foi preciso analisar, pôr a trabalhar, *no* texto da história da filosofia tanto quanto *no* dito texto ‘literário’ (por exemplo, o de Mallarmé), certas marcas, digamos (eu assinalei imediatamente certas delas; há muitas outras), que chamei, *por analogia* (eu enfatizo isso) de ‘indecidíveis’, isto é, unidades de simulacros, ‘falsas’ propriedades verbais; nominais ou semânticas, que não se deixam mais compreender na oposição filosófica (binária) e que, entretanto, habitam-na, opõe-lhe resistência, desorganizam-na, mas, *sem nunca* constituir um terceiro termo, sem nunca dar lugar a uma solução na forma da dialética especulativa” (Derrida, 2001, p.49, ênfase no original).

fechada de todo, pertencem vários outros que surgem ao longo dos textos de Derrida: como *différance*, hímen, suplemento, escritura etc. O segundo movimento estratégico pretende justamente reinscrever, remarcar, assinar estes “termos” em sua indecidibilidade. Contudo, este movimento não é feito por uma interpretação, entendida no sentido corrente, antes escava os motivos e indicações dessa indecidibilidade já acontecendo no interior dos textos lidos, como se já estivessem escritos à margem dos textos, margens que em uma interpretação são ignorados para que se possa concentrar no conteúdo principal onde estaria aquilo que se queria dizer. O objetivo aqui é não deixar tranquilas tais oposições binárias, antagônicas e hierárquicas que estão sempre à espreita, esperando a oportunidade de controlar a leitura e colocar todo o trabalho desconstrutivo em risco. Risco este de suprimir a diferença, a alteridade, seja entendendo o outro pura e simplesmente como um contrário que é antagônico, seja pela criação de um terceiro termo aos moldes da dialética especulativa. A alteridade seria o efeito da indecisão, “algo” que é ao mesmo tempo nem isto nem aquilo, um e outro, permitindo assim vislumbrar (e o motivo da visibilidade já nos coloca bem perto daquele risco) uma possibilidade que não se deixa recair na decisão apressada por um ou por outro, por isto ou por aquilo.

Eis que acontece o terceiro movimento quando se faz o balanço da economia dessa empreitada. Diante da indecidibilidade posta em relevo dos contrários antagônicos que, com certa certeza, o texto metafísico poderia querer dizer, devemos fazer o balanço do que aí é diferido, ou seja, atrasado e os efeitos que daí possam advir. O que acontece quando percebemos que já não mais, com certa certeza, podemos de forma tão tranquila distinguir um remédio de um veneno, um *phármakon* de outro? Talvez se crie aí um espaço, ou para dizer mais próximo de Derrida, um espaçamento (mesmo que seja do tamanho de uma fresta na clausura). Realiza-se, então, o momento crítico e positivo da estratégia desconstrutivista. Crítico porque limita os efeitos e a certeza do que poderíamos chamar de controle metafísico ou, simplesmente, dos limites dos filosofemas. Positivo porque a partir de então teríamos outras possibilidades de lidar com estes não-mais-filosofemas que deixariam rastros para um outro lugar; lugar este que não estaria, por assim dizer, além da metafísica, não a ignoraria de todo na busca de outras possibilidades que por ela não passariam. Por isso, todo o risco de se voltar a ela e a necessidade de atenção para se evitar tal risco, configurando de tal maneira uma constante desconstrução – consoante àquilo que havíamos antes dito sobre o diálogo que nunca termina.

Depois de traçar algumas linhas sobre a prática da desconstrução (o que não responde de forma satisfatória “o que é desconstrução?”), mesmo por que Derrida deixou

claro que desconstrução deveria ser dito no plural e completa que toda frase do tipo “desconstrução é X” ou “desconstrução não é X” careceria de pertinência)³⁰, podemos voltarmos para a questão da intimidade entre desconstrução e tradução. Tentando responder a esta questão, como fez por longos anos em seus textos, Paulo Ottoni nos deixa as seguintes palavras (que podem ser compreendidas, em e, talvez, mesmo por causa de sua im-compreensibilidade):

Para a desconstrução, chegar à pureza é um objetivo impossível, porque a desconstrução põe em cena esta contaminação entre as línguas e o outro, entre a presença e o originário. Isso quer dizer que sem contaminação não há desconstrução. Derrida (1999, p. 73) afirma que acolher o outro em sua própria língua é, naturalmente, levar em consideração seu idioma, sem lhe exigir que renuncie a sua língua e a tudo o que ela encarna [...] A língua é um corpo, não se pode exigir que se renuncie a isto. Traduzir é uma certa forma de “acolher o outro em sua própria língua”, é levar em conta seu idioma, é saber que não há limites entre mim e o outro, que não há fronteiras entre [as] línguas e [os] textos de [la] tradução. É a contaminação que nos revela que não há fronteiras entre a língua e o idioma, como na *différance* (com um *a*).³¹ (Otoni, 2002, p.8)

A tradução faria, então, uma operação similar àquela da desconstrução tendo como “objeto” os idiomas e as línguas, deixando a olhos nus sua ausência de fronteiras, contaminando uns aos outros, como se abrindo os braços para receber o outro, acolhendoo. Não é por mero acaso que Derrida insiste na ideia de tradução como transformação no lugar de transferência (voltaremos a este tema na conclusão). Se a desconstrução opera tal contaminação entre os tão caros binários antagônicos e opostos da metafísica, a tradução permitiria, ou deixaria mais relevante a contaminação entre (as) línguas e (os) idiomas sem deixar terreno apropriado (apropriável) para se fixar cercas, muros ou fronteiras entre as línguas. Assim, indica-se o próximo passo a seguir na nossa errante estratégia: as línguas e os idiomas.

Filosofia idiomática

De que parte da tradução viria a ideia que aceitamos tão naturalmente de que há fronteiras estritas entre as línguas? Talvez em um primeiro momento, ela venha da tradutibilidade. Ou seja, a possibilidade de se traduzir algo entre uma língua e outra. Caso não fosse assim possível traduzir, teríamos então de tomar uma ou outra posição, a saber: 1) não há tradutibilidade entre uma língua e outra porque não há *necessidade* de traduzilas, neste caso o “entre” desaparece e ficamos somente com uma língua; 2) não há tradutibilidade entre línguas porque é *impossível* traduzir uma língua à outra, aqui a

³⁰ Cf. Derrida, 2005a, p.26

³¹ A obra de Derrida à qual Ottoni se refere é: DERRIDA, Jacques. “De l’hospitalité”. In: *Sur Paroles - instantanés philosophiques*. Saint-Étienne: Éditions de l’Aube, 1999, pp. 63-74.

passagem é interdita e uma suposta correspondência desaparece. Ou podemos ver no paradoxo da tradutibilidade uma necessidade impossível: necessitamos traduzir exatamente porque na passagem entre as línguas há uma interdição.

O *a-traduzir* do texto sagrado, sua pura tradutibilidade, eis o que, em *última instância*, daria a medida ideal de toda tradução. O texto sagrado determina a tarefa para o tradutor, e é sagrado *enquanto* se anuncia como tradutível, simplesmente tradutível, *a-traduzir*; o que não quer dizer sempre traduzível, no sentido comum que foi descartado desde o início. Talvez seja preciso distinguir, aqui, tradutível de traduzível. A tradutibilidade pura e simples é aquela do texto sagrado, no qual o sentido e a literalidade não se discernem mais para formar o corpo de um acontecimento único, insubstituível, intransferível, “materialmente a verdade”. Apelo à tradução: a dívida, a tarefa e a hipoteca não são nunca mais imperiosas. Não há mais o tradutível, mas, em razão dessa indistinção do sentido e da literalidade (*Wörtlichkeit*), o tradutível puro pode se anunciar, se dar, se apresentar, se deixar traduzir *como intraduzível*. A partir desse limite, ao mesmo tempo interior e exterior, o tradutor acaba recebendo todos os signos do afastamento (*Entfernung*) que o leva, em pompa infinita, à beira do abismo, da loucura e do silêncio: as últimas obras de Hölderlin como traduções de Sófocles, o desmoronamento do sentido “de abismo em abismo” e esse perigo não é aquele do acidente, é a tradutibilidade, é a lei da tradução, o *a-traduzir* como lei, a ordem dada, a ordem recebida – e a loucura espera dos dois lados. Como a tarefa é impossível nos limites do texto sagrado que vos consigna, a culpabilidade infinita vos absolve logo. (Derrida, 2006, p.59, ênfase no original)

O que essa longa citação das “Torres de Babel” (ou como Silva traduz na tradução que citamos, “Às voltas com Babel”) de Derrida pode nos dizer sobre a necessidade impossível da tradução? Primeiramente que é uma lei. A tradução, em si mesma, é uma lei que aponta o dedo e diz: traduza-me, não me traduza. Lei que é patente na história do *Gênesis* que Derrida recupera para demonstrar que o Deus babélico: ao frustrar os planos do povo da torre que pretendia ao construí-la chegar aos céus e impor sua língua única a todos, impondo a confusão das línguas, também se nomeia como Babel, no hebraico tanto o nome próprio de Deus quanto a palavra que poderíamos traduzir por confusão. Não chamaríamos tão facilmente de tradução dizer que “Pierre” em francês é uma tradução de “Pedro” ao português ou, até mesmo, dizer que “Pierre”, em francês, e “Pedro”, em português, traduzem-se por “pedra”. Muito menos, estaria eu disposto ao longo desta tese referir-me ao filósofo japonês Kuki (cujo o nome em japonês escreve-se 九鬼) como filósofo dos “nove demônios”, supostamente traduzindo seu nome, nem aderir à divertida hipótese que Husserl contou ao próprio Kuki sobre a origem de seu nome quando soube seu possível “significado”³². Neste sentido, estaríamos impedidos de traduzir o nome

³² “Durante um chá da tarde em Freiburg, o professor Husserl ofereceu uma amigável interpretação do meu nome, dizendo que ele parecia ser o nome de uma família de samurais, e viria do fato de que seus membros

Babel (ou Babel) por confusão. No entanto, ao impor a situação babélica *em seu nome*, o mesmo Deus prescreve a necessidade de tradução: é necessário que ali confundam-se as línguas.

A tradução é lei: traduza-me e proíbo-te de me traduzir. Uma lei louca e enlouquecedora que levou Hölderlin à loucura com suas loucas traduções de Sófocles. Esta loucura do *a-traduzir*, como a denomina Derrida, é que, ao mesmo tempo, em que a pura tradutibilidade designa a “medida ideal da tradução”, isto é, criar um equivalente idêntico em seu sentido e literalidade em outra língua, ela só se “anuncia”, “se apresenta” como intraduzível, ou seja, a constatação de que sentido e literalidade sempre se dissociam na passagem de uma língua a outra. Sendo tradução uma lei, esta tradutibilidade que só aparece como intraduzível não se restringiria ao texto sagrado (como o exemplo das traduções de Sófocles por Hölderlin vem a mostrar), mas a todo texto *a-traduzir*. Podemos dizer, seguindo as linhas da parte anterior, que a tradução também seria um indecível, um indecível enquanto lei, a lei enquanto indecível³³.

Mesmo indecível e louca, tal lei da tradução seria, por sua vez, *vital*:

Um texto apenas vive se ele sobre-vive e ele só *sobrevive* se é *simultaneamente* tradutível e intraduzível (sempre *simultaneamente*, e: *ama*, ao “mesmo” tempo). Totalmente tradutível, ele desaparece como texto, como escritura, como corpo de *uma* língua. Totalmente intraduzível, mesmo no interior do que se acredita ser uma língua, ele imediatamente morre. A tradução triunfante não é, então, nem a vida nem a morte do texto, somente ou até mesmo a sua sobrevivida. O mesmo se dirá do que chamo de escritura, marca, rastro, traço, etc. Isso não vive nem morre, sobrevive. (Derrida, 2003, p. 33-34, ênfase no original)

Primeira constatação a partir da citação acima: como suspeitávamos, tradução opera como um indecível ou, para falar com Hugh Silverman, um indicador desconstrutivo³⁴. Segunda constatação: na tradução, o tradutível e o intraduzível ocorrem simultaneamente, não há tradução sem que haja a tradutibilidade necessária e a impossibilidade do intraduzível. Terceira constatação: a lei da tradução é vital, não para

ameaçavam seus inimigos colocando em seus capacetes a figura de demônios durante a turbulenta era das guerras” (Kuki *apud* Marra, 2004, p.217)

³³ Tal constatação transformaria radicalmente outra lei seguida por outra tradução: a lei da fidelidade. Diante da lei da necessidade e da interdição que perfaz a tradução, a fidelidade deveria ser traduzida, quando se encontra cara a cara com o indecível, como responsabilidade.

³⁴ “Diferente dos indecíveis, eles [os indicadores desconstrutivos] não trazem neles o caráter de nem isto nem aquilo/isto e aquilo. Eles são a linha ou a fronteira entre inscrições da escritura e outro indecível enquanto eles se movem pelo texto. Apesar dos indicadores desconstrutivos poderem ter o caráter do indecível, eles não são como estes indecíveis. Alguns exemplos incluem: traço, marca, margem, remessa, espaços em branco, borda etc. Cada um destes indicadores são a marcação ou a escritura na onde um limite tomou lugar. Em cada caso, um espaço preenchido ocupa ambos os lados” (Silverman, pp.67-68).

a vida do texto, mas para a sua *sobrevida*. “Essa sobrevida dá mais vida, mais do que uma sobrevivência. A obra não vive somente mais tempo, ela vive *mais e melhor*, além dos meios de seu autor” (Derrida, 2006, p.35, ênfase no original). *Sobrevida* que é um além da vida; além da vida do autor, a obra *sobrevive*; além da perda de corpo do original, a obra *sobrevive*, ela vive *mais*; mas também, ao mesmo tempo, a *sobrevida* é um além de outra vida,

uma tradução esposa o original quando dois fragmentos ajuntados, ainda que sejam completamente diferentes, completam-se para formar uma língua maior no curso de uma sobrevida que modifica tanto um quanto o outro. Pois a língua materna do tradutor, como se percebe, igualmente se transforma. (Derrida, 2006, p.47).

Trata-se de uma vida transformada e transformadora em outra língua, ela vive *melhor*. O que aponta para a quarta constatação: *uma* língua não é uma única língua, lê-se um idioma que seja particular, por isso “que se acredita ser uma língua”, porque ela não é nunca uma única, mas várias.

Porque, esta dupla postulação

– *Não se fala nunca senão uma única língua...*

(*sim mas*)

– *Não se fala nunca uma única língua...*

não é somente a própria lei daquilo a que se chama a tradução. Seria a própria lei como tradução. Uma lei um pouco louca, estou pronto a conceder-te. Mas, estás a ver, não é muito original, e eu repeti-lo-ei ainda mais tarde, eu sempre supus que a lei, tal como a língua, era louca – era, em todo o caso, o único lugar e a primeira condição da loucura. (Derrida, 2016, p.34, ênfase no original)

Desembolemos as voltas. A tradução é uma lei que diz a necessidade da tradutibilidade (que se passe, em sentido e literalidade, este texto nesta língua para outra língua) e, simultaneamente, a impossibilidade do intraduzível (é proibido nesta passagem que se separe sentido e literalidade, mas é inevitável fazê-lo dado que são línguas diferentes). Tal é a loucura da tradução. Por sua parte, a língua também é louca, pois “não se fala nunca senão uma única língua” e, simultaneamente, “não se fala nunca uma única língua”. Fala-se ao mesmo tempo uma língua e várias línguas. A lei (da tradução) e língua se unem em sua loucura. Isto porque, seria impossível traduzir caso não se falasse nunca senão uma única língua, já que aí nada haveria a traduzir, porém seria de todo necessário traduzir caso não se falasse nunca uma única língua. Mas como traduzir caso não se falasse nunca uma única língua? Nesta situação, a tradução não seria também de todo impossível porque completamente desnecessária? Falando-se nunca uma única língua, poderíamos falar simplesmente alternando entre os vocábulos, sintaxes, figuras etc das

várias línguas faladas. E se encontrássemos dificuldades aí, poderíamos simplesmente falar as línguas do outro. Mas, então, poderíamos chamar de tradução isto, “falar as línguas do outro”, ou seja, substituir minhas línguas (porque nunca se fala apenas uma) por aquelas que o outro compreenda em meio a várias línguas? Resumindo na questão: é possível traduzir um texto escrito em várias línguas ao mesmo tempo? Por outro lado, ainda, caso nunca se falasse senão uma única língua, não seria então extremamente necessário traduzir? No risco de nunca compreender o outro?

Como a enchente de condicionais e hipotéticas pôde mostrar, o fato é que traduzimos “apesar dos pesares”. Pois, a tradução é antes de tudo lei. E sua instituição impõe que traduzir é necessário e impossível, uma vez que não traduzimos nem como se não falássemos nunca senão uma única língua e nem como se não falássemos nunca uma única língua, mas sim, também, um e outro. A lei da tradução poderia, assim, ser entendida como transcendental (ou quase):

O topos desse contrato é excepcional, único, praticamente impossível de ser pensado como categoria normal de um contrato: num código clássico é o que chamaríamos de transcendental, já que, na verdade, torna possível todo contrato em geral, a começar pelo que chamamos de contrato da linguagem nos limites de um único idioma, outro nome, talvez, para a origem das línguas. Não a origem da linguagem, mas das línguas – antes da linguagem, as línguas. O contrato de tradução, neste sentido quase transcendental, seria o contrato em si mesmo, o contrato absoluto, a forma contrato do contrato, aquilo que permite a um contrato ser o que ele é. (Derrida, 2006, p.41, ênfase no original)

O que Derrida diz aqui, junto com Benjamin de quem o texto comenta, é que ao fazer um contrato ou uma lei, supostamente, pensamos que para tal contrato ou lei tenha efeito em outra língua, este contrato possa ser traduzido. A sua traduzibilidade daria valor legal ao documento. Esta suposição é de que primeiro há várias línguas, segundo de que há traduzibilidade e que a tradução seria a constatação tanto da traduzibilidade quanto do valor legal do contrato ou da lei. Suposição que faria mais sentido se invertida: é a tradução que vem primeiro, indicando a afinidade entre a multiplicidade de línguas que poderiam ser adotadas por uma comunidade – um chamado contrato de linguagem – para, só então, estabelecer a traduzibilidade (ou não) entre estas línguas afins. Tal contrato quase transcendental da tradução seria, como tal, um poder a permitir todo tipo de contrato entre duas línguas – como descrito no primeiro momento – exatamente por instaurar a multiplicidade de línguas usadas em outros contratos. A lei da tradução, necessária e impossível, instaura a afinidade entre as línguas, afinidade que não é identidade plena, mas contaminação que faz com que não se seja falado nunca senão uma única língua e não se seja falado nunca uma única língua. Esta lei quase transcendental

da tradução é o modo de Derrida traduzir a “língua pura” à qual Benjamin diz que toda e cada língua almeja: a promessa do sucesso de uma tradução, a promessa de reconciliação.

Eis o que aprendemos de uma tradução, além do significado contido em um texto traduzido, além deste ou daquele significado particular, aprendemos que há língua, que língua é da língua e que há uma pluralidade de línguas que têm aquela afinidade umas com as outras vindo do seu ser línguas. Isto é o que Benjamin chama a língua pura (*die reine Sprache*), o ser-língua de uma língua. A promessa de uma tradução é o que nos anuncia este ser-língua da língua: há língua e porque há algo como língua, pode-se ambos: ser capaz de traduzir ou não. (Derrida, 1985, p.124)

Em pelo menos dois momentos (se não podemos dizer em todos eles)³⁵, Derrida praticou esta tradução da qual “aprendemos que há língua, que língua é da língua e que há uma pluralidade de línguas”.

Em um deles, em seu texto “Teologia da Tradução”, Derrida dedica grande parte de suas páginas à questão da filosofia no interior da universidade contrapondo as concepções de Kant e Schelling. Sem entrar nos detalhes conceituais sobre os quais se debruça Derrida, para nosso propósito aqui, basta esboçarmos que para Kant, de um lado, a filosofia no interior da universidade mantém seu direito como disciplina crítica e independente do controle do estado, isto é, enquanto as disciplinas superiores da teologia, do direito e da medicina são ligadas ao Estado, a filosofia, inferior, ligar-se-ia somente à verdade, sendo ao mesmo tempo livre do poder do Estado, mas regulando criticamente as disciplinas superiores, limitando-as pela verdade. Por outro lado, para Schelling esta dissociação kantiana refletiria a divisão entre sensível e inteligível, real e ideal cuja mediação, ainda usando uma espécie de kantianismo, seria a imaginação. Sendo que aquilo que a filosofia visa é o saber originário (*Urwissen*), ou seja, a universalidade do saber da qual os conhecimentos particulares brotam. Assim, os conhecimentos particulares seriam uma tradução deste saber originário que ocorreria pela imaginação (*Einbildungskraft*).

Excluindo os muitos caminhos interessantes que daí podemos seguir, gostaria de forçar no mais pertinente ao nosso propósito, colocado em parênteses da seguinte forma por Derrida: “prefiro guardar aqui a palavra alemã *Urbild*, pois é de *Bild*, *bilden*, *Bildung* de que falarei ao longo desta conferência” (Derrida, 2005b, p.156), o que repete mais

³⁵ Por exemplo, quando declara: “se eu tivesse que arriscar uma definição sobre desconstrução, diria simplesmente ‘mais de uma língua’. A desconstrução não é intraduzível, mas ligada à questão do intraduzível” (Derrida *apud* Ottoni, 2005b, p.182.). Poderíamos entender aqui que a impossibilidade, a interdição colocada pela intraduzibilidade diante da pura tradutibilidade é o que interessa sobremaneira à operação desconstrutiva, pois, deste modo, ficaríamos “cara-a-cara” com a multiplicidade de línguas trazida à tona pela tradução. Isto ocorreria, como Siscar apontou em uma citação anterior, também quando Derrida introduz a questão da tradução mesmo quando esta não é o tópico principal tratado em determinado texto.

explicitamente logo após, “Deixei as palavras *Bild*, *bilden*, *Bildung* e toda sua família em sua língua de origem porque elas são desafios à tradução. Imagem, forma, formação, cultura, todas são aproximações insuficientes, primeiramente porque pertencem a fontes semânticas diferentes” (Derrida, 2005b, p.157). Deixar em meio a um texto em francês (ou, no caso, em uma tradução para o português de um texto em francês) palavras em alemão que são fundamentais para o desenrolar do argumento não seria um gesto tão somente de fidelidade, no sentido comum que empregamos ao falar de tradução, antes seria um gesto de colocar patente a intraduzibilidade destas palavras e, conseqüentemente, do argumento que elas contaminam. Não se trata de uma falha, nem da língua nem da tradução. O argumento ou seu significado não ficariam mais claros, por assim dizer, caso deixássemos sem tradução essas palavras alemãs no meio do texto, chamando a atenção para o seu leque semântico em notas de tradutor. Como que se envergonhados por nossa língua materna não saber fazer os mesmos “truques” desta outra língua, a deixemos “esquentando o banco” enquanto outra língua faz seus “gols de placa”. Dessa forma, nos passa despercebido o que a tradução nos ensina de melhor: que não é os conteúdos ou significados deste ou daquele argumento.

Aí está o conceito fundamental dessas lições [de Schelling] e, se ele assegura a possibilidade fundamental da tradução entre as diferentes ordens (entre o real e o ideal, e portanto entre os conteúdos sensíveis e os conteúdos inteligíveis e, por conseguinte, nas línguas, entre as diferenças semânticas ideias e as diferenças formais – significantes – ditas sensíveis), ele próprio resiste à tradução. Seu pertencimento à língua alemã e à exploração dos recursos múltiplos da *Bildung* na *In-Eins-Bildung* permanecem um desafio a nós. A tradução francesa por “uni-formação”, além de deformar a língua francesa, dado que a palavra não existe nela, apaga o recurso ao valor de imagem que marca precisamente a unidade da imaginação (*Einbildungskraft*) e da razão, sua co-tradutibilidade. Não julgo os tradutores. Sua escolha é sem dúvida a melhor possível. Queria somente sublinhar um paradoxo: *o conceito da tradutibilidade fundamental se liga poeticamente a uma língua natural e resiste à tradução.* (Derrida, 2005b, p.161, ênfase no original)

A razão que, neste caso liga-se à compreensão, é indissociável da imaginação (“sua co-tradutibilidade”), de forma que traduzir o conceito, a ideia, o conteúdo, o significado somente “falhariá”, pois à razão estaria junto a imaginação e sua originalidade na mudança das formas, das imagens, do sensível, do significante que, por sua vez, liga-se de modo fundamental a uma língua natural, a um idioma particular para dizer, exatamente, um conceito universal, ideal da ordem da razão. *A mera formulação de um conceito pretendo universal não pode se furtar a ser formulado em uma dada língua natural; eis uma das estratificações do “não se fala nunca senão uma única língua” e “não se fala nunca uma única língua”.*

Então, um rápido segundo momento no qual falo do texto de Derrida “O que é uma tradução ‘relevante’?” (cuja própria tradução do título em francês se mostra problemática, “Qu’est-ce qu’une traduction ‘relevante’?”; uma tradução relevante?, uma tradução que releva?). Aqui Derrida faz um trabalho de tradução entre, pelo menos, três línguas para dar conta do discurso de Portia, quando transvestida em um advogado, na peça de Shakespeare *O mercador de Veneza*. O foco, contudo, resigna-se a uma frase, em inglês: “When mercy seasons justice...” e, em seu interior, a complicada tradução ao francês do verbo do inglês “to season”. Após diversas ponderações (importantes, mas que aqui não caberiam fazer), Derrida aponta uma possível tradução para o “seasons” como “relève”, apelando assim para o título do texto cujo “relevante” (francês) estaria ainda em vias de se afrancesar vindo do inglês no qual o uso se mostrava mais corrente. Derrida justifica-se lembrando sua utilização da mesma palavra anos antes para traduzir o *Aufhebung* hegeliano. “Relever” funcionaria no caso do inglês e do alemão, pois se por um lado mantém a temática da culinária, por outro também traz consigo a dupla ideia da “elevação e da substituição que conserva o que é negado ou destruído, guardando aquilo que ela faz desaparecer” (Derrida, 2000, p.39). O interessante aqui é a economia, tanto de uma palavra por outra, quanto de violência: não é necessário violentar a língua, atrás de neologismo em prol do original, nem mesmo fazer caber à força a palavra estrangeira na língua materna e, nem mesmo, sacrificar o que é aí dito pela palavra fazendo-a soar estranha a um ouvido de uma língua ou de outra. “O que é encontrado faz, em primeiro lugar, trabalhar as línguas, sem adequação nem transparência, simulando, nesse caso, uma nova escritura ou re-escritura performativa ou poética, tanto no francês, ao qual sobrevêm um novo uso da palavra, quanto no alemão e no inglês” (Derrida, 2000, p.41). Porém, essa economia não se detém por aí. Porque ela visa também transformar as vias deste comércio, ou seja, as próprias línguas (neste caso três) que participam das transações:

Mas seu interesse principal, se posso avaliá-lo em termos de usura e de mercado, estaria em dizer alguma coisa da economia de toda tradução interlingual, dessa vez no sentido estrito e puro dessa palavra. Sem dúvida, relevando um desafio, acrescentemos dessa forma uma palavra da língua francesa, uma palavra numa palavra – e o uso que acabei de fazer da palavra “relever”, “en relevant un défi”, torna-se também um desafio, um desafio a mais a toda tradução que gostaria de acolher em uma outra língua todas as conotações que vêm se acumular nessa palavra. Esta permanece, em si mesma, inumerável, inominável, talvez: mais de uma palavra numa palavra, mais de uma língua em uma só língua, além de qualquer compatibilidade possível dos homônimos. O que essa tradução demonstraria pela palavra “relevante”, seria também, exemplarmente, que toda tradução deveria ser, por vocação, relevante. Ela asseguraria, dessa forma, a *sobrevida* do corpo do original. (Derrida, 2000, pp. 41-42)

A referência a “homônimos” nos é fortuita, pois ao mesmo tempo que encontramos um homônimo no português para o francês “*relevante*” (que, por sua vez, seria um quase homofônico ao inglês “*relevant*”), estaríamos longe de encontrar algo compatível ao “*en relevant un défi*” em português, uma vez que a tradução escolhida “relevando um desafio”, apesar da melhor possível, nos pareceria distante em comparação a um, por exemplo, “fugindo de uma dificuldade”. Mas, o que nos apresenta o texto de Derrida em seu idioma francês não é “uma dificuldade a fugir”, mas “um desafio a relevar” e tudo que fazemos ao escolher o primeiro é relevar tal desafio em prol de uma tradução irrelevante. Assim, uma tradução relevante é aquela que deixa esta intraduzibilidade a vista, não só o desafio de passar de uma língua a outra, mas também de que não há, de todo, passagem e que nos equilibramos entre as línguas. Algo que, de certo, frustra qualquer tradutibilidade, porém, ao contrário, proporciona o lugar entremeios onde é possível a transformação mútua das línguas no momento mesmo da tradução. Do mesmo modo em que “*relever*”, “*to season*”, “*aufheben*” e “relevar” são e não são a mesma palavra, estão e não estão na mesma língua.

Levando em conta esses dois momentos, conjugado àquilo que aprendemos da tradução (a saber, que há língua e uma multiplicidade de línguas), o que podemos concluir para a filosofia? Primeiro, que a filosofia não escapa a se fazer em uma língua, seja ela uma língua natural, seja ela a especificidade da língua da filosofia acadêmica³⁶. De forma que qualquer trabalho efetivo de tradução de um texto filosófico tem que se haver com a especificidade idiomática da língua na qual é inscrita, pois sua conceptualidade é formada em, por e através desta própria idiomática. Não fazê-lo, por exemplo privilegiando um dos polos – significado ou significante –, incorreria em uma tradução irrelevante, ou seja, uma tradução na qual a economia do traduzir foge do desafio de permanecer no entre onde fala-se nunca senão uma única língua e fala-se nunca uma única língua (isto é, o idioma ou os idiomas que são o corpo do pensar). Obviamente que um filosofar assim é um trabalho de luto da tradutibilidade, a morte do texto original que é desencarnado, mas, que ao mesmo tempo, graças a esta desencarnação, proporciona ao texto uma sobrevivência, maior e melhor, além de sua letra original – em outras letras –, além do seu espírito

³⁶ Dificilmente podemos dizer que há algo como uma língua filosófica universal e sistematizada, como declara Derrida: “Ela [a filosofia] nunca pôde se formalizar integralmente em uma língua artificial apesar de algumas tentativas apaixonantes na história da filosofia. É verdade, contudo, que essa formalização (pelos códigos artificiais que se constituíram ao curso de uma história) está sempre, até certo ponto, em obra” (Derrida, 1988, p.36).

original – em outras e várias línguas. E é preciso estarmos atentos, uma vez que a escolha pelo sentido ou pela literalidade, pela letra ou pelo conteúdo, pelo significante ou pelo significado não se trata de uma escolha neutra, implica diretamente em uma escolha filosófica, a saber, uma escolha do saber (e aí, portanto, uma escolha política). Fidelidade na tradução, seja por quem ou pelo que ela seja fiel, sempre incorre em cair neste risco. A desconstrução, por permanecer na indecibilidade dos indecidíveis, dificilmente apelaria para uma fidelidade assim. Caso tenhamos que aí sermos fiéis, esta fidelidade (ou devoção) traduz-se por outra coisa: responsabilidade. A pergunta que se segue, naturalmente, seria: responsabilidade frente a que? A pronta resposta seria: ao outro³⁷.

Conclusão a outrem

Finalmente, tentemos dar conta daqueles termos-chaves da prática estratégica de uma filosofia comparada que traz para si a tradução tal qual destacamos no início. Começamos pelo outro. A responsabilidade da tradução frente ao outro é o de lhe causar a menor violência possível. A tradução é, de fato, uma violência. Violência esta que podemos inferir de vários momentos, mas nos reservemos a apontar que a tradução como lei também é uma interdição, proibição. Ao ser traduzido, um texto ou mesmo uma palavra perde seu corpo significante o que, como mostramos com a família do *Bild* ou o *relevant*, também é a perda do, digamos, argumento, significado que eles poderiam trazer. Traduzir em vistas da responsabilidade ao outro seria reduzir ao máximo tal violência, gesto que poderia ser feito mantendo-nos neste entre indecidível onde a língua não é unicamente ela, mas também unicamente ela. Resguardando, assim, sua disseminação entre várias línguas ao mesmo tempo. Tal disseminação traduzir-se-ia pela tradutibilidade: a possibilidade última de se traduzir em sentido e literalidade qualquer texto ou palavra. Porém, tal tradutibilidade é somente uma promessa, a promessa do sucesso da tradução, da reconciliação. Toda tradução seria uma promessa deste tipo, promessa feita ao outro que, aqui, é o que Benjamin chamou de língua pura. Ora, este outro não existe, apenas se anuncia exatamente na intraduzibilidade, ou seja, anuncia-se nas diferenças no interior de uma mesma língua e entre as línguas, mostrando-nos que

³⁷ Os apontamentos de Mathias Obert (Uehara, 2016, pp.46-47) são consoantes com a noção de responsabilidade trazida pela tradução que elencamos aqui. Segundo ele, a tradução é uma resposta a um discurso vindouro, que é a tradução ela mesma, que dirá pela primeira vez aquilo que ainda não foi dito daquela forma, isto é, naquele idioma. Ter responsabilidade por aquilo, aquele que ainda não chegou, preparando para recebê-lo quando chegar a hora é o trabalho da tradução – e o fazer do(a) tradutor(a) – que, portanto, não deve se prender tão somente ao texto a traduzir com seus contextos e origens históricas, visando a fidelidade ao conteúdo a ser transportado. Penso que assim um desenho mais amplo e relevante da tradução se mostra aqui.

“isto a dizer” não pode ser dito em sua totalidade em uma única língua somente, mas ao ser suplementada por outra pode se começar a dizer. Se algo que não poderia ser dito antes por uma língua pode passar a ser dito no momento da intraduzibilidade da tradução, podemos dizer que antes de fronteiras e barreiras claras entre as línguas, há uma afinidade e contaminação mútua entre elas: não se fala nunca senão uma única língua e não se fala nunca uma única língua. “A língua é do outro, vinda do outro, *a* vinda do outro” (Derrida, 2016, p.120, ênfase no original).

Passamos quase de imediato aos outros dois termos chaves: participação e transformação. As línguas já participam entre si nessa promessa, numa espécie de *unicidade sem unidade*. E assim se transformam:

E foi, efetivamente, no horizonte de uma traduzibilidade absolutamente pura, transparente e unívoca, que se constituiu o tema de um significado transcendental. Nos limites em que ela é possível, em que ela, ao menos, *parece* possível, a tradução pratica a diferença entre significado e significante. Mas, se essa diferença não é nunca pura, tampouco o é a tradução, e seria necessário substituir a noção de tradução pela de *transformação*: uma transformação regulada de uma língua por outra, de um texto por outro. Não se tratou, nem, na verdade, nunca se tratou de alguma espécie de “transporte”, de uma língua a outra, ou no interior de uma única e mesma língua, de significados puros que o instrumento – ou o “veículo” – significante deixaria virgem e intocado. (Derrida, 2001, p.26, ênfase no original)

Antes de uma operação de transporte, a tradução é uma operação de transformação de línguas e textos, abrindo assim um novo horizonte para compreendermos a (in)traduzibilidade. É ela que, ao ser exposta no traduzir, toma o papel principal nesta transformação ao nos ensinar que há língua, isto é, esta promessa de uma participação total em uma unicidade sem unidade das línguas que só se apresenta enquanto uma promessa de um outro a vir, a acontecer, se demorando (*à demeure*) e, ao mesmo tempo, fazendo uma língua ou um texto viver mais e melhor, *sobreviver* de uma outra forma, em e através de um outro.

Também encontramos nesta citação o termo chave “filosofia ocidental”, pois, como Derrida dirá em outro lugar, “a filosofia era a tese da traduzibilidade” (Derrida, 1985, p.140), isto é, a tese que defende o transporte do significado transcendental ou da verdade entre duas línguas à revelia do significante. Foi exatamente o que vimos não acontecer nos casos do *Bild* alemão e do *phármakon* grego, que são tão somente alguns exemplos dentre muitos. Isto privilegia um certo filosofar – aquele que se dedica à determinação de significados transcendentais, determinação esta que se acredita isenta da interferência dos significantes e das línguas – que cria uma rede de significantes no interior de certas línguas, instituindo (e institucionalizando) tal operação que, por

consequente, vê certas línguas como línguas máximas da filosofia. Por aí vemos a confusão entre língua nacional e filosofia nacional: temos fortes tradições de filosofia alemã, francesa, anglo-saxã, mas poucos rastros de filosofia espanhola, brasileira, japonesa. As línguas que carecem de tal rede de significantes, carecem também de uma reconhecida nacionalidade filosófica. As filosofias em línguas marginais, ao traduzirem os textos das filosofias privilegiadas, seguem à risca a tese de traduzibilidade característica da filosofia ocidental, ampliando ainda mais o efeito de marginalização instaurado por tal tese, tornando quase inefetiva sua participação e transformação na filosofia e na(s) sua(s) língua(s). Por tal motivo, uma prática estratégica que vê na tradução uma transformação e participação das línguas envolvidas se torna essencial na filosofia comparada que visamos.

Ao traduzir a filosofia japonesa e em japonês (e em outras línguas) de Kuki, almejamos esta promessa do outro, participando desta alteridade que transforma ambas as línguas, apontando para um filosofar que, talvez, seja uma *sobrevida* da filosofia. Uma tradução *a vir*. “O idioma, se ele existe, não é nunca puro, escolhido ou manifesto por si mesmo, de forma justa. O idioma é sempre e apenas para o outro, desde já expropriado (ex-apropriado)” (Derrida, 1988).

1.3 – Três Filósofos em Japonês

Tentaremos agora “calibrar” nossa estratégia de leitura/tradução da filosofia japonesa, entrando em diálogo com o outro e vendo a transformação daí decorrente analisando como filósofos japoneses contemporâneos (e, portanto, treinados na filosofia ocidental) lidam efetivamente com a leitura e tradução em seu idioma em relação à filosofia ocidental. Em outras palavras, veremos como se coloca à prova as colocações estratégicas que nós apontamos.

Nesse aspecto e para tal propósito, o Japão é um caso paradigmático. Nenhum outro país, parece-me, apropriou-se de forma tão ligeira e eficiente dos produtos intelectuais ocidentais. Voltando nosso olhar especificamente para a filosofia, vemos um grande esforço de tradução de obras filosóficas a um idioma ainda carente de uma consolidação nacional³⁸. O resultado imediato dessa onda tradutória foi a criação do que

³⁸ Sobre a tradução de obras filosóficas no Japão durante o período Meiji, Maraldo, J.C. “Defining Philosophy in the Making”. In: Heisig, J. W. (ed.). *Japanese Philosophy Abroad, Frontiers of Japanese Philosophy I*. Nagoya: Nanzan Institute for Religion and Culture, 2004, pp.220-245. E sobre a consolidação do idioma japonês durante o período Meiji e o papel da literatura nesse processo, Orsi, M. T. “A

se chamou *yakugo* (訳語; termo correspondente) e *jukugo* (熟語; palavras compostas, expressões idiomáticas) para dar conta desses termos das novas disciplinas do ocidente. Apesar de várias dessas novas cunhagens já serem difundidas no japonês atual, como é o caso da própria palavra para “filosofia” (哲学; *tetsugaku*), a grande maioria permanece estranha ao idioma.

O filósofo japonês Sakabe Megumi é instrutivo ao lidar com esse ponto. Na introdução de seu livro *A Língua Japonesa no Interior do Espelho* (鏡の中の日本語; *Kagami no Naka no Nihongo*), ele nos fala como vários conceitos da filosofia traduzidos ao japonês não estão presentes na vida do idioma japonês. Um de seus exemplos é a tradução de entendimento (*Verstand*) da filosofia de Kant e Hegel por *gosei* (悟性). Ele próprio um especialista na filosofia kantiana, atribui esse fato à apressada tradução de obras ocidentais no Japão durante a era Meiji (1867-1902). Sakabe continua afirmando que ao se usar *gosei*, os especialistas não estariam nem pensando em japonês, muito menos em alemão (mesmo ou especialmente porque ao utilizá-lo nada além do “*Verstand*” alemão viria à mente), seria uma mera forma vazia em japonês (Sakabe, 1989, p.23). Entendemos o ponto de Sakabe à luz de que a tradução por *gosei* satisfaz o requisito de comportar quase sem interferências um significado presente no *Verstand* alemão. Dizemos quase, pois *gosei* não chega a fazer tal transferência de forma transparente, uma vez que o primeiro ideograma a compor o significante, 悟, pode ser lido como *satori* (悟り), em sua forma substantiva, e *satoru* (悟る), em sua forma verbal, que dizem, em corpo-a-corpo com o português, respectivamente, “entendimento súbito” e “passar a entender, notar, compreender, saber algo de que antes não se sabia”. O que mostra uma espantosa proximidade com o alemão *Verstand* traduzido ao português, no caso de Kant e Hegel, normalmente por “entendimento”. Contudo, o seu uso mais familiar, dado que é uma rara palavra no japonês contemporâneo corrente, relaciona-se ao zen budismo, sendo *satori* o despertar, a iluminação que caracteriza a saída do ciclo infinito de desilusões. O que nos veio a ser conhecido na sua versão em sânscrito *nirvana*. Caberia aqui toda uma longa pesquisa para apurar o que Nishi Amane, o eminente tradutor filósofo japonês, realizou com sua proposta de tradução que ainda vigora e todas as silenciosas implicações entre o *Verstand* alemão e o *gosei* japonês que, agora, poderíamos traduzir por 悟りを得

Padronização da Linguagem: O Caso Japonês”. In: Moretti, F. (org.) *A Cultura do Romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp.425-458.

うる力 (*satori wo euru chikara*) e, depois, como “a capacidade de alcançar a iluminação”. Talvez o mais evidente do vazio de *gosei*, uma palavra japonesa em alemão, como apontado por Sakabe, encontre-se na sua dicionarização: no seu primeiro sentido, lemos “a capacidade do pensamento de compreender, julgar as coisas. Racionalidade (nossa tradução problemática de 理性; *risei*)”, seguido de duas entradas que iniciam, respectivamente, “Na filosofia de Kant...” e “Na filosofia de Hegel...”.

Pensando em devolver certa vida idiomática à filosofia japonesa e em japonês, Sakabe lança mão de palavras do que ficou conhecida como “língua Yamato”³⁹. Sakabe nos apresenta um exemplo particularmente esclarecedor para sua argumentação. Ele nos fala da tradução que ele propõe para uma passagem do ensaio “Le système et l’idée” de Pierre Boulez. Na passagem em francês, diz-se: “La fugue est l’exemple le plus démonstratif d’une idée créée pour le système, entièrement conditionnée par lui; ce qui n’empêche pas la variété des apparences de l’idée.”⁴⁰ (Sakabe, 1989, p.30).

As duas últimas palavras são o tema de sua contenta: *appearance* e *idée*. Utilizando-se dos *yakugo* tradicionais, *appearance* seria traduzido por あらわれ (*araware*), enquanto *idée* teria a tradução de 発想 (*hassō*). O que Sakabe aponta é que aqui, tais traduções não se adequam ao peso que essas palavras francesas receberam ao longo da história – o platonismo informado à língua francesa pelo catolicismo que colocou, e ainda mantém ambas, em oposição tão viva. Além, Sakabe ainda demonstra como que no inglês e na sua base histórica empirista preserva-se tal oposição, ainda, em outro sentido, entre *appearance* e *idea*, mas também no alemão onde *Erscheinung* e *Idee* ganharam firme posição graças aos seus papéis na filosofia de Kant, Hegel e no idealismo alemão. O japonês se utilizando dessa tradução careceria completamente dessa vivacidade idiomática. Isso podemos demonstrar em uma rápida análise das definições presentes no dicionário de ambas as palavras.

³⁹ A “língua Yamato” é como veio a ser conhecido o grupo idiomático no interior da língua japonesa que formava a totalidade da língua japonesa antes da adoção da escrita chinesa e, conseqüentemente, palavras da língua chinesa que passaram por um processo de adequação fonética ao japonês. Com várias ressalvas, pode-se dizer que a “língua Yamato” se trata do japonês “puro e original”. Um exemplo daquilo que constituiria essa língua seria o léxico utilizado na antiga poesia *waka* e nas narrativas *monogatari* do período Heian nas quais era vetado o uso de vocábulos vindos do chinês com exceção de termos búdicos. É preciso ainda enfatizar que a “língua Yamato” não existe enquanto uma língua independente, sendo tão somente uma hipótese dentro da língua japonesa, isto é, uma abstração da língua japonesa, o que faz com que a argumentação de Sakabe fique em uma situação arriscada: pois se de um lado *gosei* não é uma palavra do “japonês vivo”, tão pouco são as palavras da “língua Yamato” por ser esta uma hipotética língua da qual teria se originado a língua japonesa.

⁴⁰ Nossa tradução: “A fuga é o exemplo mais demonstrativo de uma ideia criada pelo sistema e inteiramente condicionada por ele; aquilo que não impede a variedade das aparências da ideia”.

Araware é uma substantivação do verbo *arawareru*, “mostrar-se”. Refere-se à aparição de algo até então escondido, oculto, pode-se significar também conhecer algo através de sua aparição. Nesse sentido, *araware* seria mais adequado para se traduzir por “manifestação”, “mostração” ou, até mesmo, “expressão”. Outra alternativa à tradução de *apparence* seria 様子 (*yōsu*), cujo sentido liga-se ao exterior, aquilo que pode ser visto no seu exterior, mas também a condição de algo, a aparência física e/ou emocional. Enquanto à *hassō*, sua definição é a de um pensamento súbito, apreender um entendimento de modo súbito, ainda, apreender o pensamento, a expressão de algo a dar-lhe forma.

Por sua vez, Sakabe sugere traduzir *apparence* por すがた (*sugata*) e *idée* por かたち (*katachi*). No dicionário *Gendai Nihongo Porutogarugo*, encontramos as traduções para *sugata*: a figura, a forma, a aparência, a cara, o traje, o aspecto, o estado, o ar, o ambiente, a atmosfera; enquanto para *katachi*, temos: a forma, a configuração, a figura, o contorno, a aparência, a figura, o modo, o estado, a situação, a atitude. De imediato, a escolha de Sakabe nos causa estranheza. Não apenas pela sobreposição de tantas palavras na tradução ao português, mas também pela total ausência de alguma palavra que aponte para a interioridade, digamos, intelectual da ideia em sua tradução por *katachi*. E é tal estranheza que Sakabe almeja: “Para receber [essas categorias de outras culturas], nós como japoneses temos que, pelo menos, medir a relação de distância entre ‘ideia’ e ‘aparência’ utilizados por eles [os europeus] e as categorias tradicionais de ‘katachi’ e ‘sugata’ utilizadas por nós” (Sakabe, 1989, p.33).

Sakabe pensa no par formado por *sugata* e *katachi* no interior do vocabulário estético japonês, relação que deixa sem explicação, provavelmente por considerar, talvez de modo apressado, ser óbvia ao público leitor de sua língua. Porém, seu objetivo declarado é de que através dessa distância entre os pares na filosofia em línguas europeias e da estética japonesa, essas categorias da estética tradicional japonesa possam ter seu lugar destacado e, somente assim, serem transportadas a um contexto mais amplo onde podem impactar os compositores japoneses, assim como Boulez pretendia impactar os compositores europeus com seu ensaio. Assim, pela tradução, acredita Sakabe, realize-se um pluralismo cultural que permitiria uma permuta entre culturas em um nível mais fundamental, enraizado, digamos, participativo.

Encontramos aqui uma estratégia relevante de filosofia comparada. Não se trata apenas de distância entre dois pensamentos, dois idiomas separando-os de todo, mas uma

distância que marca os idiomas como tais, incitando-os a sua incompletude, pedindo sempre um suplemento. Não basta lermos bem o que ali se diz no pensamento do outro e vertê-lo em nosso próprio idioma como que para se vencer o incômodo da distância. Precisamos nos deter em cada momento desse trajeto, dando-nos conta que aí na leitura, na interpretação e na tradução não há pura e simplesmente *transmissão* e *reprodução*, mas transformação e produção. Trata-se, porém, de uma “transformação regulada”, onde os momentos de ruptura não são mais tratados como pura negatividade, mas que nos demandam engajamento e, portanto, um diálogo onde a palavra do outro chegue a mim de forma tal a me fazer procurar minhas próprias palavras, em meu idioma para compreendê-lo. Não nos valem as mesmas palavras (não as temos em nossos idiomas limitados); construímos uma ponte, um terreno comum sobre terra de ninguém. Pois, se o que o outro me diz faz sentido é porque há uma certa promessa de conciliação, ao mesmo tempo, em que o compreendo diferentemente.

Se neste caso acima, Sakabe tenta evitar traduções ao japonês que proporcionem veículos vazios preenchidos pelo significado conceitual de um dado filosofema vindo das línguas europeias, no próximo ele aponta, novamente através de uma tradução ao japonês de um caro conceito à filosofia em línguas europeias, como uma tradução transformativa poderia, pela palavra, trazer à tona aquilo deixado de lado pela filosofia ocidental.

Como é o caso que ele apresenta no ensaio intitulado “*Modoki: Acerca da Tradição da Reprodução Mimética no Japão*”, também presente em sua obra *A Língua Japonesa no Interior do Espelho*, onde se pergunta: “Se existir um denominador comum que nos auxilie a pensar o trágico e o cômico, qual seria ele?” (Sakabe, 1989, p.86). Levando em consideração o papel central da *Poética* aristotélica na história da filosofia sobre o trágico e o cômico, assim como, por outro lado, citando as várias formas teatrais que se estendem da Grécia antiga até às representações teatrais da Coréia e do Japão, por exemplo, Sakabe reconhece a importância de se deter no conceito de *mimésis* ou imitação.

Como facilmente pode-se perceber, para responder à questão que propus, caso utilizemos o campo conceitual do pensamento ocidental, não poderemos nos esquivar de rever alguns conceitos fundamentais, dentre os quais o conceito de “*mimésis*” que, agora, é um tema urgente e estabelecido. Porém, aqui, por enquanto, evitando confrontar este tema de frente, gostaria de fazer um desvio para tomar como objeto de nossa reflexão um conceito da língua japonesa que corresponde aproximadamente ao de “*mimésis*”: o *modoki*. Após esta reflexão, aplicando-a na direção de uma interpretação mais profunda da “*mimésis*” e de outra série de conceitos da filosofia ocidental intimamente a ela relacionados – deixando de lado, por ora, a questão da qualidade do resultado – creio que podemos, em todo caso, tornar a sua interpretação comparativamente mais fácil. (Sakabe, 1989, p.87)

Apontemos de início que as traduções mais comuns para o japonês de *mimésis* são *mono-mane* (物真似) e *mohō* (模倣) que dizem, exatamente, imitação. Recuperando a palavra *modoki*, que por sua vez não é corrente no idioma japonês contemporâneo, mas amplamente utilizada no japonês clássico, Sakabe nos chama a atenção para a questão de que os conceitos que utilizamos para pensar são idiomáticamente impregnados, mas que isto não significaria uma perda de precisão conceitual. Como, por exemplo, estamos inclinados a pensar que quando ao não encontrar uma palavra em nosso próprio idioma que traduza precisamente ou, por outro lado, não tenha toda a dimensão semântica de um conceito filosófico formulado em outro idioma, nós o deixamos não traduzido para preservar sua suposta eficácia original. Pelo contrário, Sakabe percebe esta disparidade conceitual advinda do idioma como ganho, na possibilidade de ao confrontar palavras de idiomas distintos, chegarmos a perceber que não importa o quão central seja um dado conceito na história da filosofia, tal conceito não explicitará plenamente aquilo mesmo que ele aponta. Neste sentido, ao pensar a *mimésis* através do *modoki*, Sakabe aponta a incompletude da palavra *mimésis* para se pensar a representação mimética, ao mesmo tempo em que tenta tornar filosoficamente relevante o idioma japonês. Assim, *modoki* não se trataria de uma tradução para o japonês da palavra do grego antigo *mimésis*, mas a transformação do conceito de *mimésis* em seu encontro com o idioma japonês.

Já em outra direção, temos Fujita Masakatsu que, por sua vez, como pesquisador de Nishida Kitarō, entende os diferentes parâmetros de conhecimento como eclodindo de uma dada experiência de mundo co-dependente ao idioma, dando especial atenção à estrutura gramatical.

Em japonês existem predicados que, mesmo sem serem conjugados, constituem frases completas, como 暑い (*atsui*), 痛い (*itai*), できた (*dekita*) e やった (*yatta*)⁴¹. Dado esta estrutura gramatical, do ponto de vista da língua japonesa, a compreensão compartilhada por Descartes e Hobbes – isto é, a ideia de que “não podemos conceber um ato sem o seu sujeito” – não necessariamente ocorre. (Fujita, 2013, p.17)

Fujita apresenta a tese de que a experiência de “sentir calor”, expressa em *atsui*, não pressupõe um sujeito, de maneira a relegar o sujeito – tanto em sentido existencial quanto gramatical – ao pano de fundo da ação que ocorre, gerando com isso filosofias –

⁴¹ O que Fujita intenta expressar com estes exemplos é que: o adjetivo “*atsui*” sem a necessidade de um sujeito pode ser utilizado como “eu estou com calor”, “você está com calor”, “ele/ela está com calor”, “nós estamos com calor”, “vocês estão com calor” ou “eles/elas estão com calor”, assim como “o clima está quente” ou “isto está quente”. O mesmo ocorre com os outros exemplos “*itai*” (doer), “*dekita*” (conseguir ou estar pronto, aqui conjugado no passado) e “*yatta*” (fazer ou conseguir, conjugado no passado).

que por sua vez são inscritas em um dado idioma – que não tomam como seu ponto de partida ou, nem mesmo, como tema de problematização, o sujeito. Isso representaria também toda uma dificuldade, sentida até hoje, ao escrever em japonês um discurso teórico, em especial filosófico, tendo como guia a lógica predicativa. Uma vez que, em japonês, normalmente o sujeito da frase é suprimido, deixando-o implícito. Há, ainda, a extensa discussão no interior da linguística, o que reverbera diretamente na filosofia, dada a aproximação de ambas empreendida com grande relevância pela filosofia analítica, na qual classifica-se aquilo que denominaríamos “sujeito” como “tópico” no que concerne a língua japonesa. Por tal razão, ao se pensar ser apenas o predicado *atsui* uma frase completa, o que teríamos não seria, por exemplo: “O dia está quente” ou “A panela está quente”, mas sim “Sobre o dia, está quente” ou “Acerca da panela, sinto-a quente”. Na tentativa de traduzirmos esta sintaxe entre línguas, também encontraríamos o intraduzível.

Fujita concorda que não podemos nos desfazer de nosso idioma, fechando-nos como que se em uma prisão nas experiências que dão origem às expressões idiomáticas, moldando nossas experiências, apontando, deste modo, o aspecto criativo e produtor que residiria aí. Tomando de empréstimo a formulação “mandala de significados” de Izutsu Toshihito – o mesmo amigo japonês a quem Derrida endereçou sua carta –, pela qual quer dizer “um campo de possibilidades de significados que oscilam continuamente”, Fujita nos fala:

Nós não conseguimos superar facilmente os costumes, a história ou a parede da cultura que ali tomou forma. Contudo, por outro lado, pode-se pensar que “a diferente mandala de significados que outra cultura mostra” [...] traz uma grande transformação. Caso seja assim, temos boas bases para pensar que um contato pleno de estímulos entre companheiros que possuem mandalas de significados distintas, torna possível uma reestruturação criativa destas culturas. (Fujita; Davis, 2005, p.118)

Seria questionável tomar tal mandala apenas como sendo uma de significados, principalmente após destacar a proximidade da sintaxe de uma língua com o curso do pensamento a brotar desta e nesta língua. Contudo, seriam as possibilidades continuamente oscilantes que poderiam vencer as paredes da cultura ou, ainda, deixá-las diáfanos o bastante para permitir que tal mandala não pertença somente a uma única cultura, mas que seu intrincado desenho se dissemine, ligue-se a mandalas supostamente pertencentes a outras culturas ou línguas. Poderíamos pensar “o campo de possibilidades de significados” como a diferença das mandalas, e não a diferença entre as mandalas. Isto é, em sua diferença intrínseca, as mandalas estariam sempre adiando sua identidade a si e, portanto, uma diferença com outras mandalas na forma de uma parede intransponível,

oscilando suas divisões, nunca claras e distintas, permitiriam uma transformação em suas próprias configurações. Assim, ocorreria uma reestruturação criativa das línguas e da cultura, ou seja, de alguns dos elementos que comporiam uma dessas mandalas de significados.

Finalmente, Uehara Mayuko se dedica à questão da tradução filosófica em conjunção ao programa de normalização da língua japonesa falada e escrita (o chamado 言文一致; *genbun'icchi*). Esse processo de normalização do idioma, assim como a corrida para difundir as ciências ocidentais no Japão através de traduções, iniciou-se na era Meiji. O objetivo principal de Uehara é demonstrar como a filosofia japonesa moderna pode contribuir para uma filosofia da tradução, pois, segundo ela, a tradução em si desempenhou um papel fundamental na própria formação da filosofia japonesa.

Tradutologicamente falando, o *basho*⁴² é, na verdade, a “tradução” ou a “interpretação” da definição aristotélica de *hupokeimenon*⁴³. Podemos destacar que se trata de um retorno filosófico da Grécia antiga ao Japão moderno. Do mesmo modo, como já havíamos mencionado, Heidegger remontou à origem grega antiga para estabelecer o eixo de sua filosofia “traduzindo-a”. As atividades filosóficas se realizam, assim, com a composição de discursos tecidos e vindos de diversas fontes, de tal maneira que não sabemos mais qual elemento pertence a qual filósofo. O “círculo” do filosofar é infinito. Hoje, Nishida, que “traduziu” a filosofia ocidental, é traduzido em línguas ocidentais assim como em outras línguas não-ocidentais. (Uehara, 2008, p.292)

Para Uehara, a tradução não é desprovida de sentido filosófico, poderíamos até dizer que a tradução em si é uma atividade filosófica que permite a dupla transformação tanto do termo, conceito ou palavra vindo da língua original quanto do termo, conceito ou palavra traduzido na língua alvo. O mais impactante na proposta de Uehara, no entanto, é que uma filosofia japonesa que tenha sua fonte, sua origem, sua essência em uma particularidade e identidade próprias é negada. A diferença da qual fala Uehara é aquela da incapacidade de traçarmos a origem, a fonte daquilo que alimenta o filosofar. O mito da origem se estende então ao mito do original ao qual o texto traduzido seria apenas secundário; a tradução não se encontraria em um nível inferior ao original que, pelo ato de traduzir do tradutor ou da tradutora, seria mutilado e deformado. Como dizemos, há de fato uma certa violência realizada pela tradução, porém violência esta que é economicamente reduzida ao pautar-se na responsabilidade, antes de que na fidelidade.

⁴² *Basho* (場所), palavra que pode ser traduzida como “lugar”, é um conceito chave da filosofia tardia de Nishida. A lógica do lugar, como é conhecida na filosofia de Nishida, caracteriza-se pela suprassunção do sujeito pelo predicado, de forma que o sujeito está no interior do predicado. A função desta lógica do lugar é contrapor-se à lógica da objetivação onde o sujeito é o predicado. (Cf. Uehara, 2008, p.291)

⁴³ *Hupokeimenon* (também grafado *hypokeimenon*) é o termo do grego antigo que deu origem aos nossos conceitos de substância, essência e sujeito.

Como Uehara aponta, em uma rede interligada de filosofia e línguas, caso queiramos ser realmente fiéis em nossas traduções, deveríamos buscar nas origens da filosofia grega as palavras dos originais que deram luz às traduções em outras línguas ocidentais que, agora, mais do que a língua grega, têm predominância no vocabulário filosófico. Tal imbricado tecido de palavras e conceitos aponta para uma constante participação e transformação mútuas entre línguas e filosofias, do qual podemos esperar que, através da tradução, o *hupokeimenon* volte a nós não mais como um conceito aristotélico ou da filosofia grega antiga (seria possível desembaraçar totalmente os fios que levam diretamente de hoje à Grécia antiga? Seria possível fazê-lo em línguas outras que o grego antigo?), mas atravessado também pelo *basho* de Nishida. Através da questão da tradução e da filosofia no Japão, a diferença à qual se refere Uehara é aquela que não pode ser condensada, substancializada em uma identidade única e pura assegurada pela sua origem imutável e pétrea, dado a complexidade do tecido de muitas linhas de distintas cores que constitui nosso tear filosófico.

Através desta pequena amostra de alguns dos trabalhos de Sakabe, Fujita e Uehara, filósofos japoneses contemporâneos que tomam como objeto de suas investigações a filosofia japonesa, percebemos como a língua japonesa, em seu corpo-a-corpo com as “línguas filosóficas”, isto é, as línguas europeias, das quais “receberam” os textos da filosofia, tem grande relevância. Da atitude passiva de um primeiro momento histórico onde a tradução irrefletida ao japonês dos textos da filosofia, estes filósofos e estudiosos passaram à atitude dialógica onde a própria coisa é transformada, não só por contribuições de um certo conteúdo intelectual possuído e gestado no interior da tradição japonesa, mas, principalmente, pela própria língua – tanto em sua dimensão semântica quanto sintática. Creio que não seja mera coincidência que todos estes que nós citamos, tenham, em uma medida ou outra, lidado diretamente com a filosofia de Kuki. Uma vez que ele, além de profundo conhecedor das línguas ocidentais, tenha nutrido uma especial atenção ao idioma japonês em suas investigações filosóficas; seja como tradutor – várias traduções de conceitos da fenomenologia, em especial da filosofia heideggeriana, utilizadas ainda hoje foram cunhadas por Kuki –, seja como hábil escritor de ensaios e poemas.

Podemos dizer, assim, que fazendo o caminho inverso de Sakabe, Fujita e Uehara – e novamente pontuamos que eles são apenas uma pequena parcela –, isto é, entrando em um diálogo transformador com a filosofia escrita em japonês traduzindo-a, tal qual propomos em nossa estratégia de filosofia comparada, poderemos alcançar uma transformação do nosso pensar que, carente de contato com o pensar idiomático japonês

– afinal, como dizíamos anteriormente, a filosofia ocidental apenas recentemente voltou-se à alteridade e, ainda, debate-se nesta empreitada –, permanece em certa clausura. Tal filosofia comparada, contudo, não pode unicamente pautar-se em uma feroz crítica à “metafísica ocidental” como se descartando-a de todo; ela se encontra tão enlaçada em nosso próprio idioma que seja por uma crítica “inconsciente” das profundezas onde suas raízes se firmar, seja por uma crítica “consciente” que desenterre e coloque sob a luz do sol os pressupostos metafísicos a alimentarem nosso pensar, de uma forma ou de outra, a metafísica penetrará nesta crítica. Por isto, a escuta, na estratégia do diálogo, ergue-se como o pilar central, tomando a pretensão de verdade do outro, admitindo sempre que podemos estar errados; e, também, a atenção ao idioma e à língua que nunca é pura ou neutra, mas que encontra nela mesma outras línguas disseminadas, alertando-nos que a tradução é sempre um ato de violência, que a nossa estratégia pretende reduzir ao mínimo possível, ao pensar a tradução como um receber o outro e uma responsabilidade voltada ao outro.

Kuki Shūzō parece ter habitado diversos entremeios, aqueles do diálogo e do indecível, de forma que, pensamos, através de nossa estratégia poderemos encontrar seu pensar em seus textos, ao mesmo tempo em que, deste encontro inesperado e surpreendente, façamos de nosso pensar algo outro, a se tornar.

2 - A poética do *waka*, estética japonesa e a gueixa

2.1 - A Poética do Waka: Uma Filosofia do Real

Ao deparar-se com o título deste capítulo da tese, o leitor, após percorrer as páginas da primeira parte encontrando uma longa discussão de filosofia comparada – cuja base são filósofos ocidentais contemporâneos – e percebendo que por mais um tempo nos adiaremos em falar de Kuki, poderia, justamente, pensar que o objeto principal desta tese já não é o citado filósofo japonês. Por mais que a estética e poética japonesas cruzem caminhos com o pensamento de Kuki – ou, quiçá, sejam seu próprio caminho –, não são ainda a sua filosofia, uma vez que aqui ainda não falaremos das contribuições específicas e poderosas propiciadas por Kuki a esses campos e nem seus aportes.

Como desculpas teóricas ao leitor que mantemos à espera pela entrada em cena do personagem principal, apresentemos as razões para o adiamento. Primeiramente, se faz necessário introduzir alguns termos técnicos da poética e poesia japonesas que surgirão ao longo da tese com os quais a filosofia da literatura de Kuki lidará e que, por vezes, serão chamados como contra-argumento aos pontos levantados por ele, principalmente no tocante às possíveis contribuições da poesia ocidental à poesia japonesa clássica. Apontaremos esse glossário de modo introdutório em um primeiro momento, deixando os aportes críticos para o momento seguinte e, eventualmente, quando apresentarmos a posição de Kuki acerca das formas da poesia japonesa.

No momento seguinte a este capítulo, pensaremos acerca da estética japonesa ou, como é hoje mais comumente conhecida no interior e fora da academia, a “consciência estética japonesa” (日本美意識; *nihon biishiki*). Este termo se refere a um vocabulário utilizado na descrição e crítica das produções artísticas do Japão, em especial suas formas clássicas⁴⁴. A necessidade surge não só apenas do fato de Kuki ser conhecido dentro e fora do Japão pelos seus trabalhos sobre a estética japonesa, em particular seu livro sobre o vocábulo “*iki*”, no seu *A Estrutura do “Iki”*, o que lhe rendeu a denominação de esteta, mas também devido ao misterioso reconhecimento de sua “estética”. Perceberemos que

⁴⁴ A amplitude do vocabulário, contudo, permitiu aplicá-lo a outras formas artísticas além daquelas às quais foram inicialmente tentados. Tal permuta, por assim dizer, ocorreu em tempos passados, como por exemplo o uso do termo *yūgen*, inicialmente criado para a poesia *waka*, utilizado por Zeami no teatro *Nō*, mas também passou a ocorrer na arte contemporânea, como temos o exemplo de Sakabe (1989, pp.37-58) utilizando-o para interpretar os filmes de Ozu. Outra direção também tomada contemporaneamente é a adição ao vocábulo “clássico” de termos da cultura pop japonesa, nascidos do universo do anime e do *manga*, assim como a da chamada cultura *otaku*, como *kawaii*, *moe* etc (Amit, 2012) ou a junção de termos clássicos para descrever uma nova sensibilidade artístico-poética advinda das condições sociais e existenciais da sociedade japonesa pós Segunda Guerra (Marra, 2009).

Kuki não foi o único a escrever sobre a estética japonesa no seu tempo, muito menos o primeiro, nem tão pouco o que escreveu mais longa e detidamente sobre o tema. Sem dúvidas, o maior esteta da consciência japonesa do belo foi Ōnishi Yoshinori (1888–1959), o segundo a ter a cátedra de estética da Universidade de Tóquio, nos anos 1930⁴⁵. Okakura Tenshin (1862–1913), importante esteta que ajudou a consolidar as artes japonesas no exterior, através da compilação do catálogo de arte japonesa do Museu de Boston, juntamente com Ernest Fenollosa (1853–1908), apesar de ter escrito dois livros de estética japonesa em inglês, também poderia ser creditado com importância superior a Kuki no que tange o tema da estética. Outros reconhecidos filósofos japoneses com escritos sobre estética e arte japonesa, como Watsuji Tetsurō, Nishitani Keiji, ou até mesmo Hisamatsu Shin'ichi, são raramente lembrados face a Kuki.

Creio que uma das melhores descrições da filosofia de Kuki, formulada por Michael Marra, pode auxiliar-nos a responder à questão da força da “estética japonesa” de Kuki:

Há importantes facetas no uso de Kuki das categorias estéticas. A sua filosofia da sustentada tensão, possibilidade transcendental e contingência é uma crítica severa das filosofias ocidentais da homogeneidade e um ataque frontal ao racismo. Com Kuki, uma categoria estética tem a habilidade de se transformar em um sistema ético que se coloca como uma alternativa aos tipos ocidentais de moralidade. Nada poderia dar mais movimento a uma categoria estética que, por definição, tende a ser estática e um reflexo do princípio de auto-identidade. No mundo ético de Kuki, o destino nunca é visto como um acontecimento pessoal, muito menos o acontecimento pertencente a uma nação. O destino é sempre considerado do ponto de vista de destinos possíveis, assim os destinos de outras pessoas nunca podem ser estranhos ao nosso, já que o destino delas poderia ter sido o nosso próprio. *Kuki não precisou de Deus para chegar a esta conclusão – uma gueixa foi tudo do que ele precisou.* (Marra, 2010, p.194, nossa ênfase)

O que Marra aponta é que Kuki não compreendeu a estética japonesa somente como uma adição ao compêndio de categorias estéticas cuja compilação, organização e edição ficariam a cargo da “filosofia ocidental”. Kuki teria, segundo Marra, que por sua vez segue a interpretação de Graham Mayeda, feito das categorias estéticas uma ética a

⁴⁵ A cátedra de Estética da Universidade Imperial de Tóquio foi estabelecida em 1900 e pertenceu a Ōtsuda Yasuji (1868–1931). Um dos maiores estetas contemporâneos do Japão, Imamichi Tamonobu afirma que esta foi a primeira cadeira de estética criada no mundo, o que nos indica, entre várias outras coisas, que a estética no início do período Meiji não era vista como uma ocupação diletante ou intelectualismo infrutífero. A manutenção de departamentos de estética nas grandes universidades japonesas até os dias de hoje atesta um certo papel cumprido pela estética acadêmica na consolidação da identidade japonesa como vista pelo ocidente e vendida para este. Os efeitos podem ser ainda percebidos no grande número de discursos (tanto por japoneses quanto por ocidentais) a enfatizar o Japão como uma “nação estética”, possuidora de uma “sensibilidade aguda à beleza natural”. Algumas questões sobre esta construção estética de uma identidade nacional e suas reverberações no mercado da arte podem ser lidas no trabalho de Liliana Morais (2016).

rivalizar com sua contraparte ocidental que fundamenta sua ética em princípios transcendentais como o de Deus. Apesar de discordar de Marra e Mayeda no ponto da ética, sigo sua interpretação de que Kuki tratou a “estética japonesa” além da estética, ou seja, furtou-se, até certo ponto, de seguir seus métodos e operações de pensamento (criação e manutenção de categorias estéticas), mas também evitou ao máximo ascender a estética às alturas do transcendente – valendo-nos deste termo com certa precaução – onde se encontrariam o belo, a verdade e o bem. A estética não é categorias, que não vemos por aí passeando na rua, nem o belo a irradiar sua luminosidade que torna o mundo sensível visível, ela é a gueixa: podemos ver sua forma preenchendo seu *kimono*, o pó branco de sua maquiagem, ouvimos sua voz cantando um *nagauta* enquanto ela toca seu *biwa* e, ao final da canção, ela nos servirá sakê.

Para compreendermos o que Kuki e as gueixas podem nos ensinar sobre a estética e a poesia, primeiramente precisamos voltar nossos olhos ao modo como a estética japonesa foi e é ainda pensada.

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 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, a *shi* (詩), e também das outras formas de poesia japonesa como o haikai e o renga. Aqui, nos referiremos a esta forma específica da poesia japonesa como waka.

A característica principal do waka é sua estrutura de 31 sílabas ou sons 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 verso⁴⁶. Tomando partido daqueles que defendem o waka em cinco versos, entenderemos ao longo da tese ser esta uma das características formais do waka, referindo-nos aos trabalhos realizados sobre o tema, sem, contudo, enveredarmo-nos na discussão e nos argumentos levantados, uma vez que haveria pouco ganho para a tese caso o fizéssemos. Os versos de 5 e 7 sílabas ou sons não é exclusivo do waka, sendo, na verdade, uma característica compartilhada por todas as formas poéticas japonesas inclusive persistindo mesmo na composição de poesias modernas em japonês. A razão da pervasividade dessa contagem silábica específica não foi devidamente esclarecida. Ficamos apenas com sua origem mitológica que atribui ao deus Susanoo-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 Anciões*) (712):

Yakumo tatsu
izumo yaegaki
tsumagome ni
yaegaki tsukuru
sono yaegaki o

八雲たつ
出雲八重垣
妻ごめに
八重垣つくる
その八重垣を

Oito nuvens no céu erguidas
Em Izumo oito cercados,
Oito cercados ergui
Para minha esposa proteger
Ah! esses oito cercados
(Trad. 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, o *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, terminando 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, o *Kokin Wakashū* (古今和歌集; *Coletânea de Poemas Antigos e Modernos*) (c.905). O *Kokinshū*, como também é conhecido, foi a primeira antologia imperial que seria seguida por diversas

⁴⁶ A defesa mais conhecida da compreensão do waka como uma poesia em um verso foi feita por Morris (1986, p.569), afirmando categoricamente: “Enquanto pode ser difícil precisar especificamente 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”.

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 (季節歌), amor e paixão (恋歌) e miscelâneas (複歌). Segundo Kato (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 moraicada 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 de poesia (歌会; *uta kai*) e competições de poesia (歌合; *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 – ser designado para compilar uma nova antologia imperial era uma grande honra, também o era compor cargos em setores do império dedicados exclusivamente à poesia –, 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 suplantá-lo em popularidade na época medieval. 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 desprezível 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, desvinculou-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 que se expandiu em um gênero mundial e do renga 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 diretamente afetada. Essa alegada incompatibilidade da língua japonesa com a poesia tornou-se mais aparente através do contato com a poesia escrita em línguas ocidentais (tema este que dedicaremos uma discussão mais ampla posteriormente em nossa tese), 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: as tônicas na língua japonesa são praticamente inaudíveis, 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 recorrâmos aos instrumentos conceituais desenvolvidos para dar conta de algumas poesias ocidentais, por uma poética que desconhecia por completo a poesia japonesa⁴⁷. 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 (披講; *hikō*) nas reuniões de poesia, principalmente na leitura anual dos poemas da casa imperial feitas no início do ano (歌会始; *utakaihajime*) e também, com algumas modificações, no teatro *Nō*. Nas recitações, cada sílaba ou 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 ou 句切り (*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: 57-57-7. De acordo com Kenneth Yasuda, 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* fixo⁴⁸. Vejamos um exemplo clássico presente no livro 5 (poema nº 822) do *Man'yōshū*:

Waga sono ni
ume no hana chiru
Hisakata no
ame yori yuki no
nagarekuru kamo

我が園に
梅の花散る
ひさかたの
天より雪の
流れ来るかも

No meu jardim
caem flores de ameixeira –
Do alto
dos céus
Como se neve fossem.

⁴⁷ Esse julgamento negativo da poesia japonesa, ou melhor, da língua japonesa “utilizada” para compor tais poemas, não é de todo uma exclusividade de teóricos ocidentais que desconhecem a tradição poética do Japão, muito pelo contrário, tanto ocidentais profundamente conhecedores da poesia japonesa, quanto poetas e intelectuais japoneses apontam tal “deficiência” do idioma japonês para a composição de poemas. Analisaremos alguns desses julgamentos no decorrer da tese.

⁴⁸ C.f. Yasuda, p.152.

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 imperiais (*Kokinshū*), tornando-se o principal ritmo do waka e, quiçá, de toda 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*:⁴⁹

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

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 Antigos e Modernos*) (I, 59), como grande porção dos poemas desta antologia, é de uma complexidade singular que tentei reproduzir na tradução através de uma pontuação e sintaxe soltas. Voltaremos a ele posteriormente, mas por ora, observemos apenas seu ritmo. A partícula “zo”⁵⁰ que finaliza o primeiro *ku*, aparta-o ao enfatizar o “kiku hito”, porém, de um só lance, cria uma conexão semântica com “namida”

⁴⁹ Contrastar com a tradução de Laurel Rasplica Rodd (*Shinkokinshū* (2 vols): *New Collection of Poems Ancient and Modern*, p.28):

it is those who hear
 them whose tears fall as the wild
 geese returning north
 sob their haunting calls winging
 across the pale sky at dawn

⁵⁰ 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 waka⁵¹

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 aos 31 sons 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) – nos debruçaremos sobre esses importantes conceitos quando tratarmos propriamente da poética. 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.

⁵¹ As descrições que se cheguem sobre a retórica e as técnicas do waka são baseadas em grande medida no trabalho conjunto de Earl Miner e Robert H. Brower, assim como na dissertação de mestrado de Olivia Yumi Nakaema.

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, funcionem 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 por exemplo.

Ouçamos o seguinte poema:

Hisakata no
Hikari nodokeki
Haru no hi ni
Shizugokoro naku
Hana no chiruran

ひさかたの
光のどけき
春の日に
しづ心なく
花の散るらむ

Do alto
Calmamente a luz.
Neste dia de primavera
Por que, inquietas,
Caem as flores de
cerejeira?⁵²
(*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 sons; a segunda é que elas se associam sempre com um número limitado de palavras que as seguem, chamadas *himakura* (被枕) – traduzimos 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” (luz) e “ama” (céus, paraíso) – ambas apareceram nos poemas citados –, mas

⁵² Nakaema analisa os problemas de tradução do *makurakotoba* “Hisakata no” e outras opções de tradução na sua dissertação (pp.98-100).

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 fazer, logo em seguida, remeter ao todo que compõe, 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). Começemos por expor a palavra-cabide através do seguinte poema de Ki no Tsurayuki sobre o tópico do cair da neve (*Kokinshū*, I: 9)⁵³:

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

No segundo *ku* encontramos a nossa palavra-cabide, “haru”. Pelo idioma japonês contar com uma pequena variação de sons e falta de tônica, 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

⁵³ Contrastar com as traduções de Nakaema (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.) e de Miner (1968, p.13) (With the spreading mists / The treebuds swell in early spring / And wet snow petals fall— / So even my flowerless country village / Already lies beneath its fallen flowers.).

desapercebida 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 sintático (“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)⁵⁴:

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

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 neste 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 assonância da partícula possessiva “no” (de) à “cor” (*iro*) que inicia o poema. Os precedentes que permitem tais associações para criar uma tal tensão semântica no poema são indispensáveis. “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

⁵⁴ As traduções que encontramos do mesmo poema: A thing which fades / With no outward sign / Is the flower / Of the heart of man / In this world! (Arthur Waley); Visible colours (Invisible passions) / Fade from / This world's / Human hearts / And flowers. (Thomas McAuley); A thing which fades without its color / visible is the flower of the heart of / a man of the middle of this world. (Earl Miner); On n'en voit la couleur / Que déjà elle se fane / La fleur de l'amour / Celle qui en ce bas monde / Eclot dans le coeur de l'homme (*Recueil des joyaux d'or et d'autres poèmes*, traduit et présenté par Michel Vieillard-Baron, Les Belles Lettres, Paris)

coração do amado sem que ele deixe isso 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!⁵⁵

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 *jokotoba* e o *honkadori*). Nosso objetivo foi prover uma ideia geral do gênero do qual nasceram outras poesias japonesas 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 do Waka em alguns Eixos

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.

⁵⁵ Find mutability
In that which changes without fading
In outward aspect, especially
In the color, looks, and the deceptive flower
Of the heart of what this world calls man! (Miner, 1955, p.358)

Não é raro na interpretação do waka que ao se interpretar o sentido contido em meio aos seus versos, procure-se pela própria 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, como a percebemos ser também empregada na leitura de outros tipos de poesia ocidentais ou não). Dois exemplos claros – que cito a efeito de ilustração – podem ser vistos, em aproximações e fins bastante distintas entre si, naquilo que Geny Wakasaka 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 em seu ensaio sobre o “Uso da Poesia Japonesa”. 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 desraigadas), dos quais são cobrados o vigor ou a tensão. Seus poemas 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. (Wakasaka, 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 há porquê ele não poderia também ter inventado uma persona para si mesmo e ter escrito da maneira que ele imaginava ser a forma em que 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 Komochi, 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 de qualquer outro poeta, 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 no raiar do dia ou da amante a esperar uma visita noturna mirando fixamente a lua parcialmente encoberta pela sombra de um pinheiro⁵⁶. 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 determinado 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”, trata-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 e 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 事の葉) 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,

⁵⁶ C.f. Keene, 1988, p.41

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 se referirem a qualquer referente exterior que habitaria a realidade – no caso da poesia lírica tal referente poderia ser compreendido pelos sentimentos, sejam eles abstratos ou nascidos de um sujeito –, antes os textos significar-se-iam em relação a outros textos com os quais se relacionariam 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 a que 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 de certa forma tão fechada foi a estagnação e a mecanização, por assim dizer, 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)⁵⁷

⁵⁷ Tradução alternativa: “When it comes to the meaning [*kokoro*] of poetry, newness come first. (One must seek a conception or an approach that has yet to be used.) When it comes to diction [*kotoba*], one must use old words. (One must not use anything not found in the *Three Collections*. The poems of ancient poets collected in the *Shinkokinshū* can be used in the same way.) The style [*fūtei*] of poetry can be learned from the superior poems of superior poets of the past. (One should not be concerned about the period but just learn from appropriate poems.). (Shirane, 2007, p.606)

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 (que poderiam ser substitutos por “kokoro” e “kotoba”, respectivamente), indica o tópico ou tema sobre o qual canta o poema. Aprenderemos melhor tal intenção ao apontarmos que a todo waka corresponde um tópico (題;*dai*), Miner (1990), em seu artigo em que 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”⁵⁸. 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 wo 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)⁵⁹

⁵⁸ Apesar de nos colocarmos em contraposição à afirmação de Miner de que um waka pressupõe um sujeito que tenha sido movido pela ocasião sobre a qual compõe um waka, uma vez que tal afirmação traria consigo uma série de pressupostos difíceis de se enquadrarem em uma poética do waka (por exemplo: quem seria tal sujeito?; essa comoção afetaria a que exatamente e qual a sua conexão com a composição do waka?).

⁵⁹ Tradução alternativa: “Dentre os dez estilos acima enumerados, nenhum supera este estilo que traz em si a substância do poema [*uta no hon'i*]. Para se chegar a ele, o poeta deverá preparar o seu espírito [*kokoro wo sumashite*], elevando-o ao estado de suprema limpidez e nele imergir. Aqueles poemas notórios de nossa literatura foram produzidos nestas condições [*kokoro no fukaki*]”. (Wakisaka, 1992, p.22)

Encontramos nesta citação do *Maigetsusho* 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*, tendo raízes no coração das pessoas [*hito no kokoro*] e se tornando folhagens 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*].⁶⁰ (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 poéticas⁶¹.

As perguntas às quais nos propomos a responder ainda parecem um tanto quanto indecíveis: “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:

⁶⁰ A tradução de Shirane (1990, p.79) ao inglês é como segue:

“As stated in the preface to the *Kokinshū*, Japanese poetry takes the human heart as its seed and grows into a myriad leaves of words. Thus, without Japanese poetry, no one would know the fragrance of the cherry blossoms in spring, nor would they know the color of the bright leaves in autumn. Without Japanese poetry, what would we do for an original heart?”

Apresentamos, ainda, a passagem em japonês tal qual aparece em Hisamatsu:

かの古今集の序にいへるがごこく、人の心をたねとしてよろづのことはとなりによれば、春の花をたづね、秋の紅葉を見ても哥といふ物なからましかば、色をも香をも知る人もなく、なにをかは本の心ともすべき。

⁶¹ C.f. Tanaka, 1961, pp.8-9

todas perguntam pelo “kokoro”. Contudo, esses aparentes três *kokoro* resistem bravamente a qualquer distinção definitiva⁶².

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

Longe de considerar a percepção da realidade exterior como o resultado 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 *Korai Fūteishō* (古来風体抄) – o tratado poético de Shunzei que viemos tratando até aqui – explicitamente o verbo “conhecer” (*shiru*) quando ele se refere ao perfume e às cores das flores de primavera e as 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 este 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

⁶² 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).

– 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”, em diversos sentidos, 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” – e neste sentido Tanaka mostra acuidade ao resistir em interpretar a poética de Shunzei como 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*⁶³ da escola de budismo Tendai são as seguintes: “Calma-e-contemplação [*shikan*; 止觀] 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 觀, 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

⁶³ Kuanting (561–632), conhecido no Japão como Shōan Kanjō (章安灌頂), escreveu os ensinamentos de seu mestre Zhiyi (538–597) ou Chigi (智顓), em japonês. Shunzei aqui se refere à obra de Zhiyi, escrita por Kuanting, intitulada, em japonês, *Makashikan* (摩訶止觀) de 594.

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 tranquilidade⁶⁴.

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 transmitidas 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 idênticos⁶⁵. Porém, essa identidade não se trata apenas 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)⁶⁶

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)⁶⁷

⁶⁴ Teika também faz alusão ao Caminho do Meio do Tendai relacionando-o à composição poética. C.f. Hisamatsu, 1971, p.321

⁶⁵ Kurokawa (1962, p.15) em seu estudo em que relaciona a coletânea de waka compilada por 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.

⁶⁶ A tradução ao inglês apresentada por LaFleur (1992, p.29) é como segue: “But someone might charge that, whereas in the case of the *Mo-ho chih-kuan* it is a matter of transmitting the deep truth by holy men known as the ‘golden-mouthed ones,’ what I have brought up for consideration is nothing more than those verbal games known as ‘floating phrases and fictive utterances’ [*kyogen-kigo*]. However, quite to the contrary, it is exactly here that the profundity of things is demonstrated. This is because there exists a reciprocal flow of meaning between such things [as poetry] and the way of Buddhism, a way that maintains the interdependence of all things. This is found in the teaching that: ‘Enlightenment is nowhere other than in the worldly passions’.”

⁶⁷ Novamente, na tradução de LaFleur (1992, p.29): “Thus, for all these reasons I can now for the record state that the Japanese lyric called the *uta* has a dimension of depth, one that has affinity with the three stages of truth in Tendai, namely, the void [*kū*], the provisional [*ke*], and the middle [*chū*].”

Em resumo, o que dizem os três estágios da iluminação (三昧; *santai*) do budismo Tendai é que pela calma-e-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 – como viemos a denominá-las no pensamento ocidental –, 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 uma poesia 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 próprio 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 encontrarmos tal disposição.

O cerne original se mostra claro então: as flores primaveris 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 (*ushintai*) 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 necessária 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 característica da impermanência.

Reforçaremos nossa tese – em que dizemos 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 – citando outro estudioso da poética e estética japonesa cujo objetivo é diametralmente oposto ao de Tanaka – isto é, enquanto Tanaka, rechaçando uma estética, encaminha-se a uma teoria da expressão do waka, Oishi Masashi tenta extrair do mesmo waka uma estética –, mas, 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 (余情; *yōjō*), 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 nadafica) 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 crítica 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 vazio de ser, mas, como vínhamos pontuando – e Oishi o demonstra com palavras precisas – 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 infundáveis 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 cai⁶⁸.

⁶⁸ Um waka de Ki no Tomonori presente no *Kokinshū* (I: 60):
み吉野の Nas montanhas de

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 – 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 volta⁶⁹.

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). Preparámo-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 não de saber ou conhecer, pois diante dos sentimentos não conseguimos nos manter indiferentes e somos como que enredados em

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.

⁶⁹ 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*) 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.

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 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 poesia/canto [*uta*]. (*Isonokami no Sasamegato*, p.305)

Ora, ajuntando-se à atmosfera sentimental e ao excesso de sentimentos, nos deparamos, nesta citação de Motoori Norinaga, 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, inevitavelmente, 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 precedentes: 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 funda 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 flores

e as vermelhas folhas de outono que ela pode ver com seus olhos. (Tradução ao inglês de Hilda Kato, 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 detenhamos 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 em si mesmas. 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)⁷⁰. 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 que são trazidas a reboque pelo tópico e sem a silhueta apresentando o cerne original, nenhum sentimento que comprovariam 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 analogia mais próxima da qual talvez possamos nos valer para expressar a importância dos sentimentos, e correndo o risco de nos perdemos ao fazê-lo, é que o julgamento final de um poema ao dizer que este contém sentimentos ou não seria parecido ao do lógico

⁷⁰ LaFleur, através de Konishi, aponta a diferença de compreensão do *yūgen* em Chōmei e Shunzei demonstrando como este, devido ao seu comprometimento a uma filosofia da literatura com base nos três estágios da iluminação, compreende o *yūgen* de forma mais difusa, sendo que teria exatamente esta função, ou seja, o caminho do meio que nega a dualidade, enquanto Chōmei estaria mais comprometido a um *yūgen* suscitado por certas imagens a ele associadas. (LaFleur, 1992, pp.39-40)

que, após cuidadosa análise, conclui ser um argumento válido ou não. Assim como a validade de um argumento comprova seu conteúdo na lógica, os sentimentos profundos em um poema comprovam que ali se apresenta o cerne original.

A impenetrabilidade dos sentimentos no waka é nos relatada ainda em outra forma por Shunzei, nas linhas seguintes àquelas que já citamos, em que fala da identidade entre o caminho do waka e os três estágios da iluminação:

Na introdução do *Goshūi*⁷¹, o Lorde Michitoshi diz que as palavras são como um tecido 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 [艶; *en*], 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)⁷²

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 – já que ao falarmos waka estamos a falar da canção de Yamato –, não nos tomou muita atenção: sua musicalidade. Como havíamos falado anteriormente, a relação do waka com a musicalidade, de forma diversa àquela da poesia em várias outras línguas, não se pauta em características musicais das palavras como rima ou métrica, resumindo-se em cinco linhas ou versos de 5/7/5/7/7 sons 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 iniciais das palavras, e mais à recitação⁷³. Por tal razão, na citação acima, a musicalidade não encontra relações

⁷¹ *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.

⁷² 通俊卿の後拾遺の序には、「ことば縫物のごとくに、心海よりも深し」などと申しためれど、必ずしも錦縫物のごとくならねども、歌はただよみあげもし、詠じもしたるに、何となく艶にもあはれにも聞ゆる事のあるなるべし。もとより詠歌といひて、声につきてよくもあしくも聞ゆるものなり。

⁷³ 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.

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 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.

Certamente, não escapou a Kuki a percepção de que os termos-chave da poética e poesia japonesa transitam no domínio do ocasional, do contingente, como seria o caso do tópico, dos sentimentos, da silhueta e da voz. Também, de algum modo, não deve ter-lhe passado despercebido a escolha dos primeiros estetas e filósofos japoneses de erguerem uma estética japonesa sobre as bases daquelas atmosferas sentimentais cujos nomes surgiram diversas vezes em nossa investigação do waka – *ushin*, *aware*, *yūgen*, *en*, dentre

C.f. as notas sobre recitação feitas pelo compilador dos tratados poéticos Hisamatsu (1971, pp. 401-402, em especial as notas 14 e 15).

outros. Tais sentimentos vieram a ser e ainda são o que se convencionou chamar de “consciência estética japonesa” (*nihontekibiishiki*). O que na poética waka se referia aos sentimentos que acompanhavam uma apreensão correta da realidade no interior de um poema foram pensados como termos estéticos que descreviam uma certa sensibilidade de recepção (seja da arte, seja da natureza) de qualquer tipo de beleza, mas especialmente possuída e nutrida pelo povo japonês. Assim, palavras para sentimentos do waka se tornaram conceitos da filosofia japonesa; da contingência à necessidade.

Para entendermos melhor os dizeres de Marra – que abriram nosso capítulo, afirmando sobre a filosofia de Kuki que este só precisou de uma gueixa para desbravar os meandros filosóficos do conceito de destino – precisaremos estender nossa discussão do waka ao nascimento ou criação da estética japonesa, pois será por ela que, na contramão da filosofia de Kuki, se tirará as medidas da gueixa para vende-la não como o *locus* do destino, mas como a representação da beleza tipicamente japonesa.

2.2 A Estética Japonesa é uma Poética

O que chamamos de estética japonesa?

Antes de mais nada, precisamos esclarecer os termos chaves dos quais nos utilizamos no título desta sessão para, logo de início, desobstruirmos o caminho por onde palavras e pensamentos passam. O que aqui aparece sob a expressão “estética japonesa” é a tradução do que, em japonês, diz-se 日本的美意識 (*nihonteki biishiki*), mas que também pode-se dizer 日本的美 (*nihonteki bi*) ou, ainda, 日本の美学 (*nihon no bigaku*), sendo estas duas últimas derivações menos comuns da primeira, mais amplamente utilizada. Suspeitas de uma má tradução rapidamente podem ser levantadas ao se perceber que o *biishiki* diz literalmente “consciência do belo”, destoando de imediato com a tradução proposto por nós de “estética”. Os meandros desta tradutologia, exploraremos mais adiante. Entretanto, o termo ao qual me referi simplesmente como “poética” é, na verdade, uma aproximação do que na tradição japonesa se conhece por 歌論 (*karon*), ou seja, os tratados acerca da poesia japonesa waka.

Atribuído os sentidos das expressões do título, nada mais óbvio àqueles que se interessam pelo tema do que dizer que a “estética japonesa” é uma “poética”. Em outras palavras, do que dizer que a sensibilidade estética japonesa foi gerada e desenvolvida originalmente nos tratados poéticos acerca do waka, cujas reverberações chegaram até os

tratados de haikai, renga e do teatro *Nō* que, por sua vez, transmitiram essa estética até os dias atuais. O organizador e compilador dos tratados poéticos do Japão medieval, Hisamatsu Sen'ichi, já nos informava sobre essa tradição estética japonesa.

Os tratados poéticos da antiguidade, por um lado influenciados pela poética das Seis Dinastias da China, eram retóricos; por outro, eram ricos em gostos como o “aware” e o “okashi” da estética japonesa. Os tratados poéticos do medievo, continuando tal tradição, sendo representações da idade média japonesa da autoridade viva da fé budista, vieram a ser também teorias literárias notáveis em pensamento. Isso, aliado ao excesso de sentimentos nas expressões, isto é, o apreço à elegância simbólica veio a dar forma aos complexos e profundos tratados poéticos. As estéticas do *yūgen* e do *ushin/mushin* possuem tal natureza. Podemos vê-las nos tratados poéticos medievais. (Hisamatsu, 1971, p.3)

Uma vez que nos encontramos no óbvio, continuemos por nomear aqueles termos que pertencem à estética japonesa; falamos aqui de, para citar alguns, “sabi”, “wabi”, “yūgen”, “mono no aware”⁷⁴, dentre outros. Não é preciso mencionar que são tais conceitos a atraírem a atenção de filósofos e estetas japoneses e não-japoneses no esclarecimento de uma estética japonesa, no sentido de uma teoria do belo ou da arte particular à sensibilidade do povo japonês⁷⁵.

Como exemplos da estética japonesa, gostaria de citar duas obras recentes de filósofos japoneses que tratam particularmente dos conceitos de “sabi”, “wabi” e “yūgen”; *Filosofar a Beleza Japonesa: Aware, Yūgen, Sabi, Iki* (『日本美を哲学する あわれ・幽玄・さび・いき』), 2013, de Tanaka Kyūbun e *Coração Wabi Sabi Yūgen: Uma Consciência Superior além da Filosofia Ocidental* (『侘び然び幽玄のころー西洋哲学を超える上位意識ー』), 2015, de Morigami Shōyō.

Começemos por Tanaka. No prefácio de seu livro, após estabelecer como seu objetivo pensar “a visão de arte e a consciência estética tradicionais dos japoneses” (Tanaka, 2013, posição 63) apoiando-se em estetas e filósofos, continua esclarecendo serem os termos em japonês para “arte”, “belas artes” e “estética” traduções de termos técnicos introduzidos no Japão após sua abertura no período Meiji, sendo que, se por um lado, os conceitos da estética japonesa possuem pontos em comum com o “belo” pensado

⁷⁴ Por ora, mantemos esses termos em japonês, sem tentar uma tradução, aceitando de antemão o argumento de sua intraduzibilidade.

⁷⁵ O que aqui entende-se por “povo japonês” foi e ainda é de uma abrangência difusa, difícil de se pinçar. Pode se referir ao desenvolvimento histórico particular do Japão, até a “atmosfera cultural” (風土; *fūdo*), passando pelas influências geológicas e climáticas do arquipélago. Veremos, ao longo desta sessão, como essa abrangência difusa da “japonisidade” da qual falamos liga-se diretamente à ambiguidade da “estética japonesa”, exatamente pelo fato desta expressão, composto pelas duas palavras “estética” e “japonesa”, não poder ser desmembrada.

pela estética ocidental, por outro, distinguem-se desse por não serem abstratos ou puramente ideais. Imediatamente após tais esclarecimentos, escreve:

Contudo, de um outro ponto de vista, podemos dizer que as palavras “aware”, “yūgen”, “sabi” e “iki” são conceitos que possuem uma extensão maior que a do “belo” ocidental. Elas, em alguns casos, mais do que conceitos “estéticos” são conceitos “éticos” ou “ontológicos” ou, ainda, conceitos “religiosos”. Mas é exatamente por isso que para nós, hoje, eles se projetam como algo que possui um rico conteúdo incapaz de ser restringido pelo restrito conceito de “belo”. (Tanaka, 2013, posição 76-88)

Refreemos os comentários à citação de Tanaka por um instante para ouvirmos o que Morigami tem a nos dizer. Focando-se em uma reestruturação dos conceitos de “wabi”, “sabi” e “yūgen”, Morigami baseia seu livro na herança budista, principalmente do Zen budismo, que teria moldado essas sensibilidades em algo particularmente japonês. Dois pontos de interesse na interpretação de Morigami são de que, primeiro, “wabi”, “sabi” e “yūgen” teriam se tornado conceitos por demais acadêmicos, afastando-os da vida cotidiana que, assim, não os compreenderia mais; e, segundo, que essas mesmas sensibilidades poderiam ser observadas nas artes e no cotidiano da cultura ocidental. E, assim, no quinto capítulo, intitulado “Uma redefinição de ‘Sabi-wabi’”, no momento em que leva o título “Em direção ao ‘Sabi-wabi’ mundial”, Morigami escreve:

No “sabi” [然び] é imanente tal dignidade. No “wabi” [侘び] existe um espírito transcendente que aceita a totalidade das coisas assim como elas são. Isso, mais do que o “wabi” [侘び] enquanto belo, é o “wabi” enquanto espírito. Foi assim que os japoneses, até o presente, trazendo dentro de si o wabi, sobreviveram ao Período das Guerras Civis [*Sengoku jidai*, 1467-1568], à restauração [Meiji] e à Guerra Mundial. Talvez haja aí uma parte que é compartilhada com a história ocidental, porém o “wabi-sabi” [侘び然び] japonês existe em um mundo completamente distinto dessa história. No “wabi” [侘び] dos ocidentais normalmente há sempre um cheiro de luta e no “sabi” [然び] há um cheiro de desafio a Deus. Em comparação, o de nossa nação é extremamente introvertido e encontra-se sempre em uma luta contra si mesmo. Isto é, trata-se do “wabi” [侘び] “pacifista” que não é belicoso. Por isso, os japoneses conseguem perdoar seus inimigos. Do ponto de vista dos ocidentais, é uma amostra de tolerância em relação ao inimigo que é incompreensível. Porque ao “wabi” [侘び] japonês o amor é imanente, mesmo demonstrando algum desprezo aos chineses e coreanos, perdoamos nossos adversários. Dessa forma, construímos um “wabi” inigualável no mundo. Entretanto, simultaneamente, devido ao mal-entendido e ao desprezo do mundo, fomos vistos também como fracos. Simplesmente porque o “wabi” inclui o “perdão” [詫び], foi roubado dos japoneses o seu maior orgulho. Podemos até chamar a isso que apontei como o coração dos japoneses. Seria, afinal, esse o coração do “wabi-sabi”? O pensamento estético deve permanecer vivo. (Morigami, 2015, pp.160-161, ênfase no original)

Perguntemo-nos, em primeiro lugar: o que compartilham Tanaka e Morigami?⁷⁶ A resposta seria: a compreensão dos conceitos estéticos japoneses como, ao mesmo tempo, estéticos, isto é, voltados à questão do belo e da arte, mas, também, não-estéticos, expandindo-se para além dos limites do belo e da arte para outros campos do pensamento e da vida. Mesmo nas curtas citações que escolhemos como amostragem da argumentação, cuja estratégia, de uma forma ou de outra, perpassa grande parte das suas obras, podemos ainda depreender outro elemento essencial ao discurso de ambos, apesar de permanecer à margem: seria exatamente esse transbordamento dos conceitos da estética japonesa para além do belo e da arte que especificaria a sensibilidade estética particular dos japoneses.

A explicação mais plausível e mais amplamente trazida à tona quando se aponta a contradição de conceitos estéticos que são mais do que estéticos, no caso do pensamento japonês, é a longa história que eles possuem. Assim, teriam sido gestados em tempos antigos, já na compilação das primeiras antologias imperiais de waka, passado pelo aprimoramento do teatro *Nō* enquanto forma artística nas mãos de Zeami, atravessado toda a arte intimamente ligada ao budismo Zen, o dia-a-dia dos cidadãos, mas também da casta guerreira dos samurais durante os anos do fechamento do Japão chegando, enfim, ao cinema em filmes dirigidos pelos eminentes diretores japoneses dos anos 50 e 60 (como Sakabe Megumi argumenta em um de seus ensaios sobre os filmes de Ozu⁷⁷). No Japão, onde a noção de arte era bem mais abrangente do que como foram compreendidas as belas-artes no Ocidente, nada mais evidente do que a estética japonesa e seus conceitos ultrapassem as restrições dos fechados conceitos de arte e estética da filosofia ocidental.

Ora, essa argumentação torna ainda mais clara a contradição que apontamos. Vejamos: a continuidade histórica dos conceitos da estética japonesa é, em si mesma, questionável. Como poderíamos apontar uma continuidade tão contundente entre o “wabi”, cuja formulação é comumente atribuída ao mestre da cerimônia do chá Sen no Rikyū que viveu entre 1522 e 1591, e seu conceito “irmão”, o “sabi” que, apesar de já ter ligações com a poesia waka em julgamentos de competições poéticas feitas por Shunzei (1114 – 1204), é creditado à poética do haikai de Matsuo Bashō, cujo primeiro poema do qual temos notícias é datado de 1662 (quando Bashō teria 18 anos de idade)? Ou ainda,

⁷⁶ É preciso apontar as diferenças de formação e campo de atuação dos dois que citamos para que esclareçamos as disparidades dos tratamentos que dão aos termos da estética japonesa. Tanaka é professor de filosofia e ética na Universidade Feminina do Japão (日本女子大学), tendo extensa pesquisa sobre a filosofia japonesa. Morigami atualmente trabalha como repórter de negócios nos Estados Unidos, sendo formado em estudos budistas, principalmente acerca do budismo indiano e chinês.

⁷⁷ Cf. Sakabe, 1989, pp.37-58 ou na tradução para o inglês em Marra, 1999, pp.242-251.

entre o “yūgen” de Shunzei e Teika e os escritos acerca do teatro *Nō* de Zeami que datam de 1420? Ou, para citar Michael Marra, que foi quem com mais insistência e rigor apontou a contradição da continuidade da estética japonesa, falando da “série de amnésias culturais criadas por tal processo”:

Um bom exemplo é o agrupamento de poetas distantes uns dos outros no tempo e na atmosfera cultural em histórias da literatura, como Saigyō (1118–1190), Kamo no Chōmei (1155?–1216), Kenkō (c. 1283–depois 1352) e Matsuo Bashō (1644–1694), criando, assim, a falsa impressão de que no Japão pré-moderno existia uma “estética e tradição de reclusão” ininterrupta do século doze ao século dezessete. Ninguém parecia preocupado com o fato de que a categoria da “*inja bungaku*” (literatura de reclusão), com toda sua gama de categorias estéticas, foi criada em 1927 pelo folclorista Orikuchi Shinobu (1887 – 1953) em um artigo intitulado “*Nyōbo bungaku kara inja bungaku e*” (“Da Literatura das Damas da Corte à Literatura de Reclusão”). (Marra, 2010, p.193)

A crítica de Marra se direciona ao caráter ficcional das histórias da literatura japonesa que a explicam como uma continuidade histórica a amarrar todas as pontas soltas, isto é, as diferenças temporais e culturais que encontramos no interior mesmo da história do Japão, ensaiando, assim, construir uma identidade ou um espírito uno do que seria a “japonisidade”. Esta, por sua vez, ganharia sua expressão mais completa na estética japonesa. Entretanto, como a estética, tal qual concebida no pensamento ocidental, se afunilasse em demasia nas questões do belo e da arte, e tão somente nelas, seria necessário da parte dos teóricos japoneses enfatizar que o espírito, o coração, a essência de todo seu povo não se concentrava apenas no ludismo livre do belo ou no diletantismo da crítica de arte, mas iria além, penetrando outros campos de ação, por mais que, assim mesmo, insistisse em denominá-la “estética” japonesa.

Nós, de nossa parte, reconhecendo toda a contribuição da crítica de Marra, não tomamos como de extrema gravidade a construção de uma continuidade ficcional da estética japonesa. Estratégia similar é empregada pela história da filosofia, por exemplo, no seu esforço pedagógico ao amontoar sob a nomenclatura de “filosofia grega”, “filosofia medieval” ou “filosofia moderna” uma série de filósofos cujos contextos históricos, geográficos e culturais eram completamente distintos, e mais, justificando-nos através de obscuras noções como a de “influência”, “citações” e “fontes”⁷⁸.

⁷⁸ Como funciona, exatamente, influência? Até que grau e em quais condições podemos afirmar que os escritos de um filósofo modificaram de forma significativo o de outro? Com que grau de confiança e através de quais meios podemos dizer que um filósofo de uma data época e cultura compreendeu outro que cita (isto é, quando a citação é clara)? Como podemos ter certeza do estado de um texto do passado que um certo filósofo utilizou para construir seu próprio pensamento? São apenas algumas questões a obscurecer nossas justificativas.

Contudo, consideramos imprescindível ter sempre em consideração outro momento da crítica de Marra, denominado tão bem por ele como “série de amnésias culturais”. Mais ainda, levados por essa observação, objetivamos em nossos esforços demonstrar dois pontos: 1) quais os elementos que constituem tal amnésia cultural, ou seja, do esquecimento de que a estética japonesa foi, na verdade, construída na modernidade japonesa – referimo-nos aqui aos períodos Meiji e Taishō –; e 2) seriam tais elementos constituintes da amnésia cultural que são, efetivamente, o que podemos chamar de estética japonesa, não na forma em que é apresentada como uma sensibilidade particular ao povo japonês cujo conteúdo seria expresso pelo vocabulário de sua estética, mas na forma de um discurso; o discurso da estética japonesa.

Desse modo, penso que poderemos dar conta das contradições e paradoxos aos quais a própria estética japonesa se enredou, como, por exemplo insistir em denominar-se estética enquanto enfatiza que os conceitos que a constituem extravasam a estética – e por vezes, como nas citações de Tanaka e Morigami, terem maior efetividade fora dos campos do belo e da arte. A razão disso seria que a “estética japonesa” não tem como seu fundamento constitutivo seus objetos de pesquisa ou seus conteúdos histórico-culturais, a saber, o belo e a arte, mas sim, que a estética japonesa é uma forma de discurso empregado pelos filósofos e estudiosos do Japão (sejam eles japoneses ou estrangeiros) de forma que, se utilizando de tal discurso, seria possível tratar de qualquer fenômeno pertencente à esfera japonesa de um modo “estético-japonês”.

Assim, nosso título, cujas explicações fizemos no começo deste texto, pode ser entendido distintamente: tal qual os tratados poéticos que surgiram ao longo da história japonesa, assim como a compreensão que temos do que seria uma poética, desde Aristóteles, como o estudo de obras literárias visando esclarecer suas estruturas, ao dizermos ser “a estética japonesa uma poética” dizemos, conjuntamente, que ela se apresenta tanto como uma espécie de manual a ensinar como se argumentar a favor de uma característica particular e essencial da etnia ou cultura japonesa e, também, que o estudo sobre a estética japonesa deve compreendê-la, antes, como uma forma de discurso, desbravando suas estruturas narrativas, suas estratégias argumentativas, seus objetivos e seus pontos cegos. Esse trabalho – que somente em partes tentaremos realizar – não pode ser meramente crítico, como se revelássemos toda a “farsa” e “ficção” da estética japonesa; ele deve ser também dialógico, no sentido de apontar percursos que foram deixados de lado e contribuições à filosofia e estética, por assim dizer, “gerais” que se apresentaram como possibilidades não atualizadas.

O primeiro esquecimento: importando beleza e arte

Em um belo artigo⁷⁹, o esteta japonês Imamichi Tomonobu (1922 – 2012) afirma que a primeira cadeira em Estética criada no mundo foi a da Universidade Imperial de Tóquio, em 1893, que viria a ser ocupada pelo esteta e filósofo Ōtsuka Yasuji (1868 – 1931). Esse acontecimento atesta a importância que a estética e a teoria da arte tiveram e ainda têm no Japão (uma vez que o curso de Estética é fortemente presente nas faculdades de Ciências Humanas e Letras do Japão atualmente). Contudo, isso não significa que a introdução da estética no Japão do início do período Meiji foi linear e sem conflitos.

O início do período foi marcado pela dificuldade de tradução de conceitos basilares não só à estética e à filosofia, mas a todo o conjunto das, então conhecidas como, “ciências e técnicas ocidentais”. Os primeiros esforços partiram de Nishi Amane (1829 – 1897) na tentativa de tradução do “Belo” por “Bimyō” (美妙) que poderíamos retraduzir por “beleza sutil” e a própria tradução da disciplina chamada de estética que passou de “Zenbigaku” (善美学; o estudo do bem e do belo), “Kashugaku” (佳趣学; o estudo do gosto elevado) até “Bimyōgaku” (美妙学; o estudo da beleza sutil). No processo, não só Nishi se deteve na questão, mas também o filósofo Nakae Chōmin (1847 – 1901) aventurou-se por ela com sua tradução de *L'esthétique* (1878) de Eugène Véron, como 維氏美学 (*Ishi Bigaku*). Mas talvez tenham sido o escritor Mori Ōgai e o crítico literário Takayama Chogyū (1871 – 1902) que finalmente estabilizaram a tradução de estética por “Bigaku” (美学) e do belo por “Bi” (美).

Contudo, para se erguer uma estética no Japão, não só o belo era necessário, mas também a arte. Não que no Japão pré-moderno não existissem produções, práticas ou conceitos similares à arte como viemos a concebê-la no ocidente, muito pelo contrário, ela era bem mais variada. Tal era o problema a se apresentar no momento da escolha da tradução japonesa de “artes” e “belas-artes”. Novamente, ficaria a cargo de Nishi propor a tradução de artes ao japonês em duas versões: “Geijutsu” (芸術) que viria a ser amplamente adotada e “Bijutsu” (美術) que teria um uso mais restrito apesar de não haver claras delimitações da efetividade de cada um dos termos⁸⁰. “Geijutsu”, até então uma

⁷⁹ Referimo-nos ao artigo cuja tradução se encontra em Marra, 2001, pp.151-163.

⁸⁰ Por exemplo, os museus de arte são chamados de “Bijutsukan” (美術館) e não de “Geijutsukan” (芸術館). A ambiguidade dos dois termos segue de perto a ambiguidade dos conceitos das línguas ocidentais que eles pretenderam traduzir: “Bijutsu” como a tradução de “belas artes”, “fine arts”, “beaux-art”, “schöne Kunst” e “geijutsu” como a de “arte”, “art”, “Kunst”.

palavra fora do léxico japonês, foi importada do chinês exatamente para essa tarefa de tradução. Porém, como aponta Suzuki Sadami (Suzuki; Iwai, 2006, p.67): “‘Gei’ diz das ‘seis artes’ [六芸; rikugei; rokugei], isto é, etiqueta, execução musical, arquearia, equitação, caligrafia e aritmética, enquanto ‘jutsu’ se refere às ciências médicas e aos tipos de adivinhações”. Se Suzuki se refere à palavra chinesa utilizada atualmente no Japão para designar as artes, Tanaka (2013, posição 2158) nos fala que:

A palavra tradicional do Japão cujo significado é o mais próximo ao de “arte” [geijutsu] atual, seria, antes de tudo “geinō”⁸¹. Entretanto, essa palavra “geinō” comporta vários outros tipos de técnicas e habilidades além daquelas atribuídas à “arte”. Por exemplo, na coletânea de narrativas do médio período Kamakura *Coletânea de Grandes Contos do Passado e do Presente* [古今著聞集; *Kokonchomonjū*] estão reunidas várias narrativas relacionadas à literatura, waka, música e dança, histórias de autopromoção, arquearia, adestramento de cavalos, sumō, testes de força, desenho, *kemari*, *igo* e *sugoroku*⁸².

Contudo, segundo Kaneda Tamio (1976), apesar da continuidade do uso das traduções propostas para o vocabulário da estética no início do período Meiji, sua influência no desenvolvimento posterior da disciplina durante a metade e final do mesmo período foi pequena, uma vez que nesse momento inicial nos deparamos com uma importação acrítica do pensamento ocidental. Sua recepção crítica ficaria a cargo daqueles que Kaneda considera os precursores da estética japonesa; primeiramente Ōnishi Hajime (1864 – 1900), seguido por Takayama Chogyū e Ōtsuka Yasuji (1869 – 1931). E qual a distinção da recepção crítica de Ōnishi em relação ao início do período Meiji e seu papel central na constituição futura da estética japonesa? Nas palavras de Kaneda (1976, p.30), em comentário sobre o que seria necessário para se encontrar o valor da arte japonesa de acordo Ōnishi:

Sem dúvidas, isso [a citação de Ōnishi] não é uma defesa de uma posição que ensaie um juízo de valor tomando de empréstimo a teoria estética europeia. Fala-se antes da construção de uma estética filosófica apoiada em uma experiência da arte ainda mais fundamental; tarefa urgente na época. Isto é, para se falar do valor da arte japonesa exigia-se um pensamento estético, uma compreensão originária da essência da arte.

Apesar de não termos espaço aqui para destrinçar o que Ōnishi poderia ter compreendido por “uma compreensão originária da essência da arte”, podemos reservar algumas linhas para citar um dos seus textos mais influentes, “Não há Religião no Waka”

⁸¹ É importante destacar que “geinō” (芸能) é comumente utilizado no Japão atual para designar, principalmente, o mundo do entretenimento, mantendo assim certa similaridade ao um dos usos de arte e artista (as pessoas que fazem parte do mundo do entretenimento, principalmente televisivo e de apresentações teatrais são chamadas de *geinōjin* (芸能人), artistas no sentido amplo).

⁸² *Kemari* foi um jogo popular no período Heian similar ao futebol de hoje. *Igo* é um jogo de tabuleiro altamente estratégico onde o objetivo é circundar as maiores áreas do tabuleiro com suas peças e, finalmente, *sugoroku* era um jogo de tabuleiro em que se utilizavam dados.

(“Waka ni Shūkyō Nashi”, 1887), de onde podemos pinçar algumas de suas ideias acerca da essência da arte, em especial da literatura.

Como argumentei, waka não é um produto que expresse qualquer pensamento religioso ou filosófico. Ele não vai além de dizer que estou emocionado pela lua, estou comovido pelas flores de cerejeira, tenho saudades de meu amado. O que devemos chamar de pilar do waka não é nada além da simples noção da “comoção” [*aware*]. [...] Como mencionei anteriormente, a poesia waka é realmente deficiente de um ponto de vista religioso. Nem o xintoísmo, nem o budismo, que são tão comuns em nosso país, supriram essa deficiência. A reintrodução do cristianismo em conjunto com a recente importação a nosso país da cultura e instituições ocidentais estão prestes a causar grandes mudanças. (Ōnishi *apud* Marra, 1999, p.90)

Essas duas citações, em resumo, apontam que o precursor da estética japonesa Ōnishi procurava a essência da arte na expressão de ideias mais profundas, cujos exemplos são a religião e a filosofia e não apenas a expressão dos sentimentos subjetivos do artista ou poeta. Encontramos aqui uma clara tomada de posição, contrariando a interpretação de Kaneda, em favor da adoção dos conceitos de arte e belo da filosofia ocidental, em particular – julgando pela citação de Ōnishi – derivadas do idealismo e romantismo alemão que seguem de perto as opções de tradução dos filósofos e estetas do início do período Meiji. Isto é, por mais que Ōnishi e aqueles que o seguiram tenham refinado a sua compreensão filosófica da estética na tentativa de criarem sistemas próprios, a centralidade dos conceitos de arte e belo, tal qual foram importados da filosofia ocidental, permaneceu inalterada, revelando assim um fazer filosófico, ou seja, de conceitualização operando já na tradução, uma vez que ignorando a inexistência ou a diversidade semântica dos vocábulos de belo e arte no idioma japonesa⁸³, optou-se por construir uma estética filosófica com fundamentos exclusivamente ocidentais. Um dos resultados é o juízo de valor de Ōnishi em relação à poesia waka como uma arte poética inferior.

Assim, do início da estética japonesa, podemos derivar o primeiro elemento do seu discurso ou de sua poética: *o esquecimento de que a estética japonesa tem seus fundamentos na estética ocidental, valendo-se exclusivamente dos conceitos particulares e históricos desta – o belo e a arte.*

⁸³ “Obviamente, desde antigamente havia na China a palavra ‘bi’ [美] e também no Japão palavras como ‘bi’ e ‘utsukushii’ [うつくしい]. Porque o ideograma ‘美’ tinha um sentido amplo que englobava até características excepcionais vindas dos sentidos da visão ou do paladar, como ‘delicioso’ [美味しい; *oishii*] e ‘virtuoso’ [美質; *bishitsu*], provavelmente ‘美術’ e ‘美学’ foram escolhidas como traduções no Japão do período Meiji. Contudo, essas palavras passaram a ser utilizadas restringindo-se ao gosto e sensibilidade por acompanhar o seu uso moderno. Não é preciso mencionar que até então elas eram utilizadas relacionadas intimamente ao sentimento religioso e à moral.” (Suzuki; Iwai, 2006, p.75)

Segundo esquecimento: a particularidade japonesa é simbólica

Se nesse primeiro momento da estética japonesa a questão que instigava os filósofos e estetas era uma compreensão mais profunda da arte e do belo para, tendo-a à mão, eventualmente desvendar a arte japonesa, no momento seguinte nos deparamos com a procura de uma estética japonesa, ou seja, a beleza e a articeidade tal qual explanada através dos tempos no interior da própria cultura e tradição japonesas. Entra em cena a estética japonesa em sentido estrito.

A partir dos títulos dos livros de Tanaka e Morigami, que citamos apenas como exemplos recentes da discussão acerca da estética japonesa, percebemos de imediato que giram em torno de vocábulos como “yūgen”, “sabi” e “wabi”. Eles estão mais do que autorizados a fazê-lo, como já atestava um pouco conhecido levantamento realizado pela UNESCO sobre a arte japonesa: “O levantamento da UNESCO sobre as artes tradicionais japonesas (UNESCO 1975) identificou yugen (misterioso, profundo), wabi (simples, tênue, rústico) e sabi (velho, antigo, maduro) como os principais conceitos estéticos nas artes tradicionais japonesas” (Suzuki; Iwai, 2006, p.536)⁸⁴. O levantamento poderia continuar questionando quais artes tradicionais japonesas se associam a cada um desses conceitos estéticos, o que receberia a resposta, caso nos baseemos nos livros, artigos e basicamente qualquer declaração acerca desses conceitos estéticos, de que “yūgen” se associa ao teatro *Nō* e aos *waka* do *Shinkokinshū*, “wabi” pertence à cerimônia do chá e à arquitetura que a cerca e, finalmente, “sabi” ao *haikai*. A qualquer um familiar às artes e cultura japonesas essa declaração parece óbvia, acertada e estabelecida. Porém, o que aconteceria se perguntássemos “quando o *Nō* se tornou ‘yūgen’?” ou “quando a cerimônia do chá se tornou ‘wabi-sabi’?”. São exatamente essas perguntas que intitulam dois artigos de Iwai Shigeki e que nos ajudarão a desvendar o próximo elemento do discurso da estética japonesa.

É sintomático a citação com a qual Iwai abre seu artigo sobre “wabi-sabi”, retirada da obra intitulada *Wabi* (1971) do historiador da arte Mizuo Hiroshi, com sua extensiva produção sobre a arte e estética japonesas.

Wabi [侘, 詫]. Esta é uma palavra à qual nossos ouvidos já se acostumaram e que nos habituamos a usar. [...] Que o wabi, assim como o yūgen, hana, sabi

⁸⁴ Suzuki também cita o mesmo levantamento no início do livro (p.29), dizendo que foi Iwai Shigeki (um dos editores da obra) quem lhe chamou a atenção para a existência do levantamento da UNESCO. No final do livro (de onde retiramos a citação acima), Suzuki indica outra fonte para o levantamento da UNESCO, como segue: MORI, Barbara; ROWLAND, Lynne. *American Studying the Traditional Japanese Art of the Tea Ceremony*. San Francisco: Mellen Reasearch University Press, 1992, p.21)

ou shibumi, é a *sensibilidade mais japonesa* que há, trata-se de algo reconhecido por qualquer um, além disso, é compreendida como uma palavra que expressa um *valor estético* [*biteki kachi*]. O wabi não é uma mera figura de expressão que descreve uma propriedade, enquanto uma ideia é um conceito padrão de valor que todos os japoneses compreendem muito bem em sua sensibilidade. Tal é a particularidade do wabi. Mesmo existindo diferenças na apreensão da profundidade de seu conteúdo ou do julgamento de seu valor, não há ninguém que não aceitaria que o wabi é um *conceito estético* [*biteki gainen*] próprio do Japão. (Mizuo *apud* Suzuki et al., 2006, p.387, nossa ênfase)

O sintoma que identificamos na citação de Mizuo – mas que não é exclusivo a ele, pelo contrário – é, além do que já mencionamos anteriormente sobre colocar, por assim dizer, “wabi”, “sabi”, “yūgen” etc no “mesmo saco” dos conceitos estéticos, a assertividade com a qual ele afirma serem esses valores estéticos apreensíveis a todo e qualquer japonês, sendo próprios do Japão. Esses conceitos seriam ou representariam a “japonisidade” (*nihonteki naru mono*) ela mesma, como se, por um lado, eles tivessem uma história contínua, inalterada pelos tempos remetendo a sua gênese e, por outro, estivessem vivos e pulsantes na sensibilidade de todos os japoneses (sejam os de hoje, sejam os da década de setenta quando Mizuo publicou seu livro) que, como instintivamente, pudessem reconhecer e serem tocados pela beleza japonesa ao se depararem com as obras ou experiências estéticas da arte tradicional japonesa (salvo as diferenças de apreensão e julgamento apontadas por ele). Um importante detalhe esquecido aí é que tais artes tradicionais são quase tão estranhas aos japoneses modernos e contemporâneos como o são aos estrangeiros desavisados em turismo pelo Japão.

Essa beleza própria do Japão é fruto da busca e consequente descoberta da “japonisidade”, cuja data Suzuki e Iwai puderam precisar seguindo o rastro de dois eventos – mas não somente eles –, estreitamente conectados, do final do período Meiji e início do período Taishō: a introdução do simbolismo e a reavaliação do *Shinkokinshū* e do haikai de Bashō.

Se vemos um ponto em comum entre esses eventos, não estaríamos enganados: por todos eles perpassa a literatura. Literatura esta que no Japão do período Meiji modificava-se recebendo ventos de direções distintas como, por exemplo, a introdução da produção literária europeia que destoava do que se poderia chamar também de literatura na história japonesa, a construção e reformulação do ensino universitário e divisão das Ciências Humanas que seguiam um modelo alemão e, por fim, a querela entre os defensores da literatura “clássica” japonesa contra os experimentalistas⁸⁵. A

⁸⁵ Essas mudanças e importações da literatura japonesa são bem descritas no artigo de Shirane intitulado “Construindo ‘a Literatura Japonesa’: Nacionalismo Global e Étnico” (Marra, 2002a, pp.165-175)

construção da ideia de literatura carecia, como a estética, de uma orientação universalista que fosse capaz de aplacar essas disputas, estabelecendo conceitos e padrões para a pesquisa literária e a sua criação.

A forte influência do idealismo alemão foi fundamental para o estabelecimento desses padrões conceituais. É clara a ideia na citação acima de Ōnishi, por mais difusa que possa parecer, de que por de trás do belo e da arte deva haver algum pensamento profundo. A disputa entre Mori Ōgai, escritor que se versou na estética alemã no período de sua estadia na Europa, e Tsubouchi Shōyō, também escritor especialista na literatura inglesa, em torno do conceito de “ideia”, cuja vitória é normalmente dada ao germanismo de Ōgai⁸⁶, demonstra a centralidade de uma certa interpretação do idealismo na construção do conceitos de arte e literatura do Japão da época. E, por fim, o hegeliano Ernest Fenollosa que influenciou um grande número de intelectuais japoneses na virada do século 20, firmando os fundamentos teóricos com os quais os japoneses começariam a pensar a sua própria arte – com toda a ironia presente nisso.

Essa é a apresentação de apenas alguns episódios que mostram com quais ferramentas teóricas os japoneses se viam às voltas quando o poeta, crítico e tradutor Ueda Bin (1874 – 1916) introduziu o simbolismo de Mallarmé em uma interpretação particular do sonho e do mistério – que acompanham a estética do simbolismo – como, respectivamente, “gensō” (幻想) e “yūgen”. O também poeta Shioi Ukō (1869 – 1913), com quem Ueda matinha contato⁸⁷, em sincronia surpreendente, publica em 1908 *Explicações de Shinkokinwakashū (Shinkokinwakashū shōkai)* no qual exalta a antologia poética em sua técnica poética, nunca antes vista na história da poesia japonesa, o pensamento que envolve o poema sem que com isso não se perca o esmero com as palavras e, finalmente, uma fluência elegante que supera qualquer outra antologia poética pois ali havia “yūgen” (Suzuki; Iwai, 2006, pp.320-321).

Não foi, contudo, Shioi quem fez a conexão direta entre simbolismo – que já na época era o conceito norte a ditar o que seria “alta literatura” – e “yūgen”. Esse papel caberia a outro poeta: Ōta Mizuho (1876 – 1955). Tal conexão também não seria possível sem a presença de Bashō. Portanto, detenhamo-nos no “santo haikaísta” por algum momento.

⁸⁶ A disputa entre Mori e Tsubouchi ganhou certo destaque na época e, ainda hoje, é objeto de pesquisa dentro dos estudos japoneses. Referências em inglês são os artigos de Kanbayashi Tsunemichi (Marra, 2002a, pp.109-114), Kaneda Tomio (Marra, 2001, pp.53-67) e Bruno Lewin (Marra, 2001, pp.68-92).

⁸⁷ Cf. Suzuki et al., 2006, p.92.

Já na sua época, Bashō foi um poeta de haikai e renga celebrado de forma incomum, porque tanto o haikai quanto o renga eram vistos como atividades demais lúdicas, pertencentes à classe popular dos cidadãos sem relações diretas com as práticas elegantes do waka dos nobres e, por vezes, dos samurais. Um divertido exemplo é a competição *yakazu haikai* (Haikai atirados como flechas) na qual o vencedor era aquele que conseguisse compor mais haikai no período de um dia e uma noite e na qual o famoso escritor Saikaku Ihara chegou na impressionante marca de 23 mil haikai, compostos tão rapidamente que era impossível tomar nota⁸⁸. Bashō, por sua vez, se tratava de um poeta de haikai profundamente conhecedor da literatura chinesa e dos clássicos japoneses, dando-lhe um lugar de destaque em sua época. Na reforma Meiji, essa posição seria momentaneamente esquecida, inclusive pelo reformador do haikai Masaoka Shiki cuja preferência se inclinava para Yosa Buson (Suzuki; Iwai, 2006, p.55). Bashō só ressurgiria no final do período Meiji nas palavras do poeta simbolista Kanbara Ariake (1875 – 1952) no prefácio de seu livro de poemas *Shunchōshū* de 1905, escrevendo: “No período Genroku [1688 – 1704], havia Bashō que pondo em palavras a fonte do universo em um verso, polindo as coisas mais comuns, chegou ao território do mistério. No interior de nossa literatura, não há nada mais próximo do simbólico” (Suzuki; Iwai, 2006, p.56). O crescente interesse em Bashō finalmente culminaria na formação, nos anos 20, de um grupo de estudos sobre os poemas de Bashō do qual participavam, dentre outros, nada mais nada menos que os eminentes filósofos Abe Jirō e Watsuji Tetsurō, além de Kanbara que publicaria tempos depois obras sobre o poeta.

Nessas obras, Kanbara lia Bashō como um poeta simbolista, mas essa não era sua única afirmação sobre o “santo haikaista”; ele seria o ponto máximo de uma tendência simbolista da literatura japonesa que viria desde *Shinkokinshū*, polida, enfim, por Bashō. Segundo Iwai, esse simbolismo – estranho a qualquer poeta do *Shinkokinshū* e a Bashō –, conectando essas duas forças criativas tão distantes no tempo, seria um só: o “yūgen”.

Como disse anteriormente, o haikai da escola de Bashō era comentado através da palavra “yūgen”, o mais tardar no final do período Edo. Assim, devido ao desenvolvimento das pesquisas sobre as competições poéticas e dos tratados poéticos a partir do final do período Meiji, o estilo poético do *Shinkokinshū* também começou a ser expresso através da palavra “yūgen”. Nessa época, ambos eram compreendidos como “simbólicos”. Aqui, Bashō e o *Shinkokinshū* ambos foram relacionados à palavra “yūgen” através do “simbolismo”. O resultado foi que, Mizuho percebeu que a palavra “yūgen” era uma palavra-chave da época a criar uma ligação partindo do *Shinkokinshū* até Bashō. (Suzuki; Iwai, 2006, p.328)

⁸⁸ Cf. Shirane; Iwai, 2016, p.417.

As intuições de Mizuho não se detiveram aí, como Iwai logo completa em seguida:

No *Waka Dokuhon* [Livro Texto do Waka] publicado em 1929, Mizuho fala que além do estilo poético do *Shinkokinshū* ser o “estilo *yūgen*”, diz ser ele “a essência da tristeza”, “a essência daquilo que é *sabi*” [*sabishisa no shitsu*]. Ele chegou a esta conclusão ao acrescentar aí a teoria do “*sabi*” de Bashō, o que podemos facilmente inferir das suas seguintes palavras: “O simbolismo do *tanka* foi proposto a partir das pesquisas sobre Bashō à procura do espírito oriental”⁸⁹. (Suzuki; Iwai, 2006, p.329)

Juntando-se a Mizuho, as vozes de mais dois grandes poetas japoneses se fizeram ouvir, clamando a relação de continuidade da beleza “*yūgen*” entre o *Shinkokinshū* e Bashō, percorrendo as vias do simbolismo e vendo nela a “japonisidade”: Kitahara Hakushu (1885 – 1942) e Hagiwara Sakutarō (1886 – 1942). Entretanto, cada um enfatizou um ponto distinto: enquanto Kitahara deteve-se mais na estética do “*yūgen*” tal qual surgia nos escritos do Japão medieval, tragando para este meio também o *haikai* de Bashō e a cerimônia do chá de Sen no Rikyū, como um simbolismo *a lá* japonesa capaz de, se revivido, trazer nova vida à poesia moderna do Japão, Hagiwara, trazendo à baila outras notáveis antologias poéticas da história do Japão, defendia que ali estava o “espírito japonês” do qual, sem a necessidade de se voltar ao ocidente, os poetas e artistas poderiam aprender a beleza e a ideia de arte próprias ao povo japonês – por mais que, esporadicamente, o “sentimento *yūgen*”, aflorando de tais poemas, devia-se a uma excepcional “técnica simbólica” (Suzuki; Iwai, 2006, p.333). Ou seja, Kitahara reafirmava a continuidade de uma sensibilidade que Hagiwara identificava como a essência do povo japonês. É ilustrativa as seguintes linhas escritas por Hagiwara:

Os japoneses: eis o povo que do interior das coisas mais simplórias e grosseiras criou a mais sublime e profunda [*yūgen*] beleza. Da mais bruta e primitiva forma de vida, eis o povo que cultivou a mais elevada sensibilidade cultural. Um povo do utilitarismo mais realista e, assim mesmo, poético; de pessoas simples e, mas também, ilustradas; utilitarista e esteta; pacifistas e militaristas. Repleta de antinomias, esse misterioso povo! (Hagiwara *apud* Suzuki; Iwai, 2006, p.336)

Temos aí o nascimento da “estética medieval japonesa”, uma classificação à qual já nos acostumamos a utilizar nas discussões da poesia, arte e suas respectivas teorias – frequentemente guiadas pelos conceitos estéticos “*yūgen*”, “*sabi*” e “*wabi*” – em nossas pesquisas recentes como se ela tivesse se originado e se desenvolvido no medievo japonês, período este que se estenderia até Bashō ou encontraria nele sua completude. Esses conceitos estéticos, por serem originariamente japoneses, concentrariam, assim, em si mesmos, a japonisidade mais própria e profunda que teria sido sacada exclusivamente do

⁸⁹ A citação de Mizuho feita por Iwai se encontra em: ŌTA, Mizuho. *Waka Dokuhon*. Shunyōdō, 1929, p.204.

interior do espírito japonês, onde estaria residindo inalterada – ou somente momentaneamente abalada pelo esquecimento devido ao entusiasmo com as novidades ocidentais, mas sem ser por elas desbancada. Nesse espírito, poetas e estetas modernos poderiam procurar por inspiração; uma arte e beleza japonesas que fizessem frente ao mundo⁹⁰.

Aqui tratamos apenas da contribuição dos poetas e críticos literários na construção da estética medieval japonesa – esclarecendo os conceitos que formam seu vocabulário –, porém, por mais definitivo que possam ter sido seus escritos, eles não foram os únicos fatores. Temos ainda a conturbada década de 30 quando o Japão se envolvia em guerras expansionistas que pediam pela construção de uma identidade nacional forte – o espírito japonês –, a descoberta e publicação dos escritos teóricos de Zeami sobre o teatro *Nō*, apenas em 1909, e sua associação com os conceitos de “*yūgen*” e “*sabi*” a partir dos anos 20 e 30 (Suzuki; Iwai, 2006, pp.352-353) e a explosão do Zen budismo que – apesar de ter nascido na Índia, intimamente ligado ao yoga, foi introduzido no Japão através da China e não ter sido nunca, nem mesmo atualmente, a vertente budista de maior expressão no Japão – foi, assim mesmo, creditado como o espírito religioso japonês sem o qual o *wabisha* de Rikyū ou, até mesmo, o *sabi* de Bashō não poderiam ser compreendidos.

Pertence à estética medieval japonesa tudo isso. Um esforço que nos revela, por fim, o segundo elemento do discurso, da poética da estética japonesa: *a particularidade étnica, a “japonisidade” da estética japonesa perpassa contínua toda a história, expressando-se nas noções de belo e arte que lhe são próprias, sem ou com quase nenhuma interferência ocidental, mesmo que seu nascimento só tenha ocorrido na modernidade japonesa e seja dependente dos conceitos estéticos ocidentais: em um primeiro momento, dos próprios conceitos de belo e arte, que permaneceram inalterados, e, no próximo, das noções estéticas do simbolismo.*

Terceiro esquecimento: o Japão não é uma ilha

O terceiro e último elemento da poética da estética japonesa, na verdade, precede os dois primeiros elementos em sua evidência – isto é, na obviedade com a qual é tratado, muito das vezes insuspeitadamente – e nas motivações pessoais que me levaram a buscar as suas raízes – que se revelaram nos elementos anteriores e na compreensão inicial de que a estética japonesa se efetiva como um discurso, uma poética. Este terceiro elemento

⁹⁰ Cf. Suzuki; Iwai, 2006, pp.65-66.

já foi apresentado de forma inconspícua ao longo desta sessão da tese e nas citações das quais nos valem até então: 1) a reiteração da intraduzibilidade dos termos que compõe o vocabulário da estética japonesa – que mantivemos até aqui em sua língua original em um vácuo semântico; e 2) os trabalhos de Otabe Tanehisa sobre a estética japonesa e a expressão “oriente, especialmente o Japão” ou “o oriente ou o Japão”.

Caso nos deparemos inadvertidamente com um dos vocabulários da estética japonesa em um texto escrito em japonês (ou até mesmo em um texto escrito em outro idioma trazendo esses vocabulários em japonês) e, inseguros de seu significado, procuremos o seu verbete em um dicionário de japonês ou em uma enciclopédia, encontraremos, sobre os três termos que estamos tratando, que pertencem à estética medieval japonesa ou são uma consciência do belo ou categoria estética nascidas no período medieval japonês, sendo ligadas a tais e tais artes cujo desenvolvimento teórico se deve a tais e tais figuras históricas do Japão – tal qual discutimos nos dois primeiros elementos do discurso da estética japonesa. Em adição, veremos que “yūgen” é explicado como profundo (奥深い *okufukai* ou 深遠 *shin'en*) ou misterioso (神秘的; *shinpiteki*), “sabi” como quietude (閑寂; *kanjaku*) ou simplicidade (枯寂; *kojaku*) e “wabi” como modéstia (簡素; *kanso*) ou simplicidade estudada, refinada (枯淡; *kotan*)⁹¹. Assim, além de termos as suas explicações teóricas, possíveis apenas depois da introdução da estética e a subsequente afirmação de uma estética particular japonesa (inclusive os encontramos caracterizados como “simbólicos”), vemo-nos em situação de tradução intralingual. Vislumbramos aí uma deixa: como discutimos na primeira parte da tese, a contaminação entre os idiomas embarça as distintas categorias de tradução traçadas por Jakobson, sendo ainda mais verdade no caso do japonês no qual as, supostas, traduções intralinguais dos nossos vocábulos são formados pela junção de caracteres chineses contaminados pelo idioma japonês. Fica-nos patente então que tais vocábulos já se encontram em tradução desde suas mais despreziosas explicações (aquelas que encontraríamos nos dicionários e enciclopédias), muito além disso, em uma dupla tradução: se pudermos ainda nos valer da problemática divisão entre significado e significante, os verbetes desses vocábulos apresentam, por um lado, sua tradução às línguas ocidentais ao se utilizarem dos significados de arte, belo e símbolo para significá-los e, pelo lado do significante, empregam aquelas palavras que mais se aproximariam de tais vocábulos, utilizando-se

⁹¹ Consultamos para tal o dicionário *Dejitaru Daijisen* e a *Enciclopédia Britânica* em sua versão japonesa.

para isso de palavras japonesas (ainda assim raras no idioma) fortemente pinceladas pelo idioma chinês (ou uma de suas variações).

Se o primeiro elemento da poética da estética japonesa é a tradução dos conceitos ocidentais ao japonês, seu último elemento é a afirmação da intraduzibilidade das palavras que compõe o vocabulário de sua estética particular às línguas ocidentais. Várias tentativas foram feitas, mas sempre apontando a inadequabilidade da tradução. Porém, como vimos, a estética japonesa já se encontra duplamente traduzida – por assim dizer, ao oriente e ao ocidente –, de modo que tal intraduzibilidade, antes de ser uma característica derivada da particularidade da gênese e desenvolvimento de tais “conceitos” (o segundo elemento), ou seja, algo intrínseco aos próprios conceitos, ela faz mais parte da estratégica discursiva ou poética da estética japonesa⁹².

O efeito discursivo dessa pretensa intraduzibilidade talvez seja mais facilmente compreendido ao seguirmos a análise feita por Otabe sobre a expressão “o oriente, especialmente o Japão” ou, em sua outra versão, “o oriente ou o Japão”, uma questão do discurso sobre a Ásia e sua relação com as artes e estética – seja partindo do Japão ou do Ocidente – é um tema ao qual Otabe se dedicou detidamente. São nos livros de Okakura Tenshin e Ōnishi Yoshinori, dois atores fundamentais na recente história da estética japonesa, em que a expressão teve sua formulação e apresentação mais conhecidas. Seja em Tenshin que via o Japão, por motivos históricos, como o “museu da Ásia”, seja em Ōnishi que diz se utilizar da expressão por conveniência, mas vendo a cultura japonesa como representante da cultura asiática, aquela a se contrapor ao ocidente, é clara a assimetria que encontramos aí. Assimetria em duplo sentido: assimetria de um único país representar todo o extremo oriente ou, até mesmo, todo o oriente; assimetria também deste mesmo país ser o contraponto à Europa ou, até mesmo, a todo o ocidente.

Otabe analisa a seguinte passagem da obra de Ōnishi, *O Espírito da Arte Oriental* (東洋の芸術精神; *Tōyōteki Geijutsu Seishin*), publicada postumamente em 1988:

Aqui, por ser a palavra “oriental” extremamente imprecisa, de fato, talvez seja mais adequada a palavra “asiático”. Mesmo que as relações históricas de certas

⁹² Um exemplo da afirmação dessa intraduzibilidade é trazido novamente por Suzuki (Iwai, 2006, pp.537-538) nas palavras do dramaturgo Yamazaki Masakazu sobre “aware”: “Por mais que nos debatamos em vários exemplos, sinto que é impossível traduzi-lo [aware] ao inglês. [...] Claro que, se formalmente, traduzirmos por ‘uma elegância que inclui certa tristeza’ não haveria aí nenhum erro, porém se formos explicar essa sutileza que é, de fato, expressa na literatura japonesa, nesse momento ela já não pode ser chamada de tradução. [...] Se procurarmos bem, é claro que não é como se não houvesse outras categorias estéticas, mas é que praticamente tudo aquilo que é belo se expressa pela palavra “aware”. Assim, não devemos simplesmente traduzir “aware” por “elegância”, talvez, por acaso, podemos juntar tudo e traduzi-lo por “belo”. Para os japoneses, especialmente para os japoneses do período medieval, em resumo, “aware” talvez não fosse nada mais do que “belo”.

culturas nem sempre sejam possíveis de serem localizadas na Ásia, por ser irrefutável o fato de que é a Ásia que representa a cultura oriental que se contrapõe à cultura ocidental da Europa e dos Estados Unidos nos dias de hoje, utilizamos aqui, por conveniência, a palavra “oriental”. (Ōnishi, 1988, p.4)

Otabe se foca em mostrar a confusão de Ōnishi ao falar que o Japão representa toda a cultura da Ásia, utilizando-se dos conceitos estéticos que vão do Japão antigo ao medieval como se neles se encontrassem o espírito da arte oriental, contrapondo assim tais conceitos históricos do Japão à cultura ocidental da época. Isto é, não é a cultura japonesa daqueles tempos – Ōnishi escrevia entre as décadas de 30 e 40 – que se contrapõe à cultura ocidental, mas sim é o espírito antigo do Japão que se contrapõe à cultura ocidental de sua época. É isso que levará Otabe a afirmar em outro artigo (2002, pp.153-162) que os estudos comparativos entre o Japão – em especial quando ele é colocado como representante da cultura oriental – e o ocidente podem ser vistos como uma variação da *querelle des anciens et des modernes*, tendo o Japão ou o oriente o papel *des anciens* e o ocidente o *des modernes*. Otabe conclui que o uso reiterado das expressões “o oriente, especialmente o Japão” e “o oriente ou o Japão” levam à ingenuidade intelectual de substancializar toda diversidade de uma vasta região geográfica com uma longa história em um só país que, por sua vez, também possuía e ainda possui diferenças culturais internas. Os próprios conceitos da estética japonesa, como viemos repetindo, são fruto também dessa diversidade cultural e histórica que ocorreu e ocorre no interior do Japão que é homogeneizada pelos elementos discursivos que moldam a poética da estética japonesa, principalmente ao afirmarem que tais conceitos são antes de tudo – e passando por cima de qualquer diferença regional e histórica – “japoneses”. A Otabe também não passa despercebido que tal substancialização do oriente na cultura japonesa tem como contrapartida a substancialização do ocidente na ideia de modernidade⁹³.

Enquanto Otabe enfatiza a expressão “nos dias atuais” para demonstrar as consequências filosóficas e políticas das palavras “o oriente, especialmente o Japão” e “o oriente ou o Japão”, gostaria de traçar outros desenvolvimentos de sua conclusão ao

⁹³ É emblemático que a filosofia japonesa contemporânea, mais especificamente os representantes da Escola de Quioto, tenham se empenhado em uma superação da modernidade. “Superando a Modernidade” foi, inclusive, o título de uma mesa redonda patrocinada pela revista literária *Bungakukai* em 1942 da qual participou, dentre outros, Nishitani Keiji. Contudo, o embate entre a tradição japonesa e modernidade ocidental no interior da filosofia da Escola de Quioto antecede ao encontro e já pode ser visto nos escritos de Nishida Kitarō com profundas implicações políticas. Cabe perguntar se a Escola de Quioto também não teria afinidades com o discurso da estética japonesa. A questão da superação da modernidade foi discutida por Goto-Jones em seu *Political Philosophy in Japan: Nishida, The Kyoto School, and Co-Prosperity* (Routledge, 2005) e, mais recentemente, em 「近代の超克」と京都学派 近代性・帝国・普遍性 (“*Kindai Chōkoku*” to *Kyōto Gakuha: Kindaisei, Teikoku, Fuhensei*) (Ibusha, 2010), editado por Sakai Naoki e Isomae Jun’ichi.

ênfatizar a “contraposição” ao ocidente que parece quase onipresente em toda a estética japonesa.

Essa contraposição, oposição ou, as vezes, até antagonismo entre a sensibilidade japonesa e a ocidental, caso vista isoladamente, pode remeter a uma afirmação da filosofia e do pensamento japonesa que a coloque no mesmo nível da ocidental, vendo-a como independente e não uma mera cópia ou continuação da história da filosofia ocidental – intimamente conectada ao primeiro elemento do discurso da estética japonesa – ou, ainda, a reiteração da particularidade japonesa em relação ao mundo – o segundo elemento de seu discurso. Contudo, ao adicionarmos aí a ênfase na intraduzibilidade dos conceitos da estética japonesa a línguas *ocidentais* – o mesmo não é dito sobre outros idiomas considerados “asiáticos” como o chinês e o coreano, talvez por que o Japão ainda preserve a ideia de ser o representante do oriente –, tal contraposição ganha novos contornos, ou melhor, ganha uma linha delimitadora clara. Isto porque, ao analisarmos a contraposição entre ocidente e Japão pelas lentes da intraduzibilidade, tendo em mente que a definição filosófica de tradução, como já vimos, é da transferência de sentido, isto é, a tradução seria exatamente a ponte imaterial que permitiria a passagem do significado entre dois sistemas apartados entre si, a impossibilidade dessa transferência aponta que tal oposição não é uma qualquer, mas sim a de uma completa incomunicabilidade. Além, caso continuemos nesse caminho, segundo Otabe, é essa mesma contraposição que cristaliza em uma substância a própria “japonisidade” em si. Como são os conceitos da estética japonesa a expressarem tal substância, ao negar a sua tradução aos idiomas ocidentais, barra-se por completo qualquer transferência ou passagem ao “sistema ocidental” do significado da essência da cultura japonesa ou a “japonisidade”. É dessa contraposição ferrenha, a impedir qualquer contato que não fosse atrito e tensão ou qualquer comércio que pusesse em risco a “pureza” do espírito japonês, e não da particularidade e tonalidade históricas do Japão, que o discurso da estética japonesa hipostasia a essência daquilo que é japonês. Através desse elemento discursivo, o Japão se converte em uma ilha para a qual não há pontes.

Em resumo, o terceiro e último elemento que identificamos em nossa poética do discurso da estética japonesa é: *o Japão, como representante de toda Ásia ou do oriente, coloca-se em contraposição ao ocidente, contraposição que se faz enquanto delimitação impenetrável que não permite qualquer mescla com o ocidente, pois os conceitos da estética japonesa que expressam o significado da essência japonesa são intraduzíveis; a “japonisidade” é uma essência pura a se opor ao ocidente.*

Não nos esqueçamos da gueixa: conclusão e desdobramentos

Identificamos três elementos da poética da estética japonesa, sendo eles: 1) a adoção e utilização dos conceitos de belo e arte tal qual foram formulados pela estética e filosofia da arte ocidental; 2) a afirmação de um belo e de uma concepção de arte particulares ao Japão condensados nos conceitos da estética japonesa que expressariam a “japonisidade” ela mesma na forma de uma sensibilidade particular que perpassaria inalterada toda a história japonesa, valendo-se para tanto de um simbolismo *avant la lettre* da literatura e poesia japonesas; e 3) a intraduzibilidade dos conceitos da estética japonesa e a oposição entre o ocidente e o Japão (representante de todo o oriente) garantiriam que a “japonisidade” se definiria como oposta, contrária, antagônica e impenetrável ao ocidente. De modo que podemos concluir que a estética japonesa enquanto um discurso é mais estética que japonesa, uma vez que sua “japonisidade” é derivada da e sustentada pela estética tal qual pensada na filosofia ocidental em seus conceitos mais fundamentais, além de afirmar sua particularidade essencial através de uma oposição com o ocidente remanescente à *querelle des anciens et des modernes*, tema caro à estética ocidental.

Contudo, é necessário novamente reforçar que nossa análise diz respeito ao discurso, à narrativa – portanto a denominação de “poética” – a perpassar os escritos e estudos que conhecemos como “estética japonesa”. Desse modo, os elementos que aqui apresentamos não surgem necessariamente como pontos argumentativos ou conclusões em tais pesquisas, mas habitam, por assim dizer, suas margens e auxiliam, se não animam, sua argumentação e conclusão. Igualmente, nessas mesmas pesquisas, esses três elementos não surgem na mesma intensidade e, talvez, nem apareçam de todo. Por exemplo, nos *Yūgen e Aware* (幽玄とあわれ) e *A Teoria do Fūga: Uma Pesquisa acerca do “Sabi”* (風雅論 – 「さび」の研究 –) de Ōnishi Yoshinori, como Otabe havia apontado, o terceiro elemento é central, apesar de Ōnishi explicar “aware”, “yūgen” e “sabi” como variações, respectivamente, dos conceitos estéticos fundamentais do belo, do sublime e do humorístico, sendo que sua distinção em relação às variações de tais conceitos fundamentais no ocidente – que Ōnishi identifica como o gracioso, o trágico e o cômico – deve-se ao fato de que no Japão (ou no oriente) a experiência estética ter seu ponto central na natureza, enquanto que no ocidente tal centro se encontra na criação humana ou na arte. Desse breve e simplificado resumo da estética de Ōnishi, podemos perceber que ele não nega a traduzibilidade dos conceitos estéticos japoneses aos idiomas ocidentais, apesar de manter a rígida oposição entre eles. De maneira similar, dado o

aspecto universalista de sua filosofia, ele não afirma a continuidade histórica de tais conceitos, embora declare a íntima conexão entre esses conceitos e o Japão⁹⁴. Também, o vasto conhecimento de Ōnishi dos desenvolvimentos sofridos pela estética ocidental em seu tempo não o levaram a uma abordagem crítica dos próprios conceitos de belo e arte.

Em adição, para ser levado pela poética da estética japonesa não é estritamente necessário o uso direto dos conceitos à ela tradicionalmente atribuídos, como por exemplo a obra de Hisamatsu Shun'ichi, *O Zen e as Belas Artes* (禅と美術) (1958) na qual explica as formas artísticas típicas do Japão através de sete categorias análogas aos sete tipos de Nada (無; *mu*) que desenvolveu em sua filosofia do Zen. Dentre elas, encontramos a assimetria, a simplicidade, a falta de forma, a sugestão, dentre outras. Tendo o Zen ou os tipos do Nada como o princípio guia do pensamento japonês, Hisamatsu nos apresenta uma teoria estética que expressa tal pensamento nas formas e técnicas utilizadas nas artes tradicionais japonesas que, curiosamente, são opostas às formas e técnicas comumente atribuídas às artes ocidentais.

Outro ponto que necessita esclarecimentos é que nossa crítica à poética da estética japonesa, baseada na série de amnésias culturais nela presente, não deve ser encarada como a favor de uma desqualificação de todas as pesquisas e escritos que tratam da estética japonesa. Seja conscientemente ou não, vários acadêmicos – além daqueles que foram essenciais para o desenvolvimento de nossa investigação como Marra, Suzuki, Iwai e Otabe – já percorreram caminhos alternativos para descrever as experiências estéticas diante das produções artísticas e não-artísticas com as quais nos deparamos na tradição e atualidade do Japão. Para citar alguns, Ōhashi Ryōsuke em seu livro de 1986, *A Estrutura do “Corte”: A Estética Japonesa e o Mundo Contemporâneo* (「切れ」の構造—日本美と現代世界—) e Sakabe Megumi em vários ensaios que publicou ao longo de sua carreira. Por outro lado, mesmo os filósofos e estetas, que citamos para juntar as peças dessa poética, foram e são fundamentais à estética japonesa. O livro de Tanaka com o qual iniciamos este capítulo, indubitavelmente, é a obra mais completa e acessível que trata das filosofias da arte mais representativas da história da filosofia japonesa. A estética japonesa e, conseqüentemente, grande parte dos estudos literários, em especial dos

⁹⁴ Por exemplo, no primeiro capítulo do seu livro *Yūgen e Aware*, ele declara ser seu objetivo “esclarecer o conceito de *yūgen* tratando-o do ponto de vista amplo da estética como uma categoria estética ou uma categoria do belo”, conceito “umbilicalmente conectado à particularidade comum à nossa [do Japão] poesia e poética” (Ōnishi, 1940, p.3).

clássicos da história da literatura japonesa careceriam de embasamentos teóricos tão firmes caso a estética de Ōnishi não os fornecesse⁹⁵. Os poetas dos anos 30 que dividiam sua atenção entre o haikai de Bashō e os waka do *Shinkokinshū*, como Kitahara e Hagiwara, deram luz à poesia japonesa moderna com poemas de inegável excelência⁹⁶.

A crítica se volta muito mais aos possíveis desdobramentos perigosos e, na maior parte das vezes, imperceptíveis que se servem dessa poética para fundamentar teoricamente seus esforços. O primeiro deles que afeta diretamente a pesquisa filosófica – mas não só – é a recorrente investigação que se inicia e termina na tentativa de descrever a filosofia japonesa enfatizando a sua particularidade. A consequência imediata é a disseminação do que veio a ser conhecido como *Nihonjinron*, ou teorias da excepcionalidade japonesa. Tais teorias não são um fenômeno exclusivo dos estudos japoneses, mas persistem ainda nas pesquisas atuais, requerendo dos pesquisadores e acadêmicos, que têm os estudos japoneses como seu campo de especialização, constante atenção e visão crítica. Nesse sentido, esperamos que esta poética da estética japonesa seja uma pequena contribuição.

Outro desdobramento obscuro da poética da estética japonesa vaza às outras esferas da vida – tal qual a própria estética japonesa vê a efetividade de seus conceitos – e é experimentada no Japão dos dias atuais. A seguir, analisamos um desses exemplos.

Em 23 de dezembro de 2016, foi publicado no jornal japonês *Tōkyō Shinbun* um artigo intitulado “O Japão é demais!” (日本スゴイ)⁹⁷. Trata-se de um movimento crescente na mídia japonesa que exalta as maravilhas do Japão, a unicidade de sua cultura e do seu povo, que, apesar de datar de meados dos anos 90, ganhou nos últimos anos ainda mais espaço. Pudemos presenciar em primeira mão no Brasil, durante o encerramento das Olimpíadas do Rio de Janeiro de 2016, a estratégia de marketing cultural do Japão ao mundo, visando apresentar o país sede dos Jogos Olímpicos de 2020, sob o nome de “Cool Japan!” (クールジャパン), contando com a presença do Primeiro Ministro japonês Abe Shinzo como um dos elementos principais do show de encerramento das Olimpíadas do Rio.

⁹⁵ É Marra, novamente, quem chama a atenção para a necessidade dos teóricos da literatura japonesa retornarem à estética de Ōnishi para esclarecer filosoficamente os conceitos estéticos dos quais se utilizam, segundo a concepção de Marra, sem a clareza suficiente, insuspeitos de que sua herança se encontra na estética de Ōnishi. Cf. Marra, 2010, *passim*.

⁹⁶ O livro de Roberto Pinheiro Machado, *Introdução à Poesia Moderna Japonesa*, traz análise e traduções de poemas de Kitahara, Hagiwara e Ishikawa que atestam esse fato.

⁹⁷ A tradução ao inglês do artigo e também o original em japonês podem ser encontrados em <http://apjif.org/2017/03/Shirana.html> [acessado em 25/02/2020].

Hayakawa Tadanori, que recentemente publicou o livro *A Distopia do “Japão é Demais”: A Genealogia do Auto-elogio dos Tempos da Guerra*⁹⁸, aponta a gênese do discurso da grandeza japonesa em materiais que datam dos anos 30, em plena a campanha colonialista japonesa que expandia seu território através da invasão de outros países do leste asiático, definindo os materiais que veiculam esse discurso como “livros tolos que podem ser jogados na lata de lixo da história, livros inúteis para nossa compreensão e desprovidos de sentido para o destino da humanidade” (Hayakawa, p.14). Continua dizendo que tal discurso vê a grandeza da nação japonesa em todo e qualquer lugar, desde os campos de arroz até a incrível tecnologia japonesa.

Apesar de discursos sobre a grandeza de uma nação não serem exclusivos ao Japão, nem mesmo nos tempos atuais, caso olhemos mais atentamente a esse fenômeno, descobriremos conexões que nos levam diretamente à poética da estética japonesa. Hayakawa aponta a estranha coincidência de que a recente explosão na mídia japonesa do “Japão é demais” tenha ocorrido dentre os anos de 2012 e 2014 em sincronia com a “Estratégia do Cool Japan” avançada pela administração do segundo mandato de Abe. Seguindo nessa mesma linha, Yamaguchi Tomomi nos lembra que em 2006, Abe havia publicado um livro intitulado *Em Direção a um Belo País* (美しい国へ; *Utsukushii Kuni e*) e que um dos motes que expressavam sua filosofia, durante a sua primeira campanha a Primeiro Ministro, era “uma bela nação”⁹⁹. O que seria essa “bela nação” e sua relação com a promoção de uma “sensibilidade ímpar” possuída pelos japoneses – tal qual a “Estratégia do Cool Japan” pretende vender ao mundo –; esta mistura de política e estética? Uma pista pode ser nos dada se olharmos o *website* da organização *Nippon Kaigi* (日本会議; O Congresso Japão) cujo apoio a Abe e a participação direta em sua administração é amplamente noticiada na mídia japonesa e internacional¹⁰⁰. Dentre os seis objetivos que a organização visa, o quarto, que se anuncia como “A criação de uma educação que cultive a sensibilidade japonesa”, nos é importante:

A educação que foi longe demais na supervalorização de direitos, o ensino de história masoquista que passa um julgamento desfavorável à história de nossa nação e a infestação da educação baseada na liberdade de gênero está acabando com a sensibilidade vívida das crianças de nossa próxima geração, roubando-as de seu orgulho e responsabilidade para com a nação. Antigamente, dizia-se que os japoneses tinham um caráter magnífico que tinha especial afeição à natureza, rico em consideração para com os outros, repleto de um desejo pela

⁹⁸ 「日本スゴイ」のディストピア: 戦時下自画自賛の系譜 (2016)

⁹⁹ <http://apjff.org/2017/06/Yamaguchi.html> [acessado em 25/02/2020].

¹⁰⁰ Sobre o *Nippon Kaigi* o artigo de Tawara Yoshifumi (<http://apjff.org/2017/21/Tawara.html>) e o livro de Sugano Tamotsu, *Nippon Kaigi no Kenkyū* (Fusosha, 2016).

comunidade, estima pela lei, prezo pela coragem e que podiam usar seu coração desejoso de harmonia e seu autocontrole pelo todo.

[...]

Fala-se que a educação é uma política nacional permanente. Através da criação de uma educação de história que transmita o orgulho pela história, tradição e cultura de nossa nação e de uma educação da sensibilidade que retome o vívido caráter japonês, visando o amor pátrio e o cultivo de um espírito voltado à comunidade, nos envolveremos amplamente na educação infanto-juvenil e em movimentos de educação social.¹⁰¹

Por mais político que tal discurso ultranacionalista possa parecer à primeira vista, ao sustentar-se na “sensibilidade”, ele passa rapidamente à esfera estética, em seu sentido original de “estudo da sensação ou sensibilidade”. Assim, sem temer incorrer em erros, podemos afirmar que aqui a poética da estética japonesa se faz efetiva não somente por nos deixar patentes os elementos de sua composição¹⁰², mas também por não se deixar afastar do objeto que constitui originariamente o estudo da estética. Assim, a “bela nação” seria aquela que é conduzida pela “sensibilidade japonesa”, esta já não apenas vê a beleza melancólica na efemeridade das flores de cerejeira a logo se esvaírem nos dias primaveris, mas, antes de tudo, pode descobrir tal beleza na “vívida sensibilidade” que se dizia “antigamente” formar o “espírito japonês”, uma espécie de “caráter japonês” fortemente assentado no “desejo pela harmonia”, no “autocontrole em favor do todo”, enfim um espírito que deve ser retomado para que o Japão volte a ser belo. Em um momento já não mais falamos de belas cerejeiras que existem no Japão, mas de que porque há Japão, há belas cerejeiras.

Desse ponto, não é difícil entendermos a razão da conexão entre o retorno de um espírito japonês, que supostamente havia sido perdido, e o ensino, principalmente da disciplina de história: é justamente através do ensino da história que se percebem as manchas deixadas exatamente por tal sensibilidade japonesa. Por isso, Hayakawa enfatiza a similaridade entre o atual “Japão é demais” e a sua versão anterior da década de 30, em

¹⁰¹ No original em japonês, lê-se: 特に行きすぎた権利偏重の教育、わが国の歴史を悪しざまに断罪する自虐的な歴史教育、ジェンダーフリー教育の横行は、次代をにう子供達のみずみずしい感性をマヒさせ、国への誇りや責任感を奪っています。かつて日本人には、自然を慈しみ、思いやりに富み、公共につくす意欲にあふれ、正義を尊び、勇気を重んじ、全体のために自制心や調和の心を働かせることのできるすばらしい徳性があると指摘されてきました。

[...]

教育は国家百年の計といわれます。私たちは、誇りあるわが国の歴史、伝統、文化を伝える歴史教育の創造と、みずみずしい日本的徳性を取りもどす感性教育の創造とを通じて、国を愛し、公共につくす精神の育成をめざし、広く青少年教育や社会教育運動に取りくみます。

<http://www.nipponkaigi.org/about/mokuteki> [acessado em 25/02/2020]

¹⁰² Vemos no discurso do *Nippon Kaigi* como a particularidade japonesa se mostra na “afeição à natureza” ou no “desejo pela comunidade”, enfatizando-os como se fossem características exclusivas aos japoneses ou como se, desde “antigamente”, tivessem adquirido uma forma ímpar no Japão, diferenciando-os de qualquer outro “caráter nacional” que, porventura, também possuísse tais características.

plena campanha do, então, Império japonês, pedindo o apoio da população durante a Guerra do Pacífico. E, além, o perigo desse movimento atual para a educação. Em suma, no ensino de história, as atrocidades cometidas pelo exército japonês durante o período da guerra são ensinadas como fatos, porém, fatos que ocorreram exatamente na época em que o “caráter japonês”, de acordo com o discurso dos grupos nacionalistas, havia demonstrado a sua excelência. Naquele período, também, o Japão possuía um centro claro em torno do qual os japoneses poderiam se agrupar e se definirem como nação: o imperador. Contudo, é exatamente nesse mesmo período histórico em que, em nome da nação e do imperador, os japoneses cometeram os piores crimes de guerra. Torna-se, então, necessário desvincular o “caráter japonês” das “atrocidades”, seja invocando a “tradição” e a “cultura”, seja pelo mais raso revisionismo histórico que pretende justificar ou simplesmente negar tais fatos históricos¹⁰³.

O “Japão é demais” e a “Estratégia do Cool Japan” avançam na frente da “tradição” e da “cultura”, mas que não são de nenhum modo alheios à justificação ou negação da sombria história japonesa; pelo contrário, elas lhe servem de fundamentação e “evidência” ao argumentar que a sensibilidade japonesa se encontra tanto na apreciação do belo quanto em todo e qualquer aspecto da vida dos japoneses e de suas criações, de forma que um povo dotado de tal sensibilidade ímpar não seria capaz de cometer tais atrocidades ou, ainda, deveria haver uma justificativa plausível para tanto ou, de outro modo, o “espírito japonês”, que dá luz a tal sensibilidade, não guarda qualquer relação com aqueles crimes de guerra.

Caso procuremos no *website* do Ministério da Economia, Comércio e Indústria (経済産業省) do Japão, encontraremos um “livro conceito” intitulado *O Japão que Surpreende o Mundo!* (世界が驚くニッポン!, na versão em inglês: *Wonder NIPPON!*)¹⁰⁴, criado pelo Ministério sob a “Estratégia Cool Japan”. Com um surpreendente design e bilíngue, o livro conceito tem como objetivo apresentar a cultura japonesa e as marcas japonesas ao mundo visando as Olimpíadas e Paraolimpíadas que ocorrerão em Tóquio em 2020, durante as quais o Japão espera receber vários visitantes estrangeiros. Logo em seu início, após citar o trágico episódio do *tsunami* que atingiu as

¹⁰³ Sobre o revisionismo histórico e o impacto na educação japonesa, outro artigo de Tawara Yoshifumi <http://apjff.org/Tawara-Yoshifumi/4312.html> [acessado em 25/02/2020]

¹⁰⁴ Disponível em: <http://www.meti.go.jp/press/2016/03/20170308001/20170308001-1.pdf> [acessado em 25/02/2020].

usinas nucleares em Tōhoku em 2011 e como a cooperação entre os japoneses naquele momento foi noticiado pelo mundo, o livro declara:

Mesmo na adversidade, antes de si mesmo, prezar pelo outro, um coração cheio de consideração. Um espírito que se apega ao outro, adaptando-se e harmonizando-se, cooperando.... Eis a sensibilidade ímpar aos japoneses. E essa excepcionalidade também foi cultivada pela rica natureza do Japão. O que seria a visão da natureza, a sensibilidade e os valores do Japão? Vamos desvendar o que há nas raízes dos japoneses. (Keizaisangyōshō, p.1)

A partir de então, somos apresentados às maravilhas do Japão: as belezas industriais, a natureza, a arquitetura, o artesanato, até mesmo a alicates de unha e as latas de armazenamento de café. Pelas diversas partes do livro, abundam expressões como: “Valores como ‘Somente através das mãos do artesão, [uma peça] não se completa’, são uma particularidade do artesanato japonês” (Keizaisangyōshō, p.6), “Aceitar conceitos opostos ou contradições e dar forma a uma multiplicidade de belezas, isto também é uma habilidade que a sensibilidade dos japoneses pode fazer” (Keizaisangyōshō, p.12), ou ainda “As artes marciais japonesas fazem dessa ‘respiração’ o seu fundamento. Em contraposição à estratégia ocidental que domina o espaço, no Japão, derrota-se o oponente através da respiração, isto é, roubando-lhe o tempo. Os japoneses possuem um rico e delicado senso temporal” (Keizaisangyōshō, p.20). Daí pode-se depreender aqueles elementos constitutivos da poética da estética japonesa. A sutil passagem de afirmações sobre a particularidade da sensibilidade japonesa para um uso evidente destas como fundamento de um discurso de cunho político remanescente daquele nacionalismo da década de 30 ocorre claramente na passagem seguinte (que intercalamos com comentários nossos):

Os japoneses que descobriram do interior da natureza o senso chamado “ma” [entre] almejavam o que ao alcançá-lo? Mais uma vez, voltemos à visão de natureza para tentar pensá-lo. Para o racionalismo moderno ocidental, a natureza era um inimigo externo e, ao mesmo tempo, a fonte de recursos para dar luz à civilização e aprimorar a vida cotidiana, enfim a natureza era tomada como um “meio”. Em contraposição, os japoneses viam a natureza como “realizando o princípio mais elevado, a situação de concordância harmônica”. Enfim, pensavam que a natureza ela mesma era o “objetivo” último ao qual se deveria alcançar. Fazer da natureza o objetivo último e vê-la como a situação de concordância harmônica, a isto os japoneses chamam de “wa” [harmonia].

Em acordo com nosso terceiro elemento da estética japonesa, a visão de natureza dos japoneses é contraposta ao do ocidente. Prestemos especial atenção à assimetria apontada por Otabe que fica aqui patente: é a visão de natureza das “pessoas japonesas” que é contrário àquela, não das “pessoas ocidentais”, mas do ocidente, e não somente isso, mas especificamente ao “racionalismo moderno ocidental”. Os japoneses (quais?) se definem por sua visão de natureza que, por sua vez, é definida pela oposição à visão de natureza

do “racionalismo moderno ocidental”, ou seja, uma *querelle des anciens et des modernes*.

A seguir, ela se torna ainda mais clara:

Há aproximadamente 1400 anos atrás, também o Príncipe Shotoku, que lançou as bases da política japonesa, ensinou que: “Deve-se estimar a harmonia”. Desde muito, os japoneses pensam que a busca pela “harmonia” perpassa todas as verdades. [...] Pensa-se que o “belo” é tal situação de “harmonia”. “Beleza é igual a harmonia”, sem correspondência harmônica não existe beleza: essa é a consciência estética do Japão desde os tempos antigos.

De fato, a harmonia enquanto natureza é uma visão que define os japoneses desde antigamente; trata-se de um pensamento ancião que se contrapõe ao modernismo ocidental. E tal harmonia, inalterada enquanto princípio há mais de 1400 anos, adequa-se à política ao mesmo tempo em que é, ela mesma, a beleza. Explica-se, logo em seguida que “a beleza igual à concordância harmônica nasce da retirada de tudo que seja desnecessário, uma visão de valor contrário ao da do adorno”. Uma definição de belo afim à estética ocidental moderna que pretendia buscar o que seria o belo para além do mero enfeite e adorno¹⁰⁵. Aqui, não só as bases da consciência estética do Japão, a harmonia, nasce de uma visão política – embaralhando novamente estética e política –, mas também ignora que a beleza dita japonesa compartilha inegavelmente similaridades com a estética ocidental, e mais, justamente com aquela estética ocidental nascida do racionalismo moderno.

E, finalmente, após explicar que o processo para se alcançar o belo harmônico é o “*michi*” (道), caminho, palavra presente na denominação de várias artes e técnicas japonesas, o texto continua:

Esse pensamento acerca do “caminho” também está se tornando difícil para os japoneses contemporâneos entenderem. Entretanto, o espírito do “caminho”, mudando de forma, é transmitido ininterruptamente. Por exemplo, os garotos e garotas que se dedicam às atividades extraclasse de suas escolas, sob a direção dos treinadores, empenham-se nos treinamentos com toda sua energia e, mais que tudo, são ensinadas a boa conduta e boas maneiras. Aqui está presente o espírito do “caminho” que supera a mera prática para o aprimoramento de habilidades. Os estrangeiros que presenciam esses treinamentos não conseguem evitar a surpresa. No DNA dos japoneses, inconscientemente, até mesmo agora está presente o “caminho”. (Keizaisangyōshō, p. 37)

Somos invadidos pela estranheza do argumento que primeiramente reconhece que o “caminho” é cada vez mais difícil de se compreender aos japoneses contemporâneos para,

¹⁰⁵ Por exemplo, para Kant, que moldou toda a estética ocidental moderna: “Mesmo aquilo a que se chama *ornamentos (parerga)* isto é, que não pertence à inteira representação do objeto como parte integrante internamente, mas só externamente como acréscimo e que aumenta o comprazimento do gosto, também o faz, mas somente pela sua forma, como as molduras dos quadros, ou as vestes em estátuas, ou as arcadas em torno de edifícios suntuosos. Mas se o próprio ornamento não consiste na forma bela, e se ele é como a moldura dourada, adequado simplesmente para recomendar, pelo seu atrativo, o quadro ao aplauso, então chama-se *adorno [Schmuck]*, e rompe com a autêntica beleza”. (*Crítica da Faculdade do Juízo*, §14, p.72)

logo depois, dizer que tal “caminho” está presente ainda hoje no DNA dos japoneses, utilizando-se como evidência a postura dos estudantes japoneses nas suas práticas extraclasse. O esforço argumentativo que circunda esta porção do texto é demonstrar que o “caminho”, e seus antecedentes, a “visão de natureza”, a “sensibilidade”, a “consciência estética”, apesar de mudarem de forma, continuam as mesmas desde os primórdios do Japão, isto porque ela se encontra “essencializada” na própria genética e na própria consciência dos japoneses. Não é por mero acaso que os estrangeiros, ao verem essa expressão do “caminho” japonês, ficam surpresos, afinal tratar-se-ia aí de uma “essência” oposta e contrária à deles que estaria sendo expressa. É-nos patente também as similaridades entre o objetivo do *Nippon Kaigi* de empreender um revisionismo histórico e educacional nas escolas japonesas – como citamos acima – e essa materialização do espírito japonês supostamente perpetuada pelos jovens estudantes japoneses. Assim, se esse “caminho”, esse “espírito japonês” presente na própria genética japonesa ou em seu subconsciente está cada vez mais difícil de se compreender pelos próprios japoneses¹⁰⁶, a solução estaria exatamente em retomar tal espírito, lembrando-o através de envolvimento amplo “na educação infanto-juvenil e em movimentos de educação social”.

Traçamos rapidamente como um movimento midiático japonês (o “Japão é demais”) encontra similaridades com outro movimento do Japão da década de 30 (o ultranacionalismo em apoio à Guerra do Pacífico), década esta que é exaltada e à qual o retorno é demandado por grupos políticos em ascensão (o *Nippon Kaigi* que apoia e influencia a administração do Primeiro Ministro Abe) que, por sua vez, encontra fundamentos teóricos na estética japonesa cuja estratégia discursiva elucidamos ao longo deste capítulo.

O que não havíamos mencionada até então, é que o livro conceito *O Japão que Surpreende o Mundo!* traz uma lista bibliográfica em que constam: *O Pensamento Japonês (Nihon no Shisō)* de Maruyama Masao, *A Espiritualidade Japonesa (Nihonteki Reisei)* de Suzuki Daisuke, *Clima e Paisagem (Fūdo)* de Watuji Tetsurō, *Ensaio sobre o Bem (Zen no Kenkyū)* de Nishida Kitarō e, finalmente, *A Estrutura do “Iki” (“Iki” no Kōzō)* de Kuki Shūzō. Todas obras importantes de eminentes filósofos japoneses que formam um berço teórico firme a suportar todos os níveis do discurso que descrevemos.

¹⁰⁶ Caberia aqui perguntar como seria possível “perder” um traço genético de um povo tão geneticamente uniforme como o japonês. A resposta é dada pela crescente onda de ódio contra estrangeiros, em especial coreanos e chineses, que se alastra pelo Japão promovida por certos grupos que também apontam com veemência o modo de “curar” tal perda genética: expulsão dos estrangeiros e limpeza étnica.

Por tal razão, para lermos e traduzirmos a filosofia japonesa é imprescindível que tenhamos consciência da poética do discurso da estética japonesa – que nesse momento já tomamos ciência de que não comporta somente aquilo que, de modo mais evidente, denominamos “estética” – para não reproduzirmos inadvertidamente tais discursos.

Na primeira sessão deste capítulo, na qual tratamos do potencial filosófico dos tratados poéticos do waka, chegamos na conclusão de que os sentimentos associados aos poemas em sua ocasionalidade – por exemplo, sua recitação – tratavam-se de uma comprovação de uma apreensão correta do cerne original das coisas, isto é, de que as coisas são perpassadas pela impermanência e pelo vazio, e que esses sentimentos receberam diversos nomes como *yūgen*, *aware*, *sabi*, *wabi* etc. Já na segunda sessão, na qual discutimos a apropriação desses mesmos nomes pelo discurso da estética japonesa, percebemos que a riqueza teórico filosófica dessas noções poéticas é dilapidada ao tomá-las tão somente como aquilo que representa a “japonisidade”. Pretendíamos aí não só introduzir uma gama de termos e conceitos com os quais a filosofia de Kuki Iida, mas também aplicar – e a leitura e tradução se fazem sempre como aplicações – a nossa estratégia de filosofia comparada descrita no primeiro capítulo. Como um breve balanço, podemos dizer que, por um lado, possibilidades eclodiram e, por outro, perigos foram iluminados. É nessa linha fronteira ténue em que se equilibra, a muito custo, qualquer aproximação da filosofia japonesa, em especial do pensamento de Kuki – mas não exclusivamente ao do dele.

Por fim, nos lembremos da gueixa que nos acompanhou silenciosa todo o caminho que foi da poesia clássica japonesa até a poética da estética japonesa hoje. Como Marra nos disse na citação que iniciou nosso capítulo, Kuki nunca se esqueceu dela. Nelas, Kuki via a junção de volúpia e nobreza, a abolição de qualquer dualismo ingênuo, qualquer princípio de não-contradição que, tendo seu lugar na lógica formal, não tem qualquer lugar na vida. Por isso, o “iki”, visto como princípio a guiar as gueixas, nunca é chamado por Kuki de um princípio estético, o “iki” não é uma forma do “belo”, nem mesmo a “ética” do mundo dos bairros de divertimento de Edo. Mesmo que seu tratado sobre o “iki” valha-se da poética da estética japonesa, Kuki resiste até o fim a escrever as palavras “belo” ou “estética”, pois dali, do trágico destino das gueixas, vendidas pelos seus pais ainda crianças para bordeis, educadas nas mais altas artes e etiquetas para, servindo como escravas presas pelas dívidas que contraíam com o próprio bordel que as empregavam, divertirem e prestarem serviços sexuais aos mais diversos clientes, Kuki tenta retirar uma nobreza, de fato, um idealismo que nenhum filósofo foi capaz de alcançar, mas que o

destino da gueixa a ensinou a força: “Mas o verdadeiro idealismo, não se consiste em suprimir o inferno para substituí-lo pelo purgatório? [...] O idealismo que exclui o realismo é um pseudo-idealismo” (KSZ, I: 241-242), diz Kuki. Para ele, a gueixa não é a representante da “beleza japonesa” ou qualquer coisa do gênero, nela se encontra a abolição de qualquer dualismo ou absolutização homogênea, nela se reúnem o mais baixo e o mais nobre: a própria manifestação do destino de todos e qualquer um.

SEGUNDA PARTE: A FILOSOFIA DE KUKI SHŪZŌ

3 – Entre Literatura e Filosofia

3.1 – Kuki: um pouco sobre sua vida e obra

Kuki Shūzō (1888 – 1941) viveu momentos decisivos para a história do Japão em geral e para a filosofia japonesa em específico. Talvez seja por tal razão que vários comentadores de seu pensamento, tais como Obama (2006), Sakabe (1999) e Tanaka (2001), liguem diretamente eventos de sua vida pessoal aos seus escritos. Dada a natureza híbrida e errática da obra de Kuki, conduzindo-o das vias da poesia, passando pelo ensaio pessoal até tratados filosóficos do maior rigor metodológico, não é de todo espantoso que se encontre aí em sua vida dicas para esclarecer suas obras propriamente filosóficas.

Mesmo que essa metodologia hermenêutica possa ser questionável, ela pode, pelo menos, nos fazer compreender o foco da inquietude filosófica que levou Kuki a escrever (seja em prosa acadêmica, seja em versos).

Kuki se forma na Universidade Imperial de Tóquio (atual Universidade de Tóquio) em 1912. No mesmo ano, ingressa na pós-graduação dessa universidade para abandoná-la em 1921 para partir em uma longa estadia de estudos pela Europa. Sua primeira parada foi em Heidelberg onde teve aulas particulares sobre a *Primeira Crítica* com o eminente neo-kantiano Heinrich Rickert entre 1922 e 1923, para, em 1924, mudar-se para Paris. Por três anos ficando em Paris, Kuki se encontrou com Henri Bergson (uma contínua influência em sua filosofia). Em 1927, ouvindo falar da crescente fenomenologia, muda-se para Freiburg para ter aulas com Husserl e Oskar Becker, conhecendo também Heidegger. Para frequentar os seminários deste último, vai para Marburg onde permanece até o ano seguinte antes de voltar para Paris, mas sem antes se aproximar de Heidegger que se lembraria de Kuki anos após em seu diálogo/ensaio “De uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um pensador”. Em Paris, apresenta sua primeira produção filosófica, em francês, encontra-se com Bergson por uma segunda vez e tem também contato com o jovem Sartre que, por alguns meses, manteve conversas semanais com Kuki sobre a história da filosofia francesa. De acordo com o próprio Heidegger, foi a partir de Kuki que ele ouviu pela primeira vez sobre Sartre; não se sabe se Sartre, ao se encontrar pela primeira vez com Heidegger, teria levado uma carta de introdução escrita por Kuki ou se ele teria escrito diretamente a Heidegger sobre o jovem estudante francês. Podemos afirmar, contudo, que é bem provável que Sartre tenha ouvido sobre a

fenomenologia heideggeriana pela primeira vez de Kuki¹⁰⁷. No mesmo ano de 1928, Kuki recebe do eminente filósofo japonês Nishida Kitarō (então diretor do departamento de filosofia da Universidade Imperial de Quioto) um convite para a cadeira de filosofia francesa da universidade. Kuki aceita o convite de Nishida, deixando a Europa no mesmo ano e desembarcando no Japão em 1929.

Os rastros dessa longa estadia na Europa encontram-se difundidas nas obras de Kuki, desde seus poemas – em sua maioria escritos durante esse período – quanto nas referências teóricas que toma para si e que cita ao longo de suas obras. Talvez uma das mais significativas seja o seguinte *tanka* que escreve:

As Flores do Mal e

A Crítica da

Razão Prática

Ombro a ombro zombando

uma da outra.

“*Aku no ka*” *to*

“*Jissen risei*

Hihan” *to ga*

Sesera waraeri

*Kata wo narabete*¹⁰⁸

Não só podemos recorrer ao óbvio por trás dos sorrisos de zombo que ambas as obras dirigem uma à outra, como o da descrição de uma moralidade decadente e elegante, por vezes pomposa e frívola, com a qual nos deparamos nos versos de Baudelaire contra a esperança no ser racional conduzindo-se por um imperativo que, por sua vez, levaria a humanidade a um nível moral elevado como nos explica a *Segunda Crítica*; ou, ainda, como a escrita leve e poética de um lado e a escrita fria e densa de outro; e, finalmente, a clara e intransponível barreira entre literatura e filosofia representada tão bem entre as diferenças de um Baudelaire e de um Kant.

Podemos também, contudo, voltar nossos olhares à estratégia de Kuki para mostrar essa desavença: um poema escrito em uma língua e um estilo poético que não poderiam se encontrar mais longes das obras descritas em atitude zombadora. Detalhe que talvez não seja de todo irrelevante. A expressão japonesa que termina o poema (肩をならべて; que traduzimos como “ombro a ombro”) é definida pelo dicionário *Daijिसui* das seguintes formas: “1) Colocar-se lado a lado. Juntar ombros e seguir em frente; 2) colocar-se em posições iguais. Entrar em contato com o outro tendo um mesmo poder ou status”. Tendo em conta essas definições, podemos até pôr de lado uma certa rivalidade, rixa ou oposição entre as duas obras e tudo o mais que elas representam; elas estão de

¹⁰⁷ Os detalhes entre a relação entre Kuki e Sartre são documentados no livro de Stephen Light, *Shuzo Kuki and Jean-Paul Sartre: Influence and Counter-Influence in the Early History of Existential Phenomenology*.

¹⁰⁸ 「悪の華」と「実践理性/批判」とが/せせら笑へり/肩をならべて(KSZ I: 192)

igual para igual, seguindo juntas em frente com o mesmo status. Além, reparamos na forma verbal do verbo *nabarete*, parte integrante do nosso “ombro a ombro”, e notamos sua modificação como se adicionasse aí um “e...”: “ombro a ombro, zombando uma da outra e...”. Ou então, porque o japonês de Kuki nos permite, entendemos esta forma verbal como um pedido entre amigos, como se Kuki olhando os dois volumes lado a lado em sua estante de livros ou na sua mesa de trabalho, sempre à mão para uma consulta (podemos até nos atrever a contar o número de referências que ele faz a esses dois livros para verificar se estariam, de fato, ombro a ombro), peça: “zombando, ponham-se ombro a ombro”.

Não estaríamos muito longe do “espírito” dos escritos de Kuki caso lêssemos seu poema dessa forma risonha e irônica. Pois, foi desta forma que Thomas Rimer leu um dos mais conhecidos trabalhos de Kuki, *A Estrutura do “Iki”*. Levando em consideração a afeição de Kuki pela literatura francesa, Rimer traça paralelos entre o escrito de Kuki e de seus escritores franceses favoritos como Alain, Stendhal e, obviamente, Baudelaire, pois apresentam similaridades estilísticas ao de um ensaio pessoal repleto de certa ironia e leveza, como percebemos no *Système des beaux-arts* e *Propos sur le bonheur* de Alain¹⁰⁹, no *De l’amour* de Stendhal (citado por Kuki n’*A Estrutura*) e *O Pintor da Vida Moderna* de Baudelaire. No caso desses ensaios, incluindo-se aí o de Kuki, segundo Rimer, uma afiada crítica social, uma descrição dos valores e hábitos de uma sociedade, uma análise que parte dos exemplos em direção ao conceito se misturam a um rigor metodológico convincente, mas que deixa traços de uma certa ironia ao não abrir mão de uma excelência literária. Mas não só das penas dos ensaístas franceses admirados por Kuki formou-se obras desse tipo, porque também no Japão, ao longo de diversos períodos históricos, firmou-se a tradição do *zuihitsu*, uma espécie de ensaio pessoal livre com toques filosóficos e poéticos, melhor representada por Kamo no Chōmei com seu *Hōjōki* (*Relatos de Minha Cabana*) e Yoshida Kenkō com seu *Tsurezuregusa* (*Ensaio em Ócio*). Revelador sobre essa, suposta, dupla influência passando pelos trabalhos de Kuki, Rimer conclui que:

De vários modos, Kuki permanece como o mais *zombador* e *irônico* dentre aqueles a tocarem nesses problemas [da cultura japonesa face ao encontro com

¹⁰⁹ Rimer ainda nos lembra que Alain se referia aos seus ensaios pessoais como “*propos*” que também figura no título dos dois primeiros escritos teóricos de Kuki, escritos em francês e apresentados em Pontigny, reunidos sobre o título de *Propos sur le Temps*. Acerca dos *propos* de Alain, que talvez também se aplique aos *propos* de Kuki e ao seu *A Estrutura* – seria este também um *propos*? –, Rimer escreve: “ele [Alain] conseguiu se aproximar do reino das ideias sem abandonar a elegância e, no seu caso, estou tentado a acrescentar, a refrescante modéstia de sua posição pessoal e literária” (Rimer, 2004, p.132).

o ocidente]. Ao construir sua análise do *iki*, aos moldes estruturais da *filosofia ocidental moderna* que ele adotou, daqueles aspectos da vida e da cultura de Edo aos quais seu temperamento respondia com mais força, seu trabalho revela uma certa resignação implícita em relação às inevitáveis mudanças que a vida contemporânea trouxe à sua geração, assim como, também, uma necessidade não muito articulada de justificar sua própria posição artística, social e profundamente pessoal. A personalidade do autor, por mais “objetivas” que sejam suas observações, espreita por trás de virtualmente todas as páginas. Neste sentido em especial, Kuki também é um *escritor da grande tradição das letras japonesas*. Ele usa seus escritos, como fez Kamo no Chōmei e Yoshida Kenkō muitos séculos antes dele para, ao mesmo tempo, revelar e encobrir suas *inquietações mais profundas e pessoais*. (Rimer, 2004, p.147, nossa ênfase)

Apesar de Rimer não ser um especialista da filosofia de Kuki, e sim um conhecedor profundo da tradição e arte japonesas, em especial a literatura, a longa citação acima pode nos dizer algo acerca da poesia de Kuki que tentamos analisar em face a comum interpretação do pensamento de Kuki baseada em sua história pessoal. Rimer identifica o zombo (ou a galhofa) e a ironia em um escrito de Kuki tomado principalmente por filosófico, *exatamente porque* utiliza-se dos moldes da filosofia ocidental como método de análise de um fenômeno cultural que emergiu no Japão do período Edo, o *iki*. Essa ambiguidade patente (tratar de um tema peculiar à cultura japonesa por métodos ocidentais que se formaram em completa ignorância do tema que se propõem a tratar) revelaria a inquietação de Kuki, ao mesmo tempo em que a encobriria, seja pela certeza da objetividade do método de permanecer universal diante qualquer fenômeno que se proponha a analisar, seja pela necessidade de analisar em termos filosóficos aquilo de mais particular da cultura japonesa, esta estranha à filosofia. Seria essa ambiguidade, novamente segundo Rimer, que colocaria Kuki entre os grandes escritos japoneses ao lado de Chōmei e Kenkō.

Manter a ambiguidade marca não só o processo filosófico de Kuki, mas também aquilo que identificamos como seu método, seu modo de pensar e fazer filosofia. Acreditando-se escrever um *propos* aos ditames franceses, Kuki acaba, também, escrevendo um *zuihitsu*. Acreditando escrever um *tanka* sobre a fragmentada tradição intelectual europeia simbolizada pela irreconciliável oposição entre *As Flores do Mal* e a *Segunda Crítica*, Kuki pede em japonês que filosofia e literatura se coloquem na mesma posição, ombro a ombro, zombando dessa aparente impossibilidade. A impossibilidade, segundo o pensar de Kuki, é o mais próximo do nada, aquilo com menos ser, porém é o emergir do nada no ser que caracteriza com maior potência a contingência cujo sentimento equivalente é a surpresa. Falando sobre a surpresa (*odoroki*) em seu texto “Genealogia dos Sentimentos”, Kuki descreve-a assim:

Somos surpreendidos pela contingência de, por acaso, encontrar-se algo que normalmente não é visto. Talvez seja por isso que a antiga palavra para despertar do sono era “surpreender-se” (*odoroku*), porque nosso subconsciente, ao ser desperto por alguma contingência, encontra aí uma oportunidade de ter diante dos olhos algo que não tinha notado. (BG, p.225)

Nas páginas seguintes, ainda falando sobre a surpresa, Kuki se pergunta por que rimos quando algo engraçado acontece; ao que ele responde: “Dar as costas a essa ideia teleológica do ‘dever’ [...] quer dizer que esta ideia teleológica falhou em se realizar. Mesmo que secundário, o ‘bem feito’ diante do erro do outro nos convida ao riso de ‘satisfação’ pessoal” (BG, p.226).

Somos convidados, então, a esse mesmo riso de zombo quando somos surpreendidos pelo poema de Kuki que pede que *As Flores do Mal* e a *Segunda Crítica* se coloquem lado a lado, no mesmo nível, ombro a ombro em um poema escrito em japonês na métrica poética mais japonesa que poderia haver. Talvez, por acaso, aqueles livros estavam um do lado do outro na estante de livros de um japonês que decidiu dedicar-se à filosofia e viajar pela Europa. E nada mais irônico do que ouvi-lo pedir, em sua língua estranha aos dois livros, que eles se colocassem no mesmo nível, nada mais surpreendente para nos fazer notar que ambos têm uma prevalência tão marcante na sua produção filosófica e poética, em suas obras sobre um fenômeno cultural japonês ou sobre outros fenômenos tão comuns ao longo da tradição filosófica e poética ocidental, mas que escritas, descritas e analisadas em japonês ganham uma outra forma. É ainda mais surpreendente que este filósofo japonês faça de seu pedido a essas duas obras todo um longo e detalhado ensaio em japonês, porém salpicado de outras línguas, sobre algo tão comum e garantido na história da poesia ocidental como o é a rima, porque na história da poesia japonesa a rima não é nada comum e nem garantida. Argumento a favor da rima na poesia japonesa que ele pressiona utilizando-se da própria filosofia. De repente, nos encontramos despertos e surpreendidos pelo fato de que o comum da rima não é nada comum de outra forma (em outra língua) e que a filosofia (nada comum em japonês) venha ao socorro da poesia, confundindo-se a ela, mesmo que comumente tenhamos ambas como estritamente separadas e apartadas. Nessa mescla complexa de campos e línguas podemos vislumbrar o sorriso de zombo e o pedido cantado por Kuki em seu poema; este “pequeno caminho entre filosofia e literatura” que ele descreve no prefácio de sua *Filosofia da Literatura*; pequeno caminho também entre a língua japonesa e diversas outras, percorrido com o sorriso de zombo de um “bem-feito” ao mesmo tempo que se abre um sorriso amarelo.

3.2. A Poesia de Kuki: Duas Perguntas sobre Dualidade

Da poesia infantil e transparente

O *tanka* escrito por Kuki que citamos anteriormente no qual figuram *As Flores do Mal* e a *Segunda Crítica* pertence à pequena coletânea de poemas reunidos sob o título de *Cantigas de Paris* (巴里小曲; *Parī Shōkyoku*), publicada em setembro de 1925 na revista japonesa *Myōjō*¹¹⁰. À ela junta-se outra pequena coletânea de *tanka* publicada na mesma revista: *Paisagens Afetivas de Paris* (巴里心景; *Parī Shinkei*) em abril de 1925, ambas sob o pseudônimo de S.K.. Ainda, em janeiro de 1926, Kuki publicaria conjuntos de poesias no novo estilo, sempre na mesma revista, também intitulados *Paisagens Afetivas de Paris* e *Cantigas de Paris*, seguidos por *Janelas de Paris* (巴里の窓; *Parī no Mado*), em dezembro de 1925, *Sonilóquio em Paris* (巴里の寝言; *Parī no Negoto*), em outubro de 1926 e, finalmente, *Fragmentos de Paris* (破片巴里より; *Hahen Parī yori*), em abril de 1927, sendo que estas últimas duas traziam como autor o nome Komori Shikazō (小森 鹿三). Anos depois, em fevereiro de 1938, um pequeno número de *tanka* seria publicado agora na revista *Bungei* recebendo o título de *Inverno de Quioto* (京の冬; *Kyō no Fuyu*) e, também, novas poesias junto ao ensaio *Rima na Poesia Japonesa* (日本詩の押韻; *Nihonshi no Ōin*), na sua última versão de 1941.¹¹¹

As obras poéticas compostas e publicadas por Kuki não são numerosas (contam-se 162 *tanka* e 61 poemas) e carecem de certa qualidade poética como o poeta Nakamura Shin'ichirō comenta:

Para ser honesto, para nós, naquela época, os poemas do professor [Kuki] eram um hobby de acadêmico como os de um Ōgai ou um Ueda Bin. Porque eram para serem lidas por diversão e, dizendo sem rodeios, achávamos que mais do que se aproximarem de poesia ou de não-poesia, eram coisas infantis. Os poemas feitos por acadêmicos são de uma estranha jovialidade límpida, transparentes e, ainda, por demais enrolados a lembranças históricas, de forma que são pobres de sensações originais. (Nakamura *apud* Fujita, p.215)

Por mais duras que sejam as palavras de Nakamura, elas podem ser facilmente comprovadas ao colocarmos, lado a lado, o seguinte *tanka* de Kuki de *Paisagens Afetivas de Paris*

Olhando sua carta

Wabishisa to

¹¹⁰ Sakabe (2005, p.71) escreve o seguinte sobre a revista *Myōjō* (明星): “Também a *Myōjō* que veio a ser o palco dessa publicação, no período entre o final de Taishō [1912–1926] e o início de Shōwa [1926–1989], inclinava-se muito mais a obras de caráter conservador”.

¹¹¹ As poesias de Kuki foram reunidas por seu amigo, o também filósofo, Amano Teiyū e publicadas no primeiro volume de suas obras completas.

cheia de verdades
e tristeza,
a saudade de você
passa pelo meu coração.

Makoto wo komeshi
Fumi wo mite
Kokoro ni tōru
*Kimi no koishisa*¹¹²

e o de Ishikawa Takuboku (石川啄木), um dos grandes poetas do *tanka* moderno que Donald Keene, em seu livro mais recente, chamou de “o primeiro japonês moderno”:

Até agora, não havia percebido
Quantos erros de ortografia.
Nas cartas de amor de então.

Sono goro wa kitsukazarishi
Kanachigai no ōki koto kana
*Mukashi no koibumi*¹¹³

Comparado ao *tanka* de Kuki, o de Ishikawa exige muito mais da forma do *tanka* a ponto de distorcê-la – temos os costumeiros 31 sons característicos do *tanka*, mas que já não podem ser divididos entre os tradicionais versos de 5 e 7 sons sem mutilarmos a unidade das palavras. Ainda, enquanto o poema de Kuki é transparente, quase pedagógico em sua descrição, o de Ishikawa joga com o tempo e a memória (entre o “agora” e o “então”), não nos deixando certos de sua intenção.

Foram, exatamente, essa transparência e infantilidade dos poemas de Kuki que pautaram toda a interpretação de seus poemas por seus comentadores e pesquisadores. Contudo, tais interpretações elas mesmas tornaram-se transparentes e infantis ao tentarem responder à pergunta pelo lugar da produção poética de Kuki na totalidade de seu pensamento. Deixemos claro, de partida, o que aqui chamamos de transparência e de infantilidade das argumentações acerca das poesias de Kuki.

Por transparência digo, simplesmente, que os poemas de Kuki seriam tomados como expressões transparentes de seus sentimentos, imagens mais ou menos límpidas de suas experiências pessoais vividas em sua longa estadia em Paris – afinal, todos os seus poemas, sejam *tanka* ou poesias livres, levavam no título o nome da cidade e, no conteúdo, cenários parisienses – e marcados por sua biografia. Já por infantilidade – talvez fosse melhor compreendê-la como “inocência” –, entendo a adoção da transparência presente nos poemas de Kuki como norte metodológico de aproximação a eles, isto é, porque há na poesia de Kuki, para utilizar a expressão de Nakamura, pobreza de sensações originais,

¹¹² わびしさと/まことを籠めし/文を見て/心にとほる/君の戀しさ (KSZ I: 176)

¹¹³ その頃は気つかざりし/仮名違いの多きことかな/昔の恋文 (悲しき玩具; *Sabishiki Omocha*; *Tristes Brinquedos*, 1912)

parece correto ler tais poemas como “não-poemas” e, sim, relatos biográficos de Kuki, ignorando-se de todo a robusta teoria e filosofia literária que toma grande parcela de seu pensamento. Em suma, seria por demais inocente deixar de lado toda a filosofia da literatura de Kuki ao interpretar sua produção literária simplesmente porque seus poemas não foram bem-sucedidos. A consequência mais direta dessa postura, como veremos em detalhes a seguir, é que a poesia é submetida a instâncias a ela superiores que explicariam os poemas, dominando seu significado, seja essa instância a biografia do autor seja a filosofia que, surgindo de forma inarticulada porque poética, seria formulada de modo mais maduro nos escritos estritamente filosóficos.

Dado o papel da literatura e da poesia na filosofia de Kuki, muito se perde caso a resposta à pergunta “qual é o lugar da produção poética de Kuki no todo de sua produção intelectual?” seja o mero relato biográfico ou a expressão ainda imatura e inarticulada de sua filosofia. Para responder de forma apropriada a essa questão, precisamos voltar à filosofia da literatura de Kuki para interpretar sua própria poesia, tendo sempre em mente a questão “o que Kuki pretendeu realizar com suas poesias?” cuja resposta nos fornecerá pistas para nossa derradeira empreitada de esclarecer sua filosofia da literatura.

Invariavelmente, os livros sobre Kuki começam com um relato de sua vida, apontando, em maior ou menor nível de detalhes e informações, os eventos trágicos que marcaram sua vida – a constante ausência de seu pai, Kuki Ryūichi, a consequente separação dele de sua esposa e mãe de Kuki, Hatsuko, devido ao seu caso amoroso com o famoso historiador da arte e *connoisseur* Okakura Tenshin, a morte prematura de seu irmão mais velho, Ichizō, e seu subsequente casamento com sua cunhada viúva, Ayako, com quem viria a se divorciar anos depois –, sua longa viagem de estudos pela Europa, marcada por encontros intelectuais importantes e, supostos, encontros amorosos com mulheres de Paris e, finalmente, seu retorno ao Japão, a Quioto. Assim, não é de todo misterioso que se sigam conexões diretas entre os momentos marcantes de sua vida e sua primeira produção intelectual.

Contudo, essa transparência e infantilidade, como as chamo, das interpretações dos poemas de Kuki acabam por encobrir e deixar sem desenvolvimento interessantes e instigantes apontamentos feitos por esses mesmos comentadores e pesquisadores. Vejamos algumas dessas interpretações em uma tentativa de fazer germinar as sementes da opacidade guardadas na transparência e da maturidade na infantilidade.

Começamos pelos apontamentos de Sakabe Megumi em seu livro *Canções Ausentes: O Mundo de Kuki Shūzō* (不在の歌—九鬼周造の世界—), no qual inicia suas considerações sobre *Paisagens Afetivas de Paris* com a instigante observação:

Mesmo nos afastando do contexto da conexão [dos poemas] com a filosofia de Kuki e deixando um pouco de lado que, aqui e ali, eles possam ter valor literário independente, pelo menos, eles podem ser vistos, em certo sentido, como um documento íntimo da experiência no ocidente de um literato japonês do final do período Meiji, equiparando-se aos *Contos Franceses* [ふらんす物語] de Nagai Kafū ou *Melancolia de Viagem* [旅愁] de Yokomitsu Riichi. (Sakabe, 1990, p.47)

A partir disto, Sakabe esclarece o ponto central de sua aproximação dos poemas de Kuki com a questão da posição na totalidade do pensamento e da vida de Kuki da expressão de seu espírito poético e literário, dividindo-a em três partes: os trabalhos literários de Kuki e seu pensamento filosófico, as experiências no exterior e o pensamento e vida de Kuki e, por último, as influências mútuas de seu espírito poético e pensamento filosófico na totalidade de sua vida e pensamento (ibid., p.48).

A centralidade dada à vida de Kuki por Sakabe, infelizmente, acaba por nublar aspectos que ele mesmo destaca como, por exemplo, as possíveis ligações entre a poesia de Kuki e as obras literárias de seus contemporâneos japoneses como Nagai (inclusive citado por Kuki em *A Estrutura do “Iki”*) e a influência mútua entre a obra literária e filosófica de Kuki. Contudo, as conexões literárias são relegadas a meros “documentos íntimos” e as intrincadas mesclas entre literatura e filosofia dirigem-se à totalidade de sua vida (ainda mais que ao seu pensamento).

Citando alguns *tanka* e poemas de Kuki, Sakabe ainda comenta:

Ainda que esse tipo de “orfandade” queira figurar o sentimento de “vida solitária” repleta de originalidade, por um lado, buscando um alívio momentâneo através da sensualidade ou encontrando-o junto ao consolo temporário da paixão, por outro, às vezes, ela se mostra como a nostalgia pela terra natal da qual se está afastado. E foi exatamente do interior desta nostalgia pela terra natal que a concepção inicial de *A Estrutura do “Iki”* tomou forma. (Sakabe, 1990, p.66)

Lembrando outros *tanka* em que Kuki canta sobre uma “terra natal” (故郷; *furusato*), Sakabe termina por ligar diretamente essa solidão e melancolia pela terra natal à obra sobre o “iki” que Kuki começou a desenvolver ainda em sua estadia na França, de forma que seria essa solidão de Kuki, não exatamente aquela cantada nos poemas, que teria sido a gênese de seus pensamentos. Sakabe termina por dedicar apenas poucas linhas no final de seu capítulo sobre a poesia de Kuki à relação entre poesia e filosofia, dizendo apenas que ambas, ocupando posições de extrema oposição, dão forma à

totalidade do mundo expressivo em uma estrutura interna em tensão. Sem fornecer maiores explicações sobre esse significado a não ser chamar uma de intensão e outra de intenção¹¹⁴ (ibid., p.70).

É claro que Sakabe toma os poemas de Kuki por expressões dos sentimentos do poeta que teriam seus sentidos esclarecidos pela circunstância na qual este mesmo poeta se encontraria: um japonês na Europa dos anos 1920 canta sobre solidão, logo trata-se da nostalgia de sua terra natal ou da falta de seus parentes e amigos; tal poeta veio a ser um filósofo que escreveu sobre um aspecto cultural de seu país, assim, foi tal nostalgia que o teria inspirado a fazê-lo, agora filosoficamente. Somos deixados no escuro sobre como aí influenciam-se mutuamente filosofia e poesia, a não ser que filosofia segue poesia.

Ainda, passa despercebido a Sakabe importantes elementos nos poemas que ele mesmo cita. Em “Solidão”¹¹⁵, dirigindo-se às pedras de *Go*, diz-se: “A verdadeira solidão... brota do interior” e no último verso do *tanka* 141¹¹⁶, temos: “É do interior mesmo que brota essa solidão”. Tal solidão cantada brota sem qualquer razão ou causa de um interior que parece ser, de todo, impessoal, insuspeito. Quando se tenta a ele dar razões ou causas, elas são completamente negadas: não é por causa da viagem que se está solitário. Nem ela parece ser passível de ser combatida: nem a doçura do mel, a amizade, o amor, muito menos uma dança¹¹⁷. Só as pedras de *Go*, sem nome e perfeitamente redondas, para se desfazerem dela por ser a elas alheia.

Se em Sakabe é evidente a transparência do tema da solidão, será em Obama e Tanaka que ela passará à infantilidade.

¹¹⁴ Em japonês, Sakabe chama intensão de 重層的な内的緊張 (*jūsōteki na naiteki kinchō*), cuja tradução direta seria “tensão interna de várias camadas”, mas à qual o próprio Sakabe sugere traduções em inglês como “intension, intensity, intentionality”. Já em relação à intenção, no japonês de Sakabe, temos 表現の志向 (*hyōgen no shikō*), “a inclinação da expressão”, à qual Sakabe propõe o inglês “intention, intentionality”, lembrando que 志向 é a tradução japonesa corrente para a intencionalidade da fenomenologia.

¹¹⁵ Solidão!/ Tão preciosa reverberação,/ Nunca ouviram/ Tal nota?// Pedras de *Go*!/ Vocês, bem redondinhas./ Sem nomes inscritos,/ Por que não usam números então?// Um, dois, três, quatro/ Chamemo-las de encontros./ Tique, taque, tique, taque/ Chamemos isto de um bate-papo.// Vocês não sabem da solidão/ Metafísica?/ Nunca viram/ A silhueta desta afetuosa existência?// A verdadeira solidão não se/ tem como ser arrancada, nem por um instante/ A verdadeira solidão não se/ Toca nem pelo amor ou pela amizade// Uma constante desolação/ Que brota do interior,/ A efemeridade das ervas,/ A doçura do mel// Vocês,/ Nunca a provaram?/ Pedras de *Go*!/ Lamentem a sua forma tão redondinha. (KSZ I: 152-154)

¹¹⁶ Não venha me dizer que é porque/ Se está em uma viagem./ É do interior mesmo que brota/ Esta solidão,/ Sozinha.

Tabi ni aru/ Yue to na ii so/ Onozukara/ Kono sabishisa wa/ Uchi yori zo waku. (KSZ I: 191)

¹¹⁷ Em um outro *tanka*, 84, lê-se: “Até dançando/ você fica/ com esta cara solitária”/ você me repreende/ daí esboço um sorriso.

Odoru ni mo/ Sabishiki kao wo/ Shitamau to/ Semeraruru yori/ Tsukuru hohoemi. (KSZ I: 184)

De certo, Obama foi aquele que quem mais belamente escreveu sobre o pensamento de Kuki, encarnando algo do seu “espírito filosófico-poético” – intento que já percebemos no seu título *A Filosofia de Kuki Shūzō: Uma alma errante* (九鬼周造の哲学—漂白の魂—). Contudo, não podemos deixar de notar a insistência com a qual Obama invoca as dolorosas experiências de Kuki conectando-as a, especialmente, seus poemas e ensaios. Como atesta a seguinte observação (acompanhada de muitas outras variações ao longo do livro) sobre dois poemas:

A alma de um poeta que assim canta já se encontrava no interior da desolação, solidão e angústia desde sua infância. É preciso dizer que, desde o início, não havia para Shūzō uma casa a qual retornar, onde essa alma poderia repousar. Quando em terras estrangeiras, a solidão, a desolação e a melancolia da viagem cantadas por Shūzō tinham como pano de fundo esse tipo de experiência primeira da infância. Se a poesia para ele era uma irreprimível manifestação que eclode da melancolia da existência humana – de seus pais, de sua esposa e dele mesmo a viverem em um triste sofrimento solitário –, era também uma manifestação de uma gentil simpatia. (Obama, 2006, pp.35-36)

Aqui nos parece que Kuki concebia a poesia como uma manifestação ou expressão dos seus sentimentos íntimos que, segundo Obama, concretizar-se-iam na solidão na qual Kuki vivia desde sua infância – sem um lar ao qual retornar, vivendo apartado de seus pais – e que, mais uma vez, vivenciou nos longos anos na Europa durante os quais sua solidão seria ainda mais amplificada devido à ausência de sua esposa. O que nos chama a atenção no comentário de Obama é, contudo, que tais sentimentos seriam da própria existência humana, podendo ter sua violência aplacada através da poesia que criaria uma simpatia à dolorosa existência humana. Seria esta solidão existencial o fio conduzindo da poesia à filosofia de Kuki, pois, ainda segundo Obama:

A melancolia da viagem, a desolação e a solidão nas poesias de Shūzō não foram cantadas simplesmente por uma “andorinha” viajando a terras estrangeiras, nem mesmo foram cantadas por ele possuir uma disposição afeita à solidão que, possivelmente, foi gestada em uma experiência primeira do ambiente familiar em sua infância. “O ser humano é solitário no fundo” (*L'être humain est solitaire au fond*). Isto pode parecer nada mais do que um mero verso de uma poesia sentimental a cantar uma separação amorosa, mas, na verdade, penso que esta seja uma frase chave que conecta a poesia e a filosofia de Kuki ou, dizendo de modo mais preciso, sua poesia e sua metafísica. [...] Trata-se da melancolia de viagem, da desolação e da solidão metafísicas. A melancolia de viagem, a desolação e a solidão cantadas no *tanka* que citei anteriormente [141] e nas poesias “Um dia de outono” e “Solidão” são metafísicas. (ibid., p.37-38)

Tal é o salto da leitura intimista da poesia de Kuki à leitura filosófica (ou, como prefere Obama, metafísica). Kuki ensaiaria articular a resposta à pergunta de o quê ou de onde surgem tais sentimentos solitários em sua filosofia e em sua poesia. Porém, por mais que o tema da solidão metafísica seja a conexão entre sua filosofia e poesia, seria o

trabalho da filosofia que responderia à tal questão, esclarecendo sua origem (trabalho que, de acordo com a leitura de Obama, realiza-se em *O Problema da Contingência*, especialmente no trato com o nada). Somos deixados com um vácuo que poderíamos resumir da seguinte forma: Se o trabalho da filosofia é esclarecer a fonte da solidão metafísica, caberia qual papel à poesia? A mim, a resposta de Obama é explícita:

O “outono”, o “vento”, a “nuvem” que de vez em quando são cantados nos poemas de Kuki eram, por um lado, o *símbolo* do coração melancólico, desolado e solitário da frágil e efêmera existência humana nascidas do nada, mas, de outro, simultaneamente, se tornaram o *símbolo* do coração que passeia livre ou, antes, tornaram-se o *símbolo* do coração resignado vindo do âmbito da flexibilidade do “completo desprendimento” que pode cantar “Aos sabores do vento, tudo é minha terra natal” e aceita de bom-grado a melancolia, a desolação e a solidão de serem da maneira que são. (ibid., p.42, nossa ênfase)

Enquanto a filosofia explica e esclarece a origem metafísica da solidão, à poesia cabe apenas ser seu símbolo. Como Obama não se detém no conceito de símbolo, nem nos aponta onde Kuki proporia uma definição para tal, tomá-lo-emos em sua acepção mais corrente como representação subjetiva (uma vez que se trata de símbolo do coração) dos conceitos que serão posteriormente explicados pela filosofia de Kuki propriamente dita. Tal aproximação de Obama é ainda mais reforçada pela escolha dos termos “completo desprendimento” e resignação (coração resignado) que correspondem ao japonês, respectivamente, 恬淡無碍 (*Tentanmuge*) e 諦念 (*teinei*) que, por sua vez, são conceitos utilizados por Kuki em sua filosofia sobre temas japoneses. Desse modo, é seguro lermos na aproximação de Obama uma submissão da poesia à filosofia, sendo que o sentido daquela se encontra nesta, ou seja, a poesia de Kuki é explicada pela filosofia, ganhando dela seu valor. De forma ainda mais concisa, a poesia é símbolo da filosofia, sua articulação íntima e subjetiva, o que explicaria a contraditória posição de, ao mesmo tempo, enraizar a solidão cantada por Kuki a uma experiência pessoal e a solidão metafísica ao nada, que então passaria a ser objeto da filosofia.

Por fim, Tanaka também segue a mesma linha da infantilidade ao ler os poemas de Kuki, com uma vantagem e uma desvantagem em relação a Obama: a vantagem é que ele se volta à teoria da literatura de Kuki para ler seus poemas; a desvantagem é que seus poemas seriam mais apresentações imagéticas de sua filosofia, ainda incompleta, e de suas afiliações filosóficas. Isso ocorre na sua interpretação dos versos livres de Kuki “Uma Canção Russa”¹¹⁸ na qual, após citar o ensaio literário no qual Kuki define solidão e saudade, ele nos explica:

¹¹⁸ Traduzimos o último estrofe do poema no qual Tanaka foca sua interpretação:

Aqui, a fonte da “solidão” está sendo simbolizada pelo “gemido escuro, soluço espantoso”, “lamento doloroso, grande angústia” do Volga correndo pela escuridão noturna dos ermos russos. Não estaria isso mostrando o escuro fluxo da “vida” que a tudo leva em sua correnteza? Kuki dizia que “sempre no avesso da ‘saudade/amor’ do ser, a ‘solidão/tristeza’ do nada serve-lhe de base”, ele está pensando que o “nada” está relacionado ao fundamento da disposição dita “solidão”. Pode-se dizer também que “gemido escuro, soluço espantoso” e “lamento doloroso, grande angústia” são a forma imagética dada por Kuki à silhueta do “nada”.

Assim, sendo guiado pela filosofia da “vida” de Bergson, o que Kuki encontrou profundamente penetrado no mais recôndito de sua própria vida foi o sentimento da solidão e o “nada” que se encontra em seu fundamento. Não importa o quanto se tente lançar-se completamente à vida a todo momento, no seu fundo o “nada” sempre estará à espreita. Obviamente, que nesse estágio Kuki ainda não havia teorizado suficientemente o conteúdo desse “nada”, esta pesquisa viria a ser depois um grande tema de sua filosofia. Mas, de qualquer modo, Kuki se afastaria cada vez mais da filosofia da “vida”. (Tanaka, 2001, p.52)

A referência de Tanaka à saudade tendo em seu avesso a solidão foi retirada do ensaio de Kuki, “Genealogia dos Sentimentos”, permitindo-o relacionar de modo mais substancial o nada à solidão. Contudo, a forte impressão de que ele ainda mantém os versos de Kuki presos à sua filosofia, simbolizando-a e sendo dela uma imagem, serve apenas para concluir que os grandes temas da filosofia posterior de Kuki já se encontravam de forma prematura em seus poemas¹¹⁹.

Uma pequena ontologia da poesia: a forma contingente do nada

Contudo, não basta criticar os filósofos que leem de modo intimista os poemas de Kuki – o que, provocativamente, chamamos de uma leitura transparente e infantil –, precisamos buscar no pensamento de Kuki sobre a literatura indícios que justifiquem suas interpretações. Encontramo-nos, sobretudo, nos momentos em que Kuki se dispõe a comentar o *tanka* japonês, como no ensaio “Genealogia dos Sentimentos” que assim se inicia:

É preciso dizer que sendo o *uta* uma manifestação dos sentimentos, ele é um excelente material de pesquisa caso investiguemos as várias facetas dos

Suzanne,/ não diga bobagens,/ não era pelo charme ou o canto da garota,/ era pela canção de marujo do homem de uns cinquenta anos./ O gemido escuro, o soluço espantoso,/ o lamento doloroso, a grande angústia/ do Volga que corre sem cessar/ da eternidade à eternidade/ pela escuridão noturna dos ermos russos,/ o mais fundo do meu coração/ ressoou na mesma vibração/ daquele barítono que a isto cantava./ Foi a partir daquela noite! Dando as costas até ao amor/ que meu coração se entristeceu.

Shuzannu,/ baka wo iccha ikenai,/ musumekko no iro ya uta ja nai,/ ano gojūotoko no funauta da./ Roshia no arano no yami no yo wo/ eien kara eien ni/ nagarete tsukinai ano Voruga no/ kurai umeki, sugoi musebi,/ itamashii nageki, ōkii modae,/ sore wo utatta ano bariton ni/ ore no kokoro ga donzoko kara/ onaji hibiki de tomonari shita./ Ano ban kara da, koi ni mo somuite/ ore no kokoro wa sabishiinda. (KSZ I: 162-163)

¹¹⁹ Por mais que seja de todo interesse e estejamos de total acordo com sua conclusão de que Kuki se afastaria progressivamente da filosofia da vida de Bergson, interpretando-a de modo particular ao longo dos anos, opomo-nos à sua interpretação dos poemas de Kuki como indicativos do que viria a ser sua filosofia, como conteúdos pouco problematizados que ainda viriam a ser explorados a fundo posteriormente.

sentimentos e suas conexões genealógicas. Porque a sua forma poética é especialmente curta e completamente repleta de sentimentos é que não há nada mais conveniente para explorarmos a totalidade de um certo conjunto de sentimentos.

Entre o *haiku* e o *tanka* qual seria o mais conveniente a tal propósito? Penso ser o *tanka*. Do ponto de vista das artes literárias, o *haiku* de 5/7/5 versos assemelha-se mais a um ponto, enquanto no *tanka* de 5/7/5/7/7 versos sente-se um fluxo de tempo. Enfatizando-se a peculiaridade de cada um deles, pode-se dizer que o *haiku* é espacial e pictórico e o *tanka* temporal e musical. Assim, o *haiku* é apropriado a uma descrição objetiva e o *tanka* a um lirismo subjetivo. O *tanka* possui a estrutura formal de, após cantar os três primeiros versos de 5/7/5, encarregar aos últimos dois de 7/7, que o fecham, a reverberação dos sentimentos. (BG, p.178-179)

À primeira vista, Kuki parece admitir que de fato os *uta* são tão somente a manifestação dos sentimentos – neste ensaio em particular ele não estende tal função à poesia de verso livre ou “moderna”. Mas, olhando mais atentamente, os *uta* não são aqui tratados como obras literárias, pelo contrário, são material de pesquisa ou referências (文献; *bunken*), cuja distinção ele enfatiza em uma tentativa, exatamente, de definir o que seriam as artes literárias: “Relatos deixados em letras ou produtos linguísticos transmitidos de outra forma além de letras é o que chamo de literatura em sentido amplo, logo, neste sentido, literatura converte-se em referência (文献)” (KSZ XI: 6). Kuki, então, se renega a olhar os *uta* que elenca como obras literárias para utilizá-los em prol de desenvolver uma filosofia das emoções, não é por mero acaso que o subtítulo a este ensaio é “utilizando-se do *uta*” (歌を手引として; *uta wo tebikitoshite*). À literatura, em sentido estrito de obra de arte literária, não é vetado ser tomada por um objetivo ulterior, contudo, Kuki sublinha, que caso assim seja, ela fugiria ao seu sentido estrito, tornando-se tão somente literatura em sentido amplo, isto é, referência. Afinal, toda literatura é referência, mas nem toda literatura é artística¹²⁰. Por mais que se possa julgar a poesia criada por Kuki de pobre, tratá-la tão somente como uma referência, seguindo os motivos de uma biografia ou de um “símbolo” de sua filosofia, seria negá-la a sua intenção poética/artística que, sem dúvidas, o filósofo-poeta Kuki, possuidor de um incomum “espírito poético”, almejava em sua criação – independente de que se tenha alcançado ou não. Ler as poesias de Kuki como mera expressão de seus sentimentos ou relatos de sua vida, antes de trazer transparência ao seu pensamento, ofusca-o¹²¹.

¹²⁰ Cf. BG, p.6

¹²¹ A isto acrescenta-se a seguinte passagem, também do “Genealogia”: “Não é preciso mencionar que entre sentir um conjunto de emoções e cantá-las em um *uta* também há uma considerável diferença de proporção” (BG, pp.230-231).

Vemo-nos obrigados a recorrer, de forma repentina, à definição de literatura, no estrito senso de arte literária, dada por Kuki: “Seu objetivo, ele mesmo, se encontra na própria *expressão do ser pelo (ou a intuição do ser através do) idioma*. Não possuindo nenhum outro objetivo além deste e mesmo possuindo outro objetivo ele não ocupa uma posição diretriz” (KSZ XI: 6, ênfase no original). Essa definição realmente não nos diz muito caso não adentremos nos meandros de sua metafísica, sentindo com isso que voltamos às argumentações de Obama e Tanaka que relacionam a solidão cantada por Kuki ao nada, afirmando ser ela metafísica.

Retornamos mais uma vez à discussão ontológica de Kuki e recorreremos a um rápido resumo preparado pelo próprio Kuki e que se encontra nas páginas finais do seu “Considerações acerca da Literatura” (文学概論; *Bungaku Gairon*). Após definir as artes literárias como a expressão do ser mesmo pelo idioma, Kuki se pergunta o que é o ser. Pergunta esta que ele mesmo descarta, uma vez que aquilo por quê procura definir – o ser – já se incluir no predicado – é (KSZ XI: 166). À busca de uma alternativa, lança outra definição: “O ser [存在; *sonzai*] é aquilo que não é não-ser [非存在; *hi-sonzai*]. Aquilo que não é nada [無; *mu*]”, o que ele divide em duas proposições: “O conceito de não-ser só pode vir a ser esclarecido de partida através do conceito de ser” e “em algum sentido, o não-ser é ser” (ibid., 167). Isso o leva a uma longa explicação sobre os três tipos de nada, sendo: 1) *nihil privativum* (meramente negado logicamente, existe atualmente; o exemplo é a teoria das cores de Goethe); 2) *nihil positivum* (não existe atualmente, mas é; os exemplos seriam o sonho, a loucura e a arte); e 3) *nihil negativum* (não é nem possível de ser; um exemplo seria um objeto vazio sem conceito). Como o *nihil privativum* atualmente existe, pouca relação tem com o nada, de forma que para as artes literárias são os dois restantes, *nihil positivum* e *nihil negativum*, os de importância maior, uma vez que o “não é um ser atual” do primeiro e o “não é nem mesmo um ser possível” do segundo atravessam toda a arte (ibid., 81). Assim, através da arte, e a literatura em especial, mostra-se que, em um certo sentido, o nada é, em relação ao ser o nada tem um sentido relativo (ibid., 82). Tal relatividade depende da atualidade, isto é, a realização de uma possibilidade do ser. Tal realização, por sua vez, deve ser temporal e individual. Assim, seria o nada que, relativizando o ser, traria atualidade através de entes individuais e temporais, ou seja, “isto não deveria ser, mas existe” ou “isto não deveria ser nem mesmo possível, mas, de alguma forma, existe”. Por tal razão, os entes atuais são denominados por Kuki de existência (実存; *jitsuzon* = 現実的存在; *genjitsuteki sonzai*).

Existir podendo não existir, temporal e individualmente, é o que Kuki chama de contingência; aquilo que é trazido à existência não por uma necessidade essencial, mas pelas particularidades ocasionais.

Dado esse rápido e denso resumo, percebemos que a expressão mesma do ser pelo idioma, a definição de Kuki da literatura, ocorre porque a contingência, trazida à vida pela literatura, expressa a relatividade do ser em relação ao nada; na totalidade do ser inclui-se o nada.

Ainda no “Considerações”, Kuki aponta as duas relações possíveis entre literatura e contingência: conteúdo e forma. O que é de extremo interesse aqui é que a contingência se relaciona pelo conteúdo somente às formas literárias do drama e do romance, enquanto é reservado à poesia a relação com a contingência através da forma. Esse pressuposto é ainda reforçado em outro ensaio, “Metafísica da Literatura”, no qual Kuki, analisando a temporalidade das três formas literárias, conecta intimamente o romance à filosofia e às ciências, o drama à ética e a poesia à arte¹²². Por tal razão, vemos Kuki se concentrar nas homofonias, na aliteração, na rima, nas palavras-travesseiro (*makura-kotoba*) e nas palavras-cabide (*kakekotoba*) pertencentes às tradições poéticas ocidental e japonesa. Neste ponto, tanto Sakabe quanto Obama tiveram uma grandiosa intuição, pois deram especial atenção aos poemas não publicados de Kuki (reunidos no *Volume Suplementar das Obras Completas*) com inúmeras práticas poéticas de Kuki, versões alternativas dos poemas publicados e alguns projetos abandonados ou inacabados. Apesar do foco de ambos ter sido o de descobrir nesses exercícios indícios da vida e de sentimentos íntimos de Kuki, o simples fato deles terem apontado para a relevância desses escritos, que de outro modo passariam completamente despercebidos aos estudiosos, trata-se de um ganho. Ganho este que se revela sob renovada luz agora: os poemas não publicados de

¹²² Sobre o romance, Kuki escreve: “O romance, por ser um tipo de narrativa, segue o curso da memória, desenvolvendo-se do passado em direção ao futuro, o que é similar ao conhecimento acadêmico que tomando as coisas antigas do passado como seu fundamento desenvolve novas coisas. Em relação à estrutura temporal, tanto o conhecimento acadêmico quanto o romance têm como ponto principal o passado” (BG, pp.36-37). Sobre o drama: “Como o drama tem sua essência na vontade e na ação, seu caráter temporal vem a ser evidente. Desde que a vontade e a ação humana se mostrem dentro do campo teleológico, elas têm o futuro como seu impulso inicial, assim a temporalidade do drama tem como seu ponto principal o futuro” (BG, pp.39-40). E, finalmente, a poesia: “Podemos dizer que temporalmente, a poesia se concentra em um ponto do presente. Como ao se puxar uma rede de pesca, a poesia se forma pela concentração de tudo neste centro chamado presente” (BG, p.45). E, ainda: “Na literatura, é na poesia que o presente especialmente vem à tona. À temporalidade do presente geral a todas às artes, junta-se a temporalidade presente da poesia, assim podemos dizer que a temporalidade da poesia é um presente do presente. Desse modo, podemos afirmar que o romance, que tem seu ponto principal no passado, se aproxima do conhecimento acadêmico, o drama, que tem seu ponto principal no futuro, se aproxima da ética, enquanto a poesia, que tem seu ponto principal no presente, é a forma literária mais notavelmente artística” (BG, p.52)

Kuki, revelando seus constantes exercícios em poesia (uma dessas coletâneas de poesias leva o nome, exatamente, de “Estudos de Tanka” 短歌習作; *tanka shūsaku*), seriam um esforço formal na composição de seus *tanka* e poemas.

E por que Kuki se lançaria em esforços formais na composição de *tanka* e, nesse mesmo propósito, de poesia sendo que a longa tradição do *waka*, como vimos no capítulo anterior, parece já de todo firmemente consolidada? A resposta surge nos últimos momentos de seu ensaio – que consideramos o ponto alto de toda sua produção intelectual – “Rima na Poesia Japonesa”:

Poderia a direção atual da poesia japonesa em geral satisfazer suficientemente a sensibilidade poética? Não posso deixar de achar isso duvidoso. Completamente oposto àqueles que sentem um defeito na restrição do conteúdo no *tanka* e no *haiku*, enquanto teriam seu ponto forte na forma estética, à poesia moderna japonesa não seria difícil cumprir seu dever enquanto poesia e satisfazer as exigências estéticas por ter defeitos formais mesmo que seja possível a ela tratar de conteúdos ricos? Enquanto a mim, creio que o emprego da rima é um dos métodos que pode dar vida à poesia japonesa. Por mais rico que seja o conteúdo, *para se erguer como poesia*, é preciso, enfatizando a forma, manter o equilíbrio. (BG, p. 487, ênfase no original)

Ora, através desta citação, nos é claro que Kuki, pondo-se em posição contrária à crítica da época, vê no *tanka* e *haiku* um desequilíbrio no qual há um excesso de forma e uma defasagem de conteúdo, enquanto a poesia moderna se encontra na situação oposta, tratando de ricos conteúdo sem preocupações formais. De certo, tal compreensão só poderia ter-lhe vindo do contato com a poesia ocidental e seu rigor formal cujas lições retira diretamente de Paul Valéry¹²³. Prestemos atenção também à palavra “método” que é como ele escolhe se referir ao emprego da rima.

Além, para precisar ainda mais os papéis da forma e do conteúdo na poesia, conectando-os à nossa discussão precedente sobre o ser, o nada e a contingência, passemos os olhos também sobre as seguintes linhas – desta vez citadas a partir do “Considerações”: “Assim, a poesia é necessária e, simultaneamente, forma-se enquanto algo contingente. Ela vem de ambos: do *sentido* das palavras que possuem a beleza da necessidade e dos *sons* que possuem a beleza da contingência”, continuando a seguir, “de todo modo, a contingência é um elemento importante da literatura. É importante como o conteúdo da literatura e, quando esta contingência como conteúdo, surge enquanto forma também possui uma importância inegável” (KSZ XI: 122, ênfase no original).

¹²³ Valéry terá posteriormente um papel preponderante em nossa tese, de modo que nos reservaremos de uma análise mais detida de sua relação com Kuki, contentando-nos por ora em mencioná-lo pontualmente.

Por mais que seja contestável a distinção entre forma e conteúdo empregada por Kuki, sobremaneira no que se refere ao *waka* e *tanka*, caso queiramos nos inteirar do lugar ocupado pela criação poética no todo de sua obra não nos podemos furtar de ouvi-lo naquilo que diz ser de grande importância à poesia, a saber, a contingência trazida à ela através de sua forma.

E neste momento nos parece de todo proveitoso introduzir os comentários de Isoya Takashi que consideramos ser aquele quem pensou de modo mais abrangente e detalhado a filosofia da literatura de Kuki. Isoya traça uma íntima afinidade entre Kuki e o formalismo russo, entendendo este como o movimento literário que diferencia a linguagem cotidiana, dominada pela comunicação, da linguagem poética que, além da comunicação, apresenta-se enquanto linguagem ela mesma. Essa diferenciação, que na verdade é um estranhamento, faz-se pelo uso significativo de elementos formais do idioma – sendo o mais exemplar desses elementos o som no ritmo e na rima –, retirando-o da mera função comunicativa do dia-a-dia. Se a linguagem cotidiana se prende à necessidade de comunicar algo, a linguagem poética se vale da própria língua para criar deslocamentos através das contingências linguísticas – como, por exemplo, a dicção cujo ritmo lança o poema em uma musicalidade incomum ou a rima que irmana duas palavras que, a princípio, nada tinham a ver uma com a outra a não ser suas reverberações sonoras. Apesar de não termos nenhuma documentação que comprove que Kuki tenha se inteirado do formalismo russo e o estudado, as similaridades teóricas são espantosas, dando à interpretação de Isoya solidez.

Porém, o que nos interessa neste momento são duas observações que ele lança acerca da produção intelectual de Kuki: “A pesquisa da linguagem poética de Kuki tem por trás de si a contínua tradição da poética japonesa” (Isoya, 1991, p.8) e

O que é ainda mais interessante é a existência de poesias e *tanka* escritos pelo próprio Kuki. Eles são uma metalinguagem poética que esculpiu uma aprofundada intuição do ser vinda de uma reflexão da metalinguagem conceitual sobre a “linguagem da contingência” e da “contingência da linguagem”. Para ele, suas criações poéticas “refletiam a contingência da contingência primordial”. (Isoya, 2002, p.108)

Essas duas observações de Isoya fornecem diretrizes que revelam um nível mais elevado através das quais as criações poéticas de Kuki podem ser analisadas e englobadas na totalidade de seu pensamento. Associando as incursões de Kuki na linguagem poética à tradição poética japonesa, notamos similaridades que, apesar de óbvias e corriqueiras, impressionantemente não foram levadas em consideração por grande parte dos filósofos

e pesquisadores de seus escritos, a saber, como em toda a tradição poética japonesa, dizendo aí da “clássica” e da moderna, seus poetas também eram teóricos da poesia e da literatura tal qual o próprio Kuki. Mesmo que as preocupações e abordagens de Kuki sejam obviamente distintas, ele mesmo se coloca no interior de uma tradição poética que se inicia com o *Kakyōhyōshiki* de Fujiwara no Hamanari e se prolonga até Masaoka Shiki e o *Shintaishi*, todos marcados pelas figuras de poetas/teóricos da poesia de uma influência ímpar na poesia japonesa. E, como vimos no capítulo anterior, os tratados poéticos de *waka* estavam muito menos interessados em interpretar os poemas objetivando sacar seu sentido latente, seja ele de teor lírico/expressivo, seja filosófico, e mais pautados nas questões formais/retóricas e, do que chamamos, o potencial filosófico do poema em si. Desse modo, as afirmações de Kuki como a que diz ser “o poema a expressão do próprio ser através do idioma” ou de que a contingência, dotada de seu peso ontológico, surge na forma do poema, tornam-se menos hiperbólicas e figuradas, por assim dizer, à luz da nossa discussão anterior da poética do *waka* sobre a intertextualidade do real ou de como o cerne original das coisas acerca das quais canta um poema apresenta-se pelo vazio e pela impermanência que, ao esvaziar e tornar provisório todo o sentido e referência à realidade exterior destas mesmas coisas, mostra-as em sua verdade. A contingência, cujo peso recai nos aspectos formais, em especial nos sons, encontra ressonância na poética de Shunzei (e por extensão também na de Motoori Norinaga) quando este afirma que é na recitação do poema, quando é cantado, que podemos perceber suas virtudes e falhas, sendo que é também nesse momento em que somos assaltados pelos sentimentos que dele emergem “de algum modo ou de outro”. Ou seja, é no aspecto que poderíamos considerar mais contingente em um poema, sua recitação, seu canto e não na profundidade de seu sentido – este sendo o seu aspecto que talvez apontaríamos como o mais necessário e essencial – que se encontram aqueles sentimentos a comprovarem uma apresentação verdadeira do cerne original das coisas. A importância atribuída à contingência e aos sentimentos por Kuki depara-se aí com uma tradição que lhe é mais afim do que aquela da qual retira o aspecto formal da rima sobre a qual discute extensamente: diferentemente da poética e tradição ocidental na qual os sentimentos se atam a um lirismo expressivo e a contingência a uma imprecisão perniciosa, a tradição poética e de poesia japonesas as têm como elementos fundamentais à realização plena do que poderíamos denominar “verdade poética”. Creio que é em contraposição ao conteúdo, ao sentido de um poema (algo um tanto quanto estranho à poesia japonesa) que Kuki

invoca a centralidade da forma que nada mais é do que essa contingência e esses sentimentos no modo tais como são falados na poética japonesa¹²⁴.

Correndo o risco de dar por demais crédito aos *tanka* de Kuki, perguntemo-nos “o que poderíamos deles retirar caso os lêssemos na mesma esteira do que Shunzei e Teika pretenderam com seus *waka*?” Isto é, uma tentativa de renovar a tradição poética japonesa que, naquela época, padecia de uma estagnação (tendo como seu mote “disposição nova, palavras antigas”). Em outras palavras, lermos os *tanka* de Kuki como uma tentativa de trazer contingências e sentimentos até então alheios ao *waka* e *tanka* mantendo sua pretensão de apresentar o cerne original das coisas.

Propondo novos precedentes

Como já sabemos, os precedentes estão na base do *waka* tradicional, servindo como o tópico ao redor do qual gravitam as palavras adequadas ao seu tratamento. Essas palavras foram denominadas de *utamakura* (歌枕), o travesseiro-dos-poemas. Com o passar dos anos, os travesseiros-dos-poemas passaram a ser constituídos quase em sua integralidade por nomes de lugares ou, como Shirane os traduz, lugares poéticos (名所; *meisho*, *nadokoro*)¹²⁵. Trata-se de lugares repetidamente cantados nos *waka* que se tornaram célebres por alguma característica excepcional que de fato possuíam ou que os poetas, e conseqüentemente os precedentes daí nascidos, os atribuíam. Sendo a jornada e a viagem um dos tópicos recorrentes do *waka*, os travesseiros-dos-poemas vieram à mão para se invocar tal atmosfera sentimental ao falar de extraordinários lugares longínquos com os quais o poeta se deparou ao longo do caminho. Contudo, com a popularização dos nomes desses lugares, além do lugar ele mesmo, na poesia, ao comporem os precedentes do *waka*, os travesseiros-dos-poemas passaram a aludir mais do que a se referirem aos próprios lugares a serem cantados, de modo que a sua referência física passou a ter menor ou quase nenhuma importância face às imagens e sentimentos aderidos aos nomes dos lugares. Muitos desses lugares vêm a ser também palavras-travesseiro ou palavras-fronhas, confundindo-se entre si, principalmente por serem de tal forma numerosas que, diferentemente de outros recursos retóricos do *waka*, seria quase impossível organizá-las

¹²⁴ Temos aqui mais um elemento a corroborar nossa interpretação de que na “Genealogia dos Sentimentos”, Kuki trata os poemas mais como “referências”, ou seja, utilizando-os com um objetivo outro a não ser a expressão do ser; nesse caso para uma compreensão filosófica dos sentimentos.

¹²⁵ Cf. Shirane, 2012, p.67 et seq.

todas sob uma só categoria. Exemplos de travesseiros-do-poema estão nos seguintes poemas de Shunzei e do monge Saigyō:

Quando a noite cai,
o vento outonal dos campos
penetra meu coração.
Ouvindo o lamento da codorniz
na minha terra de Fukagusa

*Yū sareba
Nobe no akikaze
Mi ni shimite
Uzura naku nari
Fukagusa no sato*¹²⁶

Monte Yoshino!
Dos galhos de suas cerejeiras,
a neve cai.
Será um ano
de florescer tardio?

*Yoshino yama
Sakura ga eda ni
Yuki chirite
Hana wo sogenaru
Toshi ni mo aru kana*¹²⁷

No *waka* de Shunzei, o travesseiro-dos-poemas é Fukagusa: nome de uma pequena vila ao sul de Quioto, no distrito de Fushimi, homônima à “grama alta”. Por ser localizada no interior e afastada da capital, Fukagusa mais do que a um vilarejo aludia à solidão de alguém sempre a espera de uma visita, além, pela sua homofonia com grama alta era rapidamente associada à codorniz da qual, diz-se, adorar se esconder na grama alta, cantando um lamento tristonho durante as estações frias; origem também da associação entre Fukagusa e a estação do outono¹²⁸.

Em relação ao *waka* de Saigyō, identificamos nele o travesseiro-dos-poemas “Yoshino” ou “Yoshino yama” (montanha de Yoshino). Sem dúvidas, um dos célebres lugares mais recorrentes no *waka*, Yoshino, localizado na prefeitura de Nara, evoca rapidamente a cerejeira ou a neve, razão pela qual, ao unir tão harmoniosamente ambas ao travesseiro-dos-poemas, esse poema de Saigyō é exaltado.

E, como podemos aí, relacionar esse recurso retórico da poética do *waka* ao *tanka* de Kuki? Primeiramente, Kuki não trata em nenhum de seus escritos os travesseiros-dos-poemas, mesmo no que se refere a recursos similares como as palavras-travesseiro ou as palavras-cabide, ele se interessa mais pelos efeitos fonéticos de seus empregos – nos quais vê seu caráter formal e, portanto, contingente – do que pelo seu sentido – considerado ligado à necessidade. Contudo, como viemos argumentando, o sentido do travesseiro-

¹²⁶ 夕されば野べの秋風身にしみて鶉なくなりふかぐさの里 (Senzai Wakashū IV: 259)

¹²⁷ よしの山さくらがえだにゆきちりて花をそげなるとしにもあるかな (SKKS I: 79)

¹²⁸ Shirane (1990, p.73 et seq.) oferece uma interpretação deste poema de Shunzei, lendo-o em sua intertextualidade com outros poemas da tradição que se utilizam das mesmas imagens. Sua conclusão é que, mais do que uma expressão do *yūgen* – a forma como esse poema veio a ser lido –, o subtexto do poema sugere uma mulher que se cansou de (em japonês, encontramos uma homofonia entre outono “aki” e o verbo “cansar-se de” “akiru”) esperar por seu amado por tão longo tempo a ponto de a grama crescer alta, enquanto que sua tristeza ecoa pelo canto da codorniz (uma feliz coincidência que a codorniz seja um substantivo feminino em português).

dos-poemas nada tem de fixo e definido, auxiliando mais na composição da atmosfera sentimental evocada pelo poema do que no seu conteúdo – por exemplo, no caso do travesseiro-dos-poemas “Yoshino”, evocam-se as cerejeiras ou a neve, reminiscentes da primavera e do inverno com mais intensidade do que as características topográficas da planície e da montanha do “lugar real”. Caso queiramos ler os *tanka* de Kuki na linha da tradição poética japonesa, teremos que buscar neles aquilo com o que podem contribuir a ou modificar na tradição¹²⁹. E, então, temos que voltar nossos olhos aos precedentes.

Como comparamos anteriormente, os *tanka* de Kuki parecem muito mais afeitos à tradição antiga do que aqueles de Takuboku, muito mais modernos e estilisticamente refinados. A razão disso, pretendemos demonstrar, estaria no apego de Kuki aos precedentes da antiga tradição *waka* que, como apontado por Isoya, Kuki continua. De início, apontemos dois precedentes presentes nos poemas de Kuki, mas que passaram completamente despercebidas pelos trabalhos sobre ele:

1) por ser curto, o *waka/tanka* não dispõe do espaço para construir, por assim dizer, a base para seu desenvolvimento, razão pela qual é sempre ocasional – e aqui não podemos nos furtar de sua direta conexão com a contingência –, ou seja, é informado por predicções vindas dos precedentes. Os *tanka* de Kuki apresentam uma ocasião muito específica com precedentes na tradição: viagem a um lugar distante, Paris, em duas estações do ano demarcadas precisamente nas duas coletâneas que publica: em *Paisagens Afetivas de Paris* estamos no outono; em *Cantigas de Paris* na primavera.

2) como os títulos demonstram, em especial o primeiro, Paris é menos um lugar “real” e mais um lugar afetivo, dos sentimentos, um lugar poético, enfim, o travesseiro-dos-poemas de Kuki.

Provemos nossos pontos. Já no *tanka* de abertura de *Paisagens Afetivas* somos introduzidos à estação (os castanheiros perdem suas folhas), à viagem (o viajante é movido ao ponto das lágrimas pela visão das árvores) e à atmosfera sentimental que permeia nosso travesseiro-dos-poemas, Paris.

Quando as folhas do castanheiro
amarelam e caem,
o coração do viajante
mareja de lágrimas.
Eis Paris!

Maronie no
Kibamite chireba
Tabi no mi ni
Namida moyōsu
*Parī naru kana*¹³⁰

¹²⁹ O próprio Kuki expressa essa visão ao escrever: “Não há nada de bom em apenas apegar-se à tradição de forma antiquada. O dever do poeta não seria de, seguindo a tradição, enriquecê-la? Retirar do seu interior uma semente adormecida e fazê-la desabrochar em belas flores?” (BG, pp.343-344).

¹³⁰ マロニエの黄ばみて散れば旅の身に涙もよおす巴里なるかな (KSZ I: 174)

Nos *tanka* subsequentes, vemos que Paris é um conjunto de dança, música, mulheres, do Sena, enquanto a atmosfera da viagem é sempre cantada entre os extremos da admiração por visões maravilhosas e da saudade pela terra natal.

Esta minha vida
de dançar tango
com uma beldade.
Mesmo que breve
é uma vida a sorrir.

Taoyame to
Tango wo odoru
Waga inochi
Tamayura naredo
*Waraeru inochi*¹³¹

Noite enluarada!
Como em um sonho,
nas margens do Sena
do início do outono,
lábios se encontram.

Hoshizuki yo
Yume miru gotoki
Hatsuaki no
Sēnu no kishi ni
*Awasu kuchibiru*¹³²

Ouvi dizer que é o país
em que florescem cerejeiras
e pessoas morrem por amor.
Sim, deixe-me contar
da minha terra!

Sakura saki
Koi ni hito shinu
Kuni nari to
Furusato wo shi mo
*Kataritsuru kana*¹³³

Contudo, diferentemente dos precedentes do *waka* tradicional, todas as referências a Paris, desde seus lugares célebres, passando pelas mulheres nomeadas por Kuki até as comidas e bebidas, seriam completamente estranhas aos japoneses do início da década de 1920, com pouca ou nenhuma familiaridade àquilo que ali é nomeado nos poemas. Tomá-las como precedentes seria um grave erro interpretativo. A não ser que o conjunto dos *tanka* de Kuki quisessem introduzi-los como precedentes através da repetição dos seus nomes, ligando-os a atmosferas sentimentais idênticas ou similares. É, então, que poderíamos buscar pistas de travesseiros-dos-poemas nascidos não da retórica clássica do *waka*, mas de uma outra tradição, colocando-os à disposição dos poetas. Tal como Yoshino, que era utilizado formalmente como um recurso retórico para evocar a atmosfera sentimental das cerejeiras e da neve, Paris estaria à disposição para trazer ao *tanka* outras disposições. Lembremos que uma crítica comum e constante às formas de poesia tradicional japonesa era de que, devido à mudança dos tempos, já não mais eram capazes de expressar os sentimentos dos japoneses modernos – isto, claro, tem direta relação à perda da preponderância dos precedentes compartilhados igualmente por poetas e leitores.

Podemos nos atrever a tentar ler a criação poética de Kuki como uma tentativa de modernizar a poesia japonesa, não através da modificação completa das formas (como

¹³¹ たおやめとタンゴを踊るわが命たまゆらなれど笑える命 (KSZ I: 174)

¹³² 星月夜ゆめみるごとき初秋のセエヌの岸に合わすくちびる (KSZ I: 174)

¹³³ さくら咲き恋に人死ぬ国なりとふるさとをしも語りつるかな (KSZ I: 176)

Takuboku ou o *Shintaishi*), nem mesmo como a inclusão de novos sentimentos antes desconhecidos ao *waka* (como intentado no *Shin Man'yōshū*), mas, seguindo a retórica da poética japonesa, fazer com que ela apresente novas disposições? Uma espécie de Teika às avessas? Em vez do “disposição nova, palavras antigas”, o “disposição antiga, palavras novas”? Em outras palavras, os precedentes do *tanka* poderiam vir a ser compostos por lugares outros à história do *waka* japonês?

Infelizmente, as habilidades poéticas de Kuki estavam aquém de um projeto tão grandioso. Também, Kuki não demonstrou, em seus escritos, propostas teóricas a serem levadas a cabo, como fez em relação à poesia moderna japonesa, concentrando seus esforços na questão da rima. Contudo, seu interesse pelo *waka/tanka* e por sua poética era vívido apesar de ser amplamente ignorado pela pesquisa de seu pensamento; em *Filosofia da Literatura*, dois longos ensaios, “Genealogia dos Sentimentos” e “A Fusão de Arte e Vida” (芸術と生活の融合; *Geijutsu to Seikatsu no Yūgō*), são exclusivamente dedicados ao *waka* e *tanka*, sem mencionar que grande quantidade dos exemplos de poesias japonesas utilizadas em “Rima na Poesia Japonesa” são elas mesmas *waka* ou *tanka*, sem mencionar, claro, os *tanka* compostos pelo próprio Kuki, sejam os publicados ou as práticas. A principal diferença entre o *tanka* e a poesia moderna no interior da produção de Kuki é que a esta ele se dedicou enquanto poeta e filósofo e enquanto àquele seu empenho foi majoritariamente poético. Entretanto, disto não segue que seus *tanka* eram simplesmente infantis e transparentes, pelo contrário, seriam uma resposta poética a uma questão, resposta esta nada inferior a uma dada filosoficamente: se a compreensão do ser é a tarefa da filosofia, a poesia tem como sua tarefa expressá-lo através do idioma; a poesia se submeter à filosofia representa tão somente uma perda à poesia e uma pretensão extravagante da filosofia.

Por ora, contudo, guardemos uma resposta conclusiva e vejamos como os *tanka* de Kuki pretenderam criar precedentes antes estranhos à história do *waka* em geral.

Os travesseiros-dos-poemas parisienses: o castanheiro e o Bosque

Investigando os *tanka* de Kuki, encontramos a antiga linguagem dos *waka* de outra ora, como Nakamura os julga, dizendo serem “por demais enrolados em uma lembrança histórica”. A dicção, a escolha de vocabulário e o uso de uma sintaxe do japonês clássico atestam a crítica de Nakamura. Assim, somos instigados a procurar por recursos retóricos do *waka* clássico, o que encontramos na insistência de Kuki com duas paisagens parisienses: o castanheiro (*marronnier*) e o Bosque de Bolonha (*Bois de Boulogne*).

Estaríamos diante de travesseiros-dos-poemas parisienses? Os 4 *tanka* que cantam o castanheiro e os outros 5 que cantam o Bosque de Bolonha parecem que dão uma resposta positiva à nossa pergunta¹³⁴. Excetuando-se a própria “Paris”, nenhum outro marco da cidade surge com tanta frequência nos 156 *tanka* das duas coletâneas.

Os *tanka* que cantam o castanheiro, além do poema que abre *Paisagens Afetivas de Paris*, são:

Mesmo as verdes novas
folhas do castanheiro
em dia primaveril
despertam minha paixão
por Paris

Wakamidori
Maronie no ha mo
Haru no hi wa
Parī no ware no
*Koi wo sosorinu*¹³⁵

No crepúsculo,
um passeio por Paris
ligeiramente perfumado
pelas flores dos castanheiros.
Quero chorar.

Maronie no
Hana hono niou
Yūgure no
Parī no sanpo
*Nakamahoshikari*¹³⁶

Passando pela sombra
de um castanheiro,
caindo, caindo
vão as flores
a noitinha em Paris.

Maronie no
Kokage ni yoreba
Horo-horo to
Hana no chirikuru
*Parī no yūbe*¹³⁷

E os que cantam o Bosque de Bolonha:

Sob o pálido sol
das sombras das árvores outonais
no Bolonha,
ouço o cair das folhas
e leio Daudet.

Burōniu no
Aki no kokage no
Usuki hi ni
Ochiba wo kikite
*Dōdē wo yomu*¹³⁸

Vim pegar
uma frutinha caída da árvore
só por solidão.
O outono adentra
o Bosque de Bolonha.

Sabishisa ni
Ochishi ko no mi wo
Kite hirou
Fuketaru aki no
*Borōniu no mori*¹³⁹

Vestidas de rosa,
pelo roxo do Bosque de
Bolonha,
vem e vão

Murasaki ni
Rira no nioeru
Burōniu no
Mori wo ikikau

¹³⁴ O castanheiro ainda surge em mais dois poemas de Kuki, “Um Dia de Outono” e “Caminhada”, enquanto o Bosque de Bolonha também em mais dois, “À Senhorita D.” e novamente em “Caminhada”. Interessantemente, “Um Dia de Outono” e “Caminhada” são poemas que retratam fortemente Paris, reforçando nossa tese de que poderiam ser lidos como travesseiro-dos-poemas nos *tanka* de Kuki. Outros candidatos poderiam ser o rio Sena que aparece em diversas formas em 4 *tanka* e diversos nomes de mulheres, em sua maioria nomes tipicamente franceses, em 11 *tanka*, porém são sempre nomes diferentes com exceção de Yvonne que aparece duas vezes.

¹³⁵ わかみどりマロニエの葉も春の日は巴里の私の恋をそそりぬ (KSZ I: 187)

¹³⁶ マロニエの花ほの匂うゆうぐれの巴里の散歩泣かまほしかり (KSZ I: 191)

¹³⁷ マロニエの木かげに寄ればほろほると花のちりくる巴里の夕 (KSZ I: 192)

¹³⁸ ブロオニユの森の秋の木陰のうすき日に落葉を聴きてドオデエを読む (KSZ I: 177)

¹³⁹ さびしさに落ちし木の実を来て拾う更けたる秋のブロオニユの森 (KSZ I: 180)

fragrâncias de violetas.

*Momoiro no kinu*¹⁴⁰

Uma flor
a você enviar
de quem me separei
nesta manhã ao Bosque
de Bolonha vim colher.

*Wakaretsuru
Kimi ni okuran
Hana hitotsu
Kesa Burōniu no
Mori ni kire tsumu*¹⁴¹

Uma manhã de primavera!
“Vivamos em um mundo
de conto de fadas!”
É o desejo que trago ao
Bosque de Bolonha.

*Haru no asa
Otogibanashi no
Yo ni ikin
Negai mote kinu
Burōniu no Mori*¹⁴²

Por que a insistência nessas duas imagens? Como dito, poucos ou nenhum leitor da época de Kuki conheceriam esses lugares. Porém, também como dito, o travesseiro-dos-poemas não funciona formalmente como uma referência ao lugar, e sim na construção da atmosfera sentimental que evoca. Creio ser à construção e estabelecimento desta atmosfera como precedentes a que Kuki dedica seus esforços literários. E, diferentemente das referências “reais” aos lugares que canta, os leitores japoneses da época de Kuki já teriam os precedentes para serem levados à particular atmosfera sentimental da Paris literária.

Começemos pelo castanheiro. A identificação desta árvore com Paris passa por todos os poemas nos quais ela figura, como se as duas imagens não pudessem ser dissociadas, uma vez que elas seriam o próprio indicativo da estação a tomar a cidade. Outras árvores e flores são cantadas por Kuki nos seus *tanka*, mas nenhuma outra surge de modo tão numeroso e em relação tão íntima com Paris quanto os castanheiros. Nos precedentes do *waka*, como é amplamente conhecido, as flores e árvores se conectam diretamente a uma estação específica do ano ou até a um dos meses¹⁴³ e, também, a lugares específicos na forma do nosso conhecido travesseiro-dos-poemas. Assim, um *waka* que cante as cerejeiras, poderia muito bem ter Yoshino como seu lugar poético, contudo, seria inapropriado cantar o mesmo Yoshino repleto de flores de ameixeiras (*ume*) no início da primavera ou tingido pelas folhas coloridas do ácer (*momiji*) durante o outono. Do mesmo modo que inadequado seria cantar Yoshino sem que com ele viessem as cerejeiras ou a neve; cantar Paris sem os castanheiros a indicarem as estações

¹⁴⁰ むらさきにリラの匂えるブロオニユの森をいきかうももいろの衣 (KSZ I: 182)

¹⁴¹ 別れつる君におくらん花一つ今朝ブロオニユの森に来て摘む (KSZ I: 183)

¹⁴² 春の朝おとぎばなしの世に生きん願もてきぬブロオニユの森 (KSZ I: 183)

¹⁴³ Shirane (2012, p.64 et seq.) apresenta tabelas que detalham a quais meses se relacionavam as principais imagens da fauna e flora nas coleções antigas de *waka*.

e a atmosfera afetiva da cidade seria, assim, também inadequado pela perspectiva desse novo precedente. Precedente este que Kuki não estaria estabelecendo, mas tão somente fortalecendo, mantendo o nome em francês da árvore (*marronnier*; マロニエ), atando-a intimamente ao ar francês de Paris e trazendo à rememoração os sentimentos não que talvez os franceses possuíssem em relação ao castanheiro, mas sim um ao qual os japoneses poderiam se conectar sem ao menos conhecerem pessoalmente a capital francesa (é exatamente neste tipo de jogo em que se estabelecem os travesseiros-dos-poemas: conectar-se afetivamente a um lugar que apesar de não se conhecer pessoalmente, mantém-se com ele uma potente carga íntima).

Essa conexão, buscamos na literatura e a encontramos em uma obra que, sem dúvida, era conhecida por Kuki e por grande parte dos japoneses amantes de literatura, na qual os cenários e a vida parisiense são desembrulhados diante nossos olhos; refiro-me aqui a *Contos Franceses* (ふらんす物語; *Furansu Monogatari*) de Nagai Kafū, publicado em 1909. Como os travesseiros-dos-poemas têm origem nos precedentes a ditarem como devem ser cantados e qual atmosfera sentimental trazem consigo, nada melhor para investigarmos essa relação entre os castanheiros e Paris, ensaiada por Kuki, do que as célebres obras literárias que o precederam na apresentação de Paris aos japoneses. Pelas páginas de *Contos Franceses*, nos deparamos com o seguinte capítulo intitulado “As folhas caídas dos castanheiros” (橡の落葉; *Tochi no ochiba*):

Na cidade de Paris, nas grandes avenidas movimentadas, ao largo dos calmos mosteiros, nos parques, nos cruzamentos, nas margens do rio e por toda parte estão plantadas árvores que se assemelham ao carvalho de nosso país chamadas de *marronnier*. No início de abril brotam e, logo, seu caule se divide em largas jovens folhas de cinco pontas. O seu verde é de um claro tenro que não se vê nas plantas do Japão e que ao ser penetrada pela luz do reluzente céu azul primaveril, cria algo como um mundo de sonhos em sua profunda sombra tingida pela serenidade de uma luz plácida. [...] Ao chegar o outono – coisa que nos comove –, antes do que qualquer outra árvore, antes mesmo da fria neblina da manhã e da noite molhar os pavimentos da cidade, em uma noite, por inteiro, suas folhas balançam ao vento e caem. [...] Ah, quanto amo este *marronnier*! Não há lembrança tão difícil de esquecer desta minha França como aquelas feitas sob as sombras deste *marronnier*. [...] Ah, *marronnier*! Só tu, meu *marronnier*, sabes das minhas tristezas, das minhas agruras, das minhas alegrias, dos meus segredos. Agora, eu, soluçando de lágrimas por essas lembranças, chamo teu nome e faço-te título dessa coletânea de pequenos textos. (Nagai, 2012, posição 3018-3036)

Essa descrição poética dos castanheiros de Paris inegavelmente se reflete nos *tanka* de Kuki de tal modo que podemos dizer que dela deriva seu precedente. Kafū alude à poeticidade da árvore, as suas cores e transformações sazonais que como se nutrem e desabrocham da cidade onde ela tem suas raízes. Vemos aqui o motivo de Sakabe, em

uma passagem que citamos anteriormente, equiparar os *tanka* de Kuki aos *Contos Franceses* de Kafū. Contudo, diferente dele, que lia os *tanka* de Kuki desprovidos de qualquer valor literário como um relato íntimo de um japonês em terras estrangeiras – como o seria também a obra de Kafū –, nós equiparamos as duas obras através dos precedentes literários estabelecidos por Kafū e que Kuki tentaria fortalecer.

Resumindo a operação interpretativa que realizamos aqui e seu resultado, dizemos: Kuki ensaia consolidar um precedente na forma de um travesseiro-dos-poemas, o castanheiro de Paris. Para tal, ele busca as bases de seu precedente na obra de Kafū que, pela primeira vez, estabeleceu a atmosfera poética de Paris na literatura japonesa que, então, passou a ser um lugar poético. Os métodos e as imagens são idênticos à da tradição do *waka* – o enrolar-se demais à lembrança histórica, dito por Nakamura, e a continuidade da tradição poética japonesa que afirma Isoya – associando uma flor ou árvore às estações, atribuindo-a um lugar específico que, trazendo à mente tanto a flora como a estação, transforma-se em um travesseiro-dos-poemas com seu próprio conjunto de sentimentos e ocasiões apropriadas no interior dos precedentes (ou tradição) da poesia *waka*. Paris se canta pelo castanheiro a indicar suas estações, envolvendo o lugar poético em uma dada atmosfera sentimental.

Além do castanheiro, ainda nos resta passear os olhos pelo Bosque de Bolonha. Com cinco *tanka* cantados no interior de seus limites, o Bosque se mostra como outro candidato a ser um travesseiro-dos-poemas transplantado diretamente de Paris. Contudo, uma diferença se faz notar ao colocá-lo lado a lado com o castanheiro: se este teve como precedente seu estabelecimento pela obra de Nagai Kafū, ou seja, um lugar poético de outras terras introduzido na literatura japonesa através da própria literatura japonesa, no caso do Bosque já não encontramos uma descrição poética de seus órgãos sentimentais escrita pela pena de um japonês, pelo contrário, tratar-se-ia aqui de um precedente para o *tanka* cujas raízes estariam completamente fincadas na literatura francesa.

O Bosque não era um cenário estranho à literatura francesa do século 19, bem pelo contrário, segundo artigo de Noëlle Benhamou, a cena no Bosque era um elemento quase essencial ao romance urbanista e ao novo realismo naturalista:

Através de um corpus variado que não se pretende exaustivo, tantos são os abundantes exemplos interessantes, mas onde figuram as obras de Balzac, George Sand, Flaubert, Edmond About, Goncourt, Daudet, Zola, Maupassant, Lorrain veremos quão o Bosque de Bolonha é uma espécie de teatro do mundo onde reina a aparência e as pessoas se dão ao espetáculo. (Benhamou, p.1)

O Bosque, assim, era um lugar que, ao figurar nos romances, davam-lhes mais realismo ao situarem seus acontecimentos em um lugar próximo e conhecido a todo e qualquer leitor parisiense, além de servir como um laboratório de estudos sobre os vários estratos da sociedade parisiense da época, uma vez que na caminhada pelo Bosque todo tipo de pessoa se avistava, assim como seus costumes, seus gestos e sua disposição emocional. Contudo, ainda nos baseando em Benhamou, não se tratava de um lugar dentre outros a servirem como pano de fundo aos eventos dos romances franceses do século 19; o Bosque mesmo guardava em si uma existência poética que, se confundindo ou não ao Bosque “real”, era uma parada obrigatório aos personagens romanescos.

Primeiramente uma respiração do texto, suspensão da intriga sob a forma de uma brilhante descrição, colorida e poética, o passeio ao Bosque adquire um lugar preponderante na ficção romanesca ao ponto de não ser mais um detalhe pitoresco e esperado, mas de uma cena obrigatória ao torno da qual a obra se constrói. Recorrente ou singular, a cena do Bosque permite um avanço da intriga e uma melhor compreensão das personagens, descritas em um biótopo mundano ou submundano. (Benhamou, p.10)

A Kuki não teria passado despercebido esse detalhe, sendo ele um conhecedor e amante da literatura francesa, o Bosque também lhe surgiria como um lugar romanesco, o que dois de seus *tanka* provam prontamente¹⁴⁴; Alphonse Daudet (1840 – 1897) é um dos escritores cujos romances passam pelo Bosque; a entrada ao Bosque também realiza o desejo pelo “ mundo de contos de fadas”, completando assim a poeticidade do lugar.

A questão se apresenta ao perguntarmos se os leitores japoneses de Kuki reconheceriam o Bosque em sua poeticidade. A dificuldade do acesso aos originais em língua francesa (seja pelo desconhecimento da língua, seja pela logística da aquisição da obra) seria uma barreira intransponível a grande número de leitores japoneses, barreira esta que só poderia ser superada pela tradução. As duas primeiras décadas do século 20 foram pródigas em traduções de obras literárias estrangeiras ao idioma japonês. Dos autores do romance urbanista francês foram publicadas várias traduções, incluindo uma tradução de *Nana*, de Zola, por Nagai Kafū em 1903 pela editora Shinseisha e das obras de Daudet, *Jack* e *Le Nabab*, em 1910 e 1903, respectivamente.

Novamente, de forma resumida e direta, posicionamos o Bosque de Bolonha como um travesseiro-dos-poemas cujo estabelecimento como lugar poético ocorre no interior da literatura francesa, especificamente nos romances urbanistas do século 19, e dela retira sua força como precedente na tradição do *tanka*. Evoca consigo a atmosfera sentimental de uma capital que parece flutuar nas nuvens douradas do literário e do romance, como

¹⁴⁴ Refiro-me aos *tanka* citados acima que se iniciam “Sob o pálido sol...” e “Uma manhã de primavera!...”.

se todos que ali caminham fossem personagens de romances em meio a intrigas amorosas, políticas, sociais, íntimas.

Ao fazer o balanço de nossa peculiar aproximação dos *tanka* de Kuki, tomando o castanheiro e o Bosque de Bolonha como travesseiro-dos-poemas para Paris, faz-se necessário pormos: à qual pergunta tal gesto poético responde? Uma vez que o engajamento em um diálogo requer que escutemos a criação poética de Kuki como uma resposta, sem taxá-la, de entrada, nem como infantil nem como transparente, mas em sua pretensão de verdade; pretensão esta que compreenderemos apenas se recuperarmos a pergunta à qual responde – e, nesse ponto, o ganho seria por demais modesto caso nos fixemos em recompor unicamente qual pergunta Kuki teria se posto a si mesmo (recairíamos aí na transparência que criticamos), além desta, é ainda mais significativo nos concentrarmos na pergunta que, diante sua obra, nos pomos ou a respostas que damos a uma pergunta que seus *tanka* nos põe. Ao continuar a tradição da poética japonesa, seguindo seus métodos, acrescentar à ela precedentes completamente alheios à sua história, ou seja, vindos do ou estabelecidos no ocidente, na França, eis que formulamos as perguntas a que tal gesto poderia ter se proposto a responder: como o pensamento tradicional japonês, constituído de sua poesia e de sua poética, pode vir a se relacionar ao ocidente? Como a tradição japonesa pode alimentar-se do outro? Em suma: *como relacionar o pensamento tradicional japonês e o mundo ocidental?*

Filosofias solitárias e poesias metafísicas

Finda a nossa leitura dos *tanka* de Kuki, resta-nos ainda passar aos seus poemas em forma moderna. E, com eles, a um ponto anterior ao qual deixamos sem resposta: a solidão nos poemas de Kuki. Descartamos a hipótese de que seriam apenas um reflexo de seus sentimentos durante sua longa estadia nas longínquas terras da Europa; aceitamos que possa ser um recurso retórico tradicionalmente associado ao tema da viagem nos *tanka*, assumindo assim um aspecto formal e não de conteúdo. Apresentamos como duvidoso de que seja apenas um símbolo daquilo que sua filosofia da existência desenvolveria posteriormente, isto é, uma submissão da poesia à filosofia.

Qual caminho nos restaria a seguir então? Aquele dado por Isoya, no qual diz serem as criações poéticas de Kuki uma “metalinguagem poética” vinda de uma profunda “intuição do ser” e um “reflexo da contingência da contingência primordial”, nos parece promissor. O que entendemos dessa observação é de certa forma direto: a poesia realiza, atualiza a contingência, enquanto a filosofia a compreende. Isso se torna claro ao

compararmos a tarefa poética – como Kuki a pensa – de expressar o ser pelo e através do idioma com a tarefa da filosofia, resumida por Kuki em seu “Minha Visão Pessoal da Filosofia” (哲学私見; *Testugaku Shiken*): “Penso ser a filosofia uma compreensão originária do ser em geral. Filosofia é a *compreensão* do ser.” (NtJ, p.117, ênfase no original). Esta filosofia, dita genericamente, é nomeada e descrita por Kuki na seguinte passagem:

Metafísica, isto é, filosofia em seu sentido mais elevado é diferente de outros campos do conhecimento no seguinte ponto. Os outros campos de conhecimento não tentam nem mesmo saber sobre o nada ou a relação entre o nada e o ser, problematizando apenas *fragmentos* do ser e da existência ou os *fragmentos* dados da existência ou do ser. (GnM, p.14, nossa ênfase)

Assim, a filosofia que compreende o ser é aquela que traz ao seu questionamento também o nada, filosofia denominada metafísica. O entrelaçamento entre ser e nada ou a relativização do ser pelo nada ocorre somente quando a contingência é adicionada à equação. Nos capítulos posteriores veremos que esse acréscimo de contingência ocorre metodologicamente, ou seja, na forma da filosofia. Entretanto, já podemos ver os indícios desta metodologia contingente na citação anterior quando Kuki contrapõe a metafísica aos outros campos do conhecimento, aludindo que estes conduzem suas investigações problematizando somente fragmentos do ser, enquanto a metafísica busca o ser em geral na relação entre ser e nada. Tratar o ser em seus fragmentos ou em sua generalidade é, antes de tudo, uma escolha metodológica ou formal.

Destacamos aqui os fragmentos, pois eles surgem em outro momento nos escritos de Kuki, permitindo-nos relacionar diretamente a filosofia à literatura pelo nosso fio condutor central: a solidão (*sabishisa*).

O fato de que a “saudade” [*koishisa*] se estabelece sobre a base da falta de um objeto é significativo para a genealogia dos sentimentos, pois por trás do sentimento da “saudade” sempre se encontra o sentimento da “solidão”. A “saudade” é o sentimento de um fragmento buscar outro fragmento para se tornarem completos, enquanto a “solidão” é o sentimento de quando um fragmento se entende enquanto um fragmento. (BG, p.197)

Se entendemos bem, a filosofia não metafísica – aquela que se portando como os outros campos do conhecimento busca apenas fragmentos do ser, afastando-se do nada e da contingência – é solitária; ela problematiza fragmentos e, percebendo que o faz, entende-se somente enquanto um questionar fragmentado. Ora, a poesia de Kuki já ecoava tal afirmação bem antes nos versos de “Um Dia de Outono” (秋の一日; *Aki no Ichinichi*) presente na antologia de poemas *Paisagens Afetivas de Paris*:

Ah, de certo, minha solidão!
Aquele isolado, pela escuridão andando./

Boku wa yappari sabishii yo
Yami wo tadoru mono no kodoku./

aquele pesaroso perseguindo sombras que não se vê,
Filosofia sem metafísica é solidão,
Quero uma metafísica que problematiza/
o ser da humanidade, a morte; nisto se crê.
Hoje, que bom dia de outono para olhar
Há algum lugar? Para ir jantar?

*miezaru kage wo ou mono no hiai,
Keijijōgaku no nai tetsugaku wa sabishii,
Ningen no sonzai ya shi wo mondai to suru/
keijijōgaku ga hoshii.
Kyō wa ii aki no ichi nichi datta,
dokka e itte yūgohan demo kuō ka.*¹⁴⁵

E, no avesso da solidão, encontramos a saudade: “A surpresa [*kyōi*] – emoção equivalente à contingência – é um sentimento metafísico que se *apega* à razão absoluta do que é hipostasiado no instante do presente em que se hipostasia uma possibilidade disjuntiva” (GnM, p.235, nossa ênfase). Desmontando esta citação, vemo-nos assaltados pelo apego¹⁴⁶ à metafísica por parte de uma filosofia solitária que se entende como lidando com um fragmento do ser. A saudade, que busca pelo fragmento que a tornaria completa, encontra na surpresa, aquele sentimento suscitado pela contingência, não o seu outro fragmento – sabemos que ele é o nada –, mas a forma, método, meio, modo de sair da sua solidão e da sua saudade. Uma dessas formas surpreendentes também é descrita na citação: contrapondo-se à necessidade de aceitar aquilo que é, dando razão absoluta a sua existência, contempla-se a possibilidade disto não-ser – uma possibilidade disjuntiva –, através da surpresa, abrindo-nos as portas à contingência (isto que é, é por acaso, por uma possibilidade) e ao nada (isto que é, poderia não ser).

O que podemos concluir até agora? Primeiro, a solidão não é apenas um sentimento subjetivo/expressivo: ela indica uma forma fragmentada de lidar com algo. No caso de uma filosofia solitária, ela se dedica tão somente ao ser e percebe-se incompleta, um mero fragmento. Ao se tornar saudosa, ela busca por formas de se tornar completa, é atacada por saudades metafísicas. Falta-lhe o nada que é trazido ao ser pela contingência, esta é acompanhada pelo sentimento da surpresa diante do fragmento de ser que, visto como contingente e surpreendente, pode passar a não-ser, poderia ser nada. Assim, todos os sentimentos que mencionamos, dizem menos do conteúdo e mais da forma: uma filosofia solitária é uma forma de se fazer filosofia que se opõe à metafísica, esta, a forma de se fazer filosofia em seu sentido estrito.

Ora, se ambas, filosofia e literatura, estão para o ser, a primeira para compreendê-lo, a segunda para expressá-lo pelo idioma, a forma de fazê-lo, abrindo o ser em sua totalidade, ou seja, em sua relação com o nada, é imprescindível ao sucesso da empreitada.

¹⁴⁵ 「僕はやっぱり寂しいよ、 / 闇を辿る者の孤獨、見えざる影を追ふ者の悲哀、 / 形而上學のない哲學は寂しい、 / 人間の存在や死を問題とする形而上學が欲しい。 / 今日はいい秋の一日だった、 / どっかへ行って夕飯でも食はうか。」 (KSZ I: 128-129)

¹⁴⁶ “Apegar-se”, Kuki escreve como 懐く (*natsuku*) que compartilha o mesmo ideograma e a mesma raiz do adjetivo “sentir-se saudoso, sentir saudades” 懐かしい (*natsukashii*), daí nossa associação.

Por tal razão, Kuki insiste na forma da poesia tanto em relação ao *tanka* quanto à poesia moderna, chamando a rima inclusive de “método” e enfatizando, na mesma esteira da poética clássica japonesa, o papel “formal” que os sentimentos aí desempenham. Se, por um lado, a abordagem do ser pela filosofia e pela literatura são diferentes, apartando-as, por outro, a forma, o modo ou o método como elas a fazem, irmanam-nas: trata-se da forma contingente/surpreendente.

E dentre as diversas formas contingentes a serem empregadas na poesia, Kuki destaca uma, especialmente por ver no som das palavras sua faceta contingente – em contrapartida, atribuindo a necessidade ao conteúdo/sentido. Falamos aqui da rima.

Paul Valéry fala que existe entre uma palavra e outra “sorrisos gêmeos” (*sourires jumeaux*), ele compara assim a concordância fonética entre palavras à relação contingente da mutualidade entre gêmeos. Ainda, definindo a poesia do ponto de vista formal, Valéry diz que ela é “um sistema puro de contingências (chances) linguísticas” e que a rima possui uma “beleza filosófica”. Finalmente, Oskar Becker diz que a propriedade basilar da beleza é a “fugacidade” (*Fragilität*) e a “fragilidade” (*Zerbrechlichkeit*), contudo não há nada mais fugaz e frágil quanto o contingente. Há aí a beleza do contingente. Introduzir a contingência no interior da forma do poema como a troca de olhares entre sons ou o encontro casual entre palavras significa simbolizar a palpitação da vida na poesia. (GnM, pp.239-240)¹⁴⁷

Vemos como nos parece estranha a atribuição de forma à contingência, pois a relatividade da contingência parece de todo oposta à rigidez e firmeza que nos veem à mente ao pensarmos sobre a forma. Trata-se exatamente disso o ponto que Kuki pretende avançar. Segundo Valéry, a quem Kuki segue, a poesia formalmente definida nada mais é do que um “sistema puro de chances, contingências, acidentes do idioma”. Claramente, um sistema (diz-se em japonês *taiken* 体系) não se forma de pura chance, trata-se exatamente do contrário, organizar em um todo estruturado particulares que até então se encontravam dispersos. Pensemos, então, que o sistema é o poema que se erige como tal apenas se sua forma for ditada pelos encontros fortuitos entre uma palavra e outra, sorrindo uma à outra somente quando se encontram no interior desse sistema fechado que é um poema. Kuki corrobora nossa leitura, uma vez que na página seguinte àquela que citamos acima, escreve: “Por ser um todo completo em si, isto é, uma ‘estrutura microcós mica’, a obra de arte se encontra apartada de qualquer relação com um outro” (GSM, p.241). A contingência é a *forma* através da qual os particulares (palavras, versos) se relacionam entre si no interior do sistema microcós mico que é um poema, sendo que a rima é a relação que se apresenta como uma “beleza filosófica” e, caso tomemos a

¹⁴⁷ Kuki repete essas passagens de Valéry e Becker em vários de seus escritos, por exemplo em KSZ XI: 121-122 e BG, pp. 243-244. Nós também voltaremos a essas citações em vários momentos de nossa tese.

filosofia em sentido estrito, podemos afirmar também que ela seria de uma “beleza metafísica”. Esta beleza é antes de tudo formal, porque contingente, e bela por ser frágil e fugaz.

Não podemos deixar de notar aqui dois pontos importantes: 1) assim como Kuki mescla o francês poético de Valéry ao alemão filosófico de Becker, a filosofia e a poesia também se enroscam uma à outra, pois é a contingência formalmente pensada que concede à poesia sua beleza, igualmente como é ela que concede à filosofia solitária a completude que a torna metafísica; 2) o belo enquanto algo frágil e fugaz é tomado formalmente por ser contingente, a forma do belo kantiano faz ouvir aqui seu eco, tal qual Kuki canta em um de seus *tanka*¹⁴⁸ uma volta a Kant.

Não é a primeira vez que vemos esse entrelaçamento entre dois diferentes ocorrer no pensamento de Kuki – e, de fato, não será a última. Esse entrelaçamento e indecibilidade ocorre pelas vias formais da contingência que desperta o sentimento de surpresa que salva a filosofia de sua solidão e mata sua saudade por um pensar completo a se realizar na metafísica. A metafísica é formalmente bela, como ricas rimas entre palavras rindo umas para as outras – o que nelas está em consonância é o som de suas risadas – no interior do microcósmico poema. A beleza da rima se encontra em sua fragilidade – sempre corremos o risco de passar por ela sem notá-la, ou seja, sem ser por ela surpreendido, especialmente nas rimas nada estabelecidas na poesia japonesa – e em sua fugacidade – a consonância entre palavras existe possivelmente apenas no interior do poema fechado em si e apartado do mundo –, do mesmo modo, a “metafisicidade” da filosofia se encontra na fragilidade e fugacidade da “contingência – que é, mesmo tendo a possibilidade de não-ser – [que] não é nada mais além de uma existência fronteiriça que perigosamente toma seu lugar na divisa entre o nada e o ser” (GnM, p.268).

É assim que Kuki ensaia em sua poesia moderna expressar o ser através da linguagem, o que se difere da compreensão do ser em geral, a tarefa da filosofia, mas que com ela compartilha a mesma forma embebida na contingência e na surpresa; remédios contra o método da solidão. Se Kuki retoma os mesmos temas de seus poemas em sua filosofia não é para desenvolvê-los mais e melhor ou para sair do campo do simbólico da poesia para o pensante da filosofia; no primeiro ele expressa, no segundo ele compreende. O que permanece nos dois é a forma da contingência, necessária na abordagem do ser, poética ou filosoficamente.

¹⁴⁸ O coração diz:/ “Ultimamente dói”./ Depois de um tempo,/ diz a alma:/ “Volte a Kant!”
Kokoro iu/ “Konogoro itashi”/ Yaya arite/ Tamashii no iu/ “Kanto ni kaere” (KSZ I: 189)

Como fizemos anteriormente, consideremos à qual pergunta esse gesto poético responde ou à qual pergunta ele nos suscita. Aqui, a forte dualidade entre filosofia e literatura (ou mais precisamente, poesia) parece se dissolver. Se Kuki versifica e rima um *conteúdo* filosófico em suas poesias é porque ainda vê a filosofia atrelada à necessidade e, portanto, solitária mesmo entre os sorrisos gêmeos ecoando no poema. Contudo, não se pode ignorar que ele realiza através de sua poesia moderna uma investida na direção da indiferenciação entre filosofia e literatura. O que nos leva a considerar as perguntas: até que ponto estão apartadas filosofia e poesia? Como se relacionam? Em que são distintas e semelhantes?

Creio que a importância da produção poética de Kuki, seus *tanka* e seus poemas, na totalidade de seu pensamento é a de colocar as perguntas diretrizes que acompanharão todos os seus esforços filosóficos subsequentes. Respostas poéticas foram dadas nos seus *tanka* e poemas, contudo, a força de seu espírito poético (como Sakabe e Obama escrevem) faltou-lhe, impulsionando-lhe a respondê-las, agora, filosoficamente. Penso que a filosofia de Kuki pode ser entendida como respostas aos dois conjuntos de perguntas que descobrimos ao lermos sua produção poética, a saber:

- 1) Como relacionar o pensamento japonês e o mundo ocidental?;
- 2) Até que ponto se apartam e se igualam filosofia e poesia?

Ambas perguntam sobre a dualidade: na primeira, entre o pensamento japonês e a filosofia ocidental; na segunda, entre filosofia e poesia. Ao longo da tese tomaremos essas perguntas como guias no diálogo com e na tradução da filosofia da literatura de Kuki Shūzō.

4 – A Estética de Kuki: pensando a dualidade

4.1 – Do passado de *A Estrutura do “Iki”*: uma hermenêutica flutuante

Edo e o *iki*

Convidado por Nishida Kitarō, então chefe do departamento de filosofia da Universidade de Quioto, para assumir uma posição na universidade, Kuki retorna ao Japão em 1929. No ano seguinte, publica seu primeiro livro: *A Estrutura do “Iki”* (「いき」の構造; “*Iki*” no *Kōzō*). A obra foi recebida com certa frieza pelo meio acadêmico da época e ficaria nas sombras até as décadas de 60 e 70 quando foi retomada como uma importante investigação da identidade japonesa, popularidade que se estende até os dias atuais, sendo a obra de Kuki mais estudada e a que possui maior número de traduções. A disparidade entre sua primeira recepção e sua revitalização posterior não é de todo um mistério: quando de sua publicação em 1930, como vimos em nossa discussão sobre o discurso da estética japonesa, o foco dos estudos às voltas com a questão da cultura e identidade japonesas, em particular no que se referia à arte e à sensibilidade estética, era a tradição antiga que teria se iniciado com as primeiras coletâneas imperiais de *waka* e prosseguiria interrompida até o *haiku* de Bashō, contendo em si e manifestando a sensibilidade do *yūgen* ou do *aware*. A isso acrescenta-se que o fim do período Edo ainda se mostrava como um passado recente e bárbaro da história japonesa, do qual, desde as reformas modernizadoras propostas pelo pensamento de Meiji, o Japão insistia em se afastar. A situação mudara completamente nas décadas de 60 e 70, nos anos pós Segunda Guerra quando a questão não era mais a construção de uma narrativa nacional de um país rumando à modernidade, mas a de uma nação em crescente desenvolvimento econômico em busca de uma história que afirmasse sua singularidade e sua coesão social, características japonesas que, atravessando a história, estariam vivas no espírito dos japoneses, razão pela qual o país estaria em escalada de prosperidade apesar dos percalços trazidos pela guerra. Trata-se aqui dos anos da explosão do *Nihonjinron*¹⁴⁹.

¹⁴⁹ “Essa falsa linha crono-cultural dividindo as temáticas textuais de “*Iki*” no *kozo* da experiência cotidiana de seus leitores pós-guerra (a disparidade que, a propósito, já existia nos anos inter-guerras) não era uma ocorrência textual incomum no final dos anos 1960 e 1970. Esses foram os anos quando o fenômeno editorial do *Nihonjinron*, discussões sobre a singularidade japonesa, alcançou picos sem precedentes. Como se tanto marcasse o desencanto final das aspirações pós-guerra em direção a uma democracia política genuína quanto saboreasse as duvidosas recompensas de um grande crescimento econômico, essas reflexões sobre a japonisidade, sugerem seus críticos, utilizam-se de mitos de pertencimento coletivo e bases culturais singulares para desviar a atenção de contradições contemporâneas. Na celebridade tardia dessa “segunda vida”, “*Iki*” no *kozo* parece ter encontrado um novo lugar em meio à multidão de livros oferecendo guarita a leitores descontentes no seio de uma comunidade imaginária, confortavelmente homogênea e triunfantemente excepcional, fundamentalmente imutável e, ainda, supremamente adaptável

Se o período Edo era um tema menor de estudos na década de 30, dos anos 60 até os dias atuais é um dos tópicos principais dos estudos japoneses, algo que Karatani Kōjin já apontava¹⁵⁰. Enfatizamos esse fato porque o *iki* é dito como a sensibilidade própria deste período da história japonesa, de forma que antes de adentrarmos o escrito de Kuki, precisaremos nos haver com uma contextualização histórica do ambiente cultural no qual nasce e se desenvolve o *iki*.

O período Edo (1603 – 1868) foi um dos mais longos e prósperos da história japonesa. Marcado pela centralização do poder político nas mãos da classe guerreira dos samurais (江戸幕府; *Edo bakufu*), recebe seu nome da cidade que viria a ser a capital do país, deslocada de Quioto para Edo, a atual Tóquio. Sem as constantes guerras por território que marcaram os períodos anteriores, o período Edo propiciou, talvez pela primeira vez na história do arquipélago, uma atmosfera de estabilidade que beneficiou aqueles que não pertenciam somente à nobreza – neste momento, desprovida de efetivo poder político, tendo mais um papel simbólico e religioso no interior da sociedade – e aos guerreiros – que, agora, desempenhavam as funções burocráticas em um país sem grandes conflitos militares. Os cidadãos (町人; *chōnin*), uma classe composta por comerciantes e artesãos, emergiram durante esses anos e, apesar de sua posição na classificação de classes vigente durante o período¹⁵¹, progressivamente ganharam uma relevância ímpar na sociedade.

Na região de Kamigata (Quioto e Osaka), o número de cidadãos superava aquele de outras classes, contudo em Edo, devido à concentração constante dos *daimyō* (大名), os grandes senhores feudais, seu número ficava abaixo do de guerreiros. Devido exatamente a essa concentração da classe dos guerreiros na capital, vários comerciantes e artesãos de outras regiões viajavam a Edo em busca de negócios.

às duras demandas da modernidade. Não é surpresa que “*Iki no kozo* tenha sido citado como um *Nihonjinron* exemplar.” (Pincus, 1996, pp.4-5)

¹⁵⁰ “Se me permitem uma simplificação, o renascimento de Edo tem as seguintes características. Em primeiro lugar, é fechado à consciência histórica. Podemos chamá-la de consciência do ‘fim da história’. Não restou nada para alcançarmos além. No caso dos anos anteriores à guerra, esse foi o resultado da supressão e quebra do marxismo. Em segundo lugar, e relacionado à primeira característica, está a tendência de se tentar ser autosuficiente no interior de um espaço fechado. Mais do que um nacionalismo excludente, essa sensação de autosuficiência era como um sentimento de que não havia mais nada a ser aprendido do ocidente. O renascimento de Edo hoje é basicamente similar à situação que acabei de descrever.” (Karatani *apud* Marra, 1999, p.271)

¹⁵¹ Seguindo um modelo confucionista, a sociedade de Edo era dividida em quatro classes (士農工商, *shinōkōshō*), em que, no topo, se encontravam a nobreza e os samurais, logo abaixo, os camponeses (農民; *nōmin*), e compondo os cidadãos, os artesãos (工業; *kōgyō*) e, abaixo destes, os comerciantes (商人; *shōnin*).

Assim, dominando o comércio do período, os cidadãos de Edo começaram a progressivamente se enriquecerem e, até mesmo, alçarem-se acima dos guerreiros em posses e capital, uma vez que estes, senhores de terra, dependiam da produção dos seus domínios e dos impostos para se sustentarem e careciam das habilidades para os negócios cultivadas pelos comerciantes e artesãos. A prosperidade financeira dos cidadãos de Edo não passou despercebida pelos guerreiros que, se valendo dos direitos políticos em suas mãos, oprimiam-nos através de leis e impostos, ao mesmo tempo em que, por outro lado, dependiam financeiramente deles através de empréstimos e, também, politicamente, uma vez que as lidas cotidianas nas comunidades eram delegadas a membros da classe dos cidadãos.

A prosperidade financeira e a estabilidade política fizeram emergir em meio aos cidadãos de Edo (mas também os da região de Kamigata) uma cultura popular própria que rivalizava com a cultura dos guerreiros (cuja inspiração era a nobreza) e, por muitas vezes, rechaçada e combatida por estes através de imposições morais baseadas no confucionismo, o seu principal guia de conduta. É, então, que vemos uma cultura dos cidadãos para os cidadãos elevar-se pelas ruas de Edo (cuja população era de tal forma numerosa que superava em muito a de grandes centros europeus do mesmo período). Grande porção do que hoje reconhecemos como fenômenos da cultura japonesa como o kabuki, a xilogravura *ukiyo-e*, a cerâmica, certos designs de *kimono*, a gueixa e a música de instrumentos musicais tradicionais como o *shamisen*, eram parte da cultura popular do período Edo.

A partir da segunda metade do século 18 (em um período conhecido como Meiwa, 1764 – 1772), a cidade de Edo começou a superar a região de Kamigata cultural e economicamente, escalada que continuaria em ascensão nos anos subsequentes¹⁵². A compreensão dessa superioridade crescente de Edo sobre a região de Kamigata, até então representante do polo cultural do Japão, levou os cidadãos de Edo a se perceberem como uma cultura própria da qual se orgulhavam ao ponto de se denominarem *Edokko* (江戸っ子), “filhos de Edo”.

Santō Kyōden (1761 – 1816), um escritor de gêneros populares de Edo¹⁵³, resumiu em cinco qualidades o caráter do verdadeiro *Edokko*: 1) recebe seu primeiro banho nos aquedutos da cidade, cresce sob os olhos dos gorgolas nos telhados do castelo de Edo; 2)

¹⁵² Cf. Nakao, p.23.

¹⁵³ Cf. Nishiyama, p.42.

não se apega ao dinheiro, não é mesquinho. Seu dinheiro mal paga um pernoite; 3) é criado de um jeito sofisticado e protetor. É bem diferente do guerreiro e do caipira do campo; 4) é um homem de Nihonbashi, da parte baixa da cidade; e 5) possui *iki* (bom gosto) e *hari* (firmeza). A tipificação de Santō, sem dúvida, é reduzida, refletindo seu orgulho em ele mesmo se considerar um *Edokko*, encobrendo ainda certos fatos que eram utilizados por outros para mostrar a falta de classe dos cidadãos de Edo como, por exemplo, a péssima qualidade da água de Edo que era imprópria ao consumo, mas que, por uma lógica inversa, os habitantes de Edo usavam como prova de seu vigor por terem crescido banhando-se nelas¹⁵⁴. Contudo, o que podemos retirar desse autoelogio é que o *Edokko* se definia em contraste aos outros tipos com os quais dividia seu espaço: por um lado, opunha-se aos guerreiros, senhores da cidade, por serem eles demais afeitos a formalidades a destoarem da vitalidade dos cidadãos e, ainda, exibia sua firmeza e coragem ao “fincar o pé” contra os abusos da classe superior, por outro lado, fazia questão de marcar sua diferença em relação tanto ao homem do campo – que na tipificação de classes do período ocupava uma posição acima dos cidadãos – quanto aos comerciantes de outras cidades que, apesar de ricos, não entendiam o refinamento do ambiente da cidade, algo exclusivo àqueles que haviam respirado os ares de Edo desde sua infância.

Nos encontramos então na atmosfera propícia ao surgimento do *iki*. O *iki* não era uma sensibilidade ou consciência estética “natural” ao *Edokko* como poderíamos pensar e, apesar de ter ganho cada vez maior relevância no cotidiano da cidade, não tinha sua esfera de atuação, por assim dizer, ampliada à toda ela. Seu território era especialmente os bairros dos prazeres (遊郭; *yūkaku* ou 遊里; *yūri*). Estes eram bairros murados, com somente uma entrada e apartados dos centros da cidade, onde se reuniam todo tipo de entretenimento taxado como imoral ou impróprio pela ética do governo; estabelecimentos que ofereciam desde espetáculos teatrais, como o kabuki, a acompanhantes de alto luxo, as cortesãs (遊女; *yūjo*). O mais conhecido desses bairros era Yoshiwara em Edo que, em certo ponto, chegou a possuir uma população de dez mil pessoas, sendo que dentre elas duas mil e quinhentas eram de cortesãs e prostitutas. Os personagens desse “mundo flutuante”, os atores de kabuki, as cortesãs, os clientes mais assíduos eram os personagens principais das representações artísticas que inundavam as ruas de Edo e a imaginação de sua população com suas xilogravuras de belas mulheres, de atores em seu ápice no palco, dos encontros proibidos entre amantes, as noveletas de amor (*ninjōbon*), os livros de

¹⁵⁴ Cf. Nakao, p.22.

dandys (*sharebon*) e os romances populares (*gesaku*). O universo ficcional ou real do mundo flutuante era ditado do começo ao fim pelo *iki* que codificava sob sua sombra – e de outras palavras e expressões que com ele compartilhavam esse mundo – os padrões de fala, as cores e estampas de todas as peças do vestuário, os gestos, o modo de como gastar ou receber dinheiro, os convites e recusas, as interações sociais etc, ou seja, tratava-se de uma espécie de código de conduta cujas regras não escritas – houve aqueles que tentaram decodificá-las, mas, como todo fenômeno da moda, sua rápida mudança permitia pouco proveito – formavam as linhas daquele mundo flutuando à parte do resto da cidade e de sua população, mas que, ainda, pairava como uma débil sombra em um canto ou um aroma indecifrável vindo de alhures.

O *iki* era a sensibilidade da qual os *Edokko* se orgulhavam e que vigorava nos bairros dos prazeres de Edo. Contudo, os próprios *Edokko* não eram um todo homogêneo, do mesmo modo, a classe à qual pertenciam era perpassada por divisões internas entre os grandes comerciantes e os “que vestiam quimono curto” (裵天着; *hantenchaku*) — como eram chamados os trabalhadores manuais, artesãos e atendentes, que compunham a classe mais baixa dos cidadãos. Enquanto os primeiros, por sua prosperidade financeira, se permitiam frequentar os caros estabelecimentos de Yoshiwara, os segundos se divertiam nos bairros dos prazeres não licenciados (岡場所; *okabasho*) cujo de maior renome era o de Fukagawa. As gueixas e cortesãs que habitavam Fukagawa mostravam uma diferença marcante das suas pares de Yoshiwara por, diferentes destas que, na maioria dos casos, eram vendidas quando crianças por seus pais aos bordéis do bairro para serem treinadas nas diversas habilidades requeridas a uma cortesã – canto, dança, etiqueta, moda etc – e viam-se como refinadas em seus modos, as gueixas de Fukagawa se orgulhavam de terem vindo de famílias da parte baixa de Edo, tendo pais que eram pescadores ou barqueiros, o que as faziam nutrir uma disposição mais vívida, dispensando formalidades e sendo vistas como caprichosas. Nas palavras de Nakao (p.169): “Em comparação a Yoshiwara, o bairro dos prazeres não licenciado de Fukagawa tinha ares de novidade, de uma liberdade vívida, mas apesar disso era barato e de um espírito de rusticidade sem formalidades”. Por sua disposição entusiasmada e quase masculina, essas gueixas eram chamadas de *Tatsumi Gueixa* (辰巳芸者), em referência à região de Fukagawa, ou *Haori Gueixa* (羽織芸者) por constantemente vestirem a sobrecasaca curta (*haori*) normalmente usada por homens. As gueixas de Fukagawa se tornaram tão vitais na construção do *iki* que a série de livretos amorosos *Shunshoku Umegoyomi* (春色梅児誉

美; *Cenários Primavera do Calendário das Ameixas*) escrita por longos anos, a partir de 1833, pelo escritor popular Tamenaga Shunsui traz como sua personagem principal a *tatsumi gueixa* Yonehachi que veio a se tornar a encarnação máxima do *iki*, sendo citada numerosas vezes na obra de Kuki.

Essa divisão do território do *iki* entre Yoshiwara e Fukagawa viria, segundo Nakao (p.199), a trazer um duplo sentido à palavra: “De um lado, o *iki*, gestado no bairro dos prazeres de Fukagawa, que se popularizou amplamente em um primeiro período, foi aquele do gracejo (*share*), da perspicácia (*sae*) que juntos deveriam ser possuídos pelo *connoisseur* (*tsūjin*), isto é, como um certificado para ser reconhecido como *connoisseur*, que eram personificados principalmente pelos grandes comerciantes da cidade baixa”. Ou seja, um *iki* refinado e ortodoxo. O outro sentido: “O *iki* cultivado de um caráter viril em Fukagawa era materializado, principalmente, pelos trabalhadores manuais da cidade baixa que internalizaram o entusiasmo (*kioi*), a audácia (*inase*) e a virilidade (*isami*) influenciados pela galanteria (*yakkofū*), este *iki* decadente, violento e afastado da ortodoxia cresceu como a sensibilidade estética de Edo a dar continuidade ao *sui* e ao *tsū*”.

Da introdução à conclusão: a hermenêutica étnica do “iki”

O primeiro parágrafo da obra de Kuki que analisaremos é como segue:

Que tipo de estrutura o fenômeno denominado “iki” teria? Em primeiro lugar, por qual método poderíamos esclarecer e apreender o ser do “iki”? Não é preciso dizer que “iki” constitui um significado e que, ainda, é um fato que o “iki” realiza-se no idioma. Contudo, possuiria a palavra “iki” uma universalidade que seria encontrada no interior de cada idioma? Primeiro devemos investigar isso e, então, caso a palavra “iki” exista apenas em japonês, significará que se trata de um significado que possui uma particularidade étnica. Contudo, qual tipo de atitude metodológica tomar ao lidar com um significado que possui uma particularidade étnica, isto é, uma existência cultural particular? Antes de esclarecermos a estrutura do “iki”, precisamos responder a estas questões decisivas.¹⁵⁵ (KSZ I: 7)

A impressão de que esta abertura condensa em si uma carga fenomenológica, de Husserl e Heidegger, não é de toda falsa. Como vimos em um capítulo anterior, Kuki estudou diretamente com ambos e tomou a fenomenologia, mesmo que através de sua

¹⁵⁵ 「いき」という現象はいかなる構造をもっているか。まず我々は、いかなる方法によって「いき」の構造を闡明し、「いき」の存在を把握することができるであろうか。「いき」が一の意味を構成していることはいうまでもない。また「いき」が言語として成立していることも事実である。しからば「いき」という語は各国語のうちに見出されるという普遍性を備えたものであろうか。我々はまずそれを調べてみなければならない。そうして、もし「いき」という語がわが国語にのみ存するものであるとしたならば、「いき」は特殊の民族性をもった意味であることになる。しからば特殊な民族性をもった意味、すなわち特殊の文化存在はいかなる方法論的態度をもって取扱われるべきものであろうか。「いき」の構造を明らかにする前に我々はこれらの先決問題に答えなければならぬ。

interpretação pessoal, como uma orientação filosófica a seguir. Porém, nos absteremos de aqui lidar com a apropriação feita por Kuki da fenomenologia, tentando julgá-la como adequada ou não¹⁵⁶, em prol da tentativa de compreender o seu uso quase livre – em meio às mais diversas referências a surgirem aqui e ali. Notemos de imediato os termos “fenômeno”, “ser” e “universalidade”.

O “iki” é um fenômeno, o que posteriormente neste mesmo capítulo da obra de Kuki será completado como “fenômeno de consciência”. A “fenomenização” do “iki” serve a um propósito bem específico na economia do texto que nos fica claro após seguirmos algumas linhas e lermos: “Obviamente, todos os fenômenos naturais que possuem significado ou são palavras em um idioma têm uma universalidade que os engloba, porém, essa universalidade não é de forma alguma algo absoluta”¹⁵⁷ (KSZ I: 8), e, mais a frente: “Se mesmo as palavras relacionadas a fenômenos naturais já são assim, é ainda mais improvável que se encontre equivalentes semânticos precisos em um outro idioma às palavras relacionadas a um fenômeno cultural particular”¹⁵⁸ (KSZ I: 8-9). A insistência de Kuki com o significado e o idioma é o que o leva a tratar o “iki” principalmente como fenômeno, isto é, até mesmo os fenômenos naturais são providos de palavras que possuem significados através dos quais esses fenômenos, por mais compartilhados que sejam como o são os fenômenos naturais, são doados à consciência. Como tais fenômenos são doados não apenas como objetos apreendidos pelos sentidos, mas enquanto possuindo significados e palavras no interior de um idioma específico é que a doação do fenômeno ela mesma é diferente e, nos casos de significados “intangíveis”, “imateriais” (無形的; *mukeiteki*) ainda mais, tingidos (*irosai*) que são de uma especificidade particular. Por tal razão, “[t]emos que, em primeiro lugar, compreender o ‘iki’ como um modo de ser que se constitui sob o nome de *fenômeno de consciência* para, em seguinte, prosseguirmos no entendimento do ‘iki’, enquanto modo de ser, na forma de *expressões objetivas*”¹⁵⁹ (KSZ I: 14, ênfase no original). Assim, o “iki” enquanto fenômeno de consciência tem a função, no interior da argumentação de Kuki, de garantir que ele não seja confundido com um objeto apreendido que posteriormente,

¹⁵⁶ Os trabalhos de Graham Mayeda (2006) e Simon Ebersolt (2015), para citar alguns, são bastante elucidativos das relações de Kuki com a fenomenologia.

¹⁵⁷ もとより、いわゆる自然現象に属する意味および言語は大なる普遍性をもっている。しかもなお、その普遍性たるや決して絶対的のものではない。

¹⁵⁸ 自然現象に関する言葉でさえ既にかようであるから、まして社会の特殊な現象に関する語は他国語に意味の上での厳密なる対当者を見出すことはできない。

¹⁵⁹ 我々はまず意識現象の名の下に成立する存在様態としての「いき」を会得し、ついで客観的表現を取った存在様態としての「いき」の理解に進まなければならぬ。

ao ser compreendido, ganharia sentido ou, nem mesmo, como um conjunto de características possuídas por um objeto que expressariam, por sua vez, o significado do “iki”. Pelo contrário, o “iki” é, antes de tudo, um significado no interior de um idioma específico a permitir que outros fenômenos sejam doados à consciência *como* expressões do significado do “iki”.

O “ser” ganha nisso a sua relevância na interpretação do “iki” feita por Kuki, uma vez que o que se objetiva é a compreensão (会得; *etoku*) do ser do “iki” e não somente a sua definição enciclopédica. Pois, se o “iki” é uma palavra no interior de um idioma específico, a sua compreensão passaria inevitavelmente pelo esclarecimento das condições de possibilidade existenciais da eclosão de tal fenômeno no e pelo idioma.

A questão da exatidão do significado não é uma que possa tornar inútil a questão ontológica do significado, muito pelo contrário, por vezes, a questão ontológica é mais originária. É necessário partirmos do concreto que nos é doado primeiramente, o que nos é doado diretamente é o “eu” e, também, a “etnia” que é pensada como uma síntese de “eu’s”. Assim, o modo de ser da etnia – aquilo que é o seu núcleo – se manifesta como um dado “significado”.¹⁶⁰ (KSZ I: 7-8)

Logo, podemos perceber como Kuki, em certo sentido, retirando a pesada carga filosófica que marcou a discussão ontológica em torno do “ser”, equivale-o à etnia ou à cultura. Contudo, ao afirmar que a etnia é um conjunto de “eu’s”, Kuki toma providências para que o ser continue possuindo um caráter de totalidade una, isto é, não se trataria da mera junção de elementos particulares cujo conjunto formaria a etnia, antes é na totalidade do ser, que precede os individuais, onde tais individualidades encontrariam sua identidade una. Ainda, tomando de empréstimo a formulação da ontologia heideggeriana, podemos dizer que o ser não é a mera coleção de entes individuais, assim como a etnia ou a cultura não é a mera coleção dos “eu’s” individuais que se reconhecem como pertencentes a determinada etnia ou cultura.

A relação entre o todo e as partes não é uma organização mecânica na qual as partes precedem o todo, mas mostra uma organização orgânica¹⁶¹ na qual o

¹⁶⁰ 意味の妥当問題は意味の存在問題が無用になし得るものではない。否、往々、存在問題の方が本来的である。我々はまず与えられた具体から出発しなければならない。我々に直接に与えられているものは「我々」である。また我々の総合と考えられる「民族」である。そうして民族の存在様態は、その民族にとって核心的のものである場合に、一定の「意味」として現われてくる。

¹⁶¹ Essa “lógica do organicismo” é o que Pincus (p.150 et seq) aponta como um dos pilares centrais da afirmação de uma estética nacional, reproduzida e fortalecida pela filosofia do “iki” de Kuki, que, por sua vez, autenticaria o fascismo do imperialismo japonês da década de 30. Seguindo o filósofo Tosaka Jun, Pincus argumenta que a estratégia hermenêutica que toma a coletividade como um todo orgânico harmônico e compartilhado impediria um engajamento real na sociedade, preferindo a distância de uma contemplação estética desinteressada e, portanto, distanciada das questões sócio-políticas, mas, mesmo assim, servindo de base teórica às pretensões totalitárias do regime imperial japonês. Botz-Bornstein (1997, pp.574-575) é crítico da interpretação de Pincus levantando o argumento de que Kuki não pretendia, através da lógica do

todo determina as partes. Logo, não há como um dado significado concreto ou o idioma de uma etnia – enquanto manifestações do ser desta etnia – não conterem a tonalidade particular da vivência étnica.¹⁶² (KSZ I: 8)

A compreensão do ser do fenômeno do “iki”, por ser ele a manifestação da própria etnia, levaria à compreensão desta etnia e cultura e, do mesmo modo, para esclarecer seu significado, por assim dizer, ontológico, seria necessário a apreensão do ser da etnia ou cultura ele mesmo. A configuração circular não é acidental, muito pelo contrário, ela foi assim moldada intencionalmente – Kuki estava consciente das consequências da circularidade, fato que utiliza ao seu favor, o que demonstraremos em seguida.

Tomando o “iki” como um fenômeno de consciência, isto é, um fenômeno dotado de significado, Kuki impediria que sua pesquisa se desencaminhasse em direção a uma conceitualização pretensamente universal do “iki”. Ele realiza isso em dois níveis: 1) o “iki” pertence a um idioma particular, logo não poderia ter seu significado esclarecido através de um “universal” que passe ao largo desta particularidade idiomática e 2) sendo que é a totalidade da etnia ou da cultura que doa seu significado ao “iki”, este também se mostra como uma manifestação da totalidade da etnia que o moldou, contudo a vivência do seu significado somente ocorre no interior desta etnia particular. É através dessa linha que Kuki equivale a universalidade ao abstrato e formal, rejeitando-os, e a particularidade ao concreto e fático; único caminho a se seguir no esclarecimento do fenômeno de consciência “iki”.

Mesmo realizando “Ideation” em todos os campos possíveis, variando livremente um fenômeno que carrega uma determinação do ser étnico-histórico, não se obterá nada além do que meros conceitos de espécie abstratos que circundam esse fenômeno. O ponto essencial na compreensão do ser da cultura é apreendê-lo em sua forma viva em carne e osso sem prejudicar sua realidade concreta.¹⁶³ (KSZ I: 12)

Por tal razão, uma definição enciclopédica do “iki” – por mais que aqui ele ainda seja tomado como um fenômeno significativo dotado de uma palavra no interior de um idioma que a ele se refere – não seria adequada ao esclarecimento de seu significado, exatamente por que não passaria de uma abstração, potente no que se refere ao rigor de sua definição, mas carente da concretude que marca tal fenômeno enquanto vivência.

organicismo, organizar todo o mundo cultural japonês em um todo harmônico e coerente, mas antes sinalizar na direção de qualidades transitórias que permanecem indecidas entre *existentia* e *essentia*.

¹⁶² 両者の関係は、部分が全体に先立つ機械的構成関係ではなくて、全体が部分を規定する有機的構成関係を示している。それ故に、一民族の有する或る具体的意味または言語は、その民族の存在の表明として、民族の体験の特殊な色合を帯びていないはずはない。

¹⁶³ 民族的、歴史的な存在規定をもった現象を自由に変更して可能の領域においていわゆる「イデアチオン」を行っても、それは単にその現象を包含する抽象的の類概念を得るに過ぎない。文化存在の理解の要諦は、事実としての具体性を害うことなくありのままの生ける形態において把握することである。

Percebemos, então, o que se encontrava por trás da pergunta com a qual Kuki abre sua obra, aquela que diz “Qual estrutura o fenômeno chamado ‘iki’ possui?”, e não uma que poderia nos parecer mais natural que diria: “O que é o ‘iki’?” ou, ainda, “Qual é o significado do ‘iki’?”. A resposta hipotética a estas duas perguntas seria uma categorização do “iki” como, nas palavras de Kuki, uma “espécie” no interior de um “gênero”, ou seja, a definição de um conceito universal do “iki”. Ao perguntar por sua estrutura, Kuki compõe seu texto de forma a procurar pelo “quem” do “iki”, a saber, aquele a vivenciar seu significado, porém esse “quem”, que é um “eu”, não é, por sua vez, individual, trata-se de um “nós” cuja existência é étnica, cultural e historicamente determinada. É tal determinação a que Kuki denomina “estrutura”. A estrutura determina *como* esse “nós”, essa etnia e cultura *é*, seu “modo de ser”, o que leva conseqüentemente Kuki a denominá-la *existência*. Seria tal modo de ser da etnia que daria origem à particularidade do significado e da palavra que, segundo Kuki, é única à cultura japonesa: o “iki”. Assim, seguindo os rastros da estrutura do “iki”, pode-se esclarecer o modo de ser da etnia ela mesma da qual o “iki” é uma auto-manifestação – mas não somente ele, qualquer palavra particular a um idioma determinado por uma cultura particular poderia desempenhar a mesma função. Qualquer universalização do “iki”, ou seja, qualquer distanciamento desta determinação a partir do modo de ser da cultura retiraria do “iki” sua vida, isto é, o modo como é vivenciado por aqueles “quem” cuja existência é determinada historicamente da mesma forma como o fenômeno do “iki” o foi.

Agora sim estamos preparados para lermos a emblemática passagem que encerra o capítulo da “Introdução” de *A Estrutura do “Iki”*:

Para a apreensão do “iki”, estamos prontos a sermos taxados de hereges por resolvermos o problema da universalia em uma direção nominalista, isto é, não podemos buscar por uma “intuição de essência” que volta seus olhos aos conceitos abstratos de espécie que circundam o “iki” quando este é tomado como meramente um conceito de gênero. A apreensão do “iki”, como uma vivência significativa, deve ser uma “compreensão existencial” concreta, fática e particular. Antes de nos perguntarmos pela essência do “iki”, primeiramente devemos perguntar por sua existêntia. Em poucas palavras, a pesquisa pelo “iki” não pode ser uma “formal”, antes deve, de todo, ser “hermenêutica”.¹⁶⁴ (KSZ I: 13-14)

O que na “Conclusão” é reforçado:

¹⁶⁴ 我々は「いき」の理解に際して universalia の問題を唯名論の方向に解決する異端者たるの覚悟を要する。すなわち、「いき」を単に種概念として取扱って、それを包括する類概念の抽象的普遍を向観する「本質直観」を求めてはならない。意味体験としての「いき」の理解は、具体的な、事実に、特殊な「存在会得」でなくてはならない。我々は「いき」の *essentia* を問う前に、まず「いき」の *existentia* を問うべきである。一言にしていえば「いき」の研究は「形相的」であってはならない。「解釈的」であるべきはずである。

Em suma, a pesquisa sobre o “iki” que se inicia pelo entendimento de suas expressões objetivas, seja na forma da natureza ou da arte, é próxima de um esforço vão. Em primeiro lugar, apreende-se hermeneuticamente e na concretude étnica o significado do “iki” enquanto um fenômeno de consciência, só após, tendo como base tal compreensão, é possível compreender apropriadamente as suas expressões objetivas que surgem nas formas naturais e artísticas. Em uma palavra, a pesquisa sobre o “iki” pode-se realizar apenas enquanto uma *hermenêutica do ser étnico*.¹⁶⁵ (KSZ I: 78, ênfase no original)

Por mais que os ares heideggerianos dificilmente possam ser de todo dissipados ao nos depararmos com os apontamentos metodológicos de Kuki, podemos também dizer que, nos lembrando da ambiguidade cara ao autor, sua adesão a Heidegger não é completa por não ser claramente explicitada, assim como poderíamos apontar sua apropriação da hermenêutica de Dilthey que surge na insistência nos termos “vivência”, “vida” e “compreensão”. Apesar deste último termo também ser essencial para Heidegger, os dois primeiros, sem dúvida, seriam objetos de, ao menos, desconfiança por trazerem junto a eles certa carga antropológica. Antropologia filosófica que foi abertamente como Kuki direcionou sua própria leitura e utilização da filosofia heideggeriana com a qual teve contato¹⁶⁶. Além, a contraposição da hermenêutica e sua compreensão a uma metodologia dita como “formal”, “universal” e “abstrata” – na qual a fenomenologia de Husserl também se inclui – é remanescente da distinção das aproximações das ciências do espírito e das ciências da natureza de seus respectivos fenômenos, sendo que as ciências do espírito pautam sua aproximação na compreensão, enquanto que as ciências naturais se valem da explicação. Distinção, de fato, que não foi proposta original de Dilthey, mas à qual se voltou¹⁶⁷.

Destaco esses pontos com o objetivo de, por um lado, demonstrar como é apressada a equiparação da hermenêutica defendida por Kuki – nunca precisamente delineada por ele – à hermenêutica de Heidegger, seja para, como o faz Pincus, encontrar nela a raiz da estetização da política em prol dos governos totalitários que emergiram na Alemanha na forma do nazismo e no Japão como o imperialismo, aos quais Heidegger,

¹⁶⁵ 要するに、「いき」の研究をその客観的表現としての自然形式または芸術形式の理解から始めることは徒労に近い。まず意識現象としての「いき」の意味を民族的具体において解釈的に把握し、しかる後その会得に基づいて自然形式および芸術形式に現われたる客観的表現を妥当に理解することができるのである。一言にしていえば、「いき」の研究は**民族的存在の解釈学**としてのみ成立し得るのである。

¹⁶⁶ Kuki escreve as seguintes palavras na “Conclusão” de seu artigo intitulado “A Filosofia de Heidegger” (NtJ, pp.216-294): “Mesmo se, ocasionalmente, faça-se uma distinção entre ontologia e antropologia, a ontologia heideggeriana pode ser vista como uma antropologia *lato sensu*.” (NtJ, p.289). E, ainda, o artigo de Ōhashi (2009) que desbrava as influências de Heidegger na hermenêutica empregada por Kuki em *A Estrutura do “Iki”*.

¹⁶⁷ Sobre interseções entre a hermenêutica de Kuki e o pensamento de Dilthey, as observações de Isoya (1980a), em especial as páginas 121 à 123.

por sua parte, apoiou abertamente e, provavelmente, também Kuki. Por outro lado, como um elogio à argúcia filosófica de Kuki ao adaptar a hermenêutica heideggeriana para ser aplicada a questões às quais Heidegger mostrava certa relutância, como a cultura e a arte, interpretação seguida por Botz-Bornstein e outros que, ao meu ver, mais obscurecem do que explicitam as reais contribuições intelectuais que poderíamos retirar de *A Estrutura do “Iki”*.

Dito isso, torna-se compreensível também a peculiar arquitetura da obra que visava acompanhar a estratégia hermenêutica peculiar de Kuki. Na “Introdução”, vimos como Kuki delimita seu método e apresenta os termos-chaves a guiarem a argumentação. No primeiro capítulo, “A estrutura intensiva do ‘iki’”, Kuki prossegue no esclarecimento dos três “traços distintivos” que, combinados, formam a doação de sentido do “iki” como vivência ou fenômeno de consciência. Em seguida, em “A estrutura extensiva do ‘iki’”, somos apresentados à posição ocupada pelo “iki” na rede de significados e valores da qual ele também faz parte. Se nos capítulos primeiro e segundo o objetivo é esclarecer o significado do “iki” interna e externamente, nos dois capítulos posteriores, “As expressões naturais do ‘iki’” e “As expressões artísticas do ‘iki’”, a discussão se volta para a objetificação do iki, isto é, à análise da razão que nos faz reconhecer certos fenômenos ou objetos como “iki” ou, mais claramente, como o significado do “iki” é expresso por tais fenômenos e objetos. Finalmente, chegamos à “Conclusão” que fecha a obra.

Saltando da “Introdução” à “Conclusão”, nos deparamos com a avaliação que Kuki fez de seus esforços para apreender hermeneuticamente o “iki” como um modo de ser da cultura japonesa, onde recebemos sinais ambíguos. Por um lado, após todos os quatro capítulos precedentes, vemo-lo renegar, de certa forma, todo seu esforço interpretativo ao dizer:

Assim, há um abismo intransponível entre o “iki” como uma junção de momentos conceituais e o “iki” como uma vivência significativa, ou seja, há uma clara e distinta diferença entre a potência e o ato da expressão lógica do “iki”. É por que desde já temos o “iki” como uma vivência significativa que pensamos poder compor seu ser combinando alguns elementos conceituais abstratos que adquirimos através da investigação.¹⁶⁸ (KSZ I: 74)

A análise conceitual do “iki” não passa de uma oportunidade à sua apreensão vivencial e, mesmo assim, ela não seria de todo garantida caso não tivéssemos aí nossa existência

¹⁶⁸ それ故に概念的契機の集合としての「いき」と、意味体験としての「いき」との間には、越えることのできない間隙がある。換言すれば、「いき」の論理的言表の潜勢性と現勢性との間には截然たる区別がある。我々が分析によって得た幾つかの抽象的概念契機を結合して「いき」の存在を構成し得るように考えるのは、既に意味体験としての「いき」をもっているからである。

determinada pelo modo de ser da cultura ou etnia japonesa. Com tal conclusão, não temos outra alternativa a não ser desmerecer toda a obra que vínhamos até então lendo como fútil. Ao que Kuki, como que se redimindo, comenta retoricamente que

Desse modo, tendo clara consciência de que há um vão intraduzível entre a vivência significativa e o conhecimento conceitual, contudo, ainda, é no buscar “eternamente” a transformação em ato da expressão lógica enquanto “tema” em que reside exatamente o significado da investigação acadêmica. Nesse sentido, creio que também o entendimento da estrutura do “iki” seja significativo.¹⁶⁹ (KSZ I: 75)

Mesmo assim, continua ele em outra passagem na “Conclusão”, que não se deve ser enganado por outras formas de pesquisas conceituais que pretendam esclarecer o “iki”, percorrendo para tal vias distintas

Por mais que o “iki” como uma vivência significativa tenha nascido sob a particularidade da determinação do ser étnico de nossa nação, há por demais ocasiões em que nos deparamos com fantasmagorias do “iki” que decaíram ao mundo vazio do abstrato e formal. Esse falatório barulhento e essa tagarelice vazia contam ilusões que se passam por verdades. Contudo, não podemos nos deixar enganar por essas flatus vocis que nos cumprimentam com conceitos gerais “feitos em série”.¹⁷⁰ (KSZ I: 80)

O que é denunciado aqui por Kuki é a retomada da contraposição exposta por ele na “Introdução”, na qual posiciona a sua metodologia hermenêutica, concreta e fática, opondo-a àquelas que seriam abstratas e formais, cujo procedimento parte das expressões objetivas do “iki”, tentando encontrar o que elas compartilham para, assim, conjugando-as, criar seu conceito. O exemplo de uma dessas explicações seria: “Tenta-se a explicação da ‘sensibilidade refinada’ baseando-se em considerações acerca da obra de arte como ‘um objeto que suscita um sentimento do belo, a complacência’”¹⁷¹ (KSZ I: 77). Aqui, nos deparamos com um ponto essencial comumente ignorado pelos pesquisadores e comentadores de Kuki, a saber: em *A Estrutura do “Iki”*, esse fenômeno de consciência não é tratado como um sentimento do belo ou, nem mesmo, um fenômeno estético (*biishiki*). Caso assim fosse – e é fácil de o percebemos se atentarmos às advertências metodológicas de Kuki –, o “iki” não passaria de uma espécie sob um gênero, isto é, o “iki” poderia ser definido como uma espécie do gênero do belo possuída especialmente pelos japoneses ou, até mesmo, uma espécie de compreensão do gênero arte que veio a

¹⁶⁹ そうして、意味体験と概念的認識との間に不可通約的な不尽性の存することを明らかに意識しつつ、しかもなお論理的言表の現勢化を「課題」として「無窮」に追跡するところに、まさに学の意義は存するのである。「いき」の構造の理解もこの意味において意義をもつことを信ずる。

¹⁷⁰ かように意味体験としての「いき」がわが国の民族的存在規定の特殊性の下に成立するにかかわらず、我々は抽象的、形相的空虚の世界に墮してしまっている「いき」の幻影に出逢う場合があまりにも多い。そうして、喧しい饒舌や空しい多言は、幻影を実有のごとくに語るなのである。しかし、我々にかかる「出来合」の類概念によって取交される flatus vocis に迷わされてはならぬ。

¹⁷¹ 「美感を与える対象」としての芸術品の考察に基づいて「粋の感」の説明が試みられる。

se desenvolver no Japão. Disso provém a escassez da palavra “belo” (*bi*)¹⁷² e certa relutância de Kuki ao abordar a arte ao longo da obra.

Logo, se quisermos entender as contribuições filosóficas desta obra de Kuki e o seu lugar no interior de seu pensamento, o primeiro passo é nos desfazermos da compreensão comum e corrente de que Kuki toma o “iki” como um fenômeno estético, ou seja, um fenômeno sobre o belo e/ou a arte que seja próprio à cultura japonesa. Esclarecendo ainda em outro nível, o pensamento de Kuki acerca do “iki” não é um do tipo estético ou da filosofia da arte, exatamente porque uma tal abordagem trairia de imediato suas pretensões metodológicas amigando-as àquelas abordagens que ele próprio julga como infrutíferas e errôneas.

Contudo, esta obra de Kuki não está isenta de se enquadrar dentro do discurso da estética japonesa, em especial nas interpretações posteriores que recebeu. Nesse ponto é onde se cruzam a crítica de Pincus a taxar *A Estrutura* como uma estetização da política e as defesas de Graham Parkes (2005) e Botz-Bornstein (1997); onde também se encontram o lamento de um fechamento cultural proposto pela interpretação de Sakabe (1990) ao comparar a versão definitiva de *A Estrutura* à versão não publicada; e a recente interpretação, uma defesa apaixonada, de Furukawa (2017) lançando mão de uma leitura imanentista do texto de Kuki. Todos partem da apressada suposição de que Kuki pretendia que sua obra fosse uma estética, desconhecendo, ao mesmo tempo, a dinâmica do discurso da estética japonesa que, naquele ponto de suas pesquisas, já informava o sentido de “estética” do qual partiam e, também, enclausurava a obra de Kuki no círculo da estética japonesa.

Voltemos alguns momentos para compreender qual é o alvo principal das críticas metodológicas de Kuki. Logo antes à longa citação que elencamos por último, as seguintes são as palavras lançadas por Kuki:

Quando um significado possui valor étnico, sem dúvida, deve-se aí estar aberto um caminho no idioma. O fato de que não há palavra no ocidente que corresponda ao “iki” é a prova de que este fenômeno de consciência não tem lugar no interior do ser étnico do ocidente enquanto um significado.¹⁷³ (KSZ I: 80)

¹⁷² Com exceção de uma nota sobre a necessidade de uma ontologia do belo segundo Becker, Kuki apenas toca no tema, exatamente, para descartá-lo da esfera do “iki”. Isso ocorre nas suas ponderações entre a concordância da expressão do “iki” com linhas curvas. Citando Max Dessoir que via nas linhas ondulatórias o belo absoluto, completando o raciocínio com Lipps e sua estética que toma o belo como aquilo a gerar empatia e, assim, enfatizando o “belamente pequeno”, Kuki logo descarta quaisquer conexões desses com o “iki” que teria um “desinteresse frio” em suas expressões artísticas. (Cf. KSZ I: 58-59)

¹⁷³ 一定の意味として民族的価値をもつ場合には必ず言語の形で通路が開かれていなければならぬ。「いき」に該当する語が西洋にないという事実は、西洋文化にあっては「いき」という意識現象が一定の意味として民族的存在のうちに場所をもっていない証拠である。

A crítica de Kuki ao método abstrato e formal se dirige diretamente àqueles que tentam definir o “iki” como um universal que também teria lugar na cultura ou etnia ocidental. Em outras palavras, uma definição universal do “iki” retiraria dele seu “ser”, sua determinação particular. Por isso – e aqui nos repetimos –, o “iki” é antes de tudo um “fenômeno”, uma “palavra”, uma “vivência” que possui um significado determinado pelo modo de ser da etnia ou cultura que lhe dá à luz. Logo, em conclusão, se não há no ocidente palavras cujo significado corresponda ao “iki”, este fenômeno é inexistente no ocidente que, por sua vez, possuiria um modo de ser distinto do japonês, este particular a uma etnia histórica.

Se os apontamentos precedentes não nos soam estranhos é porque já o havíamos feito antes ao falar do terceiro elemento do discurso da estética japonesa, aquele em que a intraduzibilidade dos termos da estética japonesa leva à oposição assimétrica entre ocidente e Japão. Em *A Estrutura*, assim como no interior do discurso da estética japonesa¹⁷⁴, essa assimetria ocorre em dois níveis: a oposição de um único país ou cultura (Japão) a todo o ocidente, como se este fosse composto de um bloco homogêneo, e a extrapolação de um fenômeno nascido e efetivo em uma pequena população a todo o Japão e, ainda, à toda a sua história¹⁷⁵. A oposição entre o ocidente, como um todo, e o Japão é evidente na passagem que citamos acima – apesar de Kuki mitigar tal generalização. Contudo, tal generalização do “iki” a todo o Japão é mais complicada de apreender. Foi visando lançar luz sobre isso que iniciamos nosso capítulo com uma descrição histórica do “iki” apontando sua íntima ligação aos cidadãos de Edo, em particular aqueles que se reconheciam como *Edokko*, e a sua esfera de atuação que pouco atravessava as divisas dos bairros dos prazeres, encarnado nas gueixas da região de Fukagawa e seus frequentadores. Apesar de se utilizar, como suas principais referências, da literatura popular de Edo, descrevendo as vidas dos *Edokko* e localizando aqueles possuidores do “iki” nos bairros dos prazeres, Kuki parece ignorar por completo o lugar específico do “iki” na sociedade japonesa da época.

¹⁷⁴ Por tal razão é que Marra, apesar de elogioso à obra de Kuki, lamenta que ela ainda continue a se mover no interior das categorias estéticas que dominaram o discurso da estética japonesa: “Embora Kuki não tenha conseguido resolver o problema do apriorismo que é inerente à própria natureza de uma categoria estética, e inevitavelmente atando iki a questões étnicas, seu tour-de-force intelectual é bem impressionante”. (Marra, 2010, p.55)

¹⁷⁵ É preciso forçosamente que destaquemos, como outros já o fizeram antes de nós insistentemente, que Kuki não afirma ser o “iki” a única palavra ou significado a manifestar a etnia japonesa, tratando-se de um dentre vários outros significados e palavras que desempenhariam a mesma função.

E apesar de localizar precisamente o “iki” no período Bunka-Bunsei (1804 – 1829), Kuki não demonstra qualquer interesse pela acuidade histórica, afirmando:

Desse modo, o modo de ser de uma etnia, ao passo que se trata de algo central a esta etnia, revela-se como um dado “significado”. Ainda, tal significado abre caminho através do “idioma”. Consequentemente, este significado ou o idioma não são outra coisa que a automanifestação do modo de ser *do passado e presente de uma etnia*, a autoabertura de uma cultura particular e histórica.¹⁷⁶ (KSZ I: 8, nossa ênfase)

O que, na “Conclusão”, retoma como:

Toda vez em que nos depararmos com as fantasmagorias [do “iki”], é preciso que nos recordemos “daquilo que outrora *nosso* espírito viu” em sua figura real e concreta. Desse modo, esta reminiscência será, nada mais nada menos, do que o horizonte no qual tomará lugar o reconhecimento hermenêutico de que o “iki” é *nosso*. Entretanto, aquilo do que devemos nos lembrar não é algo como a generalidade abstrata do conceito tal qual clama um realismo platônico, antes a particularidade étnica de uma especificidade individual como advoga o nominalismo. Neste ponto, temos que ousadamente promover uma reversão da epistemologia platônica. Então, ao que podemos atar a possibilidade da reminiscência (*anamnesis*) neste sentido do qual falamos? À nada além do que não relegar ao esquecimento nossa cultura espiritual.¹⁷⁷ (KSZ I: 81, ênfase no original)

Assim, Kuki vai na contramão de suas intenções declaradas de perseguir uma compreensão histórica e concreta do “iki” que não se desviasse ao universalismo. O nominalismo do qual ele lança mão é um que não reconhece objetos universais, mas tão somente particulares, então, mesmo que sigamos a distinção entre objetos universais e objetos abstratos que determinaria duas categorias de nominalismo diferentes, Kuki, ao apontar que sua pesquisa não é formal nem abstrata, estaria aderindo a um nominalismo completo: não admitindo a existência de objetos universais, que não fossem particulares, e nem de objetos abstratos que estariam fora do tempo e do espaço. Ao falar de um passado e de um presente de uma etnia cuja automanifestação é uma palavra específica, “iki”, que poderia ser rememorada (*anamnesis*) por ser “nossa”, Kuki parece retirar o “iki” de sua concretude social e histórica, colocando-o no reino das essências – mesmo que se defenda com uma reversão do platonismo, demonstrando assim que toda reversão incorre numa afirmação daquilo que inicialmente pretendia reverter.

¹⁷⁶ そうして民族の存在様態は、その民族にとって核心的のものである場合に、一定の「意味」として現われてくる。また、その一定の意味は「言語」によって通路を開く。それ故に一の意味または言語は、一民族の過去および現在の存在様態の自己表明、歴史を有する特殊の文化の自己開示にほかならない。

¹⁷⁷ 我々はかかる幻影に出逢った場合、「かつて我々の精神が見たもの」を具体的な如実の姿において想起しなければならぬ。そうして、この想起は、我々をして「いき」が我々のものであることを解釈的に再認識せしめる地平にほかならない。ただし、想起さるべきものはいわゆるプラトンの実在論の主張するがごとく類概念の抽象的一般性ではない。かえって唯名論の唱道する個別的特殊の一種なる民族的特殊性である。この点において、プラトンの認識論の倒逆的転換が敢えてなされなければならぬ。しからばこの意味の想起（アナムネシス）の可能性を何によって繋ぐことができるか。我々の精神的文化を忘却のうちに葬り去らないことによるよりほかはない。

A contra-argumentação ao ponto anterior seria a de que interpretamos Kuki historicamente enquanto sua pesquisa é existencial ou ontológica. Ao que responderíamos que nosso ponto anterior é a demonstração da conclusão lógica que se segue à sua definição de significado ou idioma, isto é, da sua afirmação da intraduzibilidade do “iki”. Resguardamos as seguintes passagens da “Introdução” exatamente para este momento em que, as contrastando ao descaminho da “Conclusão”, mostraremos que, apesar dos esforços metodológicos de Kuki por uma hermenêutica do concreto, sua chegada a um universalismo essencialista já se encontrava lá em germe.

Por exemplo, as palavras do francês como *ciel* e *bois*, ao serem comparadas às palavras do inglês *sky* e *wood* ou às do alemão *Himmel* e *Wald*, em relação ao seu conteúdo semântico não são de todo idênticas. Qualquer um que já tenha morado nesses países entende isto imediatamente. [...] Cada uma dessas [palavras] recebe uma determinação particular em seu conteúdo do país e de seus habitantes.¹⁷⁸ (KSZ I: 8)

Como já havíamos mencionado, até mesmo as palavras que se referem a fenômenos naturais recebem uma determinação étnica em seu significado, isso em razão daquela relação orgânica em que o todo da cultura (ou etnia) determina semanticamente suas partes (palavras, idioma). Ocorrência que é ainda mais potencializada ao se tratar de palavras de uma dada cultura que não encontram equivalentes semânticos em outras culturas.

Além disso, pelo modo de ser particular de uma dada etnia abrir-se na forma de significados e expressões idiomáticas que fazem as vezes daquilo que lhe é central, e por outras etnias não possuírem uma mesma vivência como algo central, às vezes tais significados ou expressões idiomáticas faltam-lhes claramente. Por exemplo, o significado de *esprit* reflete a natureza e toda a história do povo francês. É por estes significado e expressão idiomática realmente preverem o ser do povo francês que é impossível de todo encontrarmos no vocábulo de outras etnias algo igual por mais que procuremos.¹⁷⁹ (KSZ I: 9)

Está aí o porquê de, por um lado, Kuki rejeitar as palavras alemãs *Geist* e *geistreich*, e por outro, o *spirit*, *intelligence* e *wit* do inglês como traduções adequadas ao francês *esprit*, uma vez que aquilo que está em jogo é tão somente o significado desta palavra francesa – e lembremos que no texto de Kuki pulula o termo “vivência significativa” (意味体験;

¹⁷⁸ 例えばフランス語の *ciel* とか *bois* とかいう語を英語の *sky*, *wood*、ドイツ語の *Himmel*, *Wald* と比較する場合に、その意味内容は必ずしも全然同一のものではない。これはその国土に住んだことのある者は誰しも直ちに了解することである。[...] 国土と住民とによっておのおのその内容に特殊の規定を受けている。

¹⁷⁹ のみならず、或る民族の特殊の存在様態が核心的のものとして意味および言語の形で自己を開示しているのに、他の民族は同様の体験を核心的のものとして有せざるがために、その意味および言語を明らかに欠く場合がある。例えば、*esprit* という意味はフランス国民の性情と歴史全体とを反映している。この意味および言語は実にフランス国民の存在を予想するもので、他の民族の語彙のうちに索めても全然同様のものは見出し得ない。

imi taiken) exatamente para pontuar que tal significado não é algo que se entende por simplesmente se saber a língua, mas antes algo que promove a vivência do próprio núcleo de uma cultura (ou etnia), fechando, com isso, qualquer possibilidade de uma tradução bem-sucedida já que o significado é exclusivamente reservado àquele povo que possui o espírito que viu a “forma pura” (ou como Kuki coloca “a figura real e concreta”) da coisa e se rememora dela ao olhar reflexivamente para dentro de si, descobrindo então que esta coisa é dele e somente dele e do nós. Um solipsismo cultural que diz orgulhoso: “tu não és capaz de compreender do que e o que falamos”. Em relação ao “iki”, tudo ainda é mais claro em sua clausura.

Em suma, as línguas europeias possuem meramente palavras que são somente similares ao “iki”, sendo que é completamente impossível encontrar palavras de um mesmo valor. Portanto, podemos pensar que o “iki” é uma notável auto-manifestação da cultura oriental, ou melhor, do modo de ser particular da etnia Yamato.¹⁸⁰ (KSZ I: 12)

Esta é a conclusão inicial de Kuki atestando a intraduzibilidade do “iki” após testar as palavras francesas – afinal, por uma coincidência notável a França era uma segunda casa para Kuki – como *chic*, rejeitada por não ser tão restrita como o “iki”, tendo uma extensão muito mais ampla, também como *coquet*, desqualificada como tradução por não trazer em si os traços distintivos do “iki”, afinal a “Habanera” de *Carmen* é *coquet*, mas não “iki” e, finalmente, *raffiné*, inadequada pois, por um lado, falta-lhe o traço audaz do “iki” e, por outro, pode vir a ser muito amarga (*shibumi*) para seu gosto.

Ora, o “iki” é antes de tudo um significado, é somente enquanto tal, através de sua compreensão, que ele também se configura como vivência. A tentativa de Kuki na busca por uma palavra correspondente ao “iki” nos idiomas europeus segue esse pressuposto; uma palavra de outro idioma seria somente uma tradução adequada ao “iki” caso se equivalesse ao seu conteúdo semântico. O significante “iki” é por completo obliterado da equação a ponto de Kuki se recusar a escrevê-lo em ideogramas – que possui em numerosa quantidade – e, por todo texto, não o tirar das aspas a nenhum só momento. Coloca-se em aspas aqui seu significado, pois apenas ele importa. É essa exclusividade do significado que leva Kuki a definir o “iki” de forma abstrata e essencialista em sua estrutura intensiva, utilizando-se para tal de traços distintivos ditos falsamente como históricos: o “iki” teria seu significado moldado pela audácia (*ikiji*) do *bushidō* e pelo

¹⁸⁰ 要するに「いき」は欧洲語としては単に類似の語を有するのみで全然同価値の語は見出し得ない。したがって「いき」とは東洋文化の、否、大和民族の特殊の存在様態の顕著な自己表明の一つであると考えて差支ない。

desapego (*akirame*) do budismo, porém o primeiro seria sintetizado como um “idealismo” e o segundo como um “irrealismo”, perdendo assim qualquer raiz histórica.

Isso nos leva a perguntar: se é o modo de ser de uma cultura e etnia que determina historicamente o idioma, como uma palavra pode permanecer alheia aos traços culturais que envolveram seu nascimento e desenvolvimento? Como permanecer a mesma quando a sociedade na qual ela vivia se transforma? Como seu significado não é em nada tocado pela sua grafia? Como permanecer imóvel diante do contato com o outro? Como pode ser estabilizada quando outros elementos que a determinam se mantêm em movimento? A resposta que podemos fornecer é de que, em relação ao “iki” de Kuki, não se trata de uma palavra, mas de um significado e, quiçá, d’O significado, isto é, aquilo através do qual podemos chegar a compreender como ocorre a doação de sentido de todo e qualquer fenômeno – pois não nos esqueçamos de que até mesmo as palavras para “céu” e “bosque” são tingidas e determinadas pela particularidade do modo de ser de dada etnia; a doadora primeira.

Já argumentamos que a tradução entendida comumente como transporte de um significado estável entre sistemas de significantes é uma tese filosófica: tal qual esse tipo de tradução, a filosofia pensa seu fazer como o esclarecimento e fixação de um significado estável alçado do caos dos significantes. Com Derrida, adotamos uma tradução que fosse transformação entre os idiomas que se tocam através dela: uma transformação pautada que viria a ser uma tradução relevante. Essa proposta de tradução tem como base a responsabilidade em relação ao outro, contrapondo-se àquela outra tradução que perpetua o fazer filosófico tradicional – também chamado de “metafísico” – pautado, mesmo que inconscientemente, no fechamento à diferença e violência ao outro.

É em oposição a essa mesma tradição filosófica que Kuki propõe a sua hermenêutica étnica, mas não atenta para o fato de que seu foco no significado o faz decair novamente nela ao defender que o “iki” é a automanifestação da existência étnica dos japoneses que, por sua vez, é cristalizada de tal maneira que permaneceria inalterada em um vácuo espaço-temporal resistindo a qualquer contato com o outro, seja os idiomas europeus, seja até mesmo ao presente histórico japonês que o alterou completamente.

A intraduzibilidade do “iki” defendida por Kuki ata sua pesquisa ao discurso da estética japonesa, reforçando-o, e leva à sua apropriação pelo *nihonjinron* por ser uma demonstração da essência da “japonisidade”, inalterada pela passagem do tempo, impenetrável a qualquer outro. A questão de que mesmo os japoneses já não compreendam e não tenham mais vivências ditas “iki” se torna uma de segunda ordem,

uma vez que bastaria a eles rememorarem algo que estaria misteriosamente adormecido nos seus “espíritos” ou inscrito em seus DNA’s. A tese da impossibilidade de tradução do “iki” foi seguida acriticamente por todos os tradutores da obra de Kuki, sem qualquer exceção, que, mantendo a palavra no original, não se aventuraram além de tímidas sugestões de tradução, logo ditas inadequadas, assim como os pesquisadores e filósofos a lidarem com sua obra. A constante repetição do tratamento do “iki” como um fenômeno estético – na minha visão, uma discussão inócua – tem suas raízes nessa intraduzibilidade que, diretamente, levaria o “iki” a ser um senso do belo ou uma sensibilidade estética, “vivenciável” apenas pelos japoneses. Neste sentido, a obra de Kuki pouco tem de original a parte do seu objeto, à época incomum, da erudição de seu autor e do seu palavreado que demonstra uma sofisticação filosófica.

Contudo, a obra de Kuki possui uma faceta promissora e ainda não explorada que o foco estético de certo encobriu, mas que acreditamos que possa ser recuperada. Para isso basta seguirmos uma recomendação da pena do próprio Kuki, escondida, mas valiosa: “A possibilidade de se entender *A Estrutura do ‘Iki’*¹⁸¹ está em, antes de se perguntar pelo *quid* [quê] aproximando-se das expressões objetivas, perguntar pelo *quis* [quem] imergindo-se no fenômeno de consciência”¹⁸² (KSZ I: 75).

4.2 – Da possibilidade de *A Estrutura do “Bom Gosto”*: uma tradução neutralizante

Além do belo: “iki” é um “bom gosto”

Um princípio hermenêutico que tomamos como nosso ao longo de nossa pesquisa é aquele do diálogo. Ao mesmo tempo em que aceitamos a pretensão de verdade de nosso parceiro de diálogo – aqui o texto de Kuki –, nos vemos na responsabilidade de tratar seu argumento da forma mais generosa possível. Assim, buscando elementos que retirem *A Estrutura* da esfera do essencialismo que a fez ser presa fácil ao monólogo do *nihonjinron* e sua obsessão por uma “japonisidade” abstrata, voltamo-nos às possibilidades de compreensão do “iki” que combatam sua intraduzibilidade.

¹⁸¹ O título da obra não é ao que a passagem original se refere tal qual tomamos a liberdade de fazer na nossa tradução. Como a tradução é uma transformação, transformando o japonês de Kuki para efetivar exatamente aquilo que ele recomenda em sua citação, isto é, “uma possibilidade de entendimento/compreensão”, ao mesmo passo que esta mesma transformação “tradutória” se atualiza no interior de nosso próprio pensamento que passa a segui-la.

¹⁸² 「いき」の構造を理解する可能性は、客観的表現に接触して *quid* を問う前に、意識現象のうちに没入して *quis* を問うことに存している。

Em primeiro lugar, o fenômeno do “iki”, sendo tardio na história japonesa, somente por uma generalização absurda poderia ser dito como o modo de ser de toda cultura japonesa, reunindo em si seu passado e seu presente – mesmo que aqui falemos exclusivamente da época em que Kuki redige sua obra. O “iki” seria, então, um dos fenômenos de consciência determinados historicamente pela existência. Kuki admite tal fato prontamente no terceiro capítulo, “A estrutura extensiva do ‘iki’”, no qual, com o objetivo de distinguir o “iki” de outros significados também presentes na cultura japonesa e, ainda, presentes em outras culturas, posiciona o “iki” em seu *efeito social*.

Significados importantes que possuem relações com o “iki” são, por exemplo, “elegância”, “vistoso”, “amargura”. Ao procurarmos os princípios de suas divisões, retornando às determinações existenciais que os constituíram, veremos que elas se dividem em dois grupos. A dimensão social que constitui como condições existenciais a “elegância” e o “vistoso” e aquela que constitui o “iki” e a “amargura” são diferentes em natureza. Podemos declarar sem temermos estarmos errados que dentre estas duas dimensões sociais, a “elegância” e o “vistoso” pertencem às *em geral*, enquanto o “iki” e a “amargura” às *particulares à sexualidade*.¹⁸³ (KSZ I: 26, ênfase no original)

Se caso nossa aproximação for taxada novamente como desviante das pretensões existenciais/ontológicas de Kuki, rebatemos com o seu próprio texto: a determinação existencial é uma estrutura que, ao mesmo tempo e de forma circular, determina *como é* a cultura ou etnia da qual o “iki” é uma das suas automanifestações, e *como é* que aqueles “quem”, pertencentes a tal cultura ou etnia, vivenciam seu significado. Assim, o modo de ser do “iki” também determina como se vive em geral e na particularidade sexual. Kuki denomina esses dois modos de ser de dimensões sociais. Não só a análise existencial ontológica é preservada – ou seja, o *como é* estrutural –, mas sua factualidade e concretude é reiterada, uma vez que o “iki” já não é tomado como um significado isolado de outros como se fazendo seus efeitos caírem do “céu das ideias”, mas determinando-se em relações de distinção com outros significados.

Tal efeito social do “iki” se casa perfeitamente ao “jogo de palavras”, em especial, às homofonias tão caras a Kuki no seu processo filosófico. O “iki”, em seu efeito social, é uma “forma de viver” (*ikikata*; 生きかた) particular em dois sentidos bastante precisos: o primeiro, na vida orgânica que perpassa a particularidade das relações sexuais, onde se dá vida (*ikiru*; 生きる) e fôlego (*iki*; 息) e, no segundo, na vida espiritual, na forma em

¹⁸³ 「いき」に關係を有する主要な意味は「上品」、「派手」、「渋味」などである。これらはその成立上の存在規定に遡って区分の原理を索める場合に、おのずから二群に分かれる。「上品」や「派手」が存在様態として成立する公共圏は、「いき」や「渋味」が存在様態として成立する公共圏とは性質を異にしている。そうしてこの二つの公共圏のうち、「上品」および「派手」の属するものは**人性的一般存在**であり、「いき」および「渋味」の属するものは**異性的特殊存在**であると断定してもおそらく誤りではなからう。

que levamos a vida (*ikikata*; 行きかた) pelos caminhos aos quais nos dirigimos (*iki*; 行). Porém, não faríamos justiça a Kuki se deixássemos de apontar que sua acuidade linguística imprime no seu texto ainda mais um outro sentido que, apesar de não explicitado, com certeza não lhe passou despercebido, na apreensão “viva”, em “carne e osso” (ありのまま; *ari no mama*) e em sua vivência (体験; *taiken*) que, aqui, somente o contato com a língua portuguesa poderia trazer à tona¹⁸⁴.

E como se apresentaria esse efeito social do “iki” enquanto modo de vida? Kuki não nos deixa dúvidas:

Pela comparação desses significados análogos ao “iki”, sugeriu-se que o “iki”, como vivência significativa, além de ser um mero significado objetivo, enquanto um *gosto* também é o sujeito e o objeto de um juízo de valor. Consequentemente, podemos compreender o “iki” como um membro em um sistema de gosto na sua relação com outros membros deste mesmo sistema. [...] Sem dúvida, um gosto segue uma espécie de juízo de valor subjetivo ocasional, mas há casos em que tal juízo é afirmado de forma objetiva e clara e, também, aqueles em que, detendo-se no subjetivo, toma tão somente uma forma ambígua. Por ora, provisoriamente, chamemos os primeiros de juízos valorativos e os segundos de não-valorativos.¹⁸⁵ (KSZ I: 35-36, ênfase no original)

O “iki” se trata de um gosto que comparado a outros similares a ele, isto é, que pertencem à dimensão social, determina modos de ser distintos. Tais juízos de gosto pautam-se no valor atribuído a um sujeito ou a um objeto, ou seja, pode ser dito de uma pessoa que encarne tal valor ou um objeto que expresse tal valor. E ao falar de juízos valorativos e não-valorativos, Kuki se refere a gostos que podem ser ditos superiores em relação ao seu valor contrário, os juízos valorativos, e a gostos que são somente relacionais, sem serem taxados de superiores ou inferiores. Desse modo, o “iki” enquanto gosto possui outra faceta que não é apenas aquela do significado objetivo – que Kuki explora no capítulo precedente da obra do qual ainda não tratamos –, mas também a faceta social que se mostra relacional e cujo efeito é o de *distinção*.

Isto se torna ainda mais claro na “Conclusão”.

É talvez possível dizer que o gosto, como uma vivência significativa, é mais do que um predicado. O “gosto” como vivência começa primeiramente no

¹⁸⁴ Na nota final ao último capítulo de *A Estrutura* é onde Kuki aponta essas homofonias, reservando aos ideogramas 生 e 息 a relação vital, orgânica do “iki” e aos 行 e 意氣 sua relação espiritual. (cf. KSZ I: 82-83)

¹⁸⁵ これらの類似意味との比較によって、意味体験としての「いき」が、単に意味としての客観性を有するのみならず、**趣味**として価値判断の主体および客体となることが暗示されたと思う。その結果として我々は、「いき」を或る趣味体系の一員として他の成員との関係において会得することができるのである。[...]もとより、趣味はその場合その場合には何らかの主観的価値判断を伴っている。しかしその判断が客観的に明瞭に主張される場合と、主観内に止まって曖昧な形より取らない場合とがある。いま仮りに前者を価値的といい、後者を非価値的というのである。

“experimentar”. Nós literalmente “aprendemos a gostar”. Ainda, utilizando-nos do gosto que aprendemos, fazemos juízos de valor.¹⁸⁶ (KSZ I: 72)

Aqui entendemos mais precisamente o que Kuki entende por gosto. Em primeiro lugar, além de se dizer que o gosto é um predicado a algo, isto é, o que antes Kuki definiu como objeto do gosto – “isto é ‘iki’”, por exemplo –, o gosto é também aquilo que se experimenta e se aprende através das vivências até se tornar as bases para um julgamento de valor, quando finalmente se torna sujeito.

Estes sentidos do paladar, do olfato e do tato compõem a “vivência” em seu significado primário. Os ditos sentidos superiores desenvolvem-se como distanciamento: separando a coisa do eu, opondo ao eu a coisa na forma de um objeto. Desta maneira, a audição distingue clara e distintamente o volume do som. Porém, sons intermediários, tomando a forma do timbre, impedem uma apreensão clara. Assim também, no que diz respeito à visão, distinguimos as cores a partir de suas tonalidades e matizes ao sistemazá-las. Porém, não importa o quão dividamos uma cor da outra, entre elas sempre restará uma tonalidade ou matiz difícil de se apreender. Assim, em relação à audição e à visão, achar pela vivência os timbres, tonalidades e matizes que escapam à uma apreensão clara, eis o que é o gosto dos sentidos. O que se diz comumente gosto também, como o gosto dos sentidos, está relacionado às “tonalidades e matizes” das coisas. Ou seja, trata-se de gosto os juízos, sejam morais, sejam estéticos, que podem enxergar as tonalidades sejam do caráter, sejam da etnia.¹⁸⁷ (KSZ I: 73)

Ainda, sobre esse gosto como sujeito, Kuki segue uma divisão problemática entre sentidos inferiores – paladar, olfato e tato – e superiores – visão e audição – para afirmar que os primeiros são os que compõe uma vivência primária, onde o sujeito e o objeto do gosto não se separam; exatamente aquilo que dizemos ser comumente “gosto individual”. Tal separação ocorrerá, porém, aos sentidos superiores que apesar de poderem apreender os matizes das cores ou o volume dos sons com certa clareza, deixam escapar certas tonalidades, matizes e timbres, isto é, nuanças (色合; *iroai*). É exatamente a apreensão dessas nuanças fugidias que constitui aquele gosto acoplado à vivência. O sujeito do gosto apreende a nuance da vivência, assim como percebe a nuance no objeto do gosto. Contudo, o que parece aqui uma descrição esteticista do gosto é subvertida de forma inesperada por

¹⁸⁶ 我々は趣味としての意味体験についてもおそらく一層述語的に同様のことをいい得る。「趣味」はまず体験として「味わう」ことに始まる。我々は文字通りに「味を覚える」。更に、覚えた味を基礎として価値判断を下す。

¹⁸⁷ この味覚と嗅覚と触覚とが原本の意味における「体験」を形成する。いわゆる高等感覚は遠官として発達し、物と自己とを分離して、物を客観的に自己に対立させる。かくして聴覚は音の高低を判然と聴き分ける。しかし部音は音色の形を取って簡明な把握に背こうとする。視覚にあっても色彩の系統を立てて色調の上から色を分けてゆく。しかし、いかに色と色とを分割してもなお色と色との間には把握しがたい色合が残る。そうして聴覚や視覚にあつて、明瞭な把握に漏れる音色や色合を体験として拾得するのが、感覚上の趣味である。一般にいう趣味も感覚上の趣味と同様に、ものの「色合」に關している。すなわち、道徳的および美的評価に際して見られる人格的および民族的色合を趣味というのである。

Kuki ao afirmar que são as nuances étnicas ou pessoais de julgamentos morais ou estéticos que se denominam gosto. O que explicita na continuação:

Não suspeitamos que o gosto tenha algum sentido no campo da moral e, também, em relação ao campo da arte, juntamente a Verlaine que disse “não as cores, apenas e somente as nuances”, cremos no gosto que se faz pelo valor das nuances. Afinal, também o “iki” foi um gosto determinado etnicamente, logo o “iki” deve ser experimentado através do *sens intime* em sentido estrito.¹⁸⁸ (KSZ I: 73)

Gosto não se prende ao moral nem ao estético-artístico, mas antes ao modo de vida de uma etnia ou cultura que é internalizado de tal forma que se torna a base para juízos internos que parecem naturais e imediatos. É aí que o “sens intime” escrito por Kuki ganha valia como um conhecimento ditado não pela racionalização ou exploração sistemática, mas pela certeza imediata que é sentida internamente sem necessidade de comprovações ulteriores. Portanto, viemos a compreender todo um vocabulário de certo modo misterioso que Kuki vinha empregando ao longo da obra, como “nominalismo”, “rememoração”, “vivo, em carne e osso”, “a incapacidade da conceitualização de compreender o ‘iki’”, mas, principalmente, a intraduzibilidade do “iki”: essa certeza imediata da nuance que configura o “iki” enquanto gosto no interior de uma vivência não é um conteúdo “definível”, seja racional ou semanticamente, antes é algo inominável, incapaz de ser delimitado em todo seu contorno (da mesma forma que por mais treinados sejamos em perceber as distinções entre as cores, somos incapazes de distinguir claramente suas nuances e tonalidades, ali naquele pequeno abismo onde uma cor passa a ser outra). Mas, por outro lado, possui um efeito social claramente discernível e definido, a saber: *ela distingue com precisão modos de ser*.

O “iki”, ao ser um gosto determinado pela etnia ou cultura, é um modo de ser que se distingue daquele do ocidente. Isso, porém, somente em um primeiro momento, pois ao relacioná-lo a outros gostos, ou seja, outros modos de vida que também demonstram distinção, o “iki” é uma distinção também no interior da própria cultura ou etnia japonesa. A sua caracterização, que passa pelo seu aprendizado através de vivências a moldarem um senso íntimo e, assim, dirigindo alguém a um determinado modo de ser ou modo de vida é uma forma ímpar de compreender o gosto. Na verdade, mostra-se

¹⁸⁸我々は趣味が道徳の領域において意義をもつことを疑おうとしない。また芸術の領域にあっても、「色を求むるにはあらず、ただ色合のみ」といったヴェルレエヌとともに我々は趣味としての色合の価値を信ずる。「いき」も畢竟、民族的に規定された趣味であった。したがって、「いき」は勝義における *sens intime* によって味会されなければならない。

surpreendentemente próxima a uma análise do gosto que surgiria apenas cerca de 50 anos depois de *A Estrutura* pelas pesquisas de Pierre Bourdieu.

Esse diálogo pleno de gosto entre Kuki e Bourdieu faremos com o objetivo de, retirando *A Estrutura* da clausura da duvidosa excepcionalidade japonesa que supostamente propagaria, abrir a obra de Kuki às contribuições filosóficas verdadeiramente significativas que dela possamos retirar, além de, seguros, propormos, enfim, uma tradução ao “iki” de “bom gosto”.

A distinção do bom gosto

Começando da conclusão, tentemos responder à pergunta sobre a novidade (ou o escândalo) da teoria do gosto de Bourdieu, citando longamente o seu *A Distinção*:

O gosto é uma disposição adquirida para “diferenciar” e “apreciar”, de acordo com a afirmação de Kant, ou, se preferirmos, para estabelecer ou marcar diferenças por uma operação de *distinção* que não é – ou não necessariamente – um conhecimento *distinto*, no sentido de Leibniz, já que ela garante o reconhecimento (no sentido comum) do objeto **sem implicar o conhecimento dos traços distintivos** que propriamente o definem. Os esquemas do *habitus*, formas de classificação originárias, devem sua eficácia própria ao fato de funcionarem aquém da consciência e do discurso, portanto, fora das tomadas do exame e do controle voluntário: orientando praticamente as práticas, eles dissimulam o que seria designado, erroneamente, como *valores* nos gestos mais automáticos ou nas técnicas do corpo, na aparência, mais insignificantes, por exemplo, habilidades manuais ou maneiras de andar, sentar-se, assoar-se e posicionar a boca para comer ou falar; além disso, envolvem os princípios mais fundamentais da construção e avaliação do mundo social, ou seja, aqueles que exprimem mais diretamente a divisão do trabalho (entre as classes, as faixas etárias e os sexos) ou a divisão do trabalho de dominação, **em divisões dos corpos e das relações com o corpo que pedem de empréstimo mais de um traço, como que para lhe dar as aparências de natural**, à divisão sexual do trabalho e à divisão do trabalho sexual. Controle prático das distribuições que permite sentir ou pressentir o que tem possibilidades de advir ou não e, indissolavelmente, de convir ou não a um indivíduo que ocupa determinada posição no espaço social, **o gosto, ao funcionar como uma espécie de sentido de orientação social** (*sense of one's place*), orienta os ocupantes de determinada posição no espaço social para posições sociais ajustadas a suas propriedades, para as práticas ou bens que convém aos ocupantes dessa posição, que lhes “ficam bem”. Ele implica uma antecipação prática do que, provavelmente, **será o sentido e o valor social da prática ou do bem escolhido, considerando sua distribuição no espaço social, assim como o conhecimento prático que os outros agentes têm da correspondência entre bens e grupos**. (Bourdieu, 2006, p.434, itálico no original, negrito nosso)

Em oposição ao gosto pensado pela estética filosófica, em Bourdieu, ele não é definido como um sentimento em relação a um objeto, seja esse sentimento inconsciente ou adquirido pelo conhecimento, que poderia ser classificado em relações subjetivas – preferências arbitrárias ou “disposições naturais” –, nem objetivas – formas estéticas, classes de objetos etc. Por outro lado, também se contrapõe às sociologias do gosto como

a teoria do ator racional ou das “interações simbólicas”¹⁸⁹. A teoria geracionista do gosto em Bourdieu diz dele que é um conjunto de práticas distintivas a funcionarem em dois registros: elas geram uma autoidentificação do seu agente a um determinado grupo social e, ao mesmo tempo, elas promovem o reconhecimento por outros de que o agente pertence a dado grupo social. Contudo, tais práticas instigadas pelo gosto não são produtos de um conhecimento que seja aí conscientemente possuído pelo agente e utilizado para deliberar através do cálculo ou do exame qual prática ou ação lhe traria os maiores lucros (é a isto que Bourdieu denomina conhecimento distinto), muito menos se trata de um inconsciente impenetrável escondido profundamente na subjetividade do indivíduo, antes, além da divisão tranquila entre subjetivo e objetivo, tais práticas advêm do *habitus*.

O conceito de *habitus* é central à teoria do gosto de Bourdieu o que o leva a, reiteradamente e de diversas formas ao longo do livro, defini-lo como estrutura estruturalizante e estrutura estruturalizada. Em poucas palavras, o que Bourdieu tenta aqui deixar claro é que o *habitus* é, ao mesmo tempo, o que gera as práticas de agentes (atos, julgamentos, experiências etc) e o que tais agentes utilizam para julgar as práticas de outros, ou seja, é tanto o que poderíamos chamar, com certa ressalva, o gerador do gosto subjetivo (preferências) e gosto objetivo (base do julgamento).

Assim, o *habitus* se encontra em um meio caminho, entre sua “origem” e sua “consequência”. Sua origem está presente nas condições de existência objetivas, as experiências repetitivas que, segundo Bourdieu, geram disposições, por sua vez, vistas como necessárias. Nesse sentido, Bourdieu propõe um certo determinismo em que o mundo social de um agente é determinado pelo mundo social (ou seja, as condições de existência objetivas) ao qual pertence, mas também criando vários *habitus*, uma vez que há várias condições de existência. Como esperado, tais condições de existência não são, por assim dizer, neutras, mas elas mesmas são estruturadas de forma distinta através de oposições (condições de existências ou mundos sociais elevados/baixos, elegantes/vulgares etc). Se encontramos nas condições de existência a origem do *habitus*, sua consequência ou desdobramento são estilos de vida. Os estilos de vida são, nada mais nada menos, que o sistema de práticas de um determinado agente que, sendo classificadas pelo *habitus*, determinam uma classe. Por mais que sejam variados, os estilos de vida, assim como as condições existenciais que se encontram em sua origem, são devidamente posicionados socialmente, distinguindo-se de outros e, por fim, orientando de forma

¹⁸⁹ Cf. Lizardo, p.21.

prática as ações daqueles que se reconhecem e são reconhecidos como pertencendo à uma determinada classe social que os demandam por *necessidade* que ajam desta forma e não de outra ou que possuam tal bem e não outro.

Essa necessidade que aparece tanto nas condições existenciais – determinando quais conjuntos de habilidades um agente possuirá – quanto no estilo de vida – escolher necessariamente aquelas práticas e bens aos quais suas habilidades anteriores se encaixam e que lhes “fiquem bem” – acaba por dissimular os processos de distinção operados pelo gosto como sendo naturais: tal forma de falar é elegante, porque tal pessoa possui o “dom da fala”, essa pessoa se veste bem porque ela tem um “senso de moda”, tais pessoas comem esse tipo de comida porque “não têm o paladar apurado”. Assim, atribui-se valores e significados (ou seja, distinção) às práticas mais comuns como se tais valores e significados lhe fossem naturais e, em adição, como se fossem naturais ao agente que performa tais valores e significados e não como práticas às quais o *habitus*, este moldado a partir do mundo social e gerando estilos de vida – ambos classificados e classificadores –, impele seu agente a tomar por serem adaptáveis ao conjunto de habilidades por ele já adquirido.

Sistema de esquemas geradores de práticas que, de maneira sistemática, exprime a necessidade e as liberdades inerentes à condição de classe e a diferença constitutiva da posição, o *habitus* apreende as diferenças de condição captadas por ele sob a forma de *diferenças* entre práticas classificadas e classificantes – enquanto produtos do *habitus* – segundo princípios de diferenciação que, por serem eles próprios o produto de tais diferenças, estão objetivamente ajustados a elas e, portanto, tendem a percebê-las como naturais. (Bourdieu, 2007, p.164, itálico no original)

Em resumo e em conclusão à nossa, de certo insuficiente, exposição da teoria do gosto de Bourdieu, citamos o que poderia ser entendida como sua síntese:

Assim, o gosto é o operador prático da transmutação das coisas em sinais distintos e distintivos, das distribuições contínuas em oposições descontínuas; ele faz com que as diferenças inscritas na *ordem física* dos corpos tenham acesso a *ordem simbólica* das distinções significantes. Transforma práticas objetivamente classificadas em que uma condição significa-se a si mesma – por seu intermédio – em práticas classificadoras, ou seja, em expressão simbólica da posição de classe, pelo fato de percebê-las em suas relações mútuas e em função de esquemas sociais de classificação. Ele encontra-se, assim, na origem do sistema dos traços distintivos que é levado a ser percebido como uma expressão sistemática de uma classe particular de condições de existência, ou seja, como um estilo distintivo de vida [...] ele opera continuamente a transfiguração das necessidades em estratégias, das obrigações em preferências, e engendra, fora de qualquer determinação mecânica, o conjunto das “escolhas” constitutivas de *estilos de vida* classificados e classificantes que adquirem seu sentido – ou seja, seu valor – a partir de sua posição em um sistema de oposições e de correlações. (Bourdieu, 2007, p.166, ênfase no original)

Aproximando a teoria do gosto de Bourdieu ao que Kuki diz do “iki” enquanto gosto é espantoso certas afinidades estruturais (salvo, por óbvio, as diferenças de dimensão e escopo de ambos os trabalhos). É na análise da estrutura extensiva do “iki” que Kuki, pela primeira vez, posiciona o “iki” como um membro de um sistema de gostos composto de termos opostos em relação aos quais o “iki” toma sua própria posição na dimensão social, ou seja, no mundo social. A diferenciação do “iki” de outros gostos, contudo, não se encerra em uma especulação de caráter estético em que se esclareceria quais são os traços de um gosto refinado ou a forma reconhecível de um objeto refinado (ora, é exatamente este tipo de pesquisa a qual Kuki critica como abstrata); pelo contrário, tais gostos definem vivências ditadas por determinações existenciais que dotariam essas vivências de significado.

Kuki não explora quais seriam as implicações sociais, isto é, a distinção em classes sociais do significado dessas vivências, mas as sugere¹⁹⁰. O que nos deixa margem interpretativa para lidarmos com o “iki” como um gosto nos termos de Bourdieu; a prática que atribui distinção (estrutura estruturada) e distingue (estrutura estruturalizadora) no meio social.

Essa aproximação social do fenômeno do “iki” em geral e em particular na teoria de Kuki já fora tentada anteriormente em um artigo nunca anteriormente citado nas pesquisas que se dedicaram ao tema: o artigo de Sakurai Yoshio (1991), “Uma Aproximação de ‘Iki’ e ‘Tsū’, a partir de Simmel”. Neste artigo, Sakurai analisa três definições do “iki” através da sociologia de Simmel, atribuindo a cada uma delas uma determinada época na história japonesa: 1) “iki” dos afamados (通り者; *tōri mono*) que eram vigorosos (意気; *iki*) e se organizavam em grupos competindo entre si (競り組; *seri gumi*), cuja época seria entre 1716 e 1779 (ou seja, entre os períodos Kyōhō e An’ei); 2) o “iki” dos *connoisseurs* (通; *tsū*) em que moda e pertencimento eram o essencial, durando de 1772 a 1799 (ou de An’ei a Kansei); e finalmente 3) o “iki” do refinamento e do flerte (粹; *sui* ou *iki*) que seria o objeto dos estudos de Kuki e que vigorara de 1804 em diante (nos períodos Bunka e Bunsei) (Sakurai, p.233-234). Conclui afirmando que as semelhanças entre o coquetismo de Simmel¹⁹¹ e o “iki” de Kuki são inegáveis a ponto

¹⁹⁰ É como lemos de forma mais explícita a passagem citada páginas atrás na qual Kuki escreve: “Pela comparação desses significados análogos ao “iki”, **sugeriu-se** que o “iki”, como vivência significativa, além de ser um mero significado objetivo, enquanto um *gosto* também é o sujeito e o objeto de um juízo de valor.”

¹⁹¹ A qualquer um que conheça a obra de Kuki, a leitura do “Psicologia do Coquetismo”, escrito por Simmel em 1909 é uma espécie de déjà-vu, a ponto de nos perguntarmos o que reteve Kuki de citá-lo e declarar a

de nos permitir considerarmos a pesquisa de Kuki como uma aproximação sociológica do “iki”, distinguindo-o das investigações anteriores acerca do tema. E, o mais importante para nós, é que, segundo Sakurai, a sua própria pesquisa do “iki” propiciou a possibilidade de recolocá-lo no contexto geral da cultura – através da sociologia de Simmel – sendo que, com isso, abre-se um caminho para pesquisas de cultura comparada e, simultaneamente, tratar-se-ia da pré-condição para se esclarecer se o “iki” seria, de fato, “algo particularmente japonês”.

Por mais diferenças hajam entre as sociologias de Simmel e Bourdieu, o que ganhamos aqui em possibilidades interpretativas é que se o “iki”, em seu efeito social, transformou-se ao longo da história japonesa (e também de sua geografia), teremos precedentes para afirmar que foram as condições existências que lhe deram nascimento, de forma que, antes de ser um significado a determinar e ser determinado pela etnia japonesa, funcionaria como um gosto, enraizado em um *habitus*, dotando e sendo dotado de significado social cujo efeito são distinções entre aqueles que o possuem ou não, organizando-as em estilos de vida. O estilo de vida expresso pelo “iki”, assim, não seria *necessariamente* determinado pelo significado étnico do Japão como um todo (seja temporal ou espacialmente), mas um estilo de vida específico a um grupo (ou classe) social no interior do Japão que pode ser apontado com certa precisão, mas que, por sua vez, foi determinado por condições existências *contingentes* (capital material, cultural, simbólico etc) para os quais, então, a pesquisa de Kuki apontaria.

Assim, a confusão que se faz ao se interpretar *A Estrutura do “Iki”* é o que se mostra como necessário e o que se mostra como contingente¹⁹²: necessário seria, tão

influência direta dessas reflexões de Simmel em seu próprio trabalho. Basta citarmos aqui uma passagem para tornar isso evidente: “O coquetismo, ao contrário [do amor], deve fazer aquele a quem ele se dirige sentir esse jogo instável entre o sim e o não, uma recusa de se dar, que poderia muito bem ser a esquiva que leva à entrega, uma entrega de si atrás da qual se delinea, num plano de fundo, a eventualidade, a ameaça de uma retomada de si. Toda decisão definitiva põe fim à arte do coquetismo; por isso, ele manifesta a soberania de sua arte chegando bem perto de um *definitivum*, que contrabalança porém, a cada instante, por meio de seu contrário. O duplo sentido da palavra ‘com’, designando seja o instrumento, seja o parceiro, para indicar o objeto de uma correlação, revela aqui sua justeza profunda.” (Simmel, p.97). Daí derivará também o dualismo que Simmel diz inerente ao coquetismo, tal qual Kuki dirá ser ao “iki”.

¹⁹² É preciso aqui fazer alguns apontamentos sobre a recente interpretação, de certo, inovadora de Furukawa sobre a visão cultural da filosofia de Kuki e sua relação com a questão da contingência e necessidade, também cara a ele. Furukawa tenta salvar dois dos escritos de Kuki mais criticados pelo seu “nacionalismo cultural”, a saber, o próprio *A Estrutura do “Iki”* e “A Japonisidade” (日本の性格; *Nihonteki Seikaku*) argumentando que, apesar de *A Estrutura* apresentar, de fato, um “fechamento” cultural, em “A Japonisidade” descobriríamos que, na verdade, tratava-se de uma abertura. Não temos espaço aqui para reproduzir toda a detalhada análise de Furukawa, nos restringindo apenas à sua conclusão. Segundo Furukawa, o mundo, o todo e a necessidade equiparam-se ao serem a junção de todas as possibilidades do interior das quais uma é atualizada por uma cultura particular, uma parte ou uma contingência, sendo que, assim, ambos se mostram em uma mutualidade indissociável, de forma que através de uma dialética de

somente, que o gosto “iki” significa e é significado enquanto distinção no interior da sociedade japonesa da época, contudo, o que lhe é contingente seriam as condições existenciais que determinam o *habitus* cuja prática é o gosto “iki”. Logo, ao tomar como necessário aquilo que é contingente, acabamos por interpretar a determinação pela existência étnica como necessária, isto é, o “iki” enquanto significado é determinado necessariamente pela etnia e, por isso, é a (ou uma das) automanifestação necessária desta mesma etnia, enquanto que seu significado é, de fato, determinado pelas condições existenciais (sociais) particulares de uma classe social específica que, por sua vez, aí sim, reconhece sua distinção em relação às outras e é reconhecida como distinta pelas outras através da necessidade de se atribuir significado social (ou seja, de distinção) às práticas associadas ao gosto “iki”. As consequências dessa errônea atribuição de necessidade nos são claras: uma determinação contingente é naturalizada através da necessidade e acaba por se tornar uma espécie de essência abstrata (isto é, além do tempo histórico e do espaço geográfico) que determina toda uma etnia ou cultura o que leva, inevitavelmente, à sua intraduzibilidade por outras culturas (uma situação um tanto quanto paradoxal, uma vez que essa essência abstrata só poderia ser acessada por aqueles que pertencem à cultura que ela determina, uma espécie de “abstrato regional” que estaria atado de modo misterioso àqueles que nascem e crescem naquela cultura). As vantagens de transformar em contingente aquilo que foi dito necessário, por sua vez, é uma fidelidade ou responsabilidade maior com aquilo que Kuki ele mesmo pretendia com sua investigação do “iki”: uma interpretação factual, concreta e nominalista. Explico-me: o esclarecimento

autonegação, um se mostraria pelo outro, isto é, as partes são o todo em estado de autonegação e vice-versa. Desse modo, seria pelo encontro de duas partes individuais ou culturas particulares que interiorizam uma à outra e, assim, se renovam é que o todo ou o mundo – este já não mais abstrato, mas o conjunto de todos os particulares concretos – também se renova. Isso seria o que, de acordo com Furukawa, Kuki denomina um “mundialismo japonês” ou um “japonismo mundial”. Além, Furukawa vê nisso uma transformação em necessidade da contingência, transformação essa que viria a ser uma “prática moral”, um “estilo de vida” (*ikikata*). Por tal razão, Furukawa pensa que esses dois escritos de Kuki não são de um “nacionalismo cultural” ou de um “japonismo” no sentido forte do termo, mesmo quando Kuki fala da necessidade da afirmação da cultura japonesa em sua particularidade. De fato, Furukawa adverte que essa dialética ainda não se encontrava em *A Estrutura*, mas viria alguns anos depois em “A Japonisidade” e, mais precisamente, em *O Problema da Contingência*. Contudo, a interpretação de Furukawa em sua tentativa de salvar Kuki das acusações costumeiras, acaba por jogá-lo na “cova dos leões” do *nihonjinron*, pois não somente confunde aí o que é necessário com o que é contingente – uma dada cultura poderia não existir ou ser completamente diferente; normalmente o é –, como também torna em uma prática moral, um estilo de vida a constante transformação daquilo que é contingente em necessário – é necessário afirmar como necessária a cultura que é contingente para que ela renove o todo; não é preciso mencionar que o eco do lema do imperialismo japonês reverbera nessas palavras. E, ainda, passa-lhe completamente despercebido a diferença ou a particularidade no interior dessa mesma cultura: contra essa interpretação, pensamos a contingência em Kuki não como uma autonegação que afirma o mesmo, a identidade mas a negação que sempre desestabiliza qualquer pretensão de identidade necessária; não uma prática moral ou estilo de vida, mas uma estratégia para mostrar que nenhuma necessidade se sustenta graças à contingência.

das condições existências daqueles “quem” à quem o “iki” significava e eram por ele significados, ou seja, o esclarecimento de quais condições existências permitiram a um grupo social específico no interior da história e da geografia do Japão a terem o “iki” como um “estilo de vida” (*ikikata*) distinto e distintivo. Neste sentido também, os impedimentos à tradução do “iki” se dissipam e, além, a tradução se torna um requisito à sua investigação concreta e fática.

Assim, propomos a tradução de “iki” por “bom gosto”¹⁹³.

O significado do e o significado pelo “bom gosto”

O que mudaria nas conclusões acerca do “bom gosto” caso, como fizemos, iniciássemos o seu desenrolar assumindo-o como um gosto e não, como na maioria dos casos (que em várias vezes aí se detém), pelo que Tanaka (2001, p.67) chama de “a trilogia” do “bom gosto” descrita no primeiro capítulo, “A estrutura intensiva do ‘bom gosto’”?

Ora, o que aqui se encontra em jogo é o significado intensivo, isto é, aquilo o que e como constitui o conteúdo significativo do “bom gosto”¹⁹⁴. É a junção dessas duas aproximações, intensiva e extensiva¹⁹⁵, que esclarecerá por fim o “bom gosto” como um fenômeno de consciência, de forma que por mais que na organização da obra a estrutura intensiva seja analisada em primeiro lugar, não necessariamente ela teria algum privilégio sobre aquela outra¹⁹⁶, permitindo-nos, assim, partir da extensão do “bom gosto”, que o posiciona como um membro no interior de um sistema de gosto, rumo à intensão. Esta, por sua vez, seria constituída pelos “traços distintivos”, os quais Kuki busca esclarecer explicando-os como as determinações existenciais do “bom gosto”.

¹⁹³ Seguindo Kuki manteremos a tradução “bom gosto” de “iki” em aspas

¹⁹⁴ “Em primeiro lugar, temos que distinguir *intensivamente* os traços distintivos que constituem o conteúdo semântico do ‘bom gosto’ e, então, *esclarecer* seu significado.” (KSZ I: 16, ênfase no original)

我々はまず「いき」の意味内容を形成する徴表を内包的に識別してこの意味を判明ならしめねばならない。

¹⁹⁵ É nos textos dos seminários conduzidos por Kuki, intitulados “Considerações acerca da Literatura” (「文学概論」; *Bungaku Gairon*) em que encontramos uma definição precisa sobre o que Kuki entende por intensão e extensão: “Rigorosamente, há uma intensão e uma extensão em um conceito. A intensão é a propriedade significativa essencial e compartilhada de um conceito ou, de forma simples, o significado de um conceito. A extensão são os conceitos ou noções representados por este conceito. Podemos vê-la também como o alcance da aplicação do conceito.” (KSZ XI: 14). Kuki ainda completa tomando a literatura como exemplo, ao dizer que a intensão do conceito de literatura é “uma arte que faz da linguagem seu meio de expressão ou intuição”, sendo que sua extensão “são os vários conceitos que pertencem ao seu campo, ou seja, a poesia, o drama e o romance”.

¹⁹⁶ “Assim, explicitando igualmente as estruturas intensiva e extensiva do ‘bom gosto’, poderemos compreender completamente o ser do ‘bom gosto’ enquanto um fenômeno de consciência.” (KSZ I: 16) かように「いき」の内包的構造と外延的構造とを均しく闡明することによって、我々は意識現象としての「いき」の存在を完全に会得することができるのである。

O primeiro traço distintivo do “bom gosto” é o flerte (媚態; *bitai*). Kuki infere este traço dos usos cotidianos da palavra que sempre envolvem, segundo ele, relações amorosas entre os sexos, contudo não qualquer tipo de relação amorosa, mas uma que possua uma intenção sexual¹⁹⁷. É o que posteriormente ele dirá ser um *amour-goût*, em oposição ao *amour-passion*¹⁹⁸. Aquilo ao que devemos estar atentos aqui é que diferente do que alguns comentadores apontam, por mais claro que Kuki seja em atribuir tal flerte à generalidade humana¹⁹⁹, ele não o pode ser simplesmente por não ser qualquer tipo de flerte. Isso apenas nos leva à pergunta: qual é a distinção desse tipo de flerte que constitui “bom gosto”? Kuki descreve o flerte em tons fenomenológicos como uma dualidade entre os sexos que, ao vencer a unidade do eu, gera uma relação possível. Essa relação possível coloca a dualidade em tensão, é exatamente esta tensão que marca o flerte, sendo que o fim da tensão, onde a dualidade se revolve enquanto união – seja através da conquista que leve à relação sexual ou ao amor, seja ainda pelo afrouxamento da tensão em outro tipo de relação mais “harmoniosa”, como a amizade – traz consigo a extinção do flerte ele mesmo. Assim, o flerte traz em si a semente de sua própria destruição: realizando-se ou atualizando-se a possibilidade aberta por ele, o flerte desaparece²⁰⁰. Contudo, essa tensão presente no flerte é, antes de tudo, sedução, charme e sensualidade²⁰¹, cuja centralidade

¹⁹⁷“Uma ‘conversa de alcova’ quer dizer uma conversa relacionada a relações sexuais. Além disso, nas ‘conversas de alcova’ e nos ‘casos amorosos picantes’, essa relação sexual que aí se inclui não é uma que seja comum.” (KSZ I: 16)

「いきな話」といえば、異性との交渉に関する話を意味している。なお「いきな話」とか「いきな事」とかいううちには、その異性との交渉が尋常の交渉でないことを含んでいる。

¹⁹⁸“A intoxicação do *amour-passion* da qual fala Stendhal certamente dá as costas para o ‘bom gosto’. Aquele que se alia ao ‘bom gosto’, no rarefeito ar do *amour-goût*, deve alcançar uma iluminação tal que possa viver de hortaliças do mato.” (KSZ I: 23)

スタンダールのいわゆる *amour-passion* の陶醉はまさしく「いき」からの背離である。「いき」に左祖する者は *amour-goût* の淡い空気のうちで蕨を摘んで生きる解脱に達していなければならぬ。

¹⁹⁹ Têm-se como dado que sendo o flerte e as relações sexuais algo “natural” aos seres humanos, ele seria um traço distintivo que ocorreria em qualquer etnia ou cultura. Contudo, quando Kuki admite que o flerte constitutivo do “bom gosto” não é qualquer um, ele, desde já, aponta para a especificidade deste flerte. Simplesmente nomeá-lo de “causa material” do “bom gosto” (KSZ I: 23) não faz com que o flerte, já nesse momento, seja um fenômeno social universal e geral da raça humana. Em contrapartida, afirmamos que o flerte presente no “bom gosto” é ele, de partida, uma determinação existencial e social específica à uma classe no interior da sociedade japonesa de Edo.

²⁰⁰ “Assim, essa possibilidade dual é a determinação existencial originária do flerte e quando a tensão é perdida ao se conseguir uma união completa com o sexo oposto, o flerte se autoextingue. O flerte tem a conquista do sexo oposto como um fim hipotético, sendo destinado à extinção na concretização deste fim.” (KSZ I: 17)

そうしてこの二元的可能性は媚態の原本的存在規定であって、異性が完全なる合同を遂げて緊張性を失う場合には媚態はおのずから消滅する。媚態は異性の征服を仮想的目的とし、目的の実現とともに消滅の運命をもったものである。

²⁰¹ “Desse modo, a ‘sedução’, o ‘charme’ e a ‘sensualidade’ etc que se observa no ‘bom gosto’, não são nada além da tensão que faz da possibilidade dual seu fundamento.” (KSZ I: 17)

そうして「いき」のうちに見られる「なまめかしさ」「つやっぼさ」「色気」などは、すべてこの二元的可能性を基礎とする緊張にほかならない。

nas relações entre os sexos não poderia ser mais restrita na sociedade da cidade de Edo no período da emergência do “bom gosto”. As relações sociais no mundo de Edo eram rigidamente estratificadas, com rígidas posições hierárquicas entre os membros pertencentes aos vários grupos sociais. Os governantes da classe dos samurais seguiam de perto os códigos de conduta confucionistas que sempre valorizaram as relações harmônicas entre os diversos grupos da sociedade e as relações no interior desses mesmos grupos, cujo princípio era o respeito ao seu próprio lugar²⁰². As mulheres pertenciam a uma posição subordinada aos homens. E essa questão não era para os samurais uma mera questão moral ou ética, mas antes de tudo do bem governar, de modo que a política e a moral raramente se desenlaçavam²⁰³. De forma que somente a alguns habituados a um determinado lugar é que o flerte como sedução, charme e sensualidade poderia adquirir tal centralidade: àqueles que habitavam, trabalhavam ou frequentavam os bairros dos prazeres²⁰⁴. Assim, na teoria do “bom gosto” de Kuki, o flerte não se trata de uma “generalidade da humanidade”, antes diz de uma condição existencial dos cidadãos que respiravam os ares dos bairros dos prazeres²⁰⁵.

O segundo traço distintivo apontado por Kuki é a ousadia (意気地; *ikiji* ou *ikuji*), seguindo para isso uma linha tortuosa que se inicia com a afirmação de que a ousadia reflete o ideal de moral do *Edokko*, do qual também fazem parte a audácia (*inase*), a virilidade (*isami*) e a bravata (*denpō*) cujas representações encontramos nos personagens

²⁰² “Princípios que são praticamente inimagináveis hoje governavam a sociedade de formas rígidas e imutáveis. A cada uma das posições da hierarquia feudal eram designados limites claramente definidos acima ou abaixo os quais era inadmissível cruzar. O princípio de ‘saber seu lugar’ era de suma importância: a lei de ferro da ética feudal. Hoje em dia, ‘saber seu lugar’ normalmente implica não ir acima daquilo que se julga apropriado. Mas durante o período Edo, cair abaixo de sua posição também era proibido. Essa ética e a ordem social que a sustentava foram firmemente estabelecidas durante o século que seguiu a fundação de Edo.” (Nishiyama, pp.31-32)

²⁰³ “[...] quando a questão de como o indivíduo deveria se comportar no interior da sociedade era enfatizada, ela se tornava principalmente um problema da moral ou da ética. A questão da moral era inextricavelmente vinculada à natureza da sociedade e do estado no interior do qual agia o indivíduo. Consequentemente, a discussão moral estendia-se naturalmente à questão de que tipo de governo era preciso para se assegurar a ordem social e política.” (Bitō, pp.395-396)

²⁰⁴ Na introdução à sua tradução do livro de Nishiyama, Groemer faz o seguinte comentário: “Nishiyama não interpreta, contudo, o desejo dos *chōnin* [cidadãos] por cultura ou o crescimento do sistema *iemoto* [sistema do mestre-mor de uma arte] meramente como um ‘reflexo’ de forças econômicas e políticas. Antes, ele vê o crescimento do sistema *iemoto* como parte de uma estratégia popular através da qual os *chōnin* tentaram romper com o rígido quadro de posições e status sociais que estavam sufocando a sociedade do período Edo. Quando os *chōnin* criaram comunidades culturais nas quais samurai e mercante, homem e mulher, jovem e velho eram nominalmente iguais, ou quando eles assumiam seus *geimei* [nomes artísticos] permitindo-os esconder seu verdadeiro status social, esses indivíduos estavam criando um novo mundo radicalmente destoante da ética feudal que governava o dia-a-dia.” (Nishiyama, p.5)

²⁰⁵ “Desse modo, essa espécie de flerte determina o ‘erotismo’ que é o fundamento do ‘bom gosto’.” (KSZ I: 18)

そうして、かような媚態が「いき」の基調たる「色っぽさ」を規定している。

masculinos e femininos do teatro kabuki. Continua afirmando que o ideal do *bushidō*, “o caminho dos samurais”, vive no “bom gosto”, citando como prova linhas de peças de kabuki e outros escritos da época associados à cultura popular dos cidadãos e, finalmente concluindo que “uma característica especial do ‘bom gosto’ é sua espiritualização através da ‘ousadia’ gestada no idealismo”²⁰⁶. Se as conexões entre kabuki, *bushidō* e idealismo são difíceis de se notar, não se trata aqui de uma falha do leitor. A ousadia, de fato, era uma característica ímpar do *Edokko* que, como a maioria dos habitantes do Japão de Edo, era oprimido de uma forma ou de outra pela classe dos samurais, ainda com maior pressão já que Edo era uma cidade dominada pelos opressores. O teatro kabuki que floresce em meio à cultura dos cidadãos é uma vazão dos sentimentos de desafio contra a classe opressora²⁰⁷. E, não por mero acaso, os grandes personagens das peças de kabuki encarnavam a ideia do ousado e carismático fora da lei ou causador de problemas, como Sukeroku ou os samurais proscritos de *Chūshingura* (『忠臣蔵』), representados por atores como os da linhagem Ichikawa Danjūrō que eram vistos como deuses pelos cidadãos de Edo²⁰⁸. Essa ousadia que se voltava contra os samurais era a base do estilo de interpretação típico de Edo chamado de *aragoto* (ríspido) cuja essência, segundo o ator Danjūrō I, era a rebeldia contra os samurais. Tal atitude não poderia ser mais distinta do que o autocontrole e a ordem da ética confucionista ou neo-confucionista que ditava a conduta dos guerreiros, o que não lhes passava despercebido, uma vez que os atores de kabuki, por mais popularidade que tivessem, possuíam o estrato social similar ao dos pedintes. Os teatros, ainda, eram construídos longe do centro da cidade, próximo ao bairro dos prazeres que também eram taxados de imorais, vulgares e de mau-gosto, sofrendo de diretas sanções e proibições constantes, intensificadas uma vez mais pelas Reformas

²⁰⁶ 理想主義の生んだ「意気地」によって媚態が靈化されていることが「いき」の特色である。

²⁰⁷ “As peças sobre os Soga eram interpretadas tendo o ano novo em mente. Seu principal propósito, como ecoa no discurso de Gorō, era de dar expressão às esperanças dos plebeus de que após muitos anos de espera, um terrível malfeito poderia finalmente ser vingado. Representações da ética feudal da lealdade tinham pouco a ver com a popularidade dos dramas que apresentavam os irmãos Soga ou os quarenta e sete leais servos de *Chūshingura*. Antes, o público de Edo era comovido ao presenciar cenas em que os desprovidos de poder poderiam finalmente matar seus tirânicos opressores. Todos os plebeus na sociedade feudal eram em alguma medida oprimidos.” (Nishiyama, p.221)

²⁰⁸ Gerstle enfatiza que o estilo *aragoto* do kabuki de Edo tem sua essência no desafio aos samurais – mesmo apontando haver certas ambiguidades nas relações entre a classe e a forma teatral –, reforçando seu ponto ao reproduzir uma anedota contada pelo ilustre ator Danjūrō I na qual, ao ser convidado por senhores feudais às suas residências, durante uma apresentação de teatro *nō*, o ator se despiu e violentamente destruiu as portas e os papéis de arroz que as cobriam. Perguntado pelos assustados patronos que o haviam convidado do que se tratava aquilo tudo, o ator, sem hesitação, respondeu que aquilo era o *aragoto*. Ele conclui sua anedota dizendo que não se deve se intimidar nem diante samurais, caso contrário não se trata de *aragoto*. (Gerstle, pp.35-36)

Kansei²⁰⁹, dos anos 1790 – que, apesar de tudo, eram repetidamente desafiadas pelos escritores e atores do kabuki. A identificação do *Edokko* com a ousadia dos personagens do kabuki *aragoto*, a influenciar vários aspectos da vida social, constituiu uma espécie de capital cultural a determinar outra condição existencial cujo resultado foi o estilo de vida do “bom gosto”, que caso tivesse relações com a moral dos samurais, o *bushidō* e a idealização, deveria ser aquela na qual ousadamente opõe-se e se distingue de tal moral e persistentemente procura se aproximar daqueles personagens teatrais (e dos atores que lhes dão vida), idealizando-os.

Se o segundo traço distintivo do “bom gosto” se origina da disposição combativa dos *Edokko*, o terceiro traço já pertence ao reduto dos bairros dos prazeres e do “mundo flutuante”, sendo que aqui Kuki, sem rodeios, declara a esfera social onde habita o desapego (諦め; *akirame*)²¹⁰. A estetização das relações amorosas e sexuais não era nova na sociedade japonesa ou em sua representação, como é facilmente reconhecível nas *monogatari* do período Heian durante o qual a corte, ela mesma, era poetizada: os enamorados demonstravam seus sentimentos um pelo outro através de poesias *waka* repletas de subtextos cuja compreensão (ou não) revelava a sensibilidade aos “caminhos do amor”. Contudo, essa prática, se já não extinta no período Edo, restringia-se aos nobres e aos samurais – que desejavam se aproximar daqueles –, e quase nunca ditava a conduta em relação ao amor e ao sexo das classes abaixo. Exatamente por isso, eram os nobres que reservavam para si o estilo de vida da elegância (上品; *jōhin*). O estabelecimento dos bairros dos prazeres e a disponibilidade financeira dos cidadãos, que permitiram a eles frequentá-los, mudariam esse cenário. Não é por mero acaso que Kuki atribui esse traço distintivo especialmente às gueixas, pois é sua condição como uma escrava sexual – algo que a todo momento Kuki tenta atenuar ou dissimular – que permite aos cidadãos uma relação outra com o amor e o sexo além daquelas ditadas pelo decoro e a piedade filial que regulavam a vida do estado e da família; essa a principal relação entre os sexos. A associação direta entre o “mundo flutuante” (浮世; *ukiyo*) e o “vale de lágrimas” (苦界;

²⁰⁹ Obra do conselheiro chefe Matsudaira Sadanobu (1759–1829) do *shōgun* Tokugawa Ienari (1773–1841), as reformas Kansei visavam modificar certas regras do governo anterior vistas como liberais, de onde vem o caráter reacionário normalmente atribuído às reformas. Dentre as medidas implementadas, havia a proibição de publicações e comportamentos ditos como imorais e a implementação forçada da educação do neo-confucionismo de Zhu Xi como a oficial.

²¹⁰ “É fácil à existência de uma sociedade particular, que se instala como uma abertura para as relações sexuais, prover oportunidades que façam com que experienciemos as dores da desilusão relacionadas à realidade do amor”. (KSZ I: 19)

異性間の通路として設けられている特殊な社会の存在は、恋の実現に関して幻滅の悩みを経験させる機会を与えやすい。

kugai)²¹¹ à vida das gueixas, cortesãs e prostitutas demonstra a separação entre o mundo da família e o mundo do amor e do sexo, de forma que o desapego característico do “bom gosto” é também um desinteresse, um corte e uma liberdade em relação ao mundo familiar. Contudo, se por um lado os homens a frequentar os bairros dos prazeres têm esse desapego como opcional, às mulheres que habitam esse mundo flutuante trata-se de algo necessário e, até mesmo, uma estratégia de sobrevivência. Disso podemos compreender melhor a estranha utilização dos termos budistas do “mundo flutuante” e do “vale de lágrimas” que designam o sofrimento inerente à condição humana, de sempre desejar algo que logo se esvai, para denominar o mundo e o modo de vida das gueixas e prostitutas: tal como o sofrimento é inescapável em vida, a vida dessas mulheres, que lhes impõe uma existência de sofrimento, é a elas também inescapável. O desapego, outro termo budista, é a atitude a se tomar para atenuar e superar tal sofrimento através da cessação do desejo, a fonte do sofrimento, mas que aqui é uma afirmação deste mesmo sofrimento: as gueixas, conscientes da condição de perpétuo sofrimento à qual foram submetidas, desistem de escapar dela, mostrando total desinteresse por outros modos de vida, o familiar ou o amoroso, abraçando seu sofrimento como um destino escrito em pedra e transformando-o em um refinamento a transparecer uma atitude leve e despreocupada em relação à vida²¹². Só assim podemos compreender o que Kuki, mais à frente, dirá sobre esse traço e sua influência no interior do “bom gosto”: por um lado, ele é um irrealismo²¹³ que, de fato, trata-se tão somente de um escapismo da realidade, um conformismo imposto e cruel; por outro lado, uma afirmação através da negação²¹⁴, na

²¹¹ “Em suma, o ‘bom gosto’ tem aí no ‘vale de lágrimas’ do qual ‘não conseguimos nem mesmo vir à tona no fluxo de sofrimentos’ suas origens”. (KSZ I: 20)

要するに、「いき」は「浮かみもやらぬ、流れのうき身」という「苦界」にその起原をもっている。

²¹² “Há um desinteresse que, tendo por base um conhecimento em relação ao destino, abandonou o apego. O ‘bom gosto’ deve ser refinado, não pode deixar de ser leve, fresco, portar uma atitude de uma naturalidade não vulgar”. (KSZ I: 19)

運命に対する知見に基づいて執着を離脱した無関心である。「いき」は垢抜がしていなくてはならぬ。あっさり、すっきり、瀟洒たる心持でなくてはならぬ。

²¹³ “O ‘bom gosto’, ignorando um postulado barato sobre a realidade, põe o cotidiano em audazes parênteses, transcendente, enquanto respira ares neutros, faz um jogo livre sem finalidade ou interesse”. (KSZ I: 22)

「いき」は安価なる現実の提立を無視し、実生活に大胆なる括弧を施し、超然として中和の空気を吸いながら、無目的なまた無関心な自律的遊戯をしている。

²¹⁴ “A combinação do flerte com o ‘desapego’ significa que o destino força uma conversão à liberdade, que a hipostasia da possibilidade é determinada pela necessidade. Ou seja, pode-se ver aí uma afirmação pela negação”. (KSZ I: 21-22)

媚態と「諦め」との結合は、自由への帰依が運命によって強要され、可能性の措定が必然性によって規定されたことを意味している。すなわち、そこには否定による肯定が見られる。

qual o sofrimento é transmutado em refinamento, a prisão em liberdade²¹⁵, a possibilidade em necessidade (aqui em via dupla, a relação entre os sexos, que antes era necessariamente familiar, torna-se uma das relações possíveis e a possibilidade de uma gueixa ter uma relação familiar é necessariamente impossível à ela dada a sua condição imposta, mas contingente), enfim, a operação naturalizante do gosto que, dissimulando seus mecanismos, transforma uma condição existencial contingente em uma necessidade. A existência das gueixas e sua quase onipresença na sociedade dos cidadãos de Edo – as xilogravuras de belas mulheres (美人画; *bijinga*) eram extremamente populares, suas vidas íntimas descritas em inúmeras publicações, seus modos de falar, vestir e se portar eram imitadas por todos – trouxe uma condição existencial e/ou social que moldou o *habitus* dos cidadãos de forma a levá-los a práticas nas relações sexuais cuja expressão mais alta era o “bom gosto”.

Por fim, Kuki se detém na junção desses três traços distintivos que, à primeira vista, parecem incompatíveis entre si, mas que acabam se reunindo na definição famosa do “bom gosto” como uma sensualidade (flerte) audaciosa (ousadia) e refinada (desapego)²¹⁶. Em poucas palavras, digamos que o flerte, que foi definido como a tensão de uma relação possível entre os sexos, é moldado pela ousadia e pelo desapego a ponto de se tornar um flerte pelo flerte e, assim, transformar-se em “bom gosto”. A ousadia atua sobre a tensão de forma que o atrevimento petulante coloca aqueles que se relacionam em constante atitude de enfrentamento, no interior dessa possibilidade romântico-sexual aberta pelo flerte, e, por conseguinte, a ousadia mantém perpetuamente a possibilidade

²¹⁵ Cecilia Segawa Seigle (p.181), em seu livro sobre o mais conhecido bairro dos prazeres, Yoshiwara, relata: “Oficialmente, salvo por ser acometida por alguma doença grave, nenhuma mulher de Yoshiwara tinha permissão para passar pelo Grande Portão, que era vigiado de perto por um porteiro, tradicionalmente chamado de Shirobei. Era dever do Shirobei cuidar para que nenhum homem suspeito entrasse em Yoshiwara e que nenhuma mulher saísse sem permissão. Depois de algumas mulheres terem tido sucesso em escapar disfarçadas de homens, o Shirobei e uma equipe de proprietários, em serviços mensais, se mantiveram particularmente vigilantes. Havia também uma guarita à esquerda do Grande Portão para a polícia local. Como não havia nenhuma outra forma de sair do bairro – o portão dos fundos estava normalmente trancado e o bairro era completamente cercado por um fosso –, todos tinham que passar pelo Grande Portão”. Seigle ainda aponta que mesmo durante as visitas às residências de altos samurais ou de ricos mercantes que algumas gueixas eventualmente faziam, elas acabavam por não tirar vantagem da situação propícia a uma fuga, uma vez que eram mantidas completamente ignorantes do mundo exterior às paredes do bairro e o temiam, preferindo se resignarem à vida no bairro à qual haviam se habituado e onde mantinham relações com outros trabalhadores do local.

²¹⁶ “Por fim, creio que conseguimos definir este fenômeno de consciência que possui uma rica matiz, o ‘bom gosto’, que é o flerte a concretizar sua existência própria através do irrealismo e do idealismo, da seguinte forma: ‘uma sensualidade (flerte) audaciosa (ousadia) e refinada (desapego)’”. (KSZ I: 23, ênfase no original)

我々は最後に、この豊かな特彩をもつ意識現象としての「いき」、理想性と非現実性とによって自己の存在を実現する媚態としての「いき」を定義して「垢抜して（諦）、張のある（意気地）、色っぽさ（媚態）」ということができないであろうか。

dessa tensão. Por sua vez, o desapego atua sobre o objetivo do flerte, isto é, a atualização da possibilidade por ele aberta que se realizaria na entrega, seja ela sexual ou romântica. O desapego, assim, desiste desse objetivo, completamente desinteressado dele, passa a tomar o flerte meramente como jogo. Um tanto quanto diferente do que se fala do “bom gosto”, caso o vejamos no interior do campo social da luta por distinção entre as classes, suas práticas expressam uma distinção que se pauta em uma indiferença evidente por qualquer resolução²¹⁷ e, talvez contrariamente ao que Kuki afirma, uma espécie de “individualismo” radical que se preserva enquanto tal ao colocar-se em conflito, tensão, enfrentamento contra o outro com o qual se abriu uma possibilidade de relação que nunca é concretizada; a dualidade aqui é uma fronteira, uma linha divisória. E, além, linha divisória que é tomada como necessariamente intransponível seja porque a possibilidade de uma verdadeira relação é negada (e afirmada enquanto identidade)²¹⁸, seja porque o outro não é levado a sério, tudo não se passa de um jogo blasé. Nada é mais representativo do embate de classes que se expressa na distinção do gosto do que este “bom gosto”.

Respondendo a perguntas

É na análise da estrutura extensiva do “bom gosto” onde a expressão do gosto enquanto distinção aparece de forma mais evidente na obra de Kuki. Após tomarmos este capítulo da obra para comprovar o efeito social do “bom gosto” e fixá-lo como um gosto, nos termos de Bourdieu, agora retornamos a ele com o objetivo de encontrar em seu interior uma possível resposta à uma das perguntas que no capítulo anterior desta tese defendemos ser o guia dos esforços filosóficos e literários de Kuki: como relacionar o pensamento japonês e o mundo ocidental?

Nos absteremos de explicações mais detalhadas sobre o conteúdo desse momento do texto de Kuki para nos focarmos na busca dessa possível resposta. Por tal razão, nos valeremos da seguinte breve explicação: no capítulo, Kuki organiza em pares opostos

²¹⁷ É difícil nos furtarmos ao reconhecimento de certo paralelo entre essa constante recusa por resolução, isto é, decisão e o estágio estético tal qual descrito por Kierkegaard de quem os escritos eram conhecidos de Kuki que chega, até mesmo, a citá-lo em outras obras (em especial no seu *O Ser Humano e a Existência*). As implicações desse diálogo entre Kuki e Kierkegaard ainda estão para serem investigadas, sendo que podemos ensaiar algumas pontuações como, por exemplo, o sofrimento inerente ao “bom gosto” – trazido a sua baila pelo desapego – e a angústia do esteta que, confrontado pelo tédio, passa a perceber que é sua falta de decisão por uma temporalidade estável, por assim dizer, que constitui a fonte de seu sofrimento.

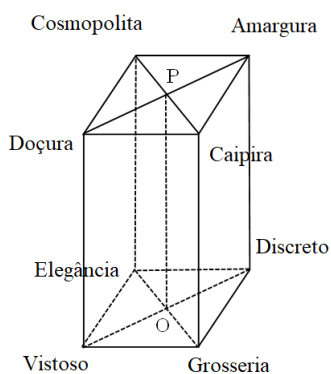
²¹⁸ Diria que é desta negação de relacionar-se a outrem que provém a constante repetição ao longo da obra do “nossa nação” (我が国; *wagakuni*), ou seja, assim como Kuki intentava, há aí uma afirmação da identidade através de uma negação do outro (ou da relação com outro), unindo, desta forma, o método empregado na descrição do “bom gosto”, ou seja, uma hermenêutica da particularidade (exclusividade) étnica, e a própria descrição do “bom gosto”, uma relação sem relação.

outros gostos que julga pertinentes ao “bom gosto” com o fim de diferenciá-los dele, posicionando este em relação aos pares opostos de gostos. Por exemplo, em relação à elegância (*jōhin*) e seu oposto, a grosseria (下品; *gehin*), o “bom gosto” teria uma posição intermediária, uma vez que, por um lado, o “bom gosto” não pode ser por completo elegante por faltar a este a abertura ao sexo – cuja origem é o flerte – e, por outro, não pode cair na grosseria, uma vez que ao “bom gosto” é necessário o refinamento vindo do desapego, do qual a grosseria carece. Além, os quatro pares de gostos opostos – elegância se opondo à grosseria, o vistoso (派手; *hade*) se opondo ao discreto (地味; *jimi*), o cosmopolita (意気; *iki*) se opondo ao caipira (野暮; *yabo*) e, finalmente, a amargura (渋味; *shibumi*)²¹⁹ se opondo à doçura (甘味; *amami*) – são separados em dois grupos de acordo com sua dimensão social de atuação – em geral e particular à sexualidade – e, por fim, uma nova divisão em duas categorias que dizem respeito ao modo como os gostos se opõe entre si: se um deles tem um valor positivo e o outro negativo ou se se trata de uma oposição não de valores mas de atividade ou passividade. As categorizações dos pares de opostos são representadas na tabela abaixo.

PARES DE GOSTOS OPOSTOS				
	Dimensão Social em Geral		Dimensão Social Particular à Sexualidade	
Relação de valor a si	Elegância 上品 (positivo)	Grosseria 下品 (negativo)	Cosmopolita 意気 (positivo)	Caipira 野暮 (negativo)
Relação de valor ao outro	Vistoso 派手 (ativo)	Discreto 地味 (passivo)	Doçura 甘味 (ativo)	Amargura 渋味 (passivo)

²¹⁹ Nossa tradução de *shibumi* por amargura pode parecer à primeira vista despropositada, já que contamos no idioma português com um correspondente exato a este sabor: adstringente. Contudo, como é de se notar, este sabor comum à casca do caqui. Além de ser uma fruta cujo nome é compartilhado pelos idiomas japonês e português, contamos ainda em nosso idioma com um sinônimo derivado diretamente do sabor da fruta, parcimonioso, agora com relações com o inglês *persimmon*, caso nos ativésemos à literalidade, curiosamente, cairíamos no português na mesma confusão que demanda explicações de Kuki no japonês, a saber: parcimonioso seria uma oposição mais adequada ao vistoso e não à doçura. Mas como explica Kuki, discreto (*jimi*) e amargura (*shibumi*) pertencem a dimensões sociais distintas, isto é, discreto à dimensão em geral e amargura à particularidade sexual, por que a discrição é uma atitude que se toma em relação ao como mostrar-se à sociedade como um todo, enquanto a amargura é uma atitude dispensada aos possíveis parceiros sexuais: uma pessoa discreta ou parcimoniosa evitaria que suas relações sexuais fossem conhecidas pelos outros em geral, enquanto que uma pessoa amargurada evita de todo qualquer relação pessoal com uma outra pessoa. Assim, as oposições se tornam mais claras: uma pessoa vistosa não teme expor-se a todos os outros, opondo-se àquela pessoa discreta, enquanto uma pessoa doce, dispensa simpatias a outra pessoa e, ao exceder-se, pode vir a ser melosa, o que é uma atitude oposta ao de uma pessoa amargurada que “fecha a cara” a qualquer um. (Cf. KSZ I: 32-34)

De posse de sua análise, Kuki a representa por meio de um prisma retangular que utiliza também para mostrar qual a posição relacional de outros gostos difundidos na sociedade japonesa como, por exemplo, o “sabi”.



(KSZ I: 37)

É então que encontramos margens para uma resposta à pergunta guia do pensamento de Kuki escondida em poucas linhas que se desembaraçam:

A “sensualidade”, coquet se forma dentro do quadrado da face superior, mas às vezes se projeta na face inferior. Traçando uma linha paralela à linha que liga a doçura ao cosmopolita, passando pelo ponto P, encontramos no quadrado da face superior dois pontos que têm interseção com os dois lados deste quadrado. Todo o retângulo formado por esta linha que traçamos mais a doçura e o cosmopolita é a sensualidade. [...]

O chic é vagamente apontado por toda a linha que liga os dois vértices da elegância e do cosmopolita.

Enquanto ao raffiné, damos este nome ao retângulo formado pelo seguinte movimento: a linha que liga o cosmopolita à amargura se move verticalmente em direção à parte inferior do prisma e detém-se quase na sua metade.²²⁰ (KSZ I: 39)

Mesmo se lermos essas linhas pelo viés em que o “bom gosto” é tomado como a manifestação de um significado determinado etnicamente e, por isso, particular àqueles que o vivenciam, em um primeiro momento, pelo idioma no interior do qual se formou como palavra e, depois, nas expressões que encarnam esse significado, ainda assim, poderemos ver uma abertura a outros fenômenos de consciência que não compartilham da mesma determinação étnica, mas se encontram no mesmo sistema de gosto que o “bom gosto”. De forma mais direta, a determinação da existência étnica do “bom gosto” não impede que em sua estrutura extensiva ele se relacione com outros gostos ou significados

²²⁰ 「いろっぽさ」すなわち coquet は、上面の正方形内に成立するものであるが、底面上に射影を投ずることがある。上面の正方形においては、甘味と意気とを結び付けている直線に平行してPを通る直線が正方形の二辺と交わる二点がある。この二つの交点と甘味と意気とのつくる矩形全体がいろっぽさである。 [...]

chic とは、上品と意気との二頂点を結び付ける直線全体を漠然と指している。

raffiné とは、意気と渋味とを結び付ける直線が六面体の底面に向って垂直に運動し、間もなく静止した時に、その運動が描いた矩形の名称である。

que se encontram fora de sua determinação. E tal relação não ocorre apenas na estrutura extensiva, mas também na intensiva, isto é, em seu significado interno, como é visível nas seguintes palavras de Kuki:

Ao fim e ao cabo, retornamos à questão de se o “bom gosto”, enquanto um fenômeno de consciência, existe ou não no interior da cultura ocidental. Caso assim seja, seria possível encontrar no interior da cultura ocidental o fenômeno de consciência do “bom gosto”? Ao refletir detidamente sobre os elementos estruturais da cultura ocidental, esperamos nada mais do que uma resposta negativa à esta pergunta. Por exemplo, o significado do que se chama de dandismo, passando por todos os campos de sua consciência concreta, no final, mesmo apresentando uma estrutura idêntica à do “bom gosto”, teria ele ainda, de fato, uma fragrância idêntica? Possuiria ele um mesmo matiz?²²¹ (KSZ I: 78-79)

O dandismo aqui não surge de forma despropositada, assim como a *coquetterie* é a duras penas diferenciada do “bom gosto” em um longo parágrafo da “Introdução”²²². Para distinguir o “bom gosto” do dandismo, Kuki se refere principalmente a Baudelaire, argumentando que apesar de encontrarmos em ambos uma tonalidade e uma fragrância similares na decadência, na atitude desapaixonada e no heroísmo, em contraposição ao “bom gosto”, o dandismo não seria algo compatível a delicadas mulheres que vivem no “vale de lágrimas” da prostituição. Contudo, não seria o dandismo de Baudelaire aquele mais próximo ao do “bom gosto”, mas sim o de Jules Barbey d’Aurevilly em seu *Du Dandysme et de George Brummell*, no qual lemos surpresos:

“Seu [de Brummel] todo-poderoso coquetismo de espírito foi evitado eternamente pela alma fria e pelo eterno gracejo do dândi, daquele capricho de neve que tinha excelentes

²²¹ 問題は畢竟、意識現象としての「いき」が西洋文化のうちに存在するか否かに帰着する。しからば意識現象としての「いき」を西洋文化のうちに見出すことができるであろうか。西洋文化の構成契機を商量するときに、この間は否定的の答を期待するよりほかはない。また事実として、たとえばダンディズムと呼ばれる意味は、その具体的なる意識層の全範囲に互って果して「いき」と同様の構造を示し、同様の薫と同様の色合とをもっているであろうか。

²²² “Em seguida, temos a palavra coquet. Esta palavra veio de coq, que é relacionada à situação de um galo rodeado por várias galinhas. Ou seja, significa ‘dado ao flerte’, ‘galante’. Esta palavra é utilizada da mesma forma tanto no inglês quanto no alemão. Na Alemanha, no século 18, inventou-se a palavra Fängerei para a coquetterie, mas ela não chegou a ser de uso comum. De fato, esta palavra bem ‘francesa’ forma um dos traços distintivos do ‘bom gosto’, entretanto, enquanto não se ajuntar a ela os outros traços distintivos, o ‘bom gosto’ não virá à tona. E, não apenas isso, dependendo de como esses traços distintivos forem conjugados, ele pode vir a ser ‘elegância’ ou ‘doçura’. A atitude sedutora de Carmem cantando a Habanera para Don José é sem dúvidas coquetterie, mas definitivamente não é de ‘bom gosto’.” (KSZ I: 11-12)

次に coquet という語がある。この語は coq から来ていて、一羽の雄鶏が数羽の牝鶏に取巻かれていることを条件として展開する光景に関するものである。すなわち「媚態的」を意味する。この語も英語にもドイツ語にもそのまま用いられている。ドイツでは十八世紀に coquetterie に対して Fängerei という語が案出されたが一般に通用するに至らなかった。この特に「フランス的」といわれる語は確かに「いき」の徴表の一つを形成している。しかしなお、他の徴表の加わらざる限り「いき」の意味を生じては来ない。しかのみならず徴表結合の如何によっては「下品」ともなり「甘く」もなる。カルメンがハバネラを歌いつつドン・ジョゼに媚びる態度は coquetterie には相違ないが決して「いき」ではない。

razões para zombar do entusiasmo”²²³ (d’Aurevilly, p.59). Ou, ainda: “Todo dândi é um *ousado*, mas um ousado que tem tato, que se detém a tempo e que encontra, entre a originalidade e a excentricidade, o famoso ponto de interseção de Pascal”²²⁴ (d’Aurevilly, pp.43-44, ênfase no original). E, enfim: “E sua vaidade não se perdeu, pelo contrário. Ela não se encontrava nunca em conflito com uma outra paixão que a contrapusesse, que a colocasse em equilíbrio: ela reinou só, ela era mais forte. [...] Seus triunfos foram a insolência do desinteresse”²²⁵ (d’Aurevilly, pp.37-38), concluindo ainda que:

O dandismo é todo um modo de ser e não o é apenas do lado materialmente visível. É um modo de ser inteiramente composto de nuances, como sempre acontece nas sociedades muito antigas e civilizadas, nas quais a comédia vem a ser por demais rara e as convenções triunfam às custas do enfado.²²⁶(d’Aurevilly, pp.12-15)

Mas se d’Aurevilly parece ter nos descrito a estrutura intensiva do “bom gosto” de Kuki, é Simmel quem o faz de forma mais completa, inclusive nas nuances filosóficas que Kuki também atribui ao “bom gosto” como podemos perceber na citação anteriormente elencada.

Não há dúvidas da similaridade dos vocabulários empregados por Kuki, em sua análise do “bom gosto”, e aqueles de Simmel, em sua investigação do coquetismo. O “dualismo”, a “possibilidade”, “uma finalidade sem fim como um jogo”. Não temos certeza se Kuki leu ambos os autores já que não os cita ou menciona, contudo seus esforços argumentativos em distinguir o “bom gosto” tanto do dandismo quanto do coquetismo são indícios fortes de que ele tinha consciência dos escritos desses dois autores, mas desejava afirmar a particularidade do “bom gosto” apesar das gritantes similaridades. Sem dúvidas, sua objeção ao dandismo através da qual enfatiza a exclusividade deste aos homens, o que o diferenciaria do “bom gosto”, marcadamente feminino, é convincente mesmo em face ao texto de d’Aurevilly em sua exaltação de Brummel, porém em relação ao coquetismo explicado por Simmel, Kuki é deixado sem alternativa além daquela da intraduzibilidade.

²²³ “Sa toute-puissante coquetterie d’esprit fut éternellement repoussée par l’âme froide et la plaisanterie éternelle du dandy, de ce capricieux de neige qui avait d’excellentes raisons pour se moquer de l’enthousiasme.”

²²⁴ “Tout dandy est un *oseur*, mais un oseur qui a du tact, qui s’arrête à temps et qui trouve, entre l’originalité et l’excentricité, le fameux point d’intersection de Pascal.”

²²⁵ “Et sa vanité n’y perdit pas : au contraire. Elle ne se rencontrait jamais en collision avec une autre passion qui la heurtaît, qui lui faisait équilibre : elle régnait seule, elle était plus forte [...] Ses triomphes eurent l’insolence du désintéressement”. Cabe notar que esse mesmo ponto foi destacado por Pincus (p.137).

²²⁶ “Le dandysme est toute une manière d’être, et l’on n’est que par le côté matériellement visible. C’est une manière d’être, entièrement composée de nuances, comme il arrive toujours dans les sociétés très vieilles et très civilisées, où la comédie devient si rare et où la convenance triomphe à peine de l’ennui.”

Mesmo se fazendo uma concessão, supuséssemos que há circunstâncias em que o “bom gosto” surge também na cultura ocidental, excepcionalmente na forma de uma vivência particular de um indivíduo, seu sentido é completamente diferente daquele em que o “bom gosto” surge nas dimensões sociais portando um significado étnico. Quando um determinado significado possui um valor étnico, ele tem que certamente abrir um caminho no idioma. O fato de que não haja no ocidente uma palavra correspondente ao “bom gosto” é a prova de que na cultura ocidental o fenômeno de consciência denominado “bom gosto” não possui lugar no interior da sua existência étnica enquanto um significado determinado.²²⁷ (KSZ I: 80)

Kuki nos informa que ao ouvirmos um juízo de valor a afirmar que algo é de “bom gosto”, alguém tem “bom gosto”, ou ao percebermos algo como de “bom gosto” ou, até mesmo, tentarmos fazer sentido do “bom gosto” ele mesmo (enquanto um fenômeno de consciência), ele só terá um efeito na dimensão social caso houvesse no idioma uma palavra específica para “bom gosto”, idioma este, por sua vez, determinado existencialmente pela etnia ou cultura. Isto quer dizer que, mesmo se um ocidental tivesse a vivência do “bom gosto” – quando, por exemplo, ele entenda o idioma japonês e conheça a cultura –, o efeito social deste juízo de valor seria nulo ou inexistente no ocidente. O porquê disso, segundo Kuki, é que seria a existência étnica o que dota de sentido os fenômenos de consciência expressos pelo idioma, este também moldado por ela. Creio que uma leitura dessas palavras de Kuki que coloquem maior peso na “dimensão social” e no “valor” (étnico) dispersem o caráter abstrato e exotérico aparente da citação acima.

A questão aqui não é se é possível ou não se ter a vivência do “bom gosto”, mesmo prescindindo das determinações existenciais da etnia que supostamente lhe deram origem ou do idioma no qual é expresso, antes se trata do *seu efeito na dimensão social enquanto valor*. Assim, da mesma forma em que nos valemos anteriormente dos conceitos de dimensão social, valor e gosto através dos quais Kuki descreve o “bom gosto” em sua estrutura extensiva para reinterpretá-lo como um gosto nos termos de Bourdieu, agora também reiteramos que a grande questão da citação acima e dos esforços de diferenciação entre o “bom gosto”, o dandismo e o coquetismo se tratam, antes de tudo, do gosto: não é por que o “bom gosto” não constitui uma palavra em idiomas ocidentais que seu efeito na dimensão social seja nulo, o mais significativo é que o estilo de vida gerado pelo “bom gosto” não encontra lugar em outras sociedades, isto é, que venha a gerar distinção. Essa

²²⁷ なお一步を譲って、例外的に特殊の個人の体験として西洋の文化にも「いき」が現われている場合があると仮定しても、それは公共圏に民族的意味の形で「いき」が現われていることとは全然意義を異にする。一定の意味として民族的価値をもつ場合には必ず言語の形で通路が開かれていなければならぬ。「いき」に該当する語が西洋にないという事実は、西洋文化にあっては「いき」という意識現象が一定の意味として民族的存在のうちに場所をもっていない証拠である。

consequência não é exclusivamente dependente do idioma ou de uma existência étnica abstrata, mas do não reconhecimento por parte da dimensão social da distinção (e da geração de distinção) do estilo de vida do “bom gosto”, distinguindo-o de outros estilos de vida, de forma que seja na França, por exemplo, ou seja no Japão fora de Edo, o “bom gosto” sofreria do mesmo mal indicado por Kuki: seu surgimento nessas dimensões sociais teria um sentido completamente diferente daquele que teve no interior da sociedade de Edo. Por negativa que essa conclusão possa parecer, ela não o é: creio que está na raiz daquilo que Kuki escreveu em um esboço anterior intitulado *A Essência do “Bom Gosto”*, no qual admite a possibilidade de importar o “bom gosto” ao ocidente²²⁸.

Essa importação não é sem precedentes. O próprio fato de Kuki poder analisar os três gostos que citamos acima – *coquet*, *chic* e *raffiné* – em relação aos gostos que julga tipicamente japoneses prova que os estilos de vida expressos por esses gostos ganharam status de distinção no interior da sociedade japonesa – mesmo que não gerem os mesmos tipos de distinção nas sociedades europeias ou, mais especificamente, na francesa. E, além, contrário à intraduzibilidade defendida por Kuki, é exatamente a tradução que possibilitou essa “importação”: a tradução de *coquet* por *iropposa* e a tentativa de posicionar *raffiné* relacionando-o a um sistema de gosto japonês, ambas efetuadas por Kuki, e, expandindo nosso campo ao japonês corrente no qual a palavra “*oshare*” faz as vezes de uma tradução na qual se assimila o francês “*chic*”; todas essas instâncias são trabalhos de tradução. Tradução que é uma transformação tão efetiva dos idiomas em contato de tal modo que os efeitos concretos culminam até mesmo no encaminhamento de estilos de vida.

Retomemos a pergunta que abandonamos à qual vislumbramos agora uma tímida resposta. À pergunta “como relacionar o pensamento japonês ao mundo ocidental?”, oferecemos uma primeira resposta nascida da filosofia do “bom gosto” de Kuki: é possível relacioná-los desde que um valor ou efeito visto no interior apenas de um deles, em um primeiro momento, passe a ganhar sentido (valor ou efeito) no interior do outro.

²²⁸ “Contudo, enquanto o ‘bom gosto’ traz em si o matiz étnico de nosso país, não é preciso falar da possibilidade de ele ser importado pela cultura ocidental. A cultura ocidental que trouxe as xilogravuras japonesas, o haiku, o biombo, os objetos de laca e o ‘quimono’ talvez já esteja de alguma forma transplantando o ‘bom gosto’, ou talvez, no futuro, surjam oportunidades para esse transplante.” (KSZ I: 105)

但し「いき」が我邦の民族的色彩を帯びたまま、西洋の文化に輸入される事が可能であるのは言を俟たない。浮世絵を入れ、俳句を入れ、屏風を入れ、漆器を入れ、「きもの」を入れた西洋の文化は、やがて「いき」をも何等かの形に於いて移植しているかも知れぬ。或は又、将来に於いて移植される機会があるかも知れぬ。

Infelizmente, essa possível resposta não foi aquela a dominar o maior número de páginas da obra e – talvez exatamente por isso – a sua recepção. O dualismo (meu, nosso contra outro, deles) ainda permanece fortemente presente mesmo em nossa possibilidade de resposta, e a tensão que aparta, posicionando cada um firmemente no seu próprio lado, tinge as palavras de Kuki – como veremos nas análises das expressões naturais e artísticas do “bom gosto”.

Começemos pelas expressões naturais do “bom gosto” que Kuki, estranhamente, toma como sendo pertencentes à “empatia de fato”²²⁹. De todo modo, ao se referir às expressões naturais, Kuki está interessado em como o corpo humano, em especial o das mulheres, pode ser reconhecido como de “bom gosto”. Seu objetivo não poderia ser mais claro: demonstrar que é a presença dos três traços distintivos analisados em “A estrutura intensiva do ‘bom gosto’” que doariam a estas expressões corporais o significado de ou a possibilidade de serem reconhecidas como “bom gosto”. Assim, todas as manifestações corporais podem ter seu caráter de “bom gosto” explicadas como uma disposição ao sexo oposto a criar uma possibilidade dual – o flerte –, mas que seja mantida pelo refinamento e a resistência (isto é, o desapego e a ousadia) em uma tensão perene, preservando-a enquanto mera possibilidade. Esse viés analítico permanece inalterado ao se tratar das expressões artísticas.

Contudo, nos desvencilhando das intrincadas descrições e explanações de Kuki – cuja questionabilidade já foi explorada por outros²³⁰ –, foquemo-nos naquela resposta que, de princípio, adiantamos: para cada manifestação corporal do “bom gosto”, Kuki aponta, em virtualmente toda instância, um contraponto do mesmo tipo de manifestação corporal que, de uma forma ou de outra, é reconhecida como expressão de algum gosto ocidental. A infeliz conclusão, em uma abordagem apressada, é a de que o “bom gosto” seria um fenômeno de consciência que dota de significado expressões ou objetificações únicas à cultura japonesa sem pares no ocidente e, por razão disso, superiores às ocidentais. A

²²⁹ O que Kuki denomina “empatia de fato”, muito provavelmente, foi influenciado senão diretamente retirado da filosofia de Theodor Lipps, por quem Kuki guardava admiração, mas que falhava em citar diretamente em diversas ocasiões. O conceito de “empatia de fato” (本来的感情移入; *honraiteki kanjōinyū*) opõe-se à “empatia simbólica” (象徴的感情移入; *shōchōteki kanjōinyū*), pois se na segunda podemos ter empatia pelos fenômenos naturais somente através de uma operação que os torne símbolos de coisas humanas, na primeira, a empatia é real, já que se volta aos seres humanos que, de fato, possuem *pathos*, sentimentos. Cf. KSZ I: 41

²³⁰ Ver por exemplo o artigo de Hiroshi Nara que acompanha sua tradução ao inglês de *A Estrutura do “Bom Gosto”* (NARA, Hiroshi. “Capturing the Shudders and Palpitations: Kuki’s Quest for a Philosophy of Life”. In: KUKI, Shūzō. *The Structure of Detachment: The Aesthetic Vision of Kuki Shūzō*. Trans.: NARA, Hiroshi. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2004, pp.95-129).

questão aqui não é a superioridade estética de tais expressões japonesas, antes a reprodução daquele elemento do discurso da estética japonesa a defender uma oposição assimétrica entre o Japão e todo o ocidente que, não permitindo qualquer tipo de troca significativa, posiciona ambos em polos opostos, fechados em si mesmos cuja única relação possível seria a de tensão e confronto – justamente para que suas supostas identidades enclausuradas em si mesmas sejam mantidas. Um exemplo, que citamos em toda sua extensão, deixará nossas palavras mais evidentes:

Em primeiro lugar, em relação a todo o corpo, é uma expressão do “bom gosto” o *quebrar levemente a postura*. As figuras de Torii Kyonaga, sejam elas de homens ou mulheres, de figuras em pé ou sentadas, vistas de frente, de costas ou de lado, em todos os sentidos e nuances, capturaram com espantosa sensibilidade esse aspecto expressivo. Pela quebra do equilíbrio monístico, o dualismo do flerte, que é a causa material do “bom gosto”, expressa a atitude ativa que se dirige ao sexo oposto ou a atitude passiva que o convida. Entretanto, o irrealismo idealista, que é a causa formal do “bom gosto”, adiciona controle e moderação à destruição do equilíbrio monístico e previne a hipótese da dissolução da dualidade. A volúpia sensual das sereias “balançando seus corpos nos galhos do choupo branco” ou o frenesim das bacantes “que adoram a companhia dos sátiros”, ou seja esse flerte tipicamente ocidental, da realidade nua e crua, em que se joga os quadris de um lado para o outro, não poderia estar mais longe do “bom gosto”.²³¹ (KSZ I: 42-43, ênfase no original)

Descrições repetitivas como esta, a definição do “bom gosto” como “uma particularidade étnica” ou “um modo de ser étnico”, “algo que só há aqui e apenas para nós”, desviam a compreensão da obra de Kuki em direção ao discurso da estética japonesa e seu uso na afirmação da excepcionalidade cultural dos japoneses, reservando a eles restrita e exclusivamente a sua compreensão.

Mas esse não é o único caminho hermenêutico aberto pela obra de Kuki, e podemos percorrer tais vias alternativas inclusive pelas suas análises das expressões do “bom gosto” caso relevemos detalhes que passam despercebidos devido a interdição à tradução e à insistência na tensão. Falamos da distinção do gosto, pois Kuki não distingue o “bom gosto” apenas do ocidente, mas também dos outros períodos da história japonesa, das outras regiões do Japão de Edo e, também, das classes que formavam aquela sociedade.

²³¹まず、全身に関しては、**姿勢を軽く崩す**ことが「いき」の表現である。鳥居清長の絵には、男姿、女姿、立姿、居姿、後姿、前向、横向などあらゆる意味において、またあらゆるニュアンスにおいて、この表情が驚くべき感受性をもって捉えてある。「いき」の質料因たる二元性としての媚態は、姿体の一元的平衡を破ることによって、異性へ向う能動性および異性を迎える受動性を表現する。しかし「いき」の形相因たる非現実的理想性は、一元的平衡の破却に抑制と節度とを加えて、放縦なる二元性の措定を妨止する。「白楊の枝の上で体をゆすぶる」セイレネスの妖態や「サチロス仲間に気に入る」バックス祭尼の狂態、すなわち腰部を左右に振って現実の露骨のうちに演ずる西洋流の媚態は、「いき」とは極めて縁遠い。

Por exemplo, no que se refere à proporção do corpo e aos traços faciais, Kuki distingue o “bom gosto” do período Bunka-Bunsei (1804–1830), que é reconhecido em um corpo esbelto e uma face alongada, dos traços mais arredondados exaltados durante o período Genroku (1688–1704)²³². Em relação à aplicação da maquiagem e aos padrões de fala, o “bom gosto” é reconhecido no das gueixas de Edo em clara distinção àqueles preferíveis na região de Kamigata²³³. Os estilos de penteado de “bom gosto” são especialmente aqueles das Tatsumi Gueixas de Fukagawa²³⁴. O mesmo acontece com o costume das gueixas de Edo de calçarem suas sandálias sem meias, mesmo no inverno²³⁵.

Esse mesmo padrão de distinção entre aqueles que reconhecem e são reconhecidos pelo “bom gosto” no interior da sociedade japonesa continua mesmo nas análises das expressões artísticas, inclusive de forma ainda mais evidente. Kuki restringe grande parte de sua discussão sobre as expressões artísticas do “bom gosto” ao que ele denomina “artes subjetivas” ou “artes livres”, pelas quais entende artes não-representativas como o design, a arquitetura e a música, mas não sem antes apontar que deixa de lado as artes representativas – que também chama de “artes objetivas” – por já tê-las discutido ao longo da obra ao derivar quase todos os seus exemplos e referências do “bom gosto” das noveletas românticas (人情本; *ninjōbon*), das xilogravuras *ukiyo-e* e do teatro kabuki,

²³² “Acerca do corpo que serve de suporte à expressão facial, pode-se pensar que uma das expressões objetivas do ‘bom gosto’ é o *corpo esbelto* de cintura delgada. Quem declarava uma convicção quase fanática sobre este ponto era Utamaro. Ele ainda especialmente enfatizou que era este ponto que contrapunha a beldade do período Genroku ao modelo de beleza feminina do período Bunka-Bunsei”. (KSZ I: 44, ênfase no original.)

表情の支持者たる基体についていえば、**姿が細っそり**して柳腰であることが、「いき」の客観的表現の一と考へ得る。この点についてほとんど狂信的な信念を声明しているのは歌麿である。また、文化文政の美人の典型も元禄美人に対して特にこの点を主張した。

²³³ “Agora, em relação à maquiagem, pensava-se comumente que uma *maquiagem leve* era expressão de ‘bom gosto’. No período Edo, as mulheres de Quioto e Osaka aplicavam uma encantadora maquiagem pesada, mas na cidade de Edo, elas eram desprezadas como caipiras. Era também essa maquiagem leve que as cortesãs e gueixas de Edo estimavam como ‘atraente’.” (KSZ I: 46, ênfase no original)

なお一般に顔の粧いに関しては、**薄化粧**が「いき」の表現と考へられる。江戸時代には京阪の女は濃艶な厚化粧を施したが、江戸ではそれを野暮と卑しんだ。江戸の遊女や芸者が「婀娜」といって貴んだのも薄化粧のことである。

²³⁴ “Além disso, na área de Tatsumi, em Fukagawa, onde se orgulhavam em especial de conhecerem o estilo do bom gosto, preferiam penteados que se utilizavam apenas de água, sem a utilização de óleos.” (KSZ I: 46)

また特に粋を標榜していた深川の辰巳風俗としては、油を用いない水髪が喜ばれた。

²³⁵ “Também se reconheciam *pés descalços* como expressão do ‘bom gosto’. ‘Esses meus pés descalços amariam vestir meias como os caipiras. Ai, que frio!’, dizendo isso as gueixas de Edo seguiam o costume de não usarem meias nem mesmo no inverno.” (KSZ I: 48)

素足もまた「いき」の表現となる場合がある。「素足も、野暮な足袋ほしき、寒さもつらや」といながら、江戸芸者は冬も素足を習とした。

cuja escolha ela própria demonstra a classe social à qual o “bom gosto” se atrela: os cidadãos de Edo²³⁶.

Retomando a discussão das expressões do “bom gosto” nas artes subjetivas, o design do vestuário de “bom gosto” é aquele de listras verticais, populares no período Bunka-Bunsei, distinguindo-se de outros designs populares em outros períodos e entre outras classes sociais²³⁷. Nas cores, vemos o mesmo inclusive com algumas delas, especialmente de “bom gosto”, recebendo seus nomes das gueixas de Fukagawa que as vestiam ou dos atores de kabuki que as portavam, tornando-se bastante populares dentre os cidadãos²³⁸. Na arquitetura são preferíveis como de “bom gosto” aquelas construções conhecidas como “casas de chá”, estabelecimentos dentro ou ao redor dos bairros dos prazeres utilizados para o *rendez-vous* entre a gueixa e seus clientes. Em relação à música, sua pertença ao “bom gosto” é apreendida por sua melodia e ritmo, sendo que o estilo de música de mais “bom gosto” é o *nagauta*, onipresente nas encenações de teatro popular e nas apresentações particulares das gueixas aos seus clientes.

Finalmente, por um lado, a investigação das expressões artísticas, assim como as naturais, do “bom gosto” tal como empreendida por Kuki, mostra que o caminho para lê-lo passa pelos efeitos sociais da distinção entre classes cujas práticas levam a estilos de vida no interior do próprio Japão e não como uma particularidade geral do Japão contraposta ao ocidente como um todo; porém, por outro lado, tal leitura não oferece qualquer resposta à pergunta de “como relacionar o pensamento japonês e o mundo

²³⁶ Os romances, as xilogravuras e as peças de kabuki que surgem como exemplos são sempre aqueles relacionados aos cidadãos de Edo, seja por representarem a vida na cidade, seja pelos atores que retratam serem os arquétipos de *Edokko* em seus estilos particulares ou nos personagens a quem deram vida.

²³⁷ “Tanto as listras horizontais tecidas na cintura de um ‘noshime’, quanto as listras transversais do ‘torizome’ eram gostos anteriores ao período Hōreki (1751-1764). Contudo, a partir de por volta dos períodos Hōreki e Meiwa (1764-1772), listras verticais começaram a se popularizar e no período Bunka-Bunsei passaram a ser usadas quase que exclusivamente listras verticais. As listras verticais representavam o ‘bom gosto’ de Bunka-Bunsei.” (KSZ I: 53-54)

「熨斗目」の腰に織り出してある横縞や、「取染」の横筋はいずれも宝暦前の趣味である。しかるに、宝暦、明和ごろから縦縞が流行し出して、文化文政には縦縞のみが専ら用いられるようになった。縦縞は文化文政の「いき」な趣味を表わしている。

E, ainda: “As estampas em arabesco (*karakusa*) que são vistas desde antes do período Nara (710-794) por possuírem linhas curvas como das samambaias e, também, pelas estampas *karahana* no período Tenpyō (729-749) serem compostas basicamente por curvas, ambas estão bem distantes do ‘bom gosto’. Estampas como a *wachigai* do período Fujiwara (894-1185) e a *marudukushi* popular de Momoyama (1573-1603) até Genroku também por serem curvilíneas não se adequam às condições do ‘bom gosto’.” (KSZ I: 58)

奈良朝以前から見られる唐草模様は蕨手に巻曲した線を有するため、天平時代の唐花模様も大体曲線から成立しているため、「いき」とは甚だ縁遠いものである。藤原時代の輪違模様、桃山から元禄へかけて流行した丸尽し模様なども同様に曲線であるために「いき」の条件に適合しない。

²³⁸ Como exemplo: “O cinza que era chamado de ‘o cinza de Fukagawa, ao estilo de Tatsumi’ era de ‘bom gosto’.” (KSZ I: 60)

鼠色は「深川ねずみ辰巳ふう」といわれるように「いき」なものである。

ocidental?”. De forma negativa, podemos afirmar somente que *A Estrutura do “Bom Gosto”* está longe de afirmar de modo unívoco que o “bom gosto” é um modo de ser particular a todo o Japão, opondo-o à totalidade do ocidente.

Conclusão

No final, parece que demos várias voltas pelo mundo de Edo desenhado por Kuki para retornarmos de mãos vazias, porque terminamos por obter tão somente uma resposta negativa à primeira pergunta – sem ao menos podermos vislumbrar uma aproximação àquela outra sobre literatura e filosofia. Mas os ganhos não se resumem àquilo que é retido; as possibilidades de horizontes outros também surgem como ganhos. Nesse caso, podemos elencar alguns.

A metodologia guia utilizada por Kuki, que a denominou uma “hermenêutica do ser étnico”, acabou por embaralhar o que é necessário e o que é contingente a uma cultura ao buscar pelo significado do “bom gosto” na totalidade da cultura japonesa, ou seja, na necessidade, enquanto seu significado eclodia da contingência. Explicamo-nos. Não é o caso de que a determinação histórica do Japão, que possibilitou o surgimento de várias culturas ao longo de seus tempos e territórios, dota de significado este fenômeno de consciência que traduzimos por “bom gosto”. Precisamente por isso, a “engenharia reversa” de se procurar pelo que dota de “japonisidade” este “bom gosto” não o revelará como a manifestação ela mesma da doação de sentido de tudo aquilo que é dito japonês. A necessidade de que todas as manifestações particulares no interior do Japão sejam determinadas existencialmente, isto é, que sua própria existência enquanto coisas ou fenômenos apreendidos possuam um sentido determinado pela história do Japão, não implica necessariamente que essas manifestações contingentes sejam, elas mesmas, frutos do todo étnico cultural no interior do qual surgiram. Há diferenças e variações mesmo no interior de uma cultura tão supostamente homogênea como é a japonesa. O “bom gosto” é uma dessas contingências. Por tal razão, ele fazia sentido para os cidadãos de Edo como um estilo de vida determinado existencialmente por suas condições sociais particulares e gerador de práticas de gosto que distinguiam a classe social dos (ou de parte dos) *Edokko* daquelas outras classes com as quais eles compartilhavam uma sociedade espaço-temporalmente definida. Não é por outro motivo que os samurais vinham no estilo de vida daqueles de “bom gosto”, gueixas e *connoisseurs* do “mundo flutuante”, desordeiros e cortesãs de Fukagawa, imoralidade e decadência, ou que os cidadãos de Kamigata, com seu próprio “bom gosto refinado” (粹; *sui*), vinham no estilo de vida dos *Edokko* certa

rudez e rispidez, ou até outros cidadãos de Edo que preferiam se engajar em seus trabalhos e não desperdiçar seus árduos ganhos em diversões sem sentido. Também, encontramos a raiz do desaparecimento desse “bom gosto” da consciência dos japoneses contemporâneos, quiçá já até nos tempos anteriores à Segunda Guerra. O “bom gosto” não foi uma unanimidade na sociedade japonesa e, por isso, não pode ser exposto como “a particularidade da determinação da existência étnica do Japão”. Pensamos ele, sim, como uma particularidade ou uma distinção no interior de uma sociedade japonesa específica.

Desse modo, acreditamos que nos mantemos fiéis às intenções metodológicas de Kuki em investigar o “bom gosto” fática e concretamente, entretanto, para tal, tivemos que descartar a pretensa intraduzibilidade do “iki”, derivada principalmente da compreensão por parte de Kuki de que a hermenêutica seria um método de determinação do sentido. Como vimos, a pretensão filosófica de um sentido *necessário* que mantenha sua *identidade conservada* junto ao *ser* que ele significa é indissociável da definição da tradução como transporte de significados entre sistemas significantes distintos. A comunicação e troca dialógicas entre diferentes que não possuem palavras para os significados do outro é completamente inviável. Assim, podemos ver mais claramente por que Kuki utiliza o argumento de não haver significados idênticos ao “iki” em idiomas ocidentais para, assim, interditar sua tradução. É também daí que vem a falta de resposta à pergunta sobre a relação entre o pensamento japonês e o mundo ocidental: a inviabilidade de diálogo inviabiliza qualquer relação. Foi também a aceitação dessa metodologia interditiva de Kuki pelos seus estudiosos que deixou *A Estrutura do “Bom Gosto”* a mercê do discurso da estética japonesa que o tomou como uma afirmação da excepcionalidade japonesa em constante tensão com o ocidente.

Creio que nossa leitura e tradução venceram as interdições em direção a um diálogo.

Contudo, não só. Pensamos que Kuki ele mesmo não estava cego às problemáticas de sua orientação metodológica. Seu posterior abandono da hermenêutica e sua guinada em direção à forma testemunham nesse sentido. Ciente de que o sentido necessário é tão somente solitário, incapaz de se sustentar sozinho metodologicamente, o próximo passo no percurso do pensamento de Kuki passará novamente pela metodologia, mas agora uma que se mostra atenta ao fato de que o nada de sentido do contingente é mais do que necessário a qualquer metodologia que se ponha a pensar a diferença.

5 – Da Dualidade à Diferença: Rimando Literatura e Filosofia

5.1 – Contingência: um modo de filosofar

Introdução

Desde seus tempos clássicos até sua forma contemporânea, a filosofia japonesa é definida como um pensamento antimetafísico. Não é de todo surpreendente que eminentes estudiosos japoneses tenham continuamente não só afirmado isso, mas também enfatizado essa característica como uma marca distintiva da filosofia japonesa. Podemos fornecer como exemplo Kato Shuichi, que escreve: “Provavelmente a razão pela qual a cultura japonesa como um todo tenha mantido um contato íntimo com a realidade do cotidiano é que os japoneses sempre desgostaram de deixar o mundo físico real atrás de si e ascender aos domínios etéreos da metafísica” (Kato, 1979, p.2). E, também, o filósofo Sakabe Megumi:

No pensamento japonês não há nem a categoria cartesiana da substância nem qualquer tipo de dualismo rígido [...] Talvez, no Japão, para se manter fiel ao pensamento tradicional, não haja necessidade de se “reverter o platonismo” e nem de “reexaminar a metafísica da presença, a metafísica onto-tele-teológica”. (Sakabe, 1999, p.247)

Independente da correção dessa análise, com o advento da filosofia moderna japonesa, cuja representação mais eminente é a Escola de Quioto (京都学派; *Kyōto Gakuha*), as discussões em torno da metafísica e de suas temáticas se tornaram uns dos centros de seu desenvolvimento, em especial, em uma tentativa de se superar a metafísica “ocidental”. Encontramos, por exemplo, na metanoética de Tanabe Hajime uma práxis transformativa cujo objetivo seria o de transcender a dialética especulativa hegeliana, ainda, Nishitani Keiji indicaria uma forma de superar a metafísica ocidental na experiência religiosa do nada.

A filosofia de Kuki, por sua vez, toma um caminho distinto daquele da Escola de Quioto, pois, seu pensamento ganha forma a partir de um inusitado encontro entre a escola de pensamento continental do início do século passado e as produções intelectuais japonesas. Neste *milieu*, encontramos sua obra *O Problema da Contingência* (偶然性の問題)²³⁹ publicada em 1935 e entendida pela maioria de seus comentadores e filósofos como sua principal obra. Essa obra se utiliza de algo como uma aproximação analítico estrutural do problema filosófico da contingência e, ao mesmo tempo, afirma que a

²³⁹ O livro foi baseado em sua tese de doutorado defendida em 1932 na Universidade Imperial de Quioto (atual Universidade de Quioto) cujo título era simplesmente *A Contingência* (偶然性). Esta última agora se encontra publicada nas *Obras Completas de Kuki Shūzō Volume 2* (九鬼周造全集第2卷).

questão mesma pertence ao domínio da metafísica. Tal afirmação traz a toda sua empreitada filosófica uma profunda contradição, uma vez que Kuki escreve em um grande número de outros escritos que sua metodologia segue de perto, de um lado, a analítica existencial da fenomenologia hermenêutica de Heidegger e, de outro, a filosofia da vida de Bergson. Por exemplo, em seu “Minha Visão Pessoal da Filosofia”, Kuki começa assim o parágrafo inicial da terceira parte do ensaio: “Através de qual método é feita a compreensão originária do ser em geral? Não há outro caminho além daquele em que a compreensão originária é feita na existencialidade”, e vem a terminar o parágrafo com a frase: “A filosofia, em sua essência, é aquilo que filosofa a vida” (NtJ, p.122). Nesse momento, Kuki aponta para a distinção metodológica e de objeto de estudo entre a filosofia e as ciências naturais, marcando, como percebemos em suas palavras, a primazia da compreensão do ser através da existência e de tomar a vida, ela mesma, como objeto da filosofia.

Essa aparente contradição metodológica n’*O Problema* entre filosofia analítico estrutural e filosofia da existência levou Fujinaka Masayoshi a ponderar, em um artigo dedicado à metafísica existencial de Kuki, o seguinte: “Se a teoria da contingência de Kuki é ela mesma a sua filosofia da existência, por que Kuki não fez uma análise existencial? Como seria possível explicar a discrepância entre o ideal metodológico de uma filosofia da existência e a realização da filosofia existencial de Kuki?” (Fujinaka, p.74).

A resposta de Fujinaka à sua própria indagação é de que Kuki se afastou da analítica existencial de Heidegger por causa de divergências em relação às suas diferentes concepções de tempo. A interpretação de Fujinaka é acertada. Porém, ela o é apenas se tomarmos a preocupação de Kuki com a contingência como uma que fosse temática.

Como introdução ao objetivo deste capítulo, tenho a intenção de mostrar que a filosofia da contingência de Kuki não é bem sobre a contingência, não é ela seu tema de investigação, mas, em vez disso, é sobre como, seguindo o fluxo da contingência, podemos descobrir um modo de fazer filosofia, um modo de filosofar que constrói uma atitude filosófica na qual, através e pela a estratégia da contingência, as questões do nada e da diferença se mostram sob renovada luz.

Passando por algumas partes de *O Problema da Contingência*, tenho como objetivo mostrar como Kuki entendeu a contingência como um modo de fazer filosofia antes de como o objeto de sua investigação. Esse modo de filosofar virá de uma redefinição da metafísica.

Negando necessidade, afirmando contingência

Parece indispensável a Kuki iniciar seu *O Problema da Contingência* com uma definição de contingência que faça uma referência direta à necessidade: “Contingência é a negação da necessidade” (GnM, p.13). Esta definição, por ela mesma, não diz muito a menos que prestemos atenção à ênfase em *negação*. Pois Kuki continua polindo sua definição de necessidade trazendo a ela um tom aristotélico:

[...] ela [a necessidade] mesma traz em seu interior a razão de sua existência, que ela se preserve a si mesma da mesma forma em que foi dada. Assim, ao preservar-se a si mesma a todo custo como si mesma, ela é tomada na forma de autopreservação ou, ainda, identidade a si mesma. (GnM, p.17)

Autopreservação de sua essência por meio da necessidade não significa outra coisa que identidade a si mesma. Finalmente, Kuki define necessidade como, fazendo um feliz uso do idioma japonês: “O que é necessariamente como tal” (必ず然か有ること) (GnM, p.16). Seguindo as definições de necessidade, percebemos que esta *afirma-se* de três modos: identidade, preservação (primeira citação) e ser (o verbo ser/é/有る da segunda citação).

Contingência, como a negação da necessidade, poderia ser erroneamente concebida como aquilo que se encontra fora da esfera da identidade, preservação e ser que constituem a necessidade. Em certo sentido, Kuki concordaria que, de fato, a contingência está fora da identidade, preservação e ser. Contudo, ela está fora como algo que *não é* identidade, preservação e ser. Aqui, temos que reservar algumas linhas para entender as implicações de tal definição no interior da filosofia de Kuki.

Creio que a definição de contingência como a negação da necessidade pode ser melhor compreendida tanto olhando para a língua japonesa quanto para a sua própria estrutura. Primeiramente, voltemos nossos olhos para os ideogramas (漢字; *kanji*) utilizados em japonês para se dizer “negação”: 否定 (*hitei*). O primeiro ideograma, 否, que pode ser lido como “ina” ou “hi”, quando usado isoladamente diz que “não se concorda com”, “não se trata bem disso”, “recusa-se um pedido”, dentre outros. Já o segundo ideograma, 定, inclui uma variedade de leituras, “tei”, “jō”, “sada”, cujo uso sempre indica na direção de “algo decidido”, “que não muda”, “imóvel”, “certeza”, “claro” etc. Assim, lendo o japonês através das pistas que ele nos deixa em suas palavras, o que tranquilamente traduzimos por “negação”, diria mais caso lido como “aquilo que não concorda com o decidido” ou, ainda, “aquilo que não se trata bem de uma certeza

imutável”. Não só a negação é mantida em nossa paráfrase do 否定 (*hitei*) japonês, através do “não”, mas também a associação feita por Kuki de contingência com negação se torna mais íntima do que poderíamos imaginar, ainda mais caso levássemos em consideração que aqui se trata da negação da necessidade – exatamente aquilo que, por todos os meios, pretende *preservar-se* como é em sua *identidade*.

Vamos dar mais um passo à frente para observar como a negação é feita nas estruturas da língua japonesa. As orações na língua japonesa, na maior parte das vezes, terminam estritamente com um verbo, sendo que para construir uma oração negativa, adiciona-se ao final do verbo a forma negativa plana ou simples ない (*nai*). O interessante sobre esta forma da negação é que além dela ser morfológicamente um adjetivo, ela ainda pode ser lida como um substantivo. No modo substantivo, ela pode ser escrita com o ideograma 無, adicionando-se um い (*i*) após o ideograma, lê-lo-íamos “nai” como na nossa forma negativa, mas caso a deixámos somente na forma de ideograma, ela se torna um substantivo cuja leitura é *mu*, significando “o nada”. O nada do qual Kuki fala não é aquele da completa ausência de ser e existência, do vazio – este outro vocábulo importante nas tradições não só japonesas, mas de todo “extremo oriente” –, antes, “um juízo negativo nega o ser de algo, afirmando o nada deste algo, porém afirmar o nada deste algo significa afirmar o ser de *outro*” (NtJ, p.61, nossa ênfase)²⁴⁰.

Lendo Kuki desse modo, através de sua língua, podemos entender ainda melhor porque ele concordaria somente em partes com aquela afirmação que fizemos: “A contingência está fora da esfera da necessidade enquanto algo que *não é* (ない) identidade, preservação e ser”. Contingência *seria* algo *outro* da identidade, da preservação e do ser da necessidade. O condicional e a alteridade em destaque acima não são sem propósito, uma vez que nossa língua marcada pela lógica predicativa poderia facilmente se desencaminhar caso escrevêssemos simplesmente “contingência não é identidade”, tomando por seu querer-dizer algo como “contingência, não sendo identidade, é seu oposto, ou seja, diferença”, enquanto nos parece que os escritos de Kuki indicariam algo

²⁴⁰ No que diz respeito ao “Mu”, podemos ainda dizer de sua centralidade na tradição de pensamento de todo o oriente, em especial no seu uso pelo budismo. Ao se afirmar através da negação, como Kuki várias vezes aponta em seu texto, o que se diz é que nada que existe é autosuficiente, como se houvesse um núcleo imutável que garantisse a existência desse ser, o que há são seres interconectados entre si, sem qualquer ponto fixo, sendo que sua própria existência (enquanto seres perpassados por outros que, por sua vez, também são como tal) só pode ser afirmada caso se negue a sua autosustentação, a sua essência única. Isso permitira a tal ser existir enquanto um nada, um impermanente onde vários outros seres se cruzam e se encontram. Assim, como lemos na citação de Kuki, negar o ser de algo, isto é, sua autosuficiência ontológica, acaba por afirmá-lo de outro modo, afirmá-lo como um outro de si, impermanente.

mais próximo de uma frase aos moldes de: “Contingência, não sendo identidade, *seria* algo *outro*, incluindo-se aí o oposto de identidade, ou seja, diferença, mas não necessariamente”.

Fica-nos mais claro, creio, que contingência, mesmo sendo a negação da necessidade, não é meramente seu contrário, seu oposto, como se elas fossem divididas por estritas linhas divisórias não as permitindo qualquer outro tipo de relação a não ser a de tensão e oposição, nunca aí deixando espaços abertos por onde elas poderiam se misturar; algo impedido sob o risco de se entrar em contradição. É tal compreensão que permite a Kuki definir, por fim: “Contingência, significando o que é como tal por coincidência, é algo no qual, no interior de si mesma, o ser não tem bases o suficiente, ou seja, um ser que contém negação, um ser que poderia não ser, ser nada (無いことのできる; *nai koto no dekiru*)” (GnM, p.13).

Kuki sai, bem no início, de uma definição dura, de um tipo de pensamento “ou preto ou branco” ao definir necessidade e contingência, colocando-as em uma zona cinza onde o mais fixo que temos é a definição de contingência como negação. Mesmo que a necessidade mantenha as suas raízes firmemente fincadas na identidade, preservação e ser, é ameaçada a todo momento pela sombra de sua negação; pela *possibilidade* de seus traços necessários serem engolidos pelo nada.

Graças a essas definições fluídas de contingência e necessidade, Kuki pode prosseguir, paradoxalmente, a uma análise sistemática de ambas atribuindo a elas as mesmas modalidades, logo: à necessidade categorial (定言的必然; *teigenteki hitsuzen*) corresponde a contingência categorial (定言的偶然; *teigenteki gūzen*); à necessidade hipotética (仮説的必然; *kasetsuteki hitsuzen*) corresponde a contingência hipotética (仮説的偶然; *kasetsuteki gūzen*); e à necessidade disjuntiva (離接的必然; *risetsuteki hitsuzen*) corresponde a contingência disjuntiva (離接的偶然; *risetsuteki gūzen*).

Além, gostaria de associar à cada uma dessas modalidades uma das características da necessidade, que apontei anteriormente, com a contingência negando cada uma delas de acordo com a modalidade à qual elas pertencem. Assim, identidade associa-se com a necessidade categorial, preservação associa-se com a necessidade hipotética e, finalmente, ser associa-se com a necessidade disjuntiva.

A necessidade e contingência categoriais

Começamos, então, por explorar brevemente a necessidade e contingência categoriais. O campo ao qual a necessidade e contingência categoriais pertencem é aquele da lógica clássica que, por sua vez, é impulsionada pela identidade. Como Kuki a define, a necessidade categorial é a identificação entre o conceito e sua característica essencial (marca distintiva), isto é, a identidade entre o conceito (sujeito) “A” e sua característica essencial (predicado) “B”: “A distinção da característica essencial é aquela de que se negada, o conceito ele mesmo também é negado, pois o conteúdo constitutivo do conceito e a totalidade da característica essencial são idênticas (同一のもの; *dōitsu no mono*)” (GnM, p.23).

O que importa a esse modo de se fazer filosofia é a determinação universal, ou seja, um conceito que seria idêntico à característica compartilhada por todos os membros que caem sob tal conceito. Para usar um exemplo de Kuki; “todos os trevos têm três folhas”, o conceito “trevos” é essencialmente identificado ao predicado “ter três folhas”, de forma que a negação quebra essa identidade lógica, ao dizermos, por exemplo: “*nem todos os trevos têm três folhas*”, o que levaria à outra constatação: “*alguns trevos não têm três folhas*”. Obviamente, aqui trazemos a *questão* do particular e do universal. Estamos a lidar com a excepcionalidade do particular que não cai sob o universal, a regra, o conceito. Nesse caso, estamos dispostos a fazer filosofia pensando que a contingência é meramente uma raridade, ocorrência particular que não interfere diretamente na identidade entre o conceito e seu predicado, daquele tipo que diz “a exceção que confirma a regra”. Kuki nomeia tal modo de fazer filosofia “estável e estático” (固定的静的; *koteiteki seiteki*)²⁴¹.

Contingência põe em risco essa estática estabilidade ao trazer em cena a sua dinamicidade que problematiza a identidade lógica (necessidade categorial). Faz-se urgente ressaltar que Kuki não está invalidando a lógica predicativa como se ela fosse errada ou falha. Ele está, muito mais, apontando que ao priorizar a lógica e a identidade em detrimento da *diferença* – esta pertencente ao particular – inevitavelmente incorremos em um fazer filosófico estável e estático que ignora, deixa de lado o dinâmico da problematização, escolha esta que traria, de certo, sérias questões. Para listar uma delas, podemos nos referir à gigantesca questão filosófica acerca do ser humano²⁴². Sobre o

²⁴¹ Cf. GnM, p.46

²⁴² Kuki, nas linhas de um *tanka*, expressa bem tal questão:
Quanto tempo passei *Hanchū ni*

filosofar na esfera lógica da necessidade e contingência categoriais, podemos pegar de empréstimo as palavras de Tanaka Kyūbun:

Kuki afirma que o verdadeiro “conceito geral” de ser humano não pode ser um que seja “estável e estático”, mas sim deve ser um que, sempre atento às contingências do “particular” fora da regra que é o ser humano, tente envolver tais contingências, sendo algo “dinâmico e criador” em constante transformação. (Tanaka, 2001, p.120).

Contudo, a necessidade não desiste tão facilmente. *Para que* “este” particular seja como tal fora do conceito sob o qual ele *deveria* cair, *deve* ter havido algum *motivo necessário*. Como “O Positivista” diz no cômico poema escrito por Kuki, intitulado “Cara Amarela” (黄色い顔; *KiROI Kao*), para explicar o motivo dos asiáticos terem caras amarelas:

Parece que nossos ancestrais

exageraram um pouco

nas abóboras e mexericas.

Também, não sei, beberam demais

das águas do Rio Amarelo ou do Mar Amarelo.

Wareware no sosen wa

dōmo kabocha to mikan to wo

kuisugita ka to omowaremasu.

Kōga ya Kōkai no mizu mo

*nomisugita kamoshiren desu.*²⁴³

Do campo da lógica, adentremos os campos da razão e da experiência aos quais se referem a necessidade e a contingência hipotéticas, onde a prioridade passa a ser a preservação.

A necessidade e contingência hipotéticas

Kuki atribui à necessidade hipotética três modalidades: racional, causal e teleológica. Elas surgem para demonstrar que as contingências categoriais são, na verdade, necessárias; deve ter havido uma razão para que uma particularidade excepcional exista. Assim, as expressões lógicas da necessidade hipotética seriam: “A é por causa de B” ou “B, logo A”. Com isso, ensaia-se explicar o porquê de um certo particular não se adaptar ao conceito, dizendo efetivamente que deve ter havido um *motivo necessário* por trás de tal desvio, sendo que “o particular A o é por causa de um motivo necessário B” ou

lamentando-me
deste meu corpo.
Difícil de apreender
por uma categoria?
(KSZ I: 190)

Toraegatakaru
Onogami wo
Ware to nagekite
Hetsuru ikutose

²⁴³我我の祖先は

どうも南瓜と蜜柑とを
食ひ過ぎたかと思はれます。

黄河や黄海の水をも

飲み過ぎたかも知れんです。(KSZ I: 144)

“sempre se a causa necessária B, logo o particular A”. Essa conclusão lógica pertence à necessidade hipotética racional que, por sua vez, pode ser demonstrada ou provada por dois meios: empírica ou teleologicamente. Por se expressar logicamente, assim como a necessidade e contingência categoriais, a modalidade racional da necessidade hipotética pertence ao campo da lógica, porém as duas outras modalidades se deslocam para o campo da experiência com o objetivo de demonstrar a lógica da necessidade hipotética racional.

A impulsionar a necessidade hipotética está a preservação de uma cadeia de eventos que estão necessariamente conectados, preservando assim a identidade desta cadeia. Ilustremos: “usando-se um microfone, a voz é amplificada”; há aqui uma conexão necessária entre “usar um microfone” e “a voz amplificada”, da mesma forma, temos uma conexão necessária em “para se amplificar a voz, um microfone deve ser usado”. A diferença entre as duas cadeias de eventos é que a primeira formulação pertence à necessidade hipotética causal, uma vez que um efeito necessário segue uma causa, enquanto que a segunda é uma cadeia em que a um dado fim seguem-se os meios necessários através dos quais tal fim possa ser alcançado ou realizado; esta última trata-se da necessidade hipotética teleológica.

A contingência hipotética entra em cena quando, como já havíamos notado, essa cadeia necessária é negada. De forma que, a contingência hipotética se expressa pela negação da máxima “B, logo A”, substituindo-a por “apesar de B, não A” ou “apesar de B, logo C”²⁴⁴. Kuki denomina essas duas expressões da contingência hipotética de, respectivamente, negativa e positiva, em adição é atribuído a cada uma das modalidades de contingência hipotética uma destas expressões (teríamos, então, contingência hipotética racional positiva e negativa, contingência hipotética causal positiva e negativa e, finalmente, contingência hipotética teleológica positiva e negativa). A tabela abaixo ilustra as divisões até agora feitas:

Campos		Necessidade Hipotética	Contingência Hipotética	
Campo da Lógica	da	Racional 理由的必然 (<i>Riyūteki Hitsuzen</i>)	Racional 理由的偶然 (<i>Riyūteki Gūzen</i>)	Positiva 積極的 (<i>Sekkyokuteki</i>)

²⁴⁴ Ressaltemos que em ambos os exemplos, “apesar de B, não A” e “apesar de B, logo C”, A é esperado como o efeito necessário, por isso podemos dizer que nos exemplos a contingência é a negação dessa expectativa.

			Negativa 消 極 的 (<i>Shōkyokuteki</i>)
Campo da Experiência	Causal 因果的必然 (<i>Inkateki Hitsuzen</i>)	Causal 因果的偶然 (<i>Inkateki Gūzen</i>)	Positiva 積 極 的 (<i>Sekkyokuteki</i>)
			Negativa 消 極 的 (<i>Shōkyokuteki</i>)
Campo da Experiência	Teleológica 目的の必然 (<i>Mokutekiteki Hitsuzen</i>)	Teleológica 目的の偶然 (<i>Mokutekiteki Gūzen</i>)	Positiva 積 極 的 (<i>Sekkyokuteki</i>)
			Negativa 消 極 的 (<i>Shōkyokuteki</i>)

O ponto principal das expressões da contingência negativa é a ausência de um dos elementos da proposição lógica; quando, por exemplo, não se conhece ou não se pode definir ou a causa ou o efeito em uma cadeia causal. Ao passo que o centro das contingências hipotéticas positivas é que a causa de um efeito (aqui, no caso da contingência hipotética causal) é diferente daquela esperada de uma dada cadeia.

É porque tão somente a falta de um antecedente lógico de um único fenômeno é apreendido que podemos dizer ser a contingência negativa uma contingência *absoluta*. É porque a relação entre dois ou mais fenômenos é predicada como contingente é que podemos dizer ser a contingência positiva uma contingência *relativa*. [...]

Todavia, devemos notar que, não importa qual seja a contingência negativa absoluta, no fim, ela tem em seu fundamento uma contingência positiva relativa. [...] De fato, porque é inconcebível uma contingência que seja completamente desprovida de um lado positivo, mesmo se aí, por exemplo, não o apreendamos conscientemente, deve haver aí alguma positividade. Seja essa positividade ou uma propriedade que deva ser percebida em outra perspectiva, se aí não se percebe algum tipo de positividade não podemos chamá-la de uma verdadeira contingência. Desse modo, podemos dizer que toda contingência é uma contingência positiva relativa. (GnM, p.128-129, ênfase no original)

Há duas noções cruciais para nós na citação acima: *relatividade e positividade*. Para pensarmos um fazer filosófico contingente é essencial quebrar a *preservação* da identidade no interior de uma cadeia necessária de eventos e, simultaneamente, tomar tal ruptura como *positiva*. O termo japonês que traduzimos por “preservação” é 保持 (*hoji*),

sendo que os dois ideogramas cuja junção o forma, separados, compõem respectivamente os verbos 保つ (*tamotsu*) e 持つ (*motsu*) que dizem, respectivamente, “Fazer com que se continue uma certa situação (favorável) sem mudanças” e “segurar, trazer algo junto a si”, como encontramos no dicionário *Meikyō Kokugo Jiten*.

Algo que se protege trazendo-se junto a si é aquilo que evita qualquer relação a não ser aquela consigo mesmo, é também aquilo que preserva, a todo custo, seu *ser* em si mesmo contra aquilo que é *outro de si*. Relatividade, cuja precondição é ter uma relação com algo além de si, obstrui qualquer preservação, qualquer manter-se junto de si mesmo. Se mantivermos isso em mente, compreenderemos a razão por trás de Kuki não só chamar toda contingência hipotética de “contingência relativa”, mas também de atrelar essa relatividade ao encontro fortuito (邂逅; *kaikō*) que, por sua vez, carregará o significado central de toda e qualquer contingência: “o encontro fortuito de dois (二元; *nigen*) independentes entre si” (GnM, p.134, ênfase no original). Toda contingência é relativa, porque, para que ocorra, deve haver um encontro e, para tal, é preciso que haja uma relação entre dois ou mais fenômenos – como na contingência relativa – e não somente apenas um único fenômeno – como na contingência absoluta.

Por serem esses dois independentes entre si, geram eventos que negam a proposição “se A, logo B”, eventos que *afirmam através da negação* a proposição “apesar de A, então C ou D ou Z (mas não B)”. Segundo Kuki, uma “contingência absoluta” – isto é, uma contingência completamente desprovida da contingência positiva relativa – não existe, pois, ao mesmo tempo em que não há algo que aconteça do nada, as razões, causas e/ou fins de tal evento não podem ser calculados de forma absoluta ou decisiva, uma vez que encontros – e eles são sempre fortuitos e por acaso – são impossíveis de *prever de antemão* assim como aquilo que deles virá. Tanto a relatividade (quais encontros acontecerão?; quais dois independentes entre si se encontrarão?) quanto a positividade (o que virá daí?; com o que aí lidaremos?) são para nós surpresas.

A contingência relativa positiva nos aponta um modo de filosofar que poderia ser resumido da seguinte maneira: negando a preservação da identidade, somos colocados em relação com aquilo de outro que nos vem ao encontro por chance, fazendo-nos pensar o que virá deste momento do encontro – o aqui e agora²⁴⁵.

²⁴⁵ A filosofia de Kuki prioriza a temporalidade do presente, abarcando em si a espacialidade do agora. Está fora do nosso campo de investigação as especificidades da visão de Kuki sobre a temporalidade. Contudo, como a questão da temporalidade tem um papel vital no interior de sua filosofia, temos que clarificar, no que diz respeito ao “aqui e agora” do encontro contingente que, separado do passado e do futuro, o presente

Em defesa da necessidade, podemos ainda alegar que, precedendo o encontro fortuito, houve outros encontros e, estes sim, podem ser definidos, atribuindo necessidade aos encontros que nos fazem frente no aqui e agora. Essa determinação persistente das razões, causas e fins que geraram o presente, apenas aparentemente contingente, pode continuar até o evento primordial, a razão, causa e/ou fim último de todos os eventos procedentes. Como é bem conhecido na filosofia ocidental, imortalizado pela metafísica aristotélica, esta causa última é o primeiro motor imóvel. Todavia, Kuki buscou nas páginas de Schelling a contrapartida do primeiro motor imóvel de Aristóteles, a chamada “Contingência primordial” (*Urzufall*): o que *sem* (無^レ) razão, causa ou fim coloca em *movimento* todos os outros encontros²⁴⁶.

Por tal motivo, Kuki não só nomeará a última modalidade da contingência de disjuntiva, mas também de contingência metafísica, porque em oposição ao primeiro motor imóvel de Aristóteles, uma totalidade fechada em si mesma, sem necessariamente precisar de nada vindo de outro, a contingência primordial de Schelling, exatamente pelo motivo da ausência de um fechamento em si mesma, traz em si a disjunção das partes, isto é, “mesmo sendo A, poderia ser B ou C”. Está intrínseca à opção (parte) “é” (vir a ser) a opção “não é”, a opção que se retira ao nada. Assim, deixando os campos do lógico (necessidade e contingência categoriais) e do experiencial (necessidade e contingência hipotéticas) em busca pela razão, causa e/ou fim último, Kuki adentra o campo da metafísica. Porém, trazendo a questão do não-ser, do nada à metafísica, Kuki a redefine como um *modo de filosofar*.

A Contingência Metafísica

Nas primeiras páginas de sua obra, Kuki nos informa que a questão da contingência é uma questão que pertence à metafísica.

Na contingência, o ser se põe frente a frente com o nada. Assim, o sentido central de metafísica é: além do ser, dirigir-se ao nada, além do físico, dirigir-se ao metafísico. Sem dúvidas, a metafísica problematiza o “verdadeiro ser”. Entretanto, o “verdadeiro ser” somente toma forma enquanto uma questão fundamental quando relacionado ao “não-ser”. O ser que a metafísica problematiza é o ser envolto pelo não-ser, isto é, pelo nada. Deste modo, a diferença entre a metafísica, isto é, filosofia em seu senso estrito e as outras disciplinas encontra-se também nesse ponto. [...] Pelo problema da

ênfata a particularidade concreta deste momento *em particular*, neste lugar *em particular* que criam o terreno para um encontro que, por sua vez, nunca houve antes (passado) e pode não acontecer novamente (futuro) neste ou em algum outro lugar.

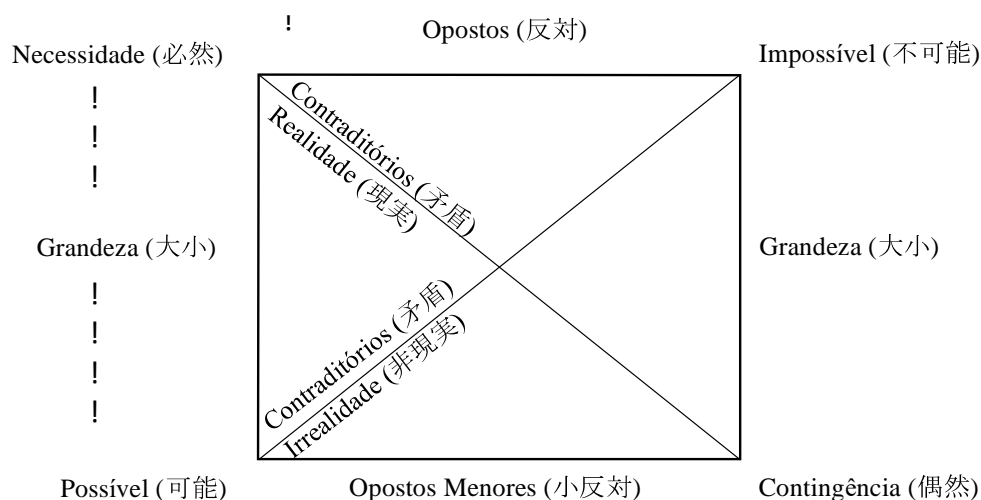
²⁴⁶ A utilização por Kuki da “contingência primordial” de Schelling é discutida em maiores detalhes por Fujita em seu recente livro sobre a filosofia de Kuki. Cf. Fujita, 2016, pp.127-131.

contingência não poder se afastar da pergunta pelo nada, ele é efetivamente um problema metafísico. (GnM, pp.13-14)

O nada é o que vai além do físico, além do ser; aquilo que é meta-físico. O nada não é o não-ser absoluto (como a Escola de Quioto ou, em outro sentido, a metafísica ocidental podem nos fazer acreditar), antes é o que *em partes* não é. E é precisamente nesse ponto em que reside a contingência disjuntiva. A lida com as partes nega a necessidade disjuntiva: o todo não pressupõe nada além de si mesmo, uma identidade fechada em si mesma, enquanto as partes presumem outras partes que *poderiam* ser ou não ser. O “poderia” traz à discussão dois outros elementos: possibilidade e impossibilidade.

Podemos resumir as relações entre esses quatro elementos – necessidade, contingência, possibilidade e impossibilidade –, estabelecidos por Kuki, da seguinte forma: por um lado, necessidade e contingência se relacionam em vistas à realidade; por outro lado, possibilidade e impossibilidade se relacionam entre si em vistas à irrealidade – pois, como possibilidades, elas não ocorreram, elas ainda não vieram a ser. Porém, necessidade e possibilidade se relacionam ao ser, isto é, quanto mais algo for possível, mais próxima ele será de necessariamente vir a ser; em contrapartida, contingência e impossibilidade se relacionam através do nada, isto é, quanto mais algo for impossível de ser, mais contingente ele será. Percebemos, assim, que o verdadeiro oposto da necessidade, antes de ser a contingência, é a impossibilidade: necessário é aquilo que, de todo e sem qualquer restrição, é; enquanto o impossível não é de todo, restrito até mesmo a poder vir a ser. Contingência e possibilidade também seriam opostos, mas, como Kuki os denomina, “opostos menores”, o que diz que: aquilo que é contingente pode, ao mesmo tempo, ser possível, sendo que o que os diferencia é o chegar a ser real (contingência) ou irreal (possibilidade). Contudo, Kuki mantém que contingência e necessidade, de um lado, e possibilidade e impossibilidade, de outro, são contraditórios. Em vistas da realidade, ou seja, de algo que vem a ser, este algo o é necessariamente ou contingencialmente, enquanto em relação à irrealidade, aquilo que poderia vir a ser seria o possível, enquanto aquilo que nem poderia vir a ser seria o impossível, tornando-se assim contraditórios. Kuki ilustra essas relações no seguinte diagrama²⁴⁷:

²⁴⁷ Cf. GnM, p.178.



Para amarrar nossa discussão até o momento, podemos dizer: diante da completude de uma *identidade* que *preserva* o *ser* necessário, a disjunção da contingência *acontece, vem a ser*, mas essa realidade que vem a ser é grávida de nada; um acontecimento que é mais nada que ser. Nas palavras de Kuki: “Pelo contingente, o nada penetra profundamente no ser. Nesta medida, o contingente é uma existência frágil. O contingente é apenas uma existência extremamente fraca atada somente a ‘este lugar’ e a ‘este instante’” (GnM, p.271).

Podemos inquirir mais profundamente sobre essa relação entre contingência e (im)possível que nos deixou com nada, apenas para ouvir de Kuki que

é porque um problema é posto “diante de nossos olhos” sem ter sido resolvido que a contingência provoca o sentimento de excitação da surpresa [...] Por causa da problematização que trazem, o possível e o contingente levam ao forte sentimento dinâmico da excitação e da tensão. (GnM, pp.234-235)

Aqui encontramos as partes de um modo metafísico de fazer filosofia no qual a metafísica, ela mesma, é redefinida. Prestemos atenção a três pontos levantados por Kuki na citação anterior: surpresa, problema e dinâmico. Contingência, tendo o nada como seu pano de fundo, nega a estabilidade da necessidade, *problematizando* a declaração construída como “A é B”, mostrando que “A pode não ser B”. Desta forma, somos levados a considerar que “A é ou não é B, é ou não é C” e aí por diante. Por meio disso, movemo-nos dinamicamente, estimulando nosso pensar em direção a modos não estáveis, constantemente quebrando tais fórmulas fixas como “A é B” ao adicionar, antes do “ser do é” a negação “não” – “A não é B”.

Mas o que significa concretamente essa problematização e esse dinamismo (por ora atrasemos a surpresa por alguns instantes) aos quais se refere Kuki? Creio que quem captou e apresentou de modo claro tais efeitos da contingência foi o filósofo Vladimir

Safatle que posiciona a contingência centralmente em sua proposta para um corpo político embalado pelo afeto. Mesmo levando em conta a distância dos objetos em análise nas contingências de Kuki e Safatle (o primeiro uma metafísica, o segundo uma política), salta aos olhos as similaridades que os irmanam ao trazerem a contingência como o modo, a forma de conduzirem seus pensamentos. Tomemos a seguinte passagem de Safatle:

Um corpo político produzido pelo desamparo é um corpo em contínua despossessão e des-identificação de suas determinações. Corpo sem eu comum e unicidade, atravessado por antagonismos e marcado por contingências que desorganizam normatividades impulsionando as formas em direção a situações impredicadas. Por isso, o desamparo produz corpos em errância, corpos desprovidos da capacidade de estabilizar o movimento próprio aos sujeitos através de um *processo de inscrição de partes em uma totalidade*. (Safatle, 2016, posição 202, ênfase no original)

O desamparo surge aqui como o afeto produtor de um corpo político não para abrir tal corpo ao outro buscando nele o aparato de que tanto necessitaria, pelo contrário, como fica bem claro nas palavras de Safatle, o desamparo opera como o afeto que me livra de buscar no outro uma estabilidade para mim mesmo; destacado na última parte da citação, a totalidade do outro no qual me inscrevo como uma parte amparada pelo todo e a ele unido dependendo de sua estabilidade para me encontrar e poder declarar quem sou eu. Espantoso como Kuki, através de sua descrição da contingência disjuntiva, e Safatle concordam que a relação parte e todo leva à dissolução da contingência em favor da não problematizada unidade atada pela necessidade. Poderíamos ler ainda na citação acima o dinamismo do corpo desamparado que se encontra a todo o momento despindo-se de suas possessões e identidades, em errância. Além, na problematização trazida pelo fluxo de contingências a desorganizar normatividades, buscando aí não uma nova norma para reestabelecer a ordem, mas antes situações impredicadas, imprevisíveis que ainda-não-nunca-antes.

E aqui podemos introduzir a explicação mais clara da conexão direta e aparentemente contraditória entre contingência, realidade e impossibilidade. Partindo da filosofia da vida do filósofo francês Georges Canguilhem, assim como de Hegel, Safatle afasta dois mal-entendidos sobre a contingência: a contingência não é mera possibilidade que por ventura veio a ocorrer, ela é, antes, um acontecimento em sentido estrito e, quiçá, o acontecimento por excelência, uma vez que ela deve ser – para fazer jus a seu nome – efetiva, efetividade esta que se traduz como a desorganização da totalidade do sistema, efetivando uma anormatividade (ou seja, quebrando a preservação inerente à necessidade através do dinamismo). E, ainda, a contingência não é aquilo que poderia ser outro, algo que entendido como o acidente na filosofia tradicional, poderia ser intercambiável por

qualquer outra coisa, já que nada interfere na identidade daquilo a que vem a se ajuntar como mero acessório, muito pelo contrário, a contingência não é intercambiável pois é seu acontecimento que colocará em movimento o abandono das normas que, até então, garantiam a identidade e o ser daquilo ou daquele que sofre sua experiência, de forma que aquilo que se encontra com a contingência deixa de ser aquilo que é para passar a ser algo que até então lhe era impossível vislumbrar de antemão, ou seja, a contingência “se coloca como fundamento para um organismo cuja identidade é definida exatamente pela sua capacidade de entrar em errância, pela sua ‘capacidade transitiva’ de não se deixar pensar sob a forma da identidade”, e assim “se há algo que poderia ser outro, ele é, ao contrário, o padrão normativo do meio no qual se encontra o organismo, este sim em contínua transitividade” (Safatle, 2016, posição 7444).

A contingência disjuntiva ou metafísica afirma a efetividade desorganizadora das partes ao negar a necessidade do ser do todo ao qual esta parte deveria se juntar e se dissolver em uma unidade una, operação essa que seria feita pela preservação necessária de uma cadeia causal que inscreveria a parte no todo que passaria a fornecer a base ontológica à parte. Contudo, na parte contingente, o ser não possui bases o suficiente, é desamparada ontologicamente e, assim, uma existência frágil que, exatamente por ser coincidentemente como tal, problematiza o todo, engendrando um processo dinâmico no qual o todo (ao qual não haveria outra opção, outra disjunção além dele mesmo, afinal além do todo não há nada) vê-se sendo um outro, um outro que até então era nada.

Nesse sentido, é possível dizer que um acontecimento contingente é exatamente aquele que traz o não percebido e o incomensurável à cena. Incomensurável não por ser infinitamente grande ou pequeno, mas por ser infinitamente outro. Por isso, ele quebra a redundância de um sistema de informações que sempre precisa encontrar, entre fatos dispersos, um denominador comum de contagem. Essa outra cena produzida pelo reconhecimento da contingência é o que nos leva à auto-organização paradoxal na qual os sistemas vitais estão em contínua reordenação, instituindo novas normatividades que podem mudar radicalmente o modelo de regulação do sistema, afirmando sua capacidade transitiva. (Safatle, 2016, posição 7492-7499)

O incomensurável do qual nos fala Safatle, dar-nos a deixa para retomar o ponto que ainda nos faltava discutir: a surpresa. Será ela que fechará o círculo do filosofar metafísico proposto por Kuki na seguinte passagem:

A surpresa [*kyōi*] – emoção equivalente à contingência – é um sentimento metafísico que se apega à razão absoluta do que é hipostasiado no instante do presente em que se hipostasiasa uma possibilidade disjuntiva. [...] A filosofia, em realidade, nasce da surpresa do contingente. (GnM, pp.235-236)

Para auxiliar-nos no esclarecimento do papel da surpresa no desenrolar dessa metafísica à qual viemos apontando, novamente trazemos outro filósofo contemporânea cujo encontro com Kuki se faz produtivo. Referimo-nos aqui a Jean-Luc Marion que na recente edição do período *Alter: Revue de Phénoménologie* dedicada à questão da surpresa, contribuiu com o artigo intitulado “Remarques sur la surprise, la méprise et la déprise” (“Observações sobre a sur-presença, o des-prezo e o des-prendimento”).

Então, como responde Marion à questão de como a incomensurabilidade da contingência leva ao “sentimento metafísico” que é a surpresa? Em primeiro lugar, porque a entrega ou, melhor, o “entregamento” (*arrivement*) da surpresa é um acontecimento que “nos pega desprevenidos”. Como a feliz imagem utilizada por Marion, a surpresa é tal como a entrega de uma encomenda cuja chegada se coloca sempre possível, mas cuja previsão do momento de sua realização nunca é precisa – a possibilidade da entrega é previsível, mas sua efetuação não – e, assim, diferente da chegada de um trem na estação ou de um ônibus em seu ponto em que sua realização é medida de acordo com a precisão em relação ao horário previsto de sua chegada – ou está adiantado ou atrasado. Um acontecimento nunca pode ser medido assim, ele nunca está adiantado ou atrasado. Dessa forma, quando o acontecimento é entregue, ele nos “pega de cima”, surpreende-nos e, assim, não somos nós quem o prendemos com uma compreensão, pelo contrário, é exatamente porque sua possibilidade não é medida por sua previsibilidade que ele chega como algo que não se compreende, por isso “a surpresa é o ato de pensar sem exercer uma compreensão, mas o de se desprender da apreensão de um acontecimento que chega ao pensamento” (Marion, 2016, p.18).

A incomensurabilidade da contingência resulta em surpresa por esta não poder ser compreendida, apesar de ainda poder ser pensada. Mas outra questão surge: de onde vem tal incompreensibilidade da surpresa? Ficou-nos claro que sua origem é sua imprevisibilidade. Porém, ainda, o que a tornaria imprevisível? A resposta já apareceu discretamente antes no que diz respeito à compreensão, pois quem compreende algo o apreende, que é o caso contrário do que ocorre no acontecimento da surpresa que é o que nos (a)pre(e)nde: quem apreende é um sujeito, aquilo apreendido é um objeto; lógica previsível da qual escapa a surpresa:

A surpresa, e, também, o entregamento que a provoca, subtraem-se ambos de serem o agente de qualquer causa, assim também da compreensão de um sujeito possivelmente constituinte ou objetificante. A surpresa supõe, mas como um privilégio, produzir-se somente sobre um fundo de ignorância – entendida no sentido preciso da ignorância de todo objeto que poderíamos prever sobre o fundo de conceitos *a priori*. (Marion, 2016, p.19)

Essa concepção de surpresa gerará vários ecos entre Kuki e Marion. O primeiro deles é que o acontecimento surpreendente escapa da necessidade que identifica um sujeito a seu predicado essencial, uma vez que são os conceitos *a priori* (ou seja previsíveis, pois desde sempre já determinados) que permitem tal identificação²⁴⁸, mas também escapa à necessidade causal, já que a causa do acontecimento surpreendente não pode ser traçada de conceitos já conhecidos e internalizados pelo sujeito que dariam compreensibilidade à surpresa²⁴⁹. Nesse sentido, não é só a imprevisibilidade do acontecimento que leva à surpresa, mas também a própria antecipação (previsão) que é contradita, pois ela não antecipava que algo assim não conforme a um objeto poderia vir a ser²⁵⁰. A surpresa, ainda, por não ser como um objeto, não possui uma presença que perdure, ela passa, ou como Kuki diria “está atada ao aqui e ao agora”, tornando-a, nas palavras de Marion, um fator negativo na perspectiva da metafísica que se detém nos entes que persistem em seu ser, mas o que Marion denomina metafísica, Kuki entenderia por “ciências” que, ignorando o não-ser (aqueles entes que passam), pensam solitariamente o ser.

Enfim, somos entregues à metafísica. A parte à questão da nomenclatura, o que está em disputa em relação à surpresa é a atitude teórica (o “assentimento a uma razão absoluta” nas palavras de Kuki). Nesse momento, as reflexões de Kuki e Marion se completam, pois se por um lado Marion não fala diretamente da contingência, Kuki, por sua vez, ao tratar das categorias do ser, deixa de lado a efetividade que em Marion é peça fundamental para se compreender o desbanque da atitude teórica pela surpresa, conduzindo-nos a uma outra forma de pensar.

São as três categorias modais da possibilidade, efetividade e necessidade que constituem a previsibilidade inerente ao objeto na atitude teórica. Em primeiro lugar, concebe-se um objeto possível, ou seja, um que não seja contraditório segundo regras *a priori*, é tal previsibilidade do possível (seja em qualquer nível) que impede a surpresa diante a efetivação dessa possibilidade, assim como os efeitos advindos dela. A necessidade é instaurada na determinação das relações e ligações entre a possibilidade e

²⁴⁸ “[...] eles [a surpresa e seu entregamento] não se[jam] concebidos como um objeto compreensível, porque previsível; ou mais exatamente, que eles não são concebidos a não ser que não se deixem compreender como um objeto” (Marion, 2016, p.19)

²⁴⁹ “Não será nunca conhecido um fenômeno isolado; o conhecer implica sempre associá-lo a um outro fenômeno, seja na relação acidente e substância, substância e substância ou ainda entre a causa e o efeito. Logo, a admiração, que surge da surpresa, põe em questão, ou melhor em suspenso, o princípio da causalidade” (Ibid., p.22-23)

²⁵⁰ “[...] na surpresa, contrariamente do que na antecipação, a ‘matéria da sensação’ contradiz aquilo que a antecipação esperava, ou melhor, aquilo que ela esperava de si” (Ibid., p.21)

o efeito do objeto. Até então nenhuma surpresa (o que não quer dizer que não haja aí nenhuma dificuldade ou ganhos reais). A surpresa acontece e nos pega de surpresa, pois, de um lado, ela deveria ser impossível, ou seja, pertencente ao nada, mas por outro, ela é efetiva, mesmo não sendo possível. É compreensível à atitude teórico que algo possível venha a ser efetivo, mas não que algo impossível – ou seja, não previsível – venha a ser efetivo. Mas há um segundo embaraço do (im)possível na atitude teórica: no possível, primeiro temos as causas, depois os efeitos, mas não no caso da surpresa, pois nela vêm primeiro os efeitos que, só depois, terão suas causas e explicações explicitadas. E ainda, há mais um ponto a destacar: “que é, mesmo ininteligível em sua efetividade, logo impossível, o acontecimento, e em particular o acontecimento coletivo [...] vai definir novos possíveis, isto é, tudo se adaptará e será compreendido a partir deste acontecimento, embora ininteligível, impossível, mas efetivo” (Marion, 2016, p.28).

Encontram-se bem aqui Kuki, Safatle e Marion. O que caracteriza globalmente a necessidade em todas as modalidades elencadas por Kuki é sua previsibilidade, sua capacidade de ser antecipada (seja lógica, empírica ou metafisicamente) em duas formas: tanto a antecipação de efeitos e resultados de possíveis causas, quanto da antecipação de que fenômenos podem ser sempre compreendidos, dentro de uma modalidade ou de outra, segundo a atitude teórica que (com)pre(e)nde o fenômeno como um objeto ou, mais próximo de Kuki, como ser. Assim, percebemos a razão da afirmação de que necessidade é identidade, uma vez que já se sabe de antemão, previsivelmente que o sujeito A tem como predicado essencial B ou que a causa A gerará o efeito ou resultado B: nesses casos A e B compartilham desde sempre uma identidade²⁵¹. A contingência é antes de tudo negação da necessidade/identidade, afirmando que nem todos os fenômenos podem ser pensados pela previsibilidade compreensiva. Os fenômenos que não se prendem à previsibilidade, mas, ao contrário, nos prendem pela ausência dela são aqueles do encontro fortuito. A contingência do encontro fortuito não só problematiza a cadeia causal que deveria explicar compreensivamente seu acontecimento, como também instaura aí o nada, o não-ser, o impossível, pois tal encontro não era previsto, logo impossível, mas, do mesmo modo que um possível, gera efeitos. Tais efeitos são de des-posseção e de

²⁵¹ Kuki estava tão consciente desse ponto que, como já havíamos apontado em nota, em “A Metafísica da Literatura”, designa o passado como a temporalidade do conhecimento, do teórico (e dado as similaridades estruturais da narrativa artista, também à ela). A razão é que o conhecimento, a teoria ou a ciência, ao deter-se somente no ser, busca a necessidade/identidade que já estava prescrita na temporalidade estática e imutável do passado; assim a atitude teórica não seria nada mais do que evidenciar aquilo que já estava aí, evidenciar a identidade estática do passado.

desorganização do todo identitário que provinham as bases ontológicas para as partes que o constituíam. Assim, o acontecimento da contingência, ao engendrar nada no ser, mostra que é o ser, o todo o que poderia ser outro e não as partes que, podendo ser um outro, intercambiável, não importariam, seriam inefetivas. Ora, o que ocorre então é que a normatividade, ou seja, o como será organizado o todo, não é ditada pela “estabilidade fixa” do ser (mas também da identidade, do todo e da necessidade), mas pela problematização dinâmica da contingência a sempre colocar em movimento o todo; este sim aquilo que poderia ser intercambiavelmente uma outra coisa. A lógica do ser necessário, na qual a uma possível causa seguem os seus efeitos e seus resultados, é invertida pela impossibilidade do nada: efeitos vem primeiro sem que suas causas sejam nunca compreendidas (a contingência primordial de Schelling), sendo que destes efeitos surgem possibilidades outras, impredicadas: é o ser, a necessidade e o possível que se moldam, se transformam de acordo com o nada, a contingência e o impossível. Esta é a razão de porquê, antes, Kuki colocou lado a lado nada, contingência e impossível.

A surpresa, por sua vez, é o sentimento metafísico que nos abarca quando o impossível passa a ser efetivo (sem ser possível), o nada transforma o ser e a contingência passa a determinar a necessidade.

O comentário de Isoya sobre a pertença de Kuki à antiga tradição dos tratados poéticos do waka nunca se fez tão verdadeiro: tal qual os profundos sentimentos que receberam diversos nomes ao logo dos tratados poéticos eram a comprovação de uma apreensão verdadeira do cerne original das coisas (em seu vazio e impermanência), em Kuki é o sentimento metafísico da surpresa que comprova o sucesso de uma forma de filosofar que quebra a identidade e instaura a diferença.

Uma Conclusão Surpreendente

Digamos, então, que não devemos pensar a contingência como um mero oposto da necessidade, como se pudéssemos definir claramente o que aí, no acontecimento diante de nós, é necessário ou contingente. Nisso podemos encontrar o que julgo ser o ponto central da filosofia da diferença de Kuki como um filosofar metafísico. Forma contingente de se fazer filosofia que poderíamos resumir da seguinte maneira: é aquilo que “não necessitava ser assim” (negação da necessidade), mas que também “não poderia ser de outra/qualquer forma” (negação da arbitrariedade), contudo “é/está assim” (forma contingente). Como negação dupla da necessidade e da arbitrariedade é a forma

contingente que surpreende (como algo que é/está ou poderia ser/estar assim, mesmo não necessitando sê-lo e nem poder ser de outra forma). Encontra-se aí o rigor do contingente: não é previsto ou predefinido como o necessário, mas também não é aleatório, indiferente podendo ser qualquer outra coisa como é o arbitrário. Em um primeiro momento, demonstrá-lo-emos olhando mais de perto a noção de surpresa.

Falemos novamente de palavras. O que simplesmente traduzi por “surpresa”, Kuki escreve em japonês 驚異 (*kyōi*). Formado por dois ideogramas, no qual o primeiro lê-se, em sua forma substantiva *odoroki* (驚き) ou em sua forma verbal *odoroku* (驚く), significando, respectivamente, “surpresa” e “surpreender-se”, um sentimento ou reação ante o inesperado. Seria suficiente para Kuki usar somente essa palavra (nas suas duas formas acima) para expressar “surpresa”, como ele mesmo fez em outros ensaios, mas eminentemente no título de um de seus mais importantes ensaios: 「偶然と驚きの情」 (“O Contingente e o Sentimento de Surpresa”). É também nesse mesmo ensaio que encontramos uma definição mais direta de surpresa (*odoroki*). Após Kuki afirmar que, com exceção dos primatas, nenhum outro animal a não ser o ser humano sente surpresa – sendo que aquilo que consideramos como surpresa nos animais pode muito bem ser entendido melhor como medo, espanto ou temor (恐れ; *osore*) –, ele assim a define:

Quando um certo fenômeno possui para o sujeito que o confronta o caráter de contingência, este fenômeno se torna a causa da surpresa. Pois, para o ser humano são numerosos os fenômenos intelectuais complexos que vêm a ser causa de surpresa. A razão disso é que julgar se o modo de ser das coisas é necessário ou contingente é, principalmente, uma atividade intelectual, logo se diz também que a surpresa é um sentimento intelectual. (NtJ, pp.164-165)

É espantoso que diante do fenômeno contingente, o que se afirma aí não é que ele é totalmente contingente, mas que não se consiga julgar se ele é contingente ou necessário, de forma que, como apontamos logo acima, as barreiras entre contingência e necessidade são mais fluídas do que poderíamos imaginar caso concebêssemos estes dois termos como estritamente opostos e antagônicos entre si. Ora, é nesse momento em que a surpresa se revela não só como um sentimento, mas como um sentimento intelectual, condizendo com a declaração de Kuki, fortemente enraizada na filosofia grega antiga, de que a filosofia nasce da surpresa: uma mistura de comoção sentimental e intelectão.

Contudo, Kuki não se detém apenas nisso, uma vez que ele adiciona um segundo ideograma à palavra que ele utiliza em *O Problema*: 異. Este ideograma sozinho pode ser lido, em sua mais corrente forma, que é a verbal, como *kotonaru* (異なる) que, por sua vez, conjuga uma pletora de significados: ser diverso de, ser diferente de, diferir de, ser

incomum, fora do normal. Trata-se de uma questão não somente de surpresa, antes, como eu o compreendo, de uma surpresa diante da diferença que não se deixa suprimir pelo comum, a identidade do mesmo, a autopreservação e o ser absoluto. Nas palavras de Kuki: “Mesmo não tendo algo a temer, o inesperado, isto é, aquilo que é contingente em relação à identidade a si mesmo, desperta o sentimento de surpresa. Não nos surpreendemos com aquelas coisas e circunstâncias que circundam o eu e pertencem à identidade de si mesmo” (NtJ, p.164), o que Kuki esclarece logo a frente: “O contingente é algo afastado da identidade. Por serem óbvios, não nos surpreendemos com aquilo que está na órbita da identidade. Surpreendemo-nos frente àquilo afastado da identidade por não ser óbvio” (NtJ, p.165). Creio que para cobrir esse outro sentido embutido na surpresa, Kuki adiciona ao ideograma 驚 o de 異 para nos deixar claro que a surpresa, além de ser um sentimento intelectual que dá origem à filosofia, apenas acontece quando nos afastamos da identidade, dirigindo-nos à diferença, ao fora do comum, ao diferido.

Kuki cunha o conceito de “absoluto metafísico” para lidar com esse tipo de diferença, chamando-o também “O Contingente-Necessário”. Este último, por sua vez, busca pela concretude de uma existência invadida pelo nada e de um nada a caminho do ser além da abstração da necessidade absoluta (identidade, preservação, ser) e o vazio de um nada absoluto. Nesse sentido, o “absoluto metafísico”, como uma direção do filosofar, aponta para uma diferença que não é vista mais como a oposição entre dois elementos firmemente fechados em si mesmos, chocando-se um contra o outro sem nunca se misturarem, antes tal diferença é, paradoxalmente, indistinguível, isto é, apresenta-se como algo impossível de ser claramente definida em seus contornos e essências. O primeiro impulso a este *pathos* filosófico é a surpresa diferencial (驚異). Para Kuki, filosofar assim na diferença, seria:

O que quero dizer por “o absoluto é ‘o contingente-necessário’” é que o absoluto é o ser absoluto e, simultaneamente, o nada absoluto. A contingência – que existe podendo não existir – é uma existência marginal perigosamente tomando sua posição na linha fronteira entre o ser e o nada. (GnM, pp.267-268)

Filosofar metafisicamente seria para Kuki manter-se junto à contingência na perigosa linha fronteira entre ser e nada. Essa atitude filosófica – em oposição a uma atitude teórica – toma como sua estrela guia a diferença, dinamicamente movendo-se do ser ao nada, do nada ao ser, tomando como sua matéria bruta não a identidade, mas a ausência desta, o que sempre nos causará surpresa, alimentando nossas questões.

Kuki expressa o significado nodal de sua filosofia da diferença citando Shakespeare e Hegel²⁵², mas, de outro modo, gostaria antes de expressá-la através e com o escritor japonês Mishima Yukio: “Tanto a garota comum quanto o grande filósofo retiram da mais insignificante das falhas a visão da ruína do mundo; neste ponto, eles são iguais.” (Mishima, 1971, p.184)

²⁵² Kuki cita tanto Shakespeare quanto Hegel n’*O Problema* sem fornecer as fontes, contudo encontramos no seu seminário intitulado “Contingência” (偶然性) publicado no volume 11 de suas *Obras Completas*. A citação de Shakespeare vem de *Sonho de uma Noite de Verão*, IV. 1, onde lemos: “It hath no bottom”. Por sua vez, a citação de Hegel se encontra em seu *Wissenschaft der Logik* (Lasson, II, S. 174), em que diz: “Es hat keinen Grund”.

6 – A Filosofia da Literatura de Kuki

6.1 – O lugar de Kuki e a poesia japonesa moderna

Introdução

Ao alcançarmos finalmente a filosofia da literatura de Kuki, voltamo-nos para trás mais uma vez para posicionar mais rigorosamente os momentos de sua criação intelectual que abordamos nos capítulos precedentes, a saber: sua poesia, sua estética expressa na metodologia empregada na investigação sobre o “bom gosto” e o filosofar contingente. Na sua criação poética, notamos a imersão das questões que norteariam seus subsequentes esforços filosóficos, assim como as respostas poéticas a tais questões. A razão que nos levou a considerar suas poesias como respostas a essas questões, à primeira vista filosóficas, foi o transporte de sua ontologia da literatura, pensada em uma fase posterior de sua filosofia, para a análise de sua própria criação poética. Não é de todo óbvio que Kuki já tivesse em mente esta ontologia no momento em que compôs suas poesias – em especial no que se refere aos seus tanka, o mesmo talvez não possa ser dito em relação às suas poesias em estilo moderno –, porém trata-se aqui de uma aproximação mais responsável, uma vez que se trata de considerar o autor através de seus próprios critérios. Dentre tais critérios, destacaram-se duas aproximações à literatura que se dizem da seguinte forma: 1) literatura como referência na qual as obras literárias são utilizadas para fins outros; e 2) contrapondo-se à primeira aproximação, aproxima-se das obras literárias como “expressões do ser através do idioma”. Em termos mais abrangentes, poderíamos também colocar a primeira aproximação como uma que visa o conteúdo, enquanto a segunda visaria a forma. Tal divisão entre conteúdo e forma não se restringe tão somente às análises literárias de Kuki, surgindo também em outros escritos e tendo como objeto outras manifestações artísticas. Exemplos podem ser vistos nos conhecidos ensaios de Pontigny, apresentados por Kuki, em francês, em 1928 sob os títulos de “La Notion du Temps et la Reprise sur le Temps en Orient” (“A Noção do Tempo e da Repetição no Tempo no Oriente”) e “L’Expression de l’Infini dans l’Art Japonais” (“A Expressão do Infinito na Arte Japonesa”) (reunidos, recebem o título de *Propos sur le Temps*). É neste último em que nos deparamos com as seguintes considerações que introduzem a análise da pintura japonesa:

Para estudar a expressão do infinito na pintura japonesa, não vos descreverei os temas de algumas obras-primas da arte budista, por exemplo. Sem dúvida, seria muito interessante, mas não nos levaria muito longe. Gostaria de vos falar, contrariamente, de algo que, do ponto de vista da estética, é mais importante, isto é, das próprias técnicas da pintura. (KZS I: 281)

A descrição do tema, ou seja, a aproximação pelo conteúdo não é descartada, simplesmente é dita como não suficiente para a exploração ontológica da temporalidade expressa pela pintura japonesa. Também em *A Estrutura do “Bom Gosto”*, deparamo-nos no capítulo “A Expressão Artística do ‘Bom Gosto’” com a curiosa categorização entre os meios de expressão das “artes objetivas” e das “artes subjetivas”: “Dizemos que a arte é objetiva quando o conteúdo da arte é determinado pela representação concreta ela mesma. E a arte subjetiva é quando, sem ser determinada pela representação concreta, os princípios formais da arte operam livre e abstratamente”, o que explicita em seguida:

Assim, em relação às artes objetivas, o “bom gosto” enquanto fenômeno de consciência ou, ainda, a expressão objetiva das formas naturais do “bom gosto”, concretamente vêm a moldar o conteúdo da obra. Ou seja, a pintura ou a escultura conseguem expressar no seu conteúdo de modo fiel as expressões naturais do “bom gosto”. (KSZ I: 51)

Tratar-se-ia então de duas aproximações das artes – e da literatura em especial – utilizadas por Kuki de acordo com o objetivo em pauta na sua investigação, não sendo excludentes entre si. Nesse sentido, podemos esclarecer mais diretamente aquilo que no capítulo 3 chamamos de interpretação “transparente e infantil”, uma vez que, sobre as bases da filosofia de Kuki, ela seria tão somente uma aproximação “referencial”, do primeiro tipo, das poesias de Kuki, enquanto nossos esforços se dirigiam no sentido de uma aproximação “ontológica”, daquela do segundo tipo.

Assim, se diante às poesias de Kuki nos ficou patente duas aproximações à literatura, nos capítulos subsequentes de nossa tese, que tratam, respectivamente da estética e da contingência, uma nova categorização se apresentou: aquela que indica as metodologias. Nos dedicamos a uma descrição detalhada da metodologia empregada n’*A Estrutura do “Bom Gosto”*, denominada “hermenêutica do ser étnico”, pois, por um lado, ela é reutilizada em outros escritos de Kuki que se debruçam sobre a literatura e, por outro, vem a ser uma metodologia que se opõe frontalmente ao modo de filosofar cujas bases são a contingência e a surpresa. Em um breve apanhado, podemos dizer que a hermenêutica do ser étnico, como é a tarefa de toda hermenêutica até então, é a de explicitar ou lidar com o significado. Os elementos estruturais, ontológicos e étnicos atribuídos por Kuki à sua metodologia hermenêutica se unem para explicitar como os traços distintivos de uma cultura (etnia) determinam (estruturam) a doação de sentido (ontologia) aos fenômenos de consciência ou significados que se expressam através de um determinado idioma. Como tentamos demonstrar no capítulo 4, o problema desta concepção de hermenêutica é que ela incorre na confusão entre determinações

contingentes e necessárias, uma vez que traços distintivos de uma cultura ou etnia são contingentes, vindo à existência devido a condições existências objetivas limitadas à geografia e à história e exercendo sua determinação de sentido a restritos grupos que, por sua vez, tomam tais determinações de sentido exatamente como uma forma de distinção entre eles e outros grupos. Assim, uma determinação homogênea e uniforme de toda uma etnia por traços distintivos restritos geográfica e historicamente trabalha em favor do apagamento de diversidades regionais e, também, alimenta interpretações tais quais aquelas promovidas pelo discurso da estética japonesa.

O triste destino de uma hermenêutica nesses moldes teria levado Kuki a repensar sua metodologia em resposta à confusão entre contingência e necessidade. Levando em conta que os pilares da identidade, preservação e do ser sustentam um fazer filosófico conduzido pela necessidade, Kuki investiga as possibilidades de um fazer filosófico que negue tais pilares; um fazer filosófico contingente. Se um modo de filosofar pautado na necessidade se esforça para confirmar-se a si mesmo, identificando-se a si e, assim, preservando seu ser, o contingente admite de partida a possibilidade da não-existência, procurando não a confirmação, mas a surpresa que leva sempre a considerar a diferença e a clara opção de “poderia ter se passado de outro modo”.

Se aqui elencamos essas duas aproximações da literatura e esses dois modos de filosofar presentes no pensamento de Kuki não é meramente como uma retrospectiva dos caminhos que percorremos até aqui; o mais fundamental é que eles nos servirão, por um lado, de base para classificar os escritos que compõem a filosofia da literatura e, por outro, de critério para justificar a escolha dos escritos que consideramos ser o núcleo da mais significativa contribuição da filosofia da literatura de Kuki.

Classificações da filosofia da literatura

A coletânea de ensaios que recebe como título *Filosofia da Literatura* (文芸論; *Bungeiron*) foi publicada em 1941, quatro meses após a morte de Kuki. Seu amigo e responsável em grande parte pela compilação e organização de suas obras, Amano Teiyū (天野貞祐) registra o seguinte acontecimento:

Quando fui visitá-lo [Kuki] pela primeira vez no hospital, ele me disse: “por causa do *Filosofia da Literatura* me excedi demais e acabei arruinando minha saúde, mas como completei o *Filosofia da Literatura* e sua revisão já está adiantada, mesmo que eu morra não tenho mais nada do que me lamentar”. (Amano *apud* Kimino, p.191)

Temos aqui o relato do esforço e dedicação dispensados por Kuki em sua derradeira obra e um forte indicativo de que ela representa o cume da trajetória de seu pensamento interrompido de forma abrupta e precoce por sua morte.

Portanto, para uma apreciação mais rigorosa dessa obra, propomos classificar os textos que a integram levando em conta as duas aproximações e metodologias que descrevemos acima.

O primeiro grupo de textos pertence às *obras estéticas*. Fazem parte desse grupo “Acerca do Fūryū” (風流に関する一考察; *Fūryū ni kansuru ikkōsatsu*) e outros dois escritos que não compõe a coletânea, *A Estrutura do “Bom Gosto”* e “A Japonisidade” (日本的性格; *Nihonteki seikaku*), este publicado em 1937²⁵³. As razões pelas quais agrupou-se esses escritos são de que apresentam estruturas argumentativas idênticas, apresentam afinidade temática e se utilizam da metodologia da hermenêutica do ser étnico.

Iniciando-se por esta última, *A Estrutura* é o escrito mais antigo e que detalha as linhas metodológicas a serem seguidas pelas obras posteriores, sendo que, já trazendo as outras razões elencadas à discussão, todas elas exploram fenômenos próprios da cultura japonesa: os princípios artísticos e a vida estética do haikai, descritas em “Acerca do Fūryū”, o estilo de vida e o gosto vigente no Japão do período Edo e o cerne da particularidade e excepcionalidade da nacionalidade japonesa. Para tal, a estrutura argumentativa seguida se repete; uma causa material é moldada historicamente por outras duas causas formais dando luz à particularidade étnica do fenômeno analisado.

Em “Acerca do Fūryū”, a causa material é o “afastamento do mundano” (離俗; *rizoku*), com o qual a pessoa fūryū não se deixa dominar pelo cotidiano e o banal, procurando pelo não convencional através das causas formais do “esteticismo” (耽美; *tanbi*) e da “natureza” (自然; *shizen*). Sendo que “pelos japoneses serem um povo que ama especialmente a natureza, pode-se notar a razão do porquê de o fūryū, em seu sentido mais próprio, possuir em especial um rico colorido japonês” (BG, p.64). Por sua vez, “A Japonisidade” apresenta como causa material da cultura japonesa a “natureza” (自然; *jinen*), entendida aqui como “aquilo que é e vem por si mesmo” (おのずから; *onozukara*), moldada moralmente pelo idealismo do espírito da classe dos guerreiros (武士道精神の理想主義; *bushidō seishin no risōshugi*) encarnado na causa formal do “vigor” (意気;

²⁵³ O ensaio publicado na revista acadêmica *Shisō* foi baseado em uma conferência apresentada por Kuki na Escola Superior de Osaka (atual Universidade de Osaka).

iki) e pelo irrealismo (非現実主義; *higenjitsushugi*) da religião budista manifestada pela resignação (諦念; *teinen*). As ressonâncias entre a tríade apresentada nesses dois textos e aquela de *A Estrutura* não deixam dúvidas em como Kuki concebia a estrutura da etnia japonesa como a junção de compreensões superficiais da natureza, de um discurso acerca da classe guerreira e do desenvolvimento do budismo no Japão.

Entretanto, não é o caso de que categorizamos tais obras como estéticas por tratarem de temas relacionados às artes ou a sensibilidades – inclusive em “A Japonisidade”, Kuki insiste em finalizar cada uma de suas explicações sobre as três causas exemplificando como elas são expressas nas artes japonesas –, antes tratar-se-ia mais precisamente de textos que ao aplicarem a hermenêutica proposta por Kuki, aproximam-nos do discurso da estética japonesa ou tendem a ser interpretados por essa linha, uma vez que, talvez inadvertidamente, afirmam uma doação de sentido a tais fenômenos culturais cuja origem é uma etnicidade imutável assumindo a estrutura inabalável desta tríade de elementos que insistem em se repetirem nesses textos. Em suma, fazem parte da categoria de obras estéticas aquelas que se valem da hermenêutica do ser étnico²⁵⁴.

O próximo grupo de textos denominamos de *interpretações literárias* tem como membros os dois textos da coletânea: “A fusão entre arte e vida: Impressões sobre o Segundo Volume de *Shin Man'yōshū*” (芸術と生活の融合—新万葉集巻二の感想—; *Geijutsu to seikatsu no yūgō: Shin Man'yōshū ken ni no kansō*) e “Genealogia dos sentimentos: um guia para a poesia” (情緒の系図—歌を手引きとして—; *Jōsho no keizu: uta wo tebikitoshite*). O que ambos os textos têm em comum, à primeira vista, é que se focam no segundo volume do *Shin Man'yōshū*²⁵⁵, retirando dele as poesias que são analisadas e comentadas. Contudo, o que nos propicia a reuni-los sob o mesmo grupo é a aproximação da qual Kuki se utiliza para trabalhar tais poemas. Diferentemente do critério do qual nos valem no grupo anterior, o que aqui permite reunir ambos os textos

²⁵⁴ É necessário ainda apontar que confirmamos, nas próprias palavras de Kuki, que a determinação de significado, ou seja, o significado de uma cultura é o principal objetivo dos textos estéticos, como na emblemática passagem de “A Japonisidade” em que Kuki discute a comumente aceita tese de que a particularidade da cultura japonesa é a de assimilar outras culturas: “Mesmo se caso isso [a assimilação de outras culturas] seja a particularidade da cultura japonesa, tratar-se-ia meramente de um princípio formal que não apreende concretamente o conteúdo próprio da cultura japonesa. Ainda, se essa forma fosse tudo e que também o duvidoso ponto de vista em que o conteúdo próprio da cultura japonesa esteja sempre se transformando sem possuir qualquer configuração constante seja talvez possível teoricamente, não consigo pensar que seja um resultado que nasça após se encarar a realidade” (NtJ, p.297).

²⁵⁵ O *Shin Man'yōshū* (*A Nova Coletânea das Dez Mil Folhas*) foi uma coletânea de poemas reunida em 11 volumes e publicada entre 1937 e 1939. Como o *Man'yōshū* original, a nova coletânea reunia *tanka/waka* escritos por pessoas não necessariamente ligadas ao mundo literário, pertencendo a diversos espectros sociais.

não é o método utilizado, mas sim a aproximação através da qual a literatura é tomada como referência ou material de pesquisa para que, assim, outro tema seja explorado e pensado. Por tal razão, escolhemos nomear este grupo de interpretações literárias, uma vez que são interpretações que, tomando os poemas como meio, visam analisar os conteúdos aos quais se referem. Kuki explicita essa aproximação logo nas primeiras linhas de “Genealogia dos Sentimentos”.

Como intento seguir por uma genealogia dos sentimentos, digamos que se trata de um guia para a poesia, mas talvez seja um pouco exagerado chamá-lo assim. Mais apropriado seria dizer que me utilizo da poesia como um exemplo concreto. Porque a poesia é a manifestação das emoções, podemos dizer que para investigar os vários aspectos das emoções ou as conexões genealógicas destas, a poesia é uma *referência* excelente. (BG, p.178; nossa ênfase)

Em “Genealogia dos Sentimentos”, Kuki descreve minuciosamente aspectos de diversos sentimentos, classificando-os entre subjetivos e objetivos, ativos e passivos, agradáveis e desagradáveis e, ainda, em relações temporais, dentre outras classificações propondo, ao final, um complexo sistema de relações e subordinações representada em uma intrincada figura que ocupada toda a última página do texto. Interessante ao nosso propósito é o fato de Kuki posicionar a “surpresa” (驚) destacando-a como o sentimento guia da excitação (興奮; *kōfun*) e da impassibilidade (沈靜; *chinsei*) sendo que “conseguimos indicar o significado genealógico do sentimento da ‘surpresa’ que deve se desenvolver em direção ao senso intelectual (知的情操; *chiteki jōsō*), ao sentimento moral (道德的情操; *dōtokuteki jōsō*) e à sensibilidade estética (美的情操; *biteki jōsō*)” (BG, p.228).

Já em “A fusão entre vida e arte”, o propósito de Kuki é analisar como o *tanka* ainda é um meio através do qual os japoneses expressam os mais variados aspectos de suas vidas, desde de uma escala macroscópica (como Kuki a nomeia) em que surgem grandes temáticas da vida dos autores – suas perdas, suas felicidades, seus empregos, seus ambientes – até em uma escala microscópica em que os acontecimentos mais corriqueiros e sem grande importância da vida são cantados. Apesar de ser o conteúdo que aí comparece aos poemas o que interessa Kuki, duas observações precisam aqui serem destacadas.

A primeira diz respeito à razão de porque qualquer japonês, mesmo não sendo um poeta, põe-se a compor *tanka*. Teriam os japoneses uma disposição poética ou seria a facilidade de composição oferecida pela forma do *tanka*, pergunta Kuki, respondendo que se trata aí de um efeito mútuo: caso se tenha uma disposição poética, a pessoa comporia

tanka, por outro lado, devido à facilidade de sua composição, ele convida a todos a comporem, resultando em uma construção de tal disposição.²⁵⁶ Tal observação aponta para uma possível concepção de arte e literatura mais abrangente que se desvia da centralidade do artista gênio.

A segunda é uma comparação entre a poesia japonesa, de um lado, e a poesia ocidental, de outro, o que se completa entre a distinção entre tanka e haikai. Kuki defende que a forma curta da poesia japonesa a permitiria utilizar-se de materiais que seriam descartados como não poéticos pela poesia ocidental – disso percebemos o interesse de Kuki em desbravar a fusão entre vida e arte. Além, entre as duas formas de poesia japonesa, o tanka e o haikai, existe a distinção de que, o tanka, por possuir os dois últimos versos de 7 sons cada que carregam a carga emocional do poema, seria uma poesia temporal, fluída, musical, subjetiva e lírica, em contraposição ao haikai que, não possuindo estes últimos versos, seria espacial, pontual, pictórica, objetiva e descritiva.²⁵⁷ É baseado nesta mesma distinção entre tanka e haikai que Kuki termina por escolher o tanka como objeto de investigação em sua “Genealogia dos Sentimentos”, exatamente por causa de seu lirismo subjetivo.

O terceiro e último grupo de textos de Kuki acerca da literatura denominamos *filosofia da literatura*, em sentido próprio. Integram esse grupo os textos “Considerações sobre a Literatura” compilado no volume 11 de suas *Obras Completas*, um texto constituído de um seminário conduzido por Kuki em 1933 na então Universidade Imperial de Quioto, também o “Metafísica da Literatura” que, apesar de ter sido publicado primeiramente em *Filosofia da Literatura*, como o próprio Kuki explica no prefácio desta obra, é composto do último capítulo do seminário no qual se trata do tempo e da literatura. Por fim, o “Rima na Poesia Japonesa” é o último integrante desse grupo.

Aquilo a unir os textos integrantes desse grupo é, por um lado, a aproximação ontológica na lida com a literatura, isto é, aquela em que a literatura é tomada como expressão do ser através do idioma e, por outro, a utilização da metodologia da contingência em contraposição à metodologia hermenêutica. De fato, como já mencionamos, é em “Considerações” que Kuki estabelece as duas aproximações da literatura, indicando como um de seus propósitos desenvolver as “linhas gerais de um estudo sobre a literatura como a arte que expressa o ser através do idioma” (KSZ XI: 22) e, assim sendo, não poderia negligenciar fazer contrapontos entre as duas aproximações.

²⁵⁶ Cf. BG, p.94

²⁵⁷ Cf. BG, pp.99-101

Por exemplo, a teoria da literatura (文芸学概論; *bungeigaku gairon*) comportaria a história da poética (que segundo Kuki inicia-se no ocidente com a *Poética* de Aristóteles e no Japão com o *Kakyō Hyōshiki* (歌経標式) de Fujiwara no Hamanari), contudo no que diz respeito às pesquisas de literaturas nacionais, haveria um risco de se cair na filologia, tomando tais obras como referências aos estudos das línguas. Assim, seria essencial para Kuki que se mantivesse na aproximação ontológica a compreensão de que a literatura é arte, esta, por sua vez, é a expressão mesma do ser, sendo que a literatura é uma arte idiomática, isto é, expressa o ser através do idioma.

A questão se aprofunda ao interrogarmos o que se diz por “ser”. A posição de Kuki, como já nos é clara, é a de que o ser não se resume àquilo que necessariamente é, cuja existência firma-se na identidade, na causalidade e na afirmação ontológico. Desse modo, para apreender a faceta negativa, ou seja, a faceta do nada do ser, Kuki propõe o método da contingência; a outra especificidade dos membros deste grupo²⁵⁸. A aplicação desse método à literatura guia-se pelas seguintes linhas: “Ao mesmo tempo em que a poesia é necessária, ela se forma enquanto algo contingente. Na poesia chegam a termos tanto a beleza da necessidade que o *sentido* das palavras possuem, quanto a beleza da contingência possuída pelos *sons*”, o que diz ainda de modo mais explícito a seguir, “A contingência desempenha um papel importante na literatura, sendo importante no seu conteúdo e tendo importância inegável quando este conteúdo da contingência surge enquanto forma” (KSZ XI: 122, ênfase no original).

A contingência enquanto conteúdo da literatura é tratada por Kuki somente em relação ao enredo da prosa (composta pelos gêneros do romance e do drama), enquanto dedica longas páginas tratando da contingência e da forma literária exclusivamente no que fiz respeito à poesia. Não somente a rima e a aliteração compõem a contingência sonora da forma poética, mas também as “palavras-travesseiro” e “palavras-cabide”, comumente entendidas como recursos retóricos, ou seja, relacionados principalmente ao conteúdo do poema. Que o som das palavras seja o que compõe a forma na poesia, seja

²⁵⁸ Apesar de “Considerações” ter sido baseada em um seminário de 1933 e a obra na qual Kuki desenvolve seu método da contingência, *O Problema da Contingência*, ter sido publicado apenas em 1935, podemos afirmar que na época do seminário, Kuki já havia desenvolvido se não completamente, pelo menos em grande medida, seu método, uma vez que o livro de 1935 teve como base sua tese doutoral apresentada em 1932 (e publicada agora no volume 2 de suas *Obras Completas*). Em adição, há em “Considerações” uma longa sessão na qual a contingência é tratada resumidamente, mas que, sem dúvidas, teve como base *O Problema*, inclusive utilizando-se das nomenclaturas das três categorias da contingência tais quais aparecem em *O Problema*. Por exemplo, na tese doutoral, a última categoria da contingência é nomeada “metafísica”, enquanto tanto em *O Problema* quanto em “Considerações” ela recebe o nome de “disjuntiva”.

através do ritmo, da métrica ou da rima, não é de toda novidade, mas que sejam forma principalmente porque são contingentes e expressam o nada do ser é aquilo com o que a filosofia da literatura de Kuki contribui.

O que torna o sentido das palavras necessárias é que podem ser apontadas, definidas e fixadas, mesmo que seja pela delimitação de um amplo campo semântico. Não há palavra que, entendida como tal, não signifique algo ou não desempenhe um papel na construção semântica do todo do qual faz parte. Quando a palavra não possui sentido ou o sentido é negado – como a posição nominalista que Kuki por vezes toma –, o que nos resta é tão somente uma emissão fonética, um *flatus vocis*, ou seja, o som das palavras. Se, por um lado, o porquê do sentido de uma palavra pode ser indicado necessariamente ou em suas possibilidades, por outro, o som de uma palavra carece de qualquer resposta pertinente à questão de “por que esta palavra soa assim, por que ela possui tal som e não outro?”. Pelo método necessário, poderíamos buscar as raízes genealógicas da palavra seguindo cadeias causais, mas no final, seremos obrigados a reconhecer que, mesmo a palavra original, soa de tal modo sem qualquer razão que ela poderia soar de qualquer outro modo, mas, de fato, acabou por soar assim. No universo do idioma não haveria nada mais frágil e, portanto, nada mais belo que o som das palavras. Desse modo, o som das palavras de um idioma seria a negação do ser deste mesmo idioma, uma vez que na vida cotidiana com o idioma, em uma função de comunicação, o significado não pode não-ser, porém, é na poesia, em que as palavras soam negando, que o idioma (e suas palavras) é e poderia ser tão somente enquanto sonoro.

Por tal razão, uma hermenêutica do ser étnico que busque pela doação de sentido originária do ser étnico ao idioma relacionado a tal etnia falharia completamente como o método através do qual se investigaria a arte literária como a expressão idiomática da totalidade do Ser (a existência e o nada). Uma filosofia da literatura necessita de uma metodologia da contingência para levar a cabo sua tarefa. E, também, por tal razão que defendemos que “A Rima na Poesia Japonesa” é o cume do pensamento de Kuki. Assim, para o nosso propósito de investigar a filosofia da literatura de Kuki, tomaremos como objeto os textos que compõe este último grupo, por compreender que é neles em que a metodologia da contingência é aplicada para revelar o “valor filosófico” da poesia japonesa.

Por ora, antes de explorarmos os detalhes da filosofia da literatura de Kuki, precisamos discorrer sobre a situação dos círculos literários no Japão de sua época para

entendermos a razão que levou Kuki a focar-se particularmente na questão da rima na poesia japonesa e como tal problema permanece atual na estética e poética japonesas.

Poesia japonesa e o som do japonês

A revolução ou restauração Meiji (1868) trouxe profundas mudanças ao Japão, normalmente denominadas como a sua “modernização”. Praticamente todas as esferas da vida urbana dos japoneses, em um primeiro momento, foram tocadas pela contínua introdução da cultura, pensamento, modos de vida, produtos, idiomas etc de origem europeia. O mundo intelectual, incumbido dessa progressiva introdução, foi o primeiro a sentir seus efeitos e adotá-lo como a diretriz de seus futuros esforços. No caso da literatura e da poesia não foi diferente.

Dentre os vários intelectuais e oficiais do governo japonês que tiveram parte de sua formação no exterior, principalmente na Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos, no início do período, muitos se interessaram pelas produções literárias, sem conterem seu espanto e admiração frente às evidentes diferenças que as formas literárias ocidentais apresentavam em comparação àquelas vigentes no Japão. Tal interesse não era injustificado e não poderia ser descartado como um mero fascínio pelo exótico, pois apresentava uma questão urgente aos intelectuais japoneses que, talvez, poderíamos resumir da seguinte forma: a nossa poesia e literatura pode ser mesmo definida como tal?

Consideremos novamente os traços fundamentais da poesia japonesa: duas formas básicas de poemas (o tanka e o haikai), ambas curtas (respectivamente, com 31 e 17 sons), compostas com versos de 5 ou 7 sons alternados de forma pré-definida, restrição da dicção e do conteúdo, recursos retóricos fundados em precedentes e que dependem destes para seu reconhecimento. Assim, noções básicas que compõem a compreensão de poesia nos países de línguas europeias, como versos, ritmo baseado na tônica, no pé ou no comprimento, estrofes, métrica e rima estão ausentes. Nem mesmo gêneros poéticos como epopeia e lírica existiam no Japão e formas fixas como o soneto e a balada seriam impensáveis. São essas diferenças marcantes que levaram até mesmo um poeta japonês bem-sucedido e grande conhecedor de ambas tradições poéticas como Hagiwara Sakutarō (萩原 朔太郎 1886 – 1942) a afirmar, em seu *Fundamentos da Poesia* (詩の原理; *Shi*

no Genri), ainda na década de 1930, que a poesia japonesa era, em comparação à ocidental, quase prosa e anticlássica²⁵⁹.

A primeira tentativa de composição de poemas em japonês ao estilo ocidental foi a famosa antologia *Shintaishi shō* (新体詩抄), *Seleção de Poesias em Novo Estilo*, de 1882, que, por sua vez, teve como compiladores Toyama Masakazu (1848–1900), um sociólogo, Yatabe Ryōkichi (1851–1899), um botânico, e Inoue Tetsujirō (1855–1944), um filósofo cujo campo era a filosofia alemã. Todos eram professores da Universidade Imperial de Tóquio e nenhum deles tinha como especialidade poesia – com exceção talvez de Inoue que se dedicou também à escrita de *Kanshi*, poesia chinesa. Na antologia foram compilados 19 poemas, dos quais 15 eram traduções de poesias ocidentais e apenas 4 poemas originais dos compiladores (sendo 1 deles escrito por Toyama e 3 por Yatabe). As poesias escolhidas pelos compiladores a serem traduzidas incluíam a famosa cena I do ato III de *Hamlet*, “Um Salmo da Vida” (“A Psalm of Life”) de Henry Wadsworth Longfellow e *Elegia Escrita Num Cemitério Camponês* (*Elegy Written in a Country Churchyard*) de Thomas Grey.

Como Toyama escreve no seu prefácio à obra, suas traduções não visavam somente verter o conteúdo de tais poemas ao japonês, antes tinham como meta estabelecer um novo estilo de poesia na língua japonesa que fosse capaz, como a poesia ocidental, de sustentar e organizar pensamentos longos e, não apenas, “aqueles inspirados por faíscas de fogos de artifício ou estrelas cadentes” (Toyama *apud* Beville, p.19). As implicações dessa determinação foram vastas nas decisões poéticas dos compiladores e tradutores da antologia, assim como na fortuna crítica que legaram. Pois aqui não se tratava apenas de se compor poemas mais longos no idioma japonês, tratava-se dos suportes formais e retóricos que permitiriam o advento de poemas assim. Alguns são claramente declarados pelos compiladores em seus prefácios, como o uso da linguagem coloquial e da inclusão de temas anteriormente não cantados nas poesias clássicas por serem julgados por demais prosaicos. Outros podem ser apreendidos diretamente dos poemas que audaciosamente

259 “Os *chōka* e *sedōka* do Japão, que apenas repetem versos de 7 e 5 sons e são declamados de forma quase natural, não são formas dignas do nome. Os versos fixos do Japão são, comparados ao rigoroso verso ocidental, pelo menos, versos livres anticlássicos e antiformais ao extremo.”

日本の長歌や短歌やは、単なる七五音の反復をするのみで、殆ど自然のままの詠歎であり、何等形式と云うべきほどの形式でない。すくなくとも日本の定形律は、西洋の厳格な「韻文」に比して、極めてアンチクラシック非形式的な自由主義のものである。

utilizaram recursos formais diretamente retirados da poesia ocidental como a rima, o metro e a estrofe.

O sucesso da experiência do *shintaiishi* é de todo controverso. Sem dúvida, a forma permitiu que longos pensamentos fossem sustentados poeticamente, contudo, ela sofreu do mesmo mal que levou outras formas de poesia longa japonesa – conhecidas como *chōka* – ao esquecimento: eram monótonas. Isso se deveu à insistência dos tradutores em manter as clássicas contagens silábicas de 5 e 7, mesmo que, no *shintaiishi*, elas passassem juntas a constituir um verso de 12 sílabas. Ainda, certa fidelidade exacerbada em relação ao sentido dos poemas – uma disposição compreensível e escusável ao levarmos em conta o desconhecimento dos leitores japoneses em relação à dicção poética ocidental e à concisão que geralmente a segue, favorecendo a alusão e a metáfora – levou as traduções, em mais de um caso, a redundâncias que contribuíram à impressão de monotonia.²⁶⁰ As críticas e defesas ao *shintaiishishō* o colocou em uma difícil encruzilhada paradoxal: por um lado, era defendido por introduzir uma forma de poesia longa ao japonês, por outro, era criticado exatamente porque sua forma longa falhou em vencer a métrica clássica, tornando-se por demais monótona, carecendo, portanto, da qualidade estética tanto do *waka* quanto da poesia ocidental.

A fortuna crítica do *shintaiishi* no meio literário japonês levou a dois problemas principais ao torno dos quais poetas e críticos da época se puseram: a métrica e a linguagem poética²⁶¹. Poderíamos formular essas duas questões, em linhas gerais, da seguinte forma – mostrando assim também sua relação recíproca: 1) diante da diversidade da métrica da poesia ocidental, a poesia japonesa contava apenas com a interpolação de versos de 5 e 7 sílabas, de forma que, não somente aos poetas era difícil ultrapassar essa barreira histórica e, ainda assim, compor algo que fosse poético, mas também os leitores e críticos, diante de uma nova métrica, encontravam dificuldades em extrair dali qualquer fruição poética, logo, a solução seria 2) voltar-se à língua poética/literária consagrada pelas formas clássicas do *waka* e do *haiku* que auxiliaria na criação de uma “atmosfera poética” que tornaria mais palatável aos leitores e críticos as novas métricas, contudo, caso assim fosse, não estaríamos aí diante da “poesia em nova forma”, mas tão somente de uma reciclagem das poesias clássicas que continuariam deixando de fora do universo poético a língua comum e os acontecimentos da vida moderna. Em resumo, tratava-se da questão da métrica ou prosódia e aquela que ficou conhecida como a discussão acerca da

²⁶⁰ Cf. Mehl, 2015, p.112

²⁶¹ Cf. Tomasi, 2007, p.111; Sugawara, pp.57-58

linguagem poética ou elegante (文語; *bungo* ou 雅言; *gagen*) contra a linguagem coloquial (口語; *kōgo*).

A primeira resposta de peso a essas questões surgiu em 1889 com *Vestígios* (面影; *Omokage*), uma nova compilação de traduções por um grupo de cinco tradutores liderado por Mori Ōgai (森 鷗外 1862 – 1922). A experiência de *Vestígios*, com suas traduções de poemas alemães e ingleses, é considerada mais exitosa que a do *shintaiishishō* por sua qualidade formal e sua dicção mais sofisticadas²⁶². Em especial por se utilizar de quatro métodos de tradução que objetivavam superar a encruzilhada na qual se encontrava a poesia em nova forma. Ōgai e seu grupo propuseram traduções “semânticas”, na qual era o conteúdo do original que era vertido ao japonês, “silábica ou métrica”, através da qual o metro do original era replicado, “rimada”, com a qual tentava-se reproduzir os padrões de rima do original, e “tonal”, em que a rima, o metro e o conteúdo dos poemas originais eram respeitados, mas em *kanshi*. Na tradução do próprio Ōgai da poesia “Mignon”, presente na obra de Goethe *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, o pentâmetro iâmbico de dez sílabas do poema de Goethe é traduzido ao japonês em 20 sílabas ou moras, padrão descoberto por Ōgai em que, para se traduzir em japonês uma sílaba do alemão ou inglês – cada pé –, seriam necessárias duas sílabas ou moras em japonês²⁶³. No que cabe às traduções rimadas, Ōgai apresenta sua tradução do “Canto de Ofélia” (*Hamlet*, Ato IV, cena V) que, mesmo não rimando na peça de Shakespeare, é composta do esquema de rima intercalada, contendo ainda aliterações do som [k] que dominam os versos²⁶⁴. Contudo, talvez a mais bem-sucedida tradução rimada da antologia, seja a de Ochiai Naobumi, uma tradução de “Good Night”, retirada de *A Peregrinação de Childe Harold* (*Childe Harold's Pilgrimage*) de Byron, à qual intitula “Ineyokashi” (いねよかし). Além de manter os versos em 5-7 sons, ainda conserva o mesmo esquema de rima do original²⁶⁵.

Vestígios foi extremamente bem-sucedido em um momento ainda incipiente da poesia moderna japonesa em apresentar possibilidades outras de metros e um uso da

²⁶² Cf. Kōji, p.615

²⁶³ Sugawara, p.59,61; Kōji, p.615

²⁶⁴ Sugawara, p.60. Segundo Sugawara, a escolha pela rima teria vindo a Ōgai através da leitura da tradução ao alemão feita por Schlegel.

²⁶⁵ Kōji, p.616

linguagem que, apesar de ainda se manter por demais próxima à literária, pela natureza do próprio material original, aventurou-se em uma dicção que se afastou progressivamente dos modelos da poesia clássica. Tornou-se inclusive o ímpeto inicial a levar outros poetas/tradutores a experimentações com novas formas poéticas, baseando-se em poesias de outras correntes e tradições poéticas europeias, cujas mais conhecidas são *O Som da Maré* (海潮音; *Kaichō'on*, 1905) de Ueda Bin (上田 敏 1874 – 1916), uma coletânea de traduções de poemas do parnasianismo e do simbolismo em língua francesa, e *Um Bando sob a Luz do Luar* (月下の一群; *Gekka no Ichigun*, 1925) de Horiguchi Daigaku (堀口 大學 1892 – 1981) que trouxe uma pletera de traduções de estrofes e partes de poemas escritos em diversas línguas²⁶⁶.

Destaquemos duas respostas imediatas ao *Shintaishishō* e às traduções de Ōgai, uma teórica e outra poética. Falamos aqui de, respectivamente, Yamada Bimyō (山田 美妙 1868 – 1910) e seu *Teoria sobre a Poesia Japonesa* (日本韻文論; *Nihon Inbun ron*, 1890), e Shimazaki Tōson (島崎 藤村 1872 – 1943) com seu primeiro livro de poemas no novo estilo, *Antologia das Ervas Tenras* (若菜集; *Wakanashū*, 1897).

Bimyō foi renomado em seu tempo pela sua contribuição ao projeto de conformação da língua falada e escrita (conhecido como 言文一致; *genbun icchi*) no Japão através de escritos teóricos e romances, especialmente na acalorada discussão em torno do uso da linguagem coloquial em obras literárias em detrimento da linguagem elegante das antigas formas literárias japonesas²⁶⁷. Apesar de parcialmente ausente das pesquisas atuais sobre a poesia moderna japonesa, o escrito de Bimyō de 1890 foi o centro de uma disputa dentro dos círculos literários que envolveu grandes nomes da época, especialmente a crítica de Mori Ōgai. A razão para tal encontra-se em seus esforços argumentativos para distinguir a poesia (韻文; *inbun*) da prosa (散文; *sanbun*) contrapondo-se à opinião corrente da época de que tal distinção se encontrava no

²⁶⁶ Sugawara (p.69) ao analisar a evolução das traduções de poesia ocidental ao japonês durante o período Meiji, identifica um movimento que parte do foco no original, isto é, uma preocupação em verter ao japonês o material original o mais proximamente possível, e que chega a uma orientação ao alvo, cujo representante seria Horiguchi que favorecia o coloquialismo na tradução, valendo-se inclusive de distorções propositalis do original.

²⁶⁷ Tomasi, 2014, p.110

“pensamento”, isto é, à poesia caberia um “pensamento poético” que não se confundiria com o “pensamento da prosa”. A resposta de Bimyō: “Revertendo este fundamento, é que tanto na prosa quanto na poesia o pensamento é o mesmo, a diferença é tão somente a forma (駢形; *taikei*)” (Bimyō *apud* Muratsubaki, p.31). Continua Bimyō especificando qual seria esta forma: “A diferença fundamental entre as duas [prosa e poesia] é unicamente o ritmo (節奏; *sessō*)²⁶⁸”. Ele ainda reforça seu argumento através da pergunta retórica: qual diferença restaria entre prosa e poesia se retirássemos desta última o ritmo, uma vez que ambas são constituídas de palavras (語 *go*, *word*) e discurso (言語 *gengo*, *speech*)? (Hisamatsu, 1973, p.45). É no ritmo da poesia em que Bimyō também funda o verso, isto é, o fato de os versos serem curtos, distinguindo-se das longas frases da prosa, e não permitirem qualquer “verbosidade”, servem ao ritmo (Hisamatsu, 1973, p.45).

Apesar dos termos da discussão parecerem óbvios à primeira vista – afinal, muitos poucos estariam dispostos a disputar a importância do ritmo para a poesia, em especial no que tange a sua diferença em relação à prosa –, eles desaguarão em uma discussão mais profunda sobre a própria natureza da língua japonesa, sua real capacidade poética e o rumo que a poesia japonesa deveria tomar frente à modernidade.

É no que toca a conflituosa relação do Japão com a modernidade que veio ao seu encontro no período Meiji – relação que podemos afirmar não estar completamente resolvida até o presente – na qual o poeta e crítico Muratsubaki Shirō (村椿 四朗 1946 –) destaca a contribuição de Bimyō à poesia moderna japonesa. Muratsubaki identifica a questão da modernidade em Bimyō na longa seção de sua *Teoria*, intitulado “A Relação entre o Progresso e a Poesia” (韻文と開化との関係 *Inbun to Kaika to no Kankei*). Aqui ele se depararia com uma contradição aparente, Bimyō reconhece a decadência na qual decaíra a literatura europeia do seu tempo, mas, ao mesmo tempo, ele não pode se furtar a reconhecer e aceitar a inevitável ocidentalização e modernização do Japão. A questão que se coloca então seria a de como conduzir tal modernização, sendo que no caso de

²⁶⁸ Hisamatsu, 1973, p.44. Nos comentários à esta passagem, Kakuta Toshirō (角田敏郎) aponta que Bimyō se utilizava além do termo *sessō* (節奏), ainda outros dois, *daisessō* (大節奏) e *gakuchō* (樂調), para explicar a diferença entre a prosa e a poesia. Apesar desses três termos indicarem a mesma coisa, não é claro se se refeririam ao ritmo ou à melodia, levando Mori Ōgai a destacar tal ponto em sua crítica a Bimyō.

Bimyō seria aquela de como “dar forma”, em sentido quase literal, a tal modernização. Assim, começamos a deslumbrar as linhas mais profundas a se desenharem a partir das aparentemente óbvias observações de Bimyō sobre o ritmo e a poesia; não se trataria de aceitar os “pensamentos” da modernização, que trazem consigo sua faceta decadente, nem mesmo de reviver o “acúmulo de sentimentos” (余情; *yojō*) reminiscente dos *uta* de outrora como remédios contra os efeitos nocivos da ocidentalização, antes de tudo tratar-se-ia de procurar pelo ritmo através do qual pudesse-se conduzir a modernização, a sua forma.

Nesse sentido, é esclarecedora a passagem que Muratsubaki traz de Shioda Ryōhei, de sua *Pesquisa sobre Yamada Bimyō* (山田美妙研究; *Yamada Bimyō Kenkyū*, 1938):

Dentre as diversas contribuições que Yamada Bimyō deixou para a história da poesia, devemos dar atenção ao como ele fez com que a poesia de Meiji, que deu os primeiros passos com o *Shintaishishō*, saísse da situação de uma imitação da poesia ocidental para uma poesia original e que, para isso, adicionando investigações exaustivas das antigas formas poéticas japonesas, ele classificou abstratamente várias formas poéticas, sendo que ele mesmo as colocou em prática. Mesmo que, utilizando-se de coloquialismos e da língua pátria, por vezes, ele tenha decaído em obras ruins, ele fez com que a poesia em nova forma se aproximasse da poesia clássica. (Muratsubaki, p.36)

O que Muratsubaki quer apontar – apoiando-se em Shioda – é a dupla tarefa à qual Bimyō se propôs frente à modernização que, por fim, acabou também se confundindo com seu projeto mais amplo da reforma da língua e da literatura japonesas: a primeira é o estabelecimento da língua nacional, algo que só veio a ocorrer com a influência decisiva da literatura naturalista dez anos após, a segunda é a forma poética (詩形; *shikei*) ou versos fixos que não chegaram a ter qualquer definição com todo o movimento da poesia em nova forma que cresceu após a primeira publicação do *Shintaishishō*²⁶⁹. Ambas se conjugam na teoria do ritmo da língua japonesa proposta por Bimyō que, tendo por base teórica a língua inglesa, sugere a adoção do pé, ou seja, das sequências de tônicas e átonas para a constituição de uma métrica japonesa²⁷⁰.

²⁶⁹ Cf. Muratsubaki, p.40

²⁷⁰ Muratsubaki (pp.37-41) traz um esquema que traduz a proposta de Bimyō, através da qual podemos perceber sua atração teórica ao mesmo tempo em que notamos a sua questionabilidade ao ouvirmos de exitosos poetas e teóricos da língua japonesa que nela não há qualquer entonação ou acento que pudesse vir a ser poeticamente relevante. Porém, isso não significa necessariamente que não haja um ritmo na língua e na poesia japonesas, pois, caso concordemos com Bimyō em que é no ritmo criado pela poesia onde se encontra sua distinção frente à prosa, a busca pelo ritmo se confunde pela busca pela poesia moderna japonesa ela mesma.

Contudo, a grandiosa questão a se pensar é que, por mais que Bimyō tenha se aventurado em uma teoria do ritmo para o japonês tendo como base línguas europeias que empregam o pé, mesmo a base teórica sendo compreensível, isso não altera o fato fonético de que o japonês é fundado na mora, enquanto que os idiomas europeus, seja na fonética seja na versificação, têm em suas bases a complexa relação das sílabas, dos acentos e da rima²⁷¹. Então, como emular o ritmo das línguas e poesias europeias na poesia japonesa que carece de todos os elementos que compõe o fundamento daquelas? Essa questão permanece de todo sem resposta até hoje, assim como a poesia japonesa contemporânea resta sem um ritmo, sem formas fixas, sem metros. O sucesso de Bimyō não se encontra no estabelecimento de uma teoria do ritmo que moldaria a poesia japonesa a partir de então, seu sucesso está exatamente em, mesmo assim, ter continuado na busca da musicalidade para a poesia. Essa busca só pôde ter tido início impulsionada pela modernização e ocidentalização do Japão, portanto se trata de uma resposta a ela e dela não pode ser desvinculada. Entretanto, não só, como Muratsubaki aponta, o legado – em forma de questão – da teoria de Bimyō:

Até hoje, os argumentos dos poetas contemporâneos apenas circulam pelas linhas do círculo viciosa desenhado por Bimyō. Isto é, enquanto os versos fixos não sofrerem uma revolução ou enquanto não haja uma descoberta na “expressão” da língua japonesa, os problemas estabelecidos por Bimyō estão fundamentalmente corretos. (Muratsubaki, p.44)

Tōson foi um dos poetas mais celebrados do seu tempo, sendo que até mesmo hoje a sua obra de estreia *Antologia das Ervas Tenras* é vista como revolucionária, especialmente pela jovialidade expressa em seus poemas, como o título sugere, e o emprego poético do coloquial. Entretanto, após sua quarta obra, *Antologia das Flores de Ameixeira Caídas* (落梅集; *Rakubaishū*), de 1901, ele decide interromper suas criações poéticas e dedicar-se exclusivamente à prosa, mas não sem antes deixar claras as suas motivações em um ensaio intitulado “A Dicção Elegante e a Poesia” (雅言と詩歌; *Gaigen to Shiika*) publicado no posfácio de sua última antologia. Além disso, outra faceta de sua atividade se mostrou relevante e ainda é alvo de debates: sua conexão com o nacionalismo japonês²⁷².

²⁷¹ Cf. Muratsubaki, p.42

²⁷² O livro de Michael Bourdaghs (*The Dawn That Never Comes: Shimazaki Tōson and Japanese Nationalism*. New York: Columbia University Press, 2003) discute a partir de diversos ângulos essa conexão.

Dito isso, o que fez com que a poesia de Tōson conquistasse seu lugar na história da poesia moderna japonesa? Em primeiro lugar, diferentemente do projeto de Ōgai e do grupo responsável pelo *Shintaishishō*, os poemas de Tōson eram originais, ou seja, não eram transposições ao japonês de poemas de línguas europeias, ainda, em comparação às outras criações originais de sua época – incluindo-se aí os poemas originais publicadas no próprio *Shintaishishō* –, seus poemas apresentavam uma sofisticação estilística sem precedentes, capazes de suportarem coloquialismos e temas do cotidiano sem perder sua “poeticidade”. O que lhe permitiu tal feito – quase que como respondesse ao chamado de Bimyō por criações originais de poetas japoneses que não fossem simples imitações da poesia ocidental – foi a intermediação entre certa sensibilidade e recursos clássicos e a língua japonesa moderna que começava a tomar forma.

A tese doutoral de Ryan Beville é extremamente esclarecedora para entendermos os aspectos formais que possibilitaram o sucesso das poesias de Tōson em *Antologia das Ervas Tenras*. Ele inicia sua exposição sobre Tōson sublinhando seus versos compostos por 7-5 sílabas, uma métrica utilizada pelos poetas da época, mas completamente diferente das intercalações entre versos de 5 ou 7 sílabas que encontramos no *waka* e *haiku*. Além disso, a predileção por compor longos poemas organizados em quartetos ou quadras (estrofes de quatro versos), segundo Beville, permitiu a Tōson desenvolver com mais desenvoltura a narrativa ou impressões do poema, diferentemente do curto *waka*. É ainda analisando o uso do quarteto que Beville aponta como os versos de métrica idêntica são organizados de tal forma que chamam a atenção para a estrutura do poema, com especial ênfase ao final do verso que, dependendo da formação de sua sintaxe, pode conter uma unidade semântica independente ou formar com o verso seguinte tal unidade. Uma informação adicional, apesar de Tōson rejeitar a rima, em oposição aos seus contemporâneos, ele se valeu de refrões idênticos ou que se repetiam com pequenas alterações, fortalecendo assim o paralelismo métrico e certo ritmo ao desenvolver do poema.²⁷³

Seguindo os passos de Beville, vejamos como seus apontamentos se concretizam na análise da primeira estrofe do poema “Galinhas” (鶏; *Niwatori*) de Tōson.

Hana ni yorisou niwatori no

花によりそふ鶏の

Tsuma yo medori yo kakitsubata

夫よ妻鳥よ燕子花

²⁷³ Cf. Beville, pp.31-32

Izure ayame to wakigataku

いづれあやめとわきがたく

Samo nitsukashiki fuzei ari

さも似つかしき風情あり

As galinhas que se aproximam das flores,
Qual é galinha e galo, difícil dizer,
Um pomo da discórdia,
Tão parecidas são.²⁷⁴

O possessivo *no* que termina o primeiro verso une-o semanticamente ao seguinte que, por sua vez, através de um *enjambment*, conecta-se ao terceiro verso, este une-se semanticamente ao último verso que termina naturalmente com um verbo conclusivo (*de ari/ de aru*). Assim, não só a unidade de sentido de toda a estrofe e o desenvolvimento da narrativa são preservados, mas também se forma com uma dicção natural. Outro elemento vital para a estrofe gira em torno da palavra *kakitsubata* (cuja tradução seria lírio japonês, *Iris laevigata*), uma vez que ela faz alusão à tradição literária japonesa de duas formas distintas. Em primeiro lugar, relembra o famoso *waka* que aparece em *Os Contos de Ise* (伊勢物語; *Ise Monogatari*), no qual o personagem, durante sua viagem, detém-se no lugar poético das Oito Pontes (*yatsunashi*) de onde observa os lírios da província de Mikawa, o que o inspira a compor o famoso *waka*²⁷⁵. Contudo, ao passarmos ao verso seguinte, nos deparamos com suas primeiras palavras *izure ayame*, que em conjunção com *kakitsubata*, levam o leitor a um provérbio cuja origem remete ao episódio de *As Crônicas da Grande Paz* (太平記; *Taiheiki*, século XIV) em que, após derrotar um monstro, Minamoto no Yorimasa é recompensado podendo escolher uma dentre vinte beldades. Nesse momento, ele compõe o *waka* que deu origem ao provérbio *izure ayame ka kakitsubata* (何れ菖蒲か杜若) que literalmente traduzido seria “entre um açoro

²⁷⁴ A tradução ao inglês de Beville (p.32):
Approaching the flower, the chickens,
Both male and female, like distinguishing
Between a rabbit-ear iris and iris sanguinea,
Seem very much the same in appearance.

²⁷⁵ Karagoromo /kitsutsu narenishi /tsuma shi areba /harubaru kinuru /tabi wo shi zo omou からごろも
きつつなれにし つましあれば はるばるきぬる たびをしぞおもふ. Na tradução ao inglês de
Helen Craig McCullough: I have a beloved wife /Familiar as the skirt /Of a well-worn robe /And so this
distant journeying /Fills my heart with grief.

(*acorus calamus*) e um lírio japonês (*iris laevigata*)”, mas cujo uso indica que se está indeciso diante de duas opções igualmente belas ou excelentes – o que tentamos na tradução indicar pelo “pomo da discórdia” que conjugaria tanto a ideia de uma difícil escolha entre duas belezas quanto a alusão à clássica história mitológica do julgamento de Páris.

Assim, Tōson adota nas suas criações a dicção e a temática do cotidiano, fazendo um uso consciente de uma métrica baseada na forma clássica, mas que é adaptada ao formato da estrofe, dando aos seus poemas uma estrutura sólida, além de enriquecê-los com alusões diretas aos clássicos. Beville (p.42) julga que o sucesso e o legado deixado por Tōson foi no que tange a concepção de verso na poesia moderna japonesa.

Festejado desde sua estreia e por suas composições poéticas subsequentes nas quais continuou a empregar inovações formais à língua poética japonesa, é difícil imaginar a razão por detrás da decisão de Tōson de desistir por completo da poesia para passar a se dedicar exclusivamente à escrita de romances. É no seu ensaio “A Dicção Elegante e a Poesia” em que ele expõe o que chama de “adversidades” de se compor poesia em japonês através de uma engenhosa comparação. Colocando lado a lado um poema de Lord Byron, outro do poeta chinês Li Bai e por último um *waka*, Tōson inscreve notas musicais para marcar a cadência das tônicas e átonas no poema de Byron e as variações tonais no de Li Bai, chegando a uma exposição visual da musicalidade que se pode alcançar no inglês e no chinês. Contudo, o *waka* japonês apresenta somente notas musicais idênticas que se repetem sem qualquer alteração. Tōson creditsa isso à falta de um número suficiente de vogais na língua japonesa, acrescentando ainda que, até mesmo as poucas que restam, possuem a mesma tonicidade e comprimento, o que o leva a concluir: “Veja quão insatisfatórias são as vogais da nossa língua elegante [雅言; *gagen*] e quão difícil é alcançar um metro satisfatório!”²⁷⁶.

Percebemos como a segunda questão da poesia moderna japonesa, a saber, a da linguagem coloquial que parecia ter sido resolvida por Tōson, ao final, retorna à primeira questão, a do ritmo e da musicalidade da língua japonesa. Mesmo seu sucesso não foi o suficiente para aplacar esta questão. Disto notamos como é acertada o diagnóstico de Muratsubaki (p.113):

Dizendo-o de modo resumido, [Tōson] tomando a língua como tópico central, tinha a clara intenção de problematizar o ritmo e seu leitmotiv foi o de atar a musicalidade da poesia ao seu tema. Tal noção de Tōson foi a complicada

²⁷⁶ Cf. Mehl, 2015, pp.113-114

história e o que subjazeu o caminho pelo qual seguiu a poesia moderna [japonesa].

Enfim, foram as sucessivas tentativas teóricas e criativas de resolver o problema da forma poética – a musicalidade e tudo que a ela se conecta como o ritmo e a rima – que moldaram a história inicial da poesia moderna japonesa que acaba por encontrar seu ápice na desistência de um dos poetas mais promissores gestado por esse cenário. Mesmo assim, não chegamos ao fim da poesia moderna japonesa, tão somente à sua nova etapa – que poderíamos dizer, com ressalvas, que persiste até hoje – na qual as palavras de Tōson e Bimyō ainda reverberam. Mas com um novo sentido: não há motivo para buscar qualquer musicalidade na língua japonesa; nela não há nada assim, portanto o que faz a poesia japonesa é um “ritmo da alma”, livre para expressar o que desejar sem qualquer restrição formal em verdadeiros versos livres.

Versos livres em japonês

O verso livre é uma forma poética moderna que tem como seus maiores representantes iniciais Walt Whitman (1819 – 1892) e Stéphane Mallarmé (1842 – 1898) que, sem surpresas, produziram exatamente quando a poesia ocidental adentrava os círculos literários japoneses. A primeira menção aos *vers libres* no Japão – ou pelo menos aquela que teve maior repercussão – foi de Ueda Bin na introdução às suas traduções reunidas em *O Som da Maré*, onde declara sua preferência ao parnasianismo, mesmo que sinta apreço pelo simbolismo e seus versos livres. Por outro lado, a definição ampla de versos livres como composições poéticas que não seguem os esquemas métricos da versificação, o que os fazem ser também conhecidos como versos irregulares, pouco diz do que são, a não ser em contraste aos versos regulares.

Para tomarmos como exemplo a versificação da língua portuguesa, na determinação do ritmo dos versos não levamos em conta somente o número de sílabas poéticas – que, obviamente, possuem uma contagem distinta daquela das sílabas fonéticas –, mas também a posição das tônicas (ou fortes) nos versos. Em *Versificação Portuguesa* de Said Ali contam-se versos de três a treze sílabas poéticas, sendo este último o alexandrino, demonstrando assim a grande gama de metros em português. No que concerne à criação do ritmo, o uso dos metros é conjugado à interpolação de tônicas e átonas cujo esquema pode permanecer o mesmo ao longo dos versos do poema ou sofrer alterações regulares. Aos versos regulares ainda se incluem as formas fixas que ditam o metro de cada verso, a composição das estrofes e/ou a estrutura de todo o poema. O

exemplo mais conhecido, sem dúvida, é o soneto cuja estrutura mais básica são de 14 versos, divididos em dois quartetos iniciais seguidos por dois tercetos, geralmente com versos decassílabos rimados. Desse modo, o verso livre é uma forma poética que não se utiliza dessas formas métricas tradicionais, sendo que sua definição, de modo genérico, é uma de contraste e extremamente ampla.

A questão que se coloca então é a de que qual tipo de verso foi reconhecido no Japão como livre? Segundo Mehl (2015, pp.103-104), “Quatro Novos Poemas” (新詩四章; *Shinshi Yonshō*) de Kawaji Ryūkō (川路 柳虹 1888 – 1956), publicado em 1907 na revista *Shijin* (詩人), foi o primeiro poema em “versos livres em estilo coloquial” (口語自由詩; *kōgo jiyūshi*) a ser creditado como tal. A recepção imediata dos poemas de Ryūkō – da qual ele mesmo participou ativamente – considerou que o estilo coloquial de sua linguagem e o metro que não se confundia aos tradicionais 5-7 estreou uma nova etapa na poesia moderna japonesa na qual os defeitos do *shintaiishi*, isto é, um estilo literário que atravessava os poemas e a sua monótona repetição rítmica, teriam sido superados.

Mas seria Hagiwara Sakutarō quem daria os contornos finais à poesia japonesa em versos livres com suas duas primeiras antologias de poemas *Uivando para a Lua* (月に吠える; *Tsuki ni Hoeru*, 1917) e *Gato Azul* (青猫; *Aoneko*, 1923), consagrando-se como “o pai da poesia moderna”. O propósito de trazermos à discussão Sakutarō neste momento não é de analisar a sua produção poética – que conta com uma fortuna crítica que se estende de seu surgimento até o presente –, antes nos pautaremos na sua atividade enquanto pensador da poesia, campo no qual também teve importância ímpar ao, se não, transformar a tendência do debate que gira em torno da poesia moderna e contemporânea japonesa, pelo menos de consolidar firmemente a tendência que prevaleceu. Já havíamos citado *Fundamentos da Poesia* de Sakutarō anteriormente para apontar como as noções formais da poesia japonesa se diferem daquelas da poesia em línguas europeias. Agora, retornamos a ele com o objetivo de entender o que se altera em relação ao conceito mesmo de poesia na passagem da questão do ritmo e da linguagem coloquial à da poesia em versos livres. Entretanto, em vez de nos determos em *Fundamentos da Poesia*, tomamos o escrito, na verdade um manifesto por razões que ficaram claras em breve, “Sobre o

Ritmo nos Versos Livres” (自由詩のリズムに就いて; *Jiyūshi no Rizumu ni tsuite*) publicado como posfácio da antologia *Gato Azul* em 1917.

Interessantemente, Sakutarō inicia seu ensaio/manifesto aceitando as críticas de que os versos livres são, de fato, “algo escrito em prosa” (散文で書いたもの; *sanbun de kaita mono*) sem um ritmo, este definido por ele como “uma forma de andamento musical que segue um padrão” (規則正しき拍節の形式; *kisoku tadashiki hakusetsu no keishiki*), e que, assim, seria uma poesia artificial. Contudo, em um giro argumentativo, Sakutarō rebate que a poesia natural, com um ritmo formal em seus versos, seria natural no sentido de primitiva, de forma que não se difere dos cantos populares e pastoris que ninguém discute serem poesia, mas que todos concordam não serem boa poesia. Vai além argumentando que são esses tipos de poesia que as crianças primeiramente reconhecem como tal, por serem elas, assim como a poesia em versos regulares, “primitivas”, sem o desenvolvimento da civilização. Logo, os versos livres gestados pela civilização moderna são artificiais no sentido daquilo que se opõe ao primitivo, sendo-lhe superiores.

Com isso, ele não vem a recusar a necessidade do ritmo ou da musicalidade para distinguir a poesia da prosa, na verdade, o que Sakutarō reclama para os versos livres é um ritmo que não venha somente da forma exterior do poema, ou seja, a métrica correta, os acentos, as rimas, a repetição, aliterações etc, antes o que ele denomina “um ritmo que não se escuta com o ouvido”, “‘o ritmo como emoção’ que está embrulhado no interior do charme das palavras”²⁷⁷

O ritmo, tal dito na poética do passado, significava que os sons das palavras seguiam um andamento musical em uma configuração determinada. Por exemplo, o ritmo tonal da poesia chinesa, o ritmo e a rima da poesia ocidental ou o número de sílabas da poesia japonesa, todos são expressões que vem dos fundamentos do ritmo. Entretanto, nosso verso livre transcende essa ideia de ritmo. Em nossa poesia, os sons das palavras não são selecionados pelo seu tom ou seu uso gramatical. Pelo contrário, usamos o som das palavras de acordo com a entonação do pensamento poético ele mesmo. Isto é, nos lugares em que o pensamento e o sentimento da poesia se elevam, também utilizamos em sua expressão sons elevados, e nos lugares em que eles se arrefecem, o som das palavras também imergem triste e calmamente. Assim, nesse tipo de poesia não há um ritmo que é expresso na forma. Contudo, na entonação dos sentimentos e pensamentos há um ritmo que pode ser claramente sentido.²⁷⁸

²⁷⁷ 言葉の氣韻の中に包まれた「感じとしての韻律リズム」である。

²⁷⁸ 過去の詩學で言はれる韻律とは、言葉の音韻の拍節正しき一定の配列を意味して居る。たとへば支那の詩の平仄律、西洋の詩の押韻律、日本の詩の語數律等、すべて皆韻律の原則によつた表現である。けれども我々の自由詩は、さういふ韻律の觀念から超越してゐる。我々の詩では、音韻が平仄や語格のために選定されない。さうでなく、我々は詩想それ自身の抑揚のために音韻を使用する。即ち詩の情想が高潮する所には、表現に於てもまた高潮した音韻を用ひ、それが低迷する所には、言葉の韻もまた靜かにさびし

A frente receberemos mais detalhes sobre esse “ritmo como emoção”, mas o que é singular na passagem acima é como a poesia em versos livres é colocada a parte de todos os outros tipos de poesia formal. Trata-se de um desenvolvimento até então inédito na poesia moderna japonesa, porque com o *shintaiishi* o que estava em jogo era uma poesia moderna apartada da poesia clássica, mas que pudesse ser reconhecida nos termos da poesia ocidental, Ōgai também não propunha tal corte abrupto ao enfatizar o uso dos recursos formais da poesia ocidental no desenvolvimento de outros tipos de versos no Japão. Bimyō, seguindo as teorias da versificação e da prosódia das línguas ocidentais, buscava desenvolver uma na língua japonesa e, finalmente, Tōson chegou ao resultado de uma poesia japonesa moderna balanceada pelo sentido poético clássico. Sakutarō advoga uma ruptura completa, como se os versos livres fossem um gênero literário independente da poesia ocidental e da poesia chinesa, mas também do tanka e do haikai – mesmo que ele venha a demonstrar em escritos futuros uma profunda admiração por essas formas poéticas. Esse é um desenvolvimento novo que, como dissemos, tomará conta de todo o percurso posterior da poesia japonesa, já que é fácil observar nos poetas contemporâneos japoneses um quase total desconhecimento ou desinteresse pelo tanka e pelo haikai e suas respectivas poéticas. Em resumo, é como se houvesse três gêneros literários no Japão: prosa, poesia clássica (tanka e haikai) e versos livres.

Retornando ao “ritmo como emoção”, Sakutarō recorre a uma elucidativa denominação para ressaltar a distinção entre a musicalidade dos versos regulares e dos livres: a beleza rítmica (拍節的な美; *rizumikaru teki na bi*) dos versos regulares contra a beleza melódica (旋律的な美; *merojikaru teki na bi*) dos versos livres²⁷⁹. Como na música, enquanto o ritmo é somente uma parte de toda peça, a melodia é o seu todo; a poesia em versos livres pretende expressar essa totalidade melódica ampliando a própria noção de ritmo: este já não mais seria uma forma exterior às palavras, repetindo-se regularmente, agora passaria a ser o conteúdo dos poemas, englobando até mesmo o poeta ele mesmo; um “ritmo que pode ser sentido”, que inclua o pulsar do conteúdo das palavras,

く沈んでくる。故にこの類の詩には、形體に現はれたる韻律の節奏がない。しかしながら情想の抑揚する氣分の上で、明らかに感じ得られる所の拍節があるだらう。

²⁷⁹ É interessante como Sakutarō se apropria do idioma japonês em sua argumentação. O que ele lê através das línguas europeias como “rítmico”, lê-se em japonês *hakusetsu* (拍節), isto é, o tempo entendido medida do ritmo. Enquanto que o que ele lê como “melódico”, *senritsu* (旋律) é, de fato, a melodia entendida como uma sequência musical baseada em um ritmo.

suas disposições afetivas e seu charme. Um “ritmo interior” (心内の節奏; *inaarizumu*)^{インナアリズム} que é “fermentado” no interior do próprio poeta que o esculpe em uma “forma sem forma” na qual a imagem da poesia e a imagem da música não se dissociam.

O que parece uma argumentação confusa e de termos que se sobrepõem uns sobre os outros não é despropositada, muito menos incompreensível; trata-se daquilo que o torna um verdadeiro manifesto que atinge picos em que Sakutarō exclama “Observem aqui os nossos versos livres!” (ここに我々の自由詩を見よ!), “A meu ver, uma arte como aquela dos versos livres é uma que é permitida apenas ‘aos eleitos’”, “No sentido em que tomamos a partir de agora, os versos regulares já são algo de outrora. O *Fausto* de Goethe ou *O Paraíso Perdido* de Milton, hoje já não pertencem ao campo da poesia”, “Originalmente, a motivação dos versos livres verteu do espírito do liberalismo nas artes. Do espírito do liberalismo”. A razão dessa exortação do verso livre pauta-se na escolha diante a qual Sakutarō coloca seus leitores:

Aquilo que descrevi anteriormente é a crítica mais fundamental ao verso livre. Nela se mostra a hostilidade e a aversão mais maliciosa. Contudo, tal tipo de argumento, no fim, não passa de uma “luta de gostos”. Os versos regulares e os versos livres, o classicismo e o liberalismo, em sua essência, distinguem-se por aquilo que tomam como “belo”. O belo buscado pelo verso livre é, desde o início, a “beleza melódica”. Desde que se concorde com esse gosto, o ritmo do verso livre é infinitamente belo. Entretanto, de outro lado, podemos dizer o mesmo em relação ao verso regular. Se nosso gosto não corresponde à “beleza rítmica”, podemos pensar que ele é tedioso, sem qualquer graça ou valor. Uma discussão assim, finalmente não passa de uma discussão inútil, uma luta entre gostos diferentes.²⁸⁰

Ao fim e ao cabo, a escolha pelo verso livre ou pelo verso regular é uma “guerra de gostos” pelo belo. O lado de Sakutarō é bem explícito, e seu manifesto, bem posicionado ao final de uma antologia de poemas em versos livres de qualidade incontestada, é extremamente estratégico. Ele não só exorta outros poetas e seus leitores a abraçarem o verso livre, mas também demonstra sua possibilidade e seu caráter poético. A consequência é que a guerra de gostos foi vencida, selando no passado toda a discussão acerca da possibilidade da criação de uma versificação apta à língua japonesa e que

²⁸⁰ およそ前述の如きものは、自由詩に対する最も根本的の非難である。そこには最も毒毒しい敵意と反感とが示されて居る。しかしこの類の議論は、結局言つて「趣味の争ひ」にすぎぬ。定律詩と自由詩、古典主義と自由主義とは、本質的にその「美」の對象を別にする。自由詩の求める美は、始より既に「旋律本位の美」である。この趣味に同感する限り、自由詩のリズムは限りなく美しい。しかしてその同じことが、一方の定律詩に就いても言へるだらう。もし我等の趣味が「拍子本位の美」に共鳴しないならば、それは全然單調にして風情なき無價値のものと考えられる。かくの如き論議は、畢竟趣味の相違を争ふ水かけ論にすぎないだらう。

trouxesse à ela algo das poéticas do passado. Anos depois, Sakutarō proferia fundamentos teóricos mais consistente aos apelos de seu manifesto, afirmando que a poesia japonesa, desde sempre, tinha uma tendência para a prosa, um antiformalismo (anticlassicismo), pois a língua japonesa carecia dos recursos fonéticos que possibilitaram às poesias em línguas europeias desenvolverem uma prosódia tão rica, mas que, segundo ele, encontraria seu fim no verso livre. Ao contrário, a poesia japonesa se baseou no *shirabe*, um ritmo sentimental, o que em seu manifesto podemos reconhecer como a “beleza melódica” do verso livre.

A questão que se coloca é: na poesia japonesa, o verso está livre de quê? O professor Paulo Henrique Britto (2011), em um projeto de literatura comparada que permitisse melhores métodos de tradução do verso livre do inglês ao português, identifica pelo menos três categorias de versos livres compartilhados pelas duas línguas, algo que só pôde ser alcançado graças às regras de versificação e prosódia primeiramente desenvolvidas para analisar os versos regulares, mas que permitiram a escanção também de versos livres. A liberdade em relação a uma forma é poder transitar a outras. O que Umetomo (1989) denomina a “sombra do verso livre” exatamente ao tratar do *Fundamentos da Poesia* de Sakutarō encontra aí um sentido preciso: enquanto não se encontrar um mínimo de versificação em língua japonesa, o verso livre se mostrará fadado a ser uma não-forma, “verso arbitrário”. A consequência mais visível dessa tendência da poesia contemporânea japonesa foi o que ficou conhecido como “o debate sobre os versos regulares” (定型論争; *teikei ronsō*) que se iniciou com o poeta Iijima Kōichi (飯島 耕一). No início dos anos 90, ele propôs em um artigo a uma revista literária que já estaria na hora da poesia japonesa criar versos regulares. Proposta que foi recebida com críticas de vários outros poetas, algumas ferozes, questionando desde a motivação de Iijima para tal até a serventia de uma discussão que em nada mudaria o cenário da poesia japonesa. Apontou-se até mesmo que, pelo contrário, o estabelecimento de versos regulares arruinaria todo o esforço que por anos foi empreendido no estabelecimento do verso livre japonês. Iijima identifica que a discussão sobre o verso fixo retorna a cada 30 anos ao Japão: primeiro com Bimyō, depois com Kuki, depois com o *Matiné Poétique* e, finalmente, com ele próprio. Seria a modernidade com a qual o Japão parece ainda não ter acertado definitivamente as contas? Seria a natureza do idioma japonês e sua suposta insuficiência fonética? Ou seria a pergunta “liberdade frente a quê?” encrustada no verso livre japonês?

Algo que aí reúne a poesia e a filosofia japonesa moderna é a crítica que se dirige em primeiro lugar ao idioma japonês. Pois ele seria incapaz de se aderir a qualquer forma, seja a forma dos versos regulares, seja a forma lógica. Não é por mero acaso que a “forma sem forma” é um tema recorrente tanto na poética quanto na filosofia japonesa, pois ambas inexoravelmente compartilham o mesmo idioma. E não é por mero acaso – mas guiado pela contingência – que Kuki, no cume de sua criação intelectual, frente às questões das relações entre filosofia e poesia, de um lado, e entre pensamento japonês e filosofia ocidental, de outro, desenvolve em sua filosofia da literatura um formalismo.

6.2 – A rima e o formalismo em Kuki

As reflexões de Kuki sobre a rima vêm de longa data. Esta trajetória vemos no quarto volume de suas *Obras Completas*, na qual se encontram reunidas três outras versões do que viria a ser a versão definitiva de “Rima na Poesia Japonesa”, publicada postumamente em 1941 em *Filosofia da Literatura* (hoje compilada no quinto volume das *Obras Completas*). Em primeiro lugar, nos deparamos com o curto texto “Sobre a Rima em Nossa Poesia”, que foi publicado em março de 1930 na revista *Tōhaku* (冬柏) com o título “Sobre a Rima” (押韻について), no qual Kuki utilizou-se do mesmo pseudônimo do qual se valeu para publicar alguns de seus poemas Komori Shikazō (小森 鹿三). Uma curta versão, denominada “Rima na Poesia Japonesa [A]”, foi publicada pelo jornal *Ōsaka Asa Nichi*, nos dias 16 e 17 de outubro de 1931. Neste mesmo ano, uma longa versão foi publicada no livro *Literatura Japonesa* (日本文学) como parte de uma coleção de cursos da editora Iwanami e recebeu o nome de “Rima na Poesia Japonesa [B]”. Esta última versão é muito próxima à versão definitiva de 1941, trazendo inclusive os poemas escritos por Kuki através dos quais ele segue suas próprias orientações de criação poética. Contudo, a versão definitiva contém adições explicativas, maior número de exemplos, algumas modificações de títulos dos capítulos do texto e novos conceitos, o que nos levou a selecioná-la exclusivamente como nosso objeto de análise, excluindo os conteúdos de outras versões (uma vez que a versão definitiva os detalha melhor) e furtando-nos de uma comparação entre as versões.

Os outros trabalhos de Kuki que classificamos como filosofia da literatura, dialogam com e desenvolvem por outras linhas “Rima”, mas encontram nela seu centro teórico e prático, tendo sido esse o motivo de escolhermos esse longo texto como o centro

da investigação de nosso último capítulo. Iniciamos, então, com uma visão geral do texto resumindo os principais pontos tocados em cada um de seus capítulos para, após, adentrarmos nos detalhes do pensamento de Kuki onde pretendemos encontrar seu formalismo contingente. A centralidade que ele confere à rima na criação poética não teria outro fundamento além de ser ela que, ao tomar forma, realiza um modo de criação poético guiado pela contingência e pela surpresa – por mais que a rima possa ser vista (e o foi pela grande parte da poesia moderna japonesa) como um mero ornamento, um mero acessório ajuntado ao poema. Serão também nessas linhas que nos depararemos com a resposta, agora filosófica, às questões guias da filosofia de Kuki tal qual nós a compreendemos: a junção entre filosofia e literatura e o diálogo entre pensamento japonês e filosofia ocidental.

“Rima na Poesia Japonesa”

1. O valor artístico da rima

A forma da poesia está no som das palavras. Sendo que o ritmo é quantitativo (contagem de sílabas, acentos etc) e a rima é qualitativa (se baseia na característica do som, vogal ou consoante de uma palavra). A forma na poesia é tomada como uma liberdade autoimposta (autonomia) em contraposição aos versos livres ditados pela liberdade dos sentimentos (arbitrariedade).

2. Versos irregulares e rima

Coloca-se a questão de se a rima poderia ser empregada em versos irregulares como os dos versos livres. Os versos livres da poesia europeia dispensaram a forma, mas se valeram da rima. Kuki aponta também similaridades entre a poesia japonesa e francesa, pois ambas não contam com os acentos entre suas formas.

3. A possibilidade da rima na poesia japonesa, razões positivas

Críticos afirmam que a língua japonesa não é apta à rima. Kuki mostra exemplos de uso da rima, especialmente aliteração, em poemas clássicos japoneses, inclusive afirmando que palavras-cabide (*kakekotoba*) e palavras-travesseiro (*makura kotoba*) possuem mais relação com o som do que com o conteúdo significativo. Haveria uma diferença entre a aliteração e a rima em línguas ocidentais e em japonês: nas primeiras, aliteração se faz com consoantes e a rima com a última vogal da última sílaba; em japonês é necessário

tanto a consoante quanto a vogal para a rima ou a aliteração se realizarem.²⁸¹ Kuki elenca então vários exemplos da poesia e da poética clássica japonesa onde se percebia uma clara preocupação com a rima, com destaque para *Kakyōhyōshiki* (歌経標式) e *Ōgishō* (奥義抄).

4. A possibilidade da rima na poesia japonesa, razões negativas

(A) Letras

Kuki apresenta a crítica de que devido aos caracteres utilizados na escrita japonesa (*kana*, *kanji*) se formarem diferentemente dos europeus, a rima seria prejudicada. Sua resposta é que na leitura dos poemas, o caráter visual e aural das palavras é distinto um do outro, de forma que as letras do japonês não afetam o seu caráter aural no qual a rima se baseia.

5. (B) Fonética

Aqui, nos deparamos com duas questões: a proporção da quantidade de consoantes e vogais nas palavras e o acento ou tônica. Em relação às vogais e consoantes, ao se comparar o japonês ao inglês, alemão ou francês se percebe que a proporção nestas línguas é desigual, entretanto o japonês tem aproximadamente a mesma proporção de vogais e consoantes. Kuki responde que no latim e no italiano há uma proporção similar ao do japonês e que isso não teria impedido poesias rimadas nestas línguas. Em relação ao acento, Kuki rebate dizendo que o acento das palavras não tem grande papel na rima, sendo que o maior problema é que a língua japonesa tem a tendência de diminuir o tom no final das palavras e sentenças, o que afetaria a rima. Kuki conjectura que isso teria relação com a estrutura da frase que, em japonês, sempre termina em verbos, porém no tocante à criação poética não haveria necessidade de se escrever versos seguindo tal norma. Além, ele acha possível fazer rimas menos sonantes e, portanto, mais próximas ao gosto dos japoneses. Mas para tal seria preciso que os poetas mantivessem seus ouvidos abertos e os seguissem em suas produções.

6. (C) Estrutura da Frase

Há três estruturas às quais devemos atenção no japonês: diferente de outras línguas, o complemento vem antes do predicativo; os poucos verbos auxiliares vêm no final da frase (o lugar da rima); e mesmo não colocando o verbo auxiliar no final, no seu lugar viriam

²⁸¹ Cf. BG, p.289-301

as partículas que também existem em reduzido número em japonês. Em relação ao primeiro, os versos não precisam necessariamente seguir a mesma estrutura das frases em prosa, o que a poesia clássica japonesa já conhecia, utilizando-se do *taigendome* (体言止め), ou seja, a técnica poética na qual se termina versos com substantivos. Em relação ao segundo, por um lado, pode-se rimar o auxiliar com outro tipo de palavra e, por outro, como se trata de auxiliares, inclui-se na rima a palavra anterior ao auxiliar (por exemplo, neste caso do verbo auxiliar *nu* cuja função é de negativa, *Yasenu* e *Nerenu*), assim a rima ocorre não entre auxiliares, mas entre as palavras à qual se acoplam. No que diz respeito às partículas, elas podem rimar com outros tipos de palavras, serem combinadas com a palavra que as precedem para formar rimas, serem completamente suprimidas ou ainda serem ignoradas levando em consideração somente as palavras que as precedem para formar as rimas.

Após apresentar esses três níveis da crítica à rima na poesia japonesa, Kuki conclui que os problemas apresentados à rima em japonês não são só abstratos, mas uma decisão formal. Isto é, no universo de Kuki tratar-se-ia de uma questão qualitativa, na qual a decisão por empregar ou não a rima segue pelas linhas argumentativas da necessidade que defende que a língua japonesa é (ある; *aru*) assim – para Kuki não é por mero acaso que os opositores à rima baseiam-se nas teorias científicas da psicologia experimental ou na fonética –, enquanto os poetas teriam que ter em vistas como a poesia japonesa deveria ou poderia ser (あるべき; *arubeki*), a sua possibilidade positiva.²⁸²

7. A quantidade da rima

Kuki se empenha a classificar as possíveis rimas na língua japonesa pautando-se na quantidade de moras cujos sons se harmonizam em cada verso rimado, de modo que temos: a) Rima simples, apenas a última vogal (**ni** e **ri**); b) Rima simples expandida, as últimas vogais e consoantes (**de** e **de**); c) Rima dupla, as últimas vogais e consoantes mais a vogal precedentes (**no mo** e **to mo**); d) Rima dupla expandida, as duas últimas vogais e consoantes (**shimaya** e **tomaya**). É neste capítulo também em que encontramos a interpretação de Kuki dos tipos de rimas propostas em *Kakyōhyōshiki* que levam em consideração tanto a quantidade quanto a qualidade da rima (nas palavras do tratado poético, os sons de *i* que ressoam “fino” e os de *a* que ressoam “grosso”)²⁸³. Kuki conclui

²⁸² Cf. BG, pp.342-343

²⁸³ Cf. BG, p.349

que, apesar de as palavras em japonês terminarem em vogais, as rimas simples são de pouco efeito (mesmo não sendo esse o caso em outras línguas). As rimas simples efetivas seriam aquelas de sons prolongados ou terminadas com o som de *n*, porém elas já seriam assim rimas duplas. O inglês, alemão e francês se utilizam mais da rima simples, enquanto o italiano (mas podemos acrescentar por nossa conta também o português) se utiliza da rima dupla. Sendo que seria na rima dupla na qual a poesia japonesa deveria se espelhar, pois o italiano (mas também o português), como a língua japonesa, possui palavras compostas por número equivalente de consoantes e vogais.²⁸⁴

8. A qualidade da rima

A qualidade da rima toca a sua completude. Contudo, rimas incompletas não seriam necessariamente sem qualquer valor estético, elas apenas se distanciam das formas usuais. Kuki as analisa dividindo-as em dois grandes grupos que, por sua vez, são novamente divididos em subgrupos:

1) quando o acordo sonoro é insuficiente:

- a) a quantidade de sons das vogais é diferente: **horoto** e **taki no oto**
- b) o tipo das vogais é diferente: **tabako bon** e **kiban / nami e nomi**
- c) o tipo da consoante é diferente (rimas duplas incompletas): **ikeba** e **hana wa / yakiso e mizo**
- d) a posição da homofonia está invertida: **gasa e zaka / oraba e nobara / kaisō e kōsai**
- e) ao final do acordo sonoro coloca-se um outro som: **sawa-gi** e **sawa-naru / kan e kan-de**

2) quando o acordo sonoro é demais extenso:

- f) palavras homofônicas, mas com significado diferente: **ato** (後 depois e 跡 pegada) ou **matsu** (待つ esperar e 松 pinheiro), por serem homofonias que atravessam toda a palavra, elas não suscitam a surpresa indispensável ao efeito estético da rima (incluem-se aqui as palavras-cabide).
- g) repetição da mesma palavra (refrão): podem ser palavras, verbos auxiliares ou partículas. O princípio é oposto ao de f), pois neste a coincidência é tão grande que leva ao cômico, porém em g) a contingência é completamente eliminada por se tratar de uma repetição idêntica.

²⁸⁴ Cf. BG, pp.372-375

9. A forma da rima

A primeira classificação de Kuki é referente à posição da rima na estrofe, sendo que as rimas emparelhadas (平坦韻; *heitan in*) soam forte por sua proximidade, mas não são eficientes para unir estrofes mais longas que 4 versos. As rimas cruzadas (交叉韻; *kōsa in*) são melhores para a totalidade de estrofes com mais de 4 versos, mas soam mais fracas que as emparelhadas. As rimas opostas (抱擁韻; *hōyō in*) são melhores para a totalidade, completude do verso, englobando bem as estrofes de 4 versos, contudo não o são para poemas que não sejam divididos em estrofes curtas. Além, pelas rimas do primeiro e quarto versos estarem separadas, não soam tão fortes. Em todas as explicações das posições da rima na estrofe, seguem-se exemplos em japonês (clássico e moderno), *kanshi* e francês.

Kuki também fala do tipo de som das vogais sendo *a*, aberta, *i* e *e* meias e *u* e *o* fechadas. Alterná-las em contraste seria o mais efetivo, tanto entre versos quanto no interior de rimas duplas (por exemplo: enu, enu, ino, ino [meia, fechada, meia, fechada]).²⁸⁵

Após considerar os prós e contras de estrofes com 3 e 5 versos, Kuki alcança o soneto que para ele é possuidor da forma originária da rima em seus quartetos e tercetos, possibilitando a beleza do som das palavras. Kuki ainda aponta que seria essa apresentação da beleza do som com o que o soneto poderia contribuir às possibilidades da rima na poesia japonesa e não exatamente com sua forma fixa de 14 versos.²⁸⁶

10. A mundialidade e a japonisidade da rima

Kuki inicia o último capítulo de seu texto se perguntando se a rima na poesia japonesa não seria tão somente uma imitação da poesia ocidental. Responde que já havia germes de rima na poesia antiga japonesa, mas que não se desenvolveram por terem sido formas poéticas que desapareceram prematuramente, dando lugar ao *tanka* e *haikai* nos quais a rima, além de ser malvista, dificilmente poderia ser executada de modo satisfatório. A razão disto é que para a rima se desenvolver seria preciso simetria ou contraste entre os versos, o que havia nos extintos *chōka* e no *sedōka*²⁸⁷. Kuki insiste que a origem da rima

²⁸⁵ Cf. BG, pp.415-419

²⁸⁶ Cf. BG, pp.456-457

²⁸⁷ O *sedōka* (旋頭歌) apresentaria tal simetria e contraste uma vez que era composto por dois tercetos de 5/7/7 cada, sendo que o primeiro terceto era uma pergunta que era respondida no terceto seguinte. Assim, não só era uma forma poética simétrica com número par de versos, como também apresentava o contraste entre pergunta e resposta. Por sua vez, o *chōka* (長歌) era composto da repetição de dísticos de 5/7 que se

é o oriente e que a rima teria sido introduzida pela primeira vez ao latim por Efrém da Síria e Tertuliano²⁸⁸. Assim, o latim teria desenvolvido seus métodos de rima a partir do árabe, o francês teria continuado a tradição latina influenciando línguas anglo-saxãs, de forma que os idiomas nacionais sempre desenvolveram sua rima a partir de estímulos de idiomas estrangeiros. Opondo-se à crítica de Miyoshi Tatsuji de que as técnicas da poesia ocidental não se adequam ao espírito poético japonês, Kuki diz que se trata de uma discussão abstrata e que no Japão havia poetas antigos que se utilizavam dessas técnicas, sendo que seria indispensável a qualquer poesia o sentido e o som das palavras, sua musicalidade²⁸⁹. Tal musicalidade do idioma é compartilhada e pode ser encontrada em alguns aspectos das poesias em vários idiomas. Apesar dessa musicalidade universal ser moldada de formas diferentes por cada etnia, tratar-se-ia de buscar no japonês a beleza musical da rima que, a partir da restrição necessária da regra, faz nascer a contingência e a liberdade ilimitada. Kuki não vê que tal desenvolvimento da poesia japonesa possa partir do *tanka* ou do *haikai* porque são suas formas curtas o que lhes dão rigor, mas, ao mesmo tempo, restringem seu conteúdo. Entretanto, a poesia japonesa moderna, ao contrário, é rica em conteúdo, mas tem falhas formais de modo que para se erguer enquanto poesia precisaria do equilíbrio entre ambos; forma e conteúdo. Sem a rima, a poesia japonesa não consegue se contrapor ao *tanka* e ao *haikai*, pois não consegue mostrar aquilo que é fascinante em si mesma nem o que é o fascínio das outras formas.

11. Exemplos

O texto termina com 40 composições poéticas escritas pelo próprio Kuki onde se utiliza de todos os apontamentos formais dos quais fala ao longo do ensaio.

Poesia em qualidade e liberdade

Em sua teoria (seria uma filosofia?) da rima, Kuki encaminha-se por rumos distintos daqueles tomados por aqueles que se engajaram tanto nas discussões iniciais acerca da poesia moderna japonesa quanto nas discussões que a decidiram a favor dos versos livres. Para ele, os sons da linguagem ecoam diferentes e a liberdade se defende com outras armas. Expliquemo-nos. A frase com que abre o seu “Rima” declara que a

repetiam ao longo do poema sem um número fixo, terminando por um último verso de 7 sons. Aqui também percebemos a simetria entre os dísticos e o contraste do verso final.

²⁸⁸ Cf. BG, pp.470-478

²⁸⁹ Cf. BG, pp.478-480

forma da poesia tem duas facetas: uma quantitativa que se baseia na continuidade de sons da língua e uma qualitativa da especificidade dos sons. A distinção se torna mais compreensiva ao notarmos que o que Kuki entende pela forma quantitativa dos sons da linguagem é exatamente aquilo que pertence à forma poética como elementos que podem ser literalmente contados. Isto é, quantas sílabas poéticas formam um verso alexandrino, nestes ou em outros tipos de versos quantas fortes existem e em qual alternância, quantos pés formam um pentâmetro iâmbico, ou seja, todas as formas mais usuais com as quais contamos para falar do ritmo de um poema são, segundo Kuki, formas de quantificação dos sons de um poema. Por outro lado, a forma qualitativa à qual Kuki alude se pauta na diferença, como aquela entre duas vogais, ou entre uma vogal e uma consoante ou, ainda, da junção de um certo número de vogais e consoantes que formam as palavras em um verso. Assim, é a diferença ou semelhança entre os sons que compõem a forma qualitativa da poesia, cujos representantes são a rima e a aliteração.

Cabe aqui notar que essa simples distinção tem consequências vastas no que tange a aproximação a um dado poema, uma vez que a forma quantitativa constitui-se enquanto forma somente por meio da repetição: é necessário a um poema que repita de modo regular as mesmas quantidades (sejam elas o número de sílabas, número e posicionamento de fortes) para que se reconheça nele sua forma rítmica, contudo esta mesma repetição, quando ocorre na forma qualitativa da rima, leva ao seu enfraquecimento, daí a crítica que Kuki faz ao refrão e às homofonias que se estendem por toda uma palavra. Certamente que a rima se faz ouvir quando duas palavras soam semelhantemente, mas preservando a sua diferença (por exemplo, ninguém considera uma boa rima aquela entre a mesma palavra em versos diferentes, até mesmo verbos no mesmo tempo verbal e conjugados na mesma pessoa são tomados como rimas pobres). Ou seja, tanto na rima quanto na aliteração a diferença nunca pode ser suprimida pela identidade sob o risco de a forma qualitativa se romper.

Não é por mero acaso que a primeira adição à versão definitiva de “Rima” tenha por objetivo precisar o vocabulário em japonês referente ao ritmo da poesia, utilizado de modo confuso até então. Para o vocábulo *Rhythmus*, *rhythm*, *rhythme* (o ritmo em português), Kuki atribui o japonês 律 (*ritsu*). Ao *Reim* (em alemão) é atribuído o japonês 韻 (*in*) que, por sua vez, pode ser 頭韻 (*tōin*) (*Stabreim*, *alliteration*, aliteração em português) ou 脚韻 (*kyakuin*) (*Endreim*, *rhyme*, *rime*, rima). É à junção entre ritmo e rima que Kuki denomina 韻律 (*inritsu*) que até então era o vocábulo japonês utilizado para se

referir ao ritmo genericamente, mas que para Kuki é precisamente a totalidade musical da linguagem de um poema, ou seja, sua forma.

Como vimos logo acima, a discussão em torno da poesia moderna se pautou na questão do ritmo, da forma quantitativa da poesia com as tentativas de Bimyō de descobrir novas versificações em japonês e no sucesso de Tōson no uso do ritmo clássico japonês, por ele reorganizado em um só verso (contendo o total de 12 sons, normalmente divididos em hemisférios de 5 e 7 sons). Para Kuki, obviamente, não era uma solução completa e satisfatória, pois, como ele coloca, conformar em versos de 5 e 7 sons aquelas impressões pessoais da realidade seria apenas um primeiro passo rumo à esfera poética, assim como rimar de modo natural, subjetivamente, também o seria.²⁹⁰

Analisando o percurso da discussão e produção do início da poesia moderna japonesa, percebemos que a abordagem de Kuki propicia uma crítica acertada que lança luz sobre a falha do projeto do estabelecimento de uma prosódia que viria a acompanhar a poesia em novo estilo. As várias propostas de Bimyō para um ritmo na poesia japonesa e sua exortação para que poetas experimentassem neste sentido perdem de vista o caráter qualitativo da forma, as diferenças inerentes aos sons das palavras que, harmonizando-se, criam o efeito da rima (no sentido geral em que Kuki a entende). O sucesso posterior de Tōson e sua final decisão em deixar o mundo da poesia também podem ser compreendidos por essa linha: por um lado, o estabelecimento de versos que se utilizavam do metro clássico japonês com muita perspicácia, isto é, versos de 12 sons cujas cesuras caíam naturalmente no final do sétimo ou do quinto som, deram aos versos a simetria necessária para que pudessem estruturar estrofes consistentes. A falta dessa simetria nos *tanka* e *haikai* é aquilo que Kuki aponta como a causa da ausência da rima nessas formas poéticas, lamentando também que uma simetria assim existia nas formas poéticas mais longas que vieram a se extinguir. Simetria é correspondência entre versos, podendo ser tanto quantitativa quanto qualitativa. Tōson teria, então, realizado a de primeiro tipo, mas, como Kuki aponta, também flertou com a de segundo tipo em certos momentos nos quais se valeu da rima²⁹¹. O próprio Tōson dizia ter aversão ao emprego da rima, portanto pode-se imaginar que as ocorrências citadas por Kuki talvez não passem de exceções ou meros acasos. Contudo, o que é de maior interesse a nós neste momento é o que Tōson declara ser o motivo que o levou a desistir da criação poética: a insatisfação com a pobreza das *vogais* da língua japonesa. Exatamente aquilo que Kuki entende pela forma qualitativa

²⁹⁰ Cf. BG, p.240

²⁹¹ Kuki cita vários poemas de Tōson como exemplos de rima: BG, pp.401, 371, 337, 331, 320.

dos sons da linguagem. O que leva a consequências na avaliação tanto da contribuição de Kuki à questão da poesia moderna e contemporânea japonesa quanto ao recorrente tópico da forma nesta poesia.

Sobre o posicionamento da filosofia da literatura de Kuki no interior da discussão teórica da forma da poesia moderna, percebemos tão logo a sua distinção. Na sessão anterior, citamos Muratsubaki que defende que a poesia japonesa continua encerrada no círculo traçado por Bimyō, no qual também Tōson havia se posto às voltas, uma questão não resolvida da modernidade sobre o caráter fonético (ou sua falta) da língua japonesa. Um ponto similar é levantado por Umemoto (1989, p.23) na sua crítica a Hagiwara em que o acusa de ter trazido ao japonês, sem quaisquer modificações ou adaptações, a prosódia de línguas ocidentais e, ao perceber ser impossível aplicar tais regras ao japonês, acabou por passar o julgamento de que a poesia japonesa sempre fora uma poesia antiformal, sendo o próximo patamar de seu desenvolvimento os versos livres. Em ambos os casos, o que se contesta é o ritmo do japonês, ou seja, a sua quantidade, ignorando-se o elemento qualitativo da forma que se baseia exatamente na diferença dos *tipos de sons*. É tendo isso em mente que Kuki escreve – em outra importante adição à versão definitiva – que a questão da rima é filosófica e metafísica, pois pertencente à contingência, enquanto o ritmo é objeto das ciências, entre elas a psicologia²⁹². As consequências mais profundas dessa observação veremos na abordagem do formalismo defendido por Kuki, contudo, por ora, em relação à sua posição teórica no interior da questão da poesia japonesa, podemos afirmar que Kuki se interessava pelas *possibilidades* inerentes ao idioma japonês que surgem da musicalidade impossível de ser medida e quantificada da diferença entre os sons do idioma. Por isso, Kuki insiste que o uso da rima na poesia japonesa não poderia nunca ser uma mera imitação da poesia europeia, pois o idioma de cada “etnia” possui uma “tonalidade”, algo irreduzível uma a outra onde uma “diferença” (no sentido derridiano) reside e que, segundo Kuki, permanece dormente no idioma japonês. Entretanto, é o que ele denomina de musicalidade que é o universal compartilhado por todos os idiomas, ou seja, *o que todos compartilham é tão somente a diferença*, o que, conseqüentemente, faz com que o encontro com o outro seja um “estímulo” (刺激; *shigeki*) surpreendente para que o “eu” venha a ser algo diferente do que é, forme-se pelas suas qualidades ainda não atualizadas, ainda não existentes²⁹³. Mais

²⁹² Cf. BG, pp.224-225.

²⁹³ Cf. BG, pp.475-480

um ponto de contato unindo a totalidade do pensamento de Kuki: essa determinação do “eu” através das possibilidades de ser é exatamente o que Kuki denomina existência (em especial existência humana), existência que se constrói a si mesmo (KSZ XI: 84). O modo dessa construção é contingente (KSZ XI: 123) que, nos termos de que agora nos valem, pode ser reconstituído através da seguinte formulação: a existência se constrói a si mesma possibilitando-se ser outra de si, vir a ter outra qualidade que não se identifique a si mesma. E aqui não podemos nos esquecer que a contingência é o modo de fazer que é a negação da identidade, daquilo idêntico a si. Não por mero acaso, é que Kuki identifica as ciências, especialmente as ciências naturais (KSZ XI: 122), ao modo de fazer da necessidade que ignora a contingência. Também pertencem às ciências a psicologia e a fonética (que se dedicam ao ritmo e podem resolvê-lo), assim como a gramática e sintaxe que servem de bases teóricas para as afirmações da impossibilidade da rima na poesia japonesa. Kuki não se admira de que foneticistas e linguistas coloquem empecilhos à realização da rima em japonês – afinal, eles têm seus olhos completamente voltados às “coisas como elas são” –, o que realmente surpreende Kuki é que poetas também se juntem a eles, oblívios de que sua “tarefa” se volta ao que “poderia ser”²⁹⁴. A exortação, reiterada pelas páginas do texto, para que os poetas japoneses ousem perseguir possibilidades ainda não concretizadas, ganha aqui seu fundamento filosófico. Nesse sentido, a tarefa da forma qualitativa na poesia japonesa permanece inalterada – como percebemos nas duras críticas recebidas, sobre as quais relata Nakamura (1984), pelo grupo de poetas da *Matiné Poétique* que nos anos 40 e 50 tiveram a “audácia” de publicarem uma antologia de poemas em forma fixa rimada em japonês e, mais recentemente, também o poeta Iijima no que ficou conhecido como “debate sobre os versos regulares”. Atualmente a tarefa de sacar rimas do idioma japonês deixou em grande medida as mãos dos poetas – com raras exceções – para ser tomada pelos músicos do movimento hip-hop com surpreendentes experiências bem-sucedidas²⁹⁵.

Assim, como a discussão sobre a rima em Kuki atravessa desde uma filosofia do idioma, passando pela existência até o atual hip-hop japonês, podemos aceitar que a rima se trata, de fato, de uma questão filosófica. Mas não apenas isso, Kuki escolhe focar as

²⁹⁴ Cf. BG, pp.342-343

²⁹⁵ Sobre como o hip-hop japonês vem desenvolvendo um novo uso da rima no idioma, ver o livro de Ian Condry (*Rap and the Paths of Cultural Globalization: Hip-hop Japan*. Durham and London: Duke University Press, 2006.), em especial o capítulo 5. Ainda o artigo de Natsuko Tsujimura e Stuart Davis (“Dragon Ash and the Reinterpretation of Hip Hop: On the notion of rhyme in Japanese Hip Hop”. H. S. Alim, A. Ibrahim, and A. Pennycook (eds.) *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*, 179-193, Routledge. 2009).

relações entre idioma e poesia tendo como fundamento seu filosofar contingente enquanto método, abrindo-lhe um aspecto distinto daquele no qual teóricos e críticos anteriores (e também posteriores) lidaram com a poesia moderna japonesa, sem, contudo, perder de vista a sua aplicação prática na criação poética – afinal, Kuki escreveu ele mesmo poesias rimadas.

Se a filosofia da literatura de Kuki se relaciona às discussões iniciais em torno da poesia moderna japonesa do modo como descrevemos acima, como ele lida com o desenvolvimento da poesia em direção aos versos livres, principalmente em como Hagiwara os concebem? À primeira vista, parece que Kuki e Hagiwara concordam no ponto de que a forma ou o ritmo da poesia não deveriam ser completamente ditados por fatores exteriores que seguem uma mera repetição de regras, mas sim por uma melodia (a totalidade musical) em acordo com a introspecção do poeta. De fato, percebemos aqui uma negação da quantidade em prol de uma qualidade sentimental que faria as vezes do ritmo. A liberdade frente a aplicação correta de regras pré-definidas é o que caracteriza o verso livre. Kuki, por sua vez, não dispensava completamente a forma quantitativa, apenas indicava a sua incompletude para satisfazer as exigências estéticas da poesia, enfatizando que, mesmo se o problema fosse resolvido em definitivo por uma metrificação adequada, a poesia japonesa ainda careceria da forma qualitativa (por certo que o contrário também é verdadeiro, ou seja, a forma qualitativa da rima e da aliteração por si sós são insuficientes). As discordâncias poderiam se resumir tão somente àquilo que cada um entende por “forma qualitativa”, por um lado os sentimentos e por outro a rima e aliteração? Certamente que não. A discordância ocorre em um nível mais fundamental, a saber sobre a própria concepção de liberdade.

Para Hagiwara, os versos livres se associavam a uma concepção mais abrangente – por que não dizer política – de liberdade encarnada tanto no sentimentalismo romântico quanto no liberalismo econômico²⁹⁶. Defende-se assim, como vimos antes, a liberdade da

²⁹⁶ “O classicismo e o romantismo são para a arte, de fato, como o polo norte e o polo sul, os dois extremos do fim do mundo. O verdadeiro sentimento do romantismo é aquele dos sentimentos melódiosos do amor, que ama a liberdade flexível e que faz do conteúdo sua base, enquanto o classicismo descarta os sentimentos, detesta o sentimentalismo e, ainda, prioriza a forma baseada em regras matemáticas como a da simetria, do contraste, do equilíbrio e da harmonia. O que a expressão clássica deseja é, antes de tudo, algo com um esqueleto *sólido*, que tenha peso e estabilidade, em outras palavras, ‘um espírito reto e imóvel que não se move por nada’. Ele busca a beleza estoica e masculina que descarta por completo as coisas frágeis, flexíveis, de constituição *macia*, delicadas e femininas. Logo, o espírito clássico é exatamente aquele das ‘marchas do exército alemão’. Pisando *imponente* o solo, passos vigorosos, com precisão matemática, marchando e marchando ritmicamente. (Todo aquele ‘espírito militar’ dos países modernos é criação da Alemanha. Com o imperialismo, Bismarck transformou em arte o clássico e o espírito científico).”

expressão íntima dos sentimentos do poeta seguindo como regra tão somente suas próprias variações, recusando-se a serem restringidos e controlados por princípios matemáticos (ou, para usarmos os termos de Hagiwara, rítmicos) ou autoritários que visam, do exterior do indivíduo, definirem os limites. Desse modo, é o conteúdo o que dá a melodia ao poema por ser a expressão mesma dos movimentos sentimentais do poeta. Sua antítese é o classicismo, também dito formalismo²⁹⁷. O que se encontra aqui em jogo é a liberdade do poeta para controlar por completo o conteúdo de seu poema, seja ele sentimental ou não, ganhando especial relevância no caso da poesia japonesa que até o advento da poesia moderna sofria de fortes restrições – tanto da retórica quanto da forma – por parte da brevidade de suas formas poéticas. Nisso percebemos a correção da observação dos compiladores do *Shintaishi shō* que pretendiam com suas inovações fazer com que surgisse uma forma poética no Japão capaz de sustentar o desenvolvimento de pensamentos. Faz-se visível, então, uma linha que se inicia com esses primeiros esforços, atravessa um período em que se defendia que aquilo a conceder poeticidade a um poema eram os pensamentos poéticos ali contidos – corrente à qual Bimyō se opunha – e chega finalmente aos versos livres nos quais não somente é no pensamento, no conteúdo onde reside a poeticidade, mas são eles mesmos o ritmo, a musicalidade necessária a qualquer poesia como a sua especificidade frente à prosa. A pergunta que colocamos anteriormente, a saber, “frente a quê o verso livre se faz livre?” começa a ter uma resposta: liberdade das formas poéticas japonesas tradicionais que, por sua brevidade, restringiam o conteúdo

クラシズムとロマンチズムとは、実に芸術における北極と南極で、世界の終る両端である。浪漫主義の本有感は、愛のメロディアスな情緒感で、柔軟可動の自由を愛し、内容を本位とするものであるのに、クラシズムは情緒を排し、感傷的気分を嫌い、そして均斉、対比、平衡、調和等の、数学的法則による形式を重要視する。クラシズムの表現が欲するものは、何よりも骨格のがっしりした、重量と安定のある、数学的頑固がんこを持った、言わば「物に動ぜぬ直立不動の精神」である。それは一切の弱々しいもの、柔軟のもの、骨組みのぐにゃぐにゃしたもの、女らしく繊弱なものを跳ね飛ばすところの、男性的ストアの美を要求する。故にクラシズムの精神は、正に「ドイツ独逸軍隊の行進」である。どっしりとして大地を踏みつけ、歩調に力があり、数学的正確の規律を以て、真にリズムカルに堂々と行軍する。(近代の諸国に於ける所謂「軍隊精神」なるものはすべて独逸国の創造になる。それはクラシズムと、科学的精神とを、帝国主義に於てビスマルクが芸術化した。)

²⁹⁷ “Porque a forma da arte é o reflexo do conteúdo, dizendo claramente, as noções de ‘formalismo’ e ‘conteudismo’ não fazem sentido na arte. Contudo, essa palavra existe não porque a ‘forma’, pensada assim, indique ‘a expressão ela mesma’ em geral, mas sim porque indica uma forma específica do classicismo que é determinado por alguma regra aritmética. Portanto, o conteudismo que se opõe a tal formalismo significa o liberalismo, a liberdade da expressão ela mesma. Liberalismo e conteudismo são palavras que na arte são iguais.”

芸術の形式は内容の反映である故に、本来言えば「形式主義」とか「内容主義」とかの観念は、芸術上に於てノンセンスである。然るにこうした言語が存在するのは、この場合で考えられている「形式」が一般に於ける「表現そのもの」を指すのではなく、何等かの数理的法則によって規定されているところの、特殊なクラシカルな形式を指すからである。したがってこの形式主義に対する内容主義は、それ自ら表現上の自由主義を意味している。自由主義と内容主義とは、芸術上の言語に於てイコールである。

sobre os quais o poeta desejava cantar. As implicações são diversas. Como Umetomo (1989, pp.22-23) aponta em relação à teoria do verso livre de Hagiwara, ele posiciona a poesia em forma fixa das línguas ocidentais no lado oposto ao dos versos livres (japoneses e europeus), sendo que no meio do caminho (mas pendendo mais para os versos livres²⁹⁸) posiciona a poesia tradicional japonesa. Contudo, a posição ambígua da poesia tradicional japonesa se deve ao idioma japonês que, sem possuir os recursos “musicais” de outros idiomas, seria um idioma essencialmente prosaico, sendo que para se escrever poesias mais longas do que aquelas restringidas pelas formas do *tanka* e do *haikai*, tal caráter prosaico deveria ser ainda mais intensificado. Prosaico aqui quer dizer misturar sem distinção vários metros e ritmos em uma mesma poesia. Intensificar esse caráter do idioma japonês, para Hagiwara (*Fundamentos da Poesia*), seria:

Assim, o japonês é uma língua de ritmo tão monótono que é praticamente impossível se compor poesia, contudo, por outro lado, para suprir isso, ele possui um outro ponto forte. Isto é, no ponto em que a riqueza de sentimentos e emoções dão profundos significados às palavras, o japonês supera as línguas estrangeiras. Na verdade, é graças a essa singularidade da língua japonesa que em poemas de forma tão curta como o haiku é possível contar de sentimentos poéticos tão profundos. Até mesmo no significado de apenas uma palavra sente-se as profundas nuances da conotação.²⁹⁹

Ou seja, “o idioma japonês quanto mais prosaico, mais poético” (*Fundamentos da Poesia*, ênfase no original). Para Hagiwara, a liberdade dos versos livres é frente à prosódia dos idiomas ocidentais da qual a poesia japonesa nunca foi presa! E a profusão de sentimentos da poesia tradicional japonesa, tal qual analisamos anteriormente, aflora exatamente das restrições formais que impõe a si para assegurar esse mesmo afloramento. Assim, a liberdade que Hagiwara defende é tão somente aquela de poder se escrever os sentimentos em prosa que deveria ser aceita como poesia. Com um agravante: tais sentimentos não seriam subjetivos, mas uma característica particular do idioma nacional,

²⁹⁸ Umetomo afirma que a poesia japonesa penderia mais para a forma fixa, mas Hagiwara parece discordar ao dizer que a origem da poesia japonesa é o verso livre.

²⁹⁹ かくの如く日本語は、韻文として成立することができないほど、音律的に平板単調の言語であるが、他方に於てこれを補うところの、別の或る長所を有している。即ち語意の含蓄する気分や余情の豊富であって、この点遙かに外国語に優っている。かの俳句等のものが、十七字の小詩形に深遠な詩情を語り得るのは、実にこの日本語の特色のためであって、僅か一語の意味にさえも、含蓄の深いニュアンスを匂わせている。

da etnia, o mesmo fator que impede o estabelecimento de qualquer formalismo poético³⁰⁰. O nome desse tipo de liberdade é “arbitrariedade”.³⁰¹

Kuki parece tratar do verso livre tal qual enquadrado por Hagiwara e os poetas modernos japoneses como uma questão mal formulada. Uma vez que o problema não se encontraria em características próprias do idioma japonês – antes, residiria aí sua solução –, mas na atitude do poeta em relação às possibilidades da criação poética. Kuki acredita que não há maiores contradições entre versos livres e formas fixas, na verdade, elas podem e deveriam se desenvolver conjuntamente³⁰², assim como a escolha por uma ou outra é indiferente ao sucesso ou à poeticidade do produto final. O desvio ocorre quando umas das possibilidades é negada – por exemplo, nas conclusões da psicologia e da linguística que interditam a possibilidade do ritmo e da rima – ou quando apenas uma das possibilidades é vista como dotada de valor artístico e suficiente para suprir os anseios estéticos³⁰³. Esse parece ser o movimento que descreve a posição de Hagiwara.

Por sua vez, Kuki sente a necessidade de esclarecer de partida a noção de liberdade em relação à criação poética.

Aquele que defende o verso livre segue o ritmo das emoções. Entretanto, o seguir nesse caso tem um sentido diferente de seguir as regras da poesia. O ritmo das emoções é uma realidade subjetiva. As regras da poesia são normas objetivas que possuem autoridade. Entre as duas há uma diferença que se parece com aquela entre “seguir” um impulso arbitrário e “seguir” livremente a razão. A liberdade do verso livre é próxima do arbitrário. Em relação ao verso regular, o poeta, ao definir o ritmo e seguir restrições que ele mesmo se impôs, possui a liberdade que é autonomia. O verso livre que quer viver na subjetividade das emoções, conformando-se à realidade e o verso regular que busca na superação racional da realidade a liberdade do poético são dois caminhos para a poesia que se contrapõem pela eternidade. (BG, p.238-239)

³⁰⁰ Até aqui pensamos a particularidade da poesia japonesa a partir apenas de sua relação com a língua nacional. Contudo, uma vez em que a língua nacional é um reflexo da etnia, possuir tal língua não significa outra coisa do que é nossa etnia a possuidora de tal particularidade. Finalmente, por ser a relação entre língua nacional e etnia aquela entre a forma e o conteúdo de uma expressão, ao se ver a língua nacional tomando forma compreende-se o que seja a etnia enquanto conteúdo. Temos que pensar mais profundamente essa particularidade dessa etnia nipônica.

以上吾人は、主として国語の関係からのみ、日本詩歌の特色を考えてきた。しかし国語は民族の反映である故に、吾人がかかる言語を持つことは、取りも直さず我々の国民性が、かかる特色を有することに外ならない。畢竟するに国語と民族性との関係は、表現に於ける形式と内容との関係である故に、その形式されたる国語を見れば、その内容している民族性が、いかなるものであるかが解る筈だ。この日本国民性の特色につき、吾人はさらに深く考えるところがなければならぬ。

³⁰¹ Outra implicação que devemos destacar é de que há nos círculos literários japoneses uma estrita divisão entre poesia moderna e os gêneros clássicos, de tal sorte que é comum poetas desconhecerem por completo a situação do *tanka* e *haikai* a eles contemporâneos e vice-versa. Poetas que transitam entre os gêneros também são raros. De modo que podemos dizer que, de fato, a poesia “se livrou” das outras formas poéticas no Japão.

³⁰² Cf. BG, p.238

³⁰³ Kuki enfatiza tal ponto em diversos momentos: BG, pp.478-480 e pp.485-88.

Uma associação clara entre subjetividade, verso livre e arbitrariedade é estabelecida por uma parte, enquanto, por outra, outro conjunto de noções se associam na cadeia objetividade, verso regular e autonomia. Contudo, as divisões não se encerram por aí. Pelo emprego sistemático e cadenciado do ritmo, da rima e do conjunto de ambos que compõe a forma, Kuki descreve uma progressiva ascensão da realidade (que também chama de natureza) e das regras psicológicas e linguísticas que a regem em direção à “liberdade objetiva” do mundo da criação da arte pura.³⁰⁴ É a forma (ritmo e rima) o meio através do qual uma liberdade efetiva é realizada na criação de um mundo que tem autonomia face à subjetividade arbitrária. Em outro momento, Kuki descreve essa liberdade arbitrária da subjetividade como uma passividade presa às regras objetivas do mundo expressivo, em contraposição à liberdade autônoma que ativamente cria o mundo da expressão³⁰⁵. A passagem da passividade à atividade, sem dúvida, é marcada pelo ato de impor a si mesmo regras objetivas, isto é, formais. Outro ponto de interesse é que em ambos os casos – arbitrariedade/passividade e autonomia/atividade – fala-se de “sujeito”, sujeito este que, devido à sua capacidade de se autodeterminar, remete diretamente à existência humana como compreendida por Kuki. Nesse sentido, as duas seguintes enigmáticas frases de Kuki ganham renovada relevância: “Quando a poesia solidamente traz o resultado da expressão artística à sua maior densidade, mobilizando o caráter de ser-lançado [Geworfenheit] das palavras em um novo projeto, realiza a forma da rima. O caráter de ser-lançado das palavras não é nada além do que a musicalidade” (BG, p.246)³⁰⁶ e “O valor artístico da rima está no ponto em que ela cria, através da autonomia do projeto, a disposição de espírito ou o campo da liberdade como arte livre” (BG, p. 253)³⁰⁷.

Segurando por ora os desdobramentos mais profundos dessa nossa descoberta, digamos mais algumas palavras sobre o verso livre. Compreendemos os dois tipos de liberdade da poesia em versos regulares e versos livres, contudo não tocamos no uso da rima em ambas as poesias. Kuki não dita qualquer necessidade de que poesias em versos regulares devam se utilizar da rima (ele traz os exemplos do *blank verse* inglês, a poesia dramática de Shakespeare e o *Paraíso Perdido* de Milton), assim como a impossibilidade

³⁰⁴ Cf. BG, p.240-241

³⁰⁵ Cf. BG, p.252

³⁰⁶ 詩が芸術表現の効果を最大密度において立体的に齎そうとするときに、言葉の有っている被投的素質を一つの新しい投企の機能として動員して、押韻の形式を成立させてくるのである。被投的素質というのは言葉の有っている音楽性にはかならない。

³⁰⁷ 押韻の芸術的価値は自律の投企によって自由芸術としての自由の境地を創造する点に存するのである。

do verso livre se valer da rima. Pelo contrário, enfatiza como os versos irregulares podem se beneficiar esteticamente do emprego da rima caso os poetas se desfaçam da persistente ideia de que rima é sinônimo de versos regulares³⁰⁸. No caso japonês, sua poesia moderna não carece de exemplos de tentativas de poesias rimadas, rima esta que poderia vir a ser um recurso para sanar o prosaísmo com que soam certos poemas a ponto de nada se modificarem caso sejam reescritos em linhas de prosa. Todos esses exemplos, segundo Kuki, são instâncias daquilo que denomina “equilíbrio da arte” (ou “equilíbrio da forma artística”) em que ritmo e rima (poderíamos também adicionar o conteúdo) se complementam, sendo que o desequilíbrio de um polo leva a restrições e dificuldades. Uma corriqueira ocorrência de tal fenômeno é o poeta de versos livres que se vê paralisado diante da infinidade de possibilidades irrestritas, sem saber qual caminho tomar ou de como, mesmo terminado um poema, é atacado por certa incompletude³⁰⁹. Esse equilíbrio guarda relação direta com as formas qualitativas e quantitativas, ambas necessárias ao sucesso de um poema, com a adição de que notamos com maior clareza a razão pela qual não haveria qualquer contradição em se utilizar a rima em versos livres ou irregulares (isto é, versos que não seguem formas quantitativas pré-estabelecidas), pelo contrário, seu uso vem como um complemento à forma total do poema.

Traçamos as relações que Kuki estabelece entre liberdade e rima. Agora, como nosso próximo passo, trataremos de como Kuki concebe um formalismo poético que tem a liberdade enquanto autonomia e a beleza musical da linguagem que transparece na rima como seus eixos centrais. Para tal, um diálogo decisivo se trava nas páginas de seus textos, um diálogo poético-filosófico no qual Kuki se engaja com uma das mais relevantes figuras intelectuais para seu pensamento; o poeta francês Paul Valéry.

Formalismo: uma rima entre Kuki e Paul Valéry

Muito se escreveu sobre as relações da filosofia de Kuki com Heidegger, Bergson e a fenomenologia; esqueceu-se, contudo, com raras e breves exceções, do poeta Paul Valéry, quem Kuki cita em praticamente todos os seus escritos mais importantes. É preciso ressaltar que Kuki teve acesso a um número limitado de obras de Valéry³¹⁰ que

³⁰⁸ Cf. BG, p.255

³⁰⁹ Como prova disso, Kuki traz o relato da poetisa Yoshino (BG, p.258)

³¹⁰ De acordo com o Catálogo da Biblioteca de Kuki Shūzō (九鬼周造文庫目録), arquivado na Universidade Konan e disponibilizada pela mesma online, sabemos que Kuki possuía: *Charmes* (Librairie Gallinand. 1926), *Gedichte* (Insel Verlag. 1925), *La Soirée avec Monsieur Teste* (Ronald Davis. 1926), *Variété* (Nouvelle revue française. 1924). Além de *Les Plus belles poésies de Paul Verlaine* (L'Artisan du Livre. 1926), editado por Paul Verlaine, *Paul Valéry* (Edmond Bernard. 1923) de Albert Thibaudet,

correspondem à uma fase inicial de seu pensamento e, portanto, carecem de formulações mais precisas tais quais encontramos nas suas publicações posteriores sobre estética e poética e nos *Cahiers* que hoje são os objetos principais das pesquisas valerianas. Assim sendo, partiremos das citações de Kuki, expandindo nossa leitura de Valéry ao todo do texto citado para, então, buscarmos apoio nas pesquisas de seu pensamento que esclarecem de modo mais global a localização dos conceitos e ideias no *corpus* valeriano.

Salta-nos aos olhos a epígrafe escolhida por Kuki para o seu “Rima na Poesia Japonesa”, uma porção do segundo estrofe do poema “Aurore” da coleção *Charmes*.

Salut ! encore endormies

À vos sourires jumeaux,

Similitudes amies

Qui brillez parmi les mots !

“Aurore” é composto de 9 estrofes de 10 versos em redondilha maior (7 sílabas) com um esquema de rima intrincado, mas consistente em todas as estrofes no esquema: a/b/a/b/c/c/d/e/e/d. Sem dúvidas, é o rigor formal aliado à beleza musical desse poema que chamou a atenção de Kuki a ponto de elegê-lo como sua epígrafe. Mas, não só. Porque a intrigante imagem de “sorrisos gêmeos” pulula em seus textos como a metáfora para a rima³¹¹. A referência a Valéry que sempre acompanha os “sorrisos gêmeos” em todos esses casos, mas com pequenas variações, são as seguintes: a poesia “é um sistema puro de chances (contingências) da linguagem” e o ritmo possui “uma beleza filosófica”.

As passagens se encontram em *Variété I* (1924), respectivamente, nos textos “Hommage a Marcel Proust” e “Au sujet d’*Adonis*” que Kuki cita de forma incompleta, mas cuja totalidade recuperamos agora para aprofundarmos sua análise.

Enquanto o poema põe em jogo diretamente nosso organismo, e tem por limite o canto que é um exercício de ligação exata e sucessiva entre a audição, a forma da voz e a expressão articulada, – o romance pretende excitar e sustentar em nós uma tal atenção difusa e irregular que é nossa atenção aos acontecimentos reais: a arte do contador de histórias imita as estranhas deduções ou as sequências ordinárias dessa atenção. E enquanto que o mundo do poema é essencialmente fechado e completo em si, sendo o sistema puro dos ornamentos e das chances da linguagem, o universo do romance, mesmo daquele que é fantástico, apoia-se no mundo real como o trompe-l’œil se

Entretiens avec Paul Valéry (Le Livre. 1926) de Frédéric Lefèvre e, finalmente, *Modes et Manières d’Aujourd’hui* (Paris, P. Corrad, 10e année, 1922: Bois originaux de F. Simeon, texte par Paul Valéry, 1923). De citações de *A Estrutura do “Bom Gosto”* e de “Rima na Poesia Japonesa”, sabemos também que Kuki leu *Eupalinos ou l’architecte* (15e éd.), Poésie (1928), além de uma tradução feita por Horiguchi Daigaku, ao qual deu o título de 文學 (*Bungaku*; Literatura), e que, segundo nossa pesquisa, corresponde a uma passagem do texto “Littérature” de *Tel Quel I*.

³¹¹ Elencamos aqui as passagens nas quais Kuki invoca os “sorrisos gêmeos” de Valéry: BG, p.246; KSZ XI: 121; GSM, 239-40

conecta às coisas tangíveis através das quais um espectador vai e vem.³¹²
(Valéry, 1957, n.p.)

É bastante curioso que Kuki tenha escolhido citar esse curto texto no qual Valéry nos fala de um romancista, Proust, que apesar de o sê-lo merece uma homenagem. Valéry é claro em sua crítica ao romance – “uma arte quase inconcebível” – à qual ele se dedica a desenrolar na passagem acima comparando-o ao poema. Em primeiro lugar, o poema relaciona-se diretamente ao nosso organismo, isto é, nossa sensação sendo que seu limite, aproximando-o das sensações, é canto, ou seja, a música por um lado, e por outro a expressão articulada, ou seja, a linguagem cotidiana com suas “estranhas deduções” e “sequências ordinárias”. Logo, o romance descrito em sua oposição ao poema tem por função, nesse texto, definir o limite da expressão articulada que, ao atravessar o poema, este deixaria de sê-lo. A partir desse ponto é que compreendemos melhor a sequência da argumentação citada por Kuki de o poema ser um sistema puro dos *ornamentos* e das chances, acasos da linguagem. Chama-nos a atenção o fato de Kuki ter omitido a palavra ornamentos. Na economia argumentativa de “Rima”, a omissão é de todo compreensível: nas linhas anteriores à citação, Kuki argumenta que se trata de uma compreensão muito rasa pensar na rima como um mero jogo de palavras (語呂合わせ;*goroawase*, 地口;*diguchi*) e nas linhas posteriores defende que aqueles que pensam a rima como um mero ornamento, acessório julgam a arte de um retrógrado ponto de vista moral, assim a omissão de ornamentos visa manter a coerência argumentativa. Entretanto, caso seja apenas esse o caso, nos deparamos com uma primeira discordância entre Kuki e Valéry: para este as chances da linguagem e seus ornamentos se encontram no mesmo nível, enquanto para aquele as chances da linguagem adquirem um profundo sentido filosófico entendidas como contingência.

Os acasos e ornamentos da linguagem fazem parte do pensamento valeriano acerca da linguagem e seu papel na poesia, como bem nos mostra o decorrer de sua exposição, pois se por um lado a linguagem em seus elementos mais ocasionais faz com que um poema seja um mundo fechado e completo em si, o universo do romance depende do mundo real, ou seja, de uma linguagem que se refira ao real e funcione como ela

³¹² Tandis que le poème met en jeu directement notre organisme, et a pour limite le chant, qui est un exercice de liaison exacte et suivie entre l’ouïe, la forme de la voix, et l’expression articulée, — le roman veut exciter et soutenir en nous cette attente générale et irrégulière, qui est notre attente des événements réels : l’art du conteur imite leur bizarre déduction, ou leurs séquences ordinaires. Et tandis que le monde du poème est essentiellement fermé et complet en lui-même, étant le système pur des ornements et des chances du langage, l’univers du roman, même du fantastique, se relie au monde réel, comme le trompe-l’œil se raccorde aux choses tangibles parmi lesquelles un spectateur va et vient.

funciona neste mundo. Por tal motivo, diferente do poema, as expressões articuladas, a linguagem do romance pode ser resumida, recontada, traduzida, prolongada e desenvolvida indefinidamente, exatamente do modo como usamos a linguagem cotidianamente. A linguagem do romance é toda conteúdo, mas toda arbitrariedade.³¹³ Daí, a necessidade de que as chances e os ornamentos tomem à frente na criação poética para que as arbitrariedades, as impurezas aceitas como obviedades pela convenção de que, em termos gerais, a linguagem representa consistentemente o real e que o real ele mesmo seja automaticamente consistente não contaminem a pureza do sistema poético.

Em defesa de Kuki, podemos dizer que sua discordância com Valéry nesse ponto é de grau. Pois Kuki implicitamente atribui prioridade à forma em detrimento do conteúdo naquilo que a literatura tem de contingente. Dizemos implicitamente porque em “Considerações”, no capítulo dedicado à contingência e à literatura, Kuki dedica 7 páginas ao tema da contingência e conteúdo na literatura, enquanto que na parte em que trata da contingência e forma da literatura discorre por 22 páginas. Todavia, não apenas a extensão se faz notar, antes é o objeto que nos chama mais a atenção, uma vez que no que tange o conteúdo todos os tópicos tratados se referem ao romance ou à literatura dramática e, no caso da forma, lemos somente sobre a poesia. Tal distinção é recorrente. Em “A Metafísica da Literatura”, como discutimos anteriormente, a literatura é analisada a partir da temporalidade que encerra. Nela, todos os tipos de arte contêm a temporalidade do presente, por serem estruturadas pela contingência e percebidas pela intuição, em adição a literatura possui uma segunda camada temporal por ser uma arte linguística, já que a linguagem comporta em si uma temporalidade própria. Escritos não artísticos como os acadêmicos e os morais, pela estrutura de seus objetivos, trazem em si, respectivamente, a temporalidade da linguagem passada, baseada na necessidade, e futura, baseada na possibilidade, respectivamente. O romance enquanto obra de arte linguística teria uma temporalidade presente passada, irmanando-a com os escritos acadêmicos, a literatura dramática presente futuro, por tratar das ações humanas, portanto morais, e, finalmente, a poesia tem a temporalidade presente presente por causa do seu emprego formal dos sons da linguagem, como a rima e a aliteração. Consequentemente, Kuki aqui concorda com Valéry no quesito de que a linguagem poética opera um corte fundamental com a

³¹³ Como Pimentel (p.107) aponta: “Pelo que se interpreta mais pela totalidade de seus escritos do que por frases soltas, a linguagem, para o poeta, não se caracterizaria como sendo consequência de um princípio *ontológico*, de uma relação *isomórfica* com a realidade. Por trás dela não há um substrato ou uma lógica essencial simetricamente perfeita com relação a um suposto substrato ou uma lógica essencial do mundo”. (Ênfase no original)

linguagem cotidiana, também utilizada na academia e na moral que acabam vazando para o romance e o drama, utilizando-se para tal daquilo que lhe é menos necessário, ou seja, as chances, mas também os ornamentos. Kuki estaria tão de acordo que confere sem maiores rodeios uma beleza advinda da necessidade ao conteúdo e outra advinda da contingência à forma, sem deixar de ressaltar que um equilíbrio seria desejável³¹⁴. A divergência entre ambos é na atribuição de um projeto para o ser-lançado que seria perpetrado pela forma da rima na linguagem³¹⁵, uma argumentação que soaria por demais metafísica aos ouvidos de Valéry, além de possuidora de uma certa ingenuidade filosófica carente de ceticismo.

A palavra “puro” que surge aqui não pode deixar de ser detidamente considerada por nós, pois é outro ponto de confluência entre Kuki e Valéry. Como bem se sabe, credita-se a Valéry a ideia de “poesia pura” que, alvo de muitos maus entendidos, faz com que Valéry se sinta obrigado a prestar esclarecimentos em um curto escrito³¹⁶, “Poésie Pure: Notes pour une Conférence”, ao qual Kuki teve acesso e do qual cita as seguintes linhas para definir a poesia pura:

Se esse problema paradoxal puder ser completamente resolvido, isto é, se o poeta puder construir obras nas quais nada daquilo que é da prosa apareça mais, poemas nos quais a continuidade musical não seja jamais interrompida, as relações dos significados sejam elas mesmas perpetuamente correspondentes às relações harmônicas, *a transmutação dos pensamentos uns nos outros pareça mais importante que todo pensamento*, o jogo das formas contenha a realidade do sujeito. (Valéry, 1957, n.p., ênfase no original)³¹⁷

Contudo, a citação continua com as seguintes importantes observações:

Ele não é assim: a parte prática ou pragmática da linguagem, os hábitos e as formas lógicas e, como já havia indicado, a desordem, a irracionalidade que se encontram no vocabulário (por causa das origens infinitamente diversas das eras muito distintas quando os elementos da linguagem foram introduzidos) tornam impossível a existência de tais criações de poesia absoluta, mas é conveniente pensar que a noção de um tal estado ideal ou imaginário é muito precioso para apreciar toda poesia observável.

³¹⁴ Cf. KSZ XI: 122

³¹⁵ Ver a página 267 desta tese para a citação de Kuki.

³¹⁶ Valéry abre seu texto com as seguintes palavras: “Um grande barulho se fez no mundo (escuto no mundo as coisas mais preciosas e as mais inúteis), fez-se um grande barulho no mundo em torno destas duas palavras: *a poesia pura*. Eu sou um pouco responsável desse barulho”. (Valéry, 1957, n.p., ênfase no original)

³¹⁷ Em francês, Valéry escreve: Si ce problème paradoxal pouvait se résoudre entièrement, c'est-à-dire si le poète pouvait arriver à construire des œuvres où rien de ce qui est de la prose n'apparaîtrait plus, des poèmes où la continuité musicale ne serait jamais interrompue, où les relations des significations seraient elles-mêmes perpétuellement pareilles à des rapports harmoniques, *où la transmutation des pensées les unes dans les autres paraîtrait plus importante que toute pensée*, où le jeu des ligures contiendrait la réalité du sujet. Sendo que Kuki o traduz ao japonês, suprimindo a ênfase, como segue: ヴァレリーの謂はゆる純粹詩 (poésie pure) は『散文的のものは何ものもはや現れて来ない作品である。音楽的連続性が決して中断されない詩、意味の関係がそれみずから調和的關係に絶えず等しい詩、諸々の思念の相互的变化が思念全体よりも重要視される詩、形態の遊戯が主体の实在性を含む詩』である。(BG, p.250)

A concepção de poesia pura é aquela de um tipo inacessível, um limite ideal dos desejos, esforços e potências do poeta... (ibid.)³¹⁸

Nesta citação, Valéry elenca todos os aspectos prosaicos da linguagem, a expressão articulada, como sendo aqueles que impedem qualquer poesia de alcançar o ideal da poesia pura, esta caracterizada precisamente pela continuidade musical, relação significativo análoga à relação harmônica, a transmutação do pensamento e o jogo das formas que contém a realidade do sujeito. Como a segunda citação de Valéry utilizada por Kuki dará conta dessas outras características, foquemo-nos por ora nesta última que diz respeito à realidade do sujeito, uma vez que, por estarmos falando do puro, ela guarda forte relação com outro tema cara à Valéry (com reverberações em Kuki): o Eu puro (*Moi-pure*).

Seguindo Pimentel, na determinação da difícil noção de eu puro em Valéry³¹⁹, digamos que há duas instâncias do eu puro, sendo a primeira a “invariância”, um núcleo duro ao torno do qual gravitam tudo que chamamos comumente de eu – “personalidade” na terminologia valeryana – e o segundo, de maior interesse para nós, seria um “estado de espírito” buscado ativamente pelo eu pessoal através do qual ele aspira pelo “eu possível”, construindo-o (construindo-se) pelo agir e pelo fazer (Pimentel, p.39). A segunda instância do eu puro, assim como o puro surge no universo de Valéry, é um ideal que se coloca como possibilidade, *o possível impossível, aquilo que não deveria nunca ser mais que, mesmo assim, advém*.

Dois exemplos caros a Valéry para ilustrar melhor a emergência do eu puro são a música e a dança. Fiquemos com a música. Valéry nota como a escuta musical se distingue daquela habitual, na qual ouvimos um ruído ou barulho identificando-o como sendo de algo (o som da sirene da ambulância lá fora) ou quando nos assustamos com um barulho repentino e desconhecido nos perguntando “que barulho é esse, de onde vem?”. No caso da música, nada disso ocorre. Acontece como se um ouvido novo se apresentasse em nós, assim como uma nova atitude, um outro estado de espírito que estava a todo momento dormente em nós e que emerge quando uma peça musical nos chega. Escutamos

³¹⁸ Il n'en est pas ainsi : la partie pratique ou pragmatique du langage, les habitudes et les formes logiques et, comme je l'ai déjà indiqué, le désordre, l'irrationalité qui se rencontrent dans le vocabulaire (à cause des provenances infiniment variées des âges très divers où les éléments du langage se sont introduits), rendent impossible l'existence de ces créations de poésie absolue ; mais il est aisé de concevoir que la notion d'un tel état idéal ou imaginaire est très précieuse pour apprécier toute poésie observable.

La conception de poésie pure est celle d'un type inaccessible, d'une limite idéale des désirs, des efforts et des puissances du poète...

³¹⁹ Pimentel (p.37-38) descreve a dificuldade de se compreender e se precisar o conceito de eu puro em Valéry devido ao caráter obscuro e fragmentário através do qual ele surge nos textos do poeta.

uma música diferentemente do modo como o qual escutamos um barulho ou outro som, porque um eu possível, além daquele eu habitual e, portanto, habituado a ouvir sons e barulhos, surge. A razão disso é que a música, uma articulação formal sonora, requisita de nós uma atenção diversa daqueles sons aos quais estamos habituados a ouvir e lidar. Algo que a fenomenologia já havia notado ao afirmar que diante de uma obra de arte *fazemos* automaticamente uma redução fenomenológica. Para Valéry, este fazer, este agir é de suma importância, pois essa atenção diversa pede de nós um esforço ativo (por vezes agradável, por vezes doloroso) de nos formos a escutar como se fôssemos outros. Claude Thérien articula tal ponto dizendo: “Esta diferença valeriana entre o ‘eu sou’ e o ‘eu posso’ estrutura o conjunto de suas interrogações sobre a duplicação do eu [soi] que se realiza no sentimento estético sob a forma do sentimento de um eu e de um mundo que se contrasta e se separa de nosso estado de sensibilidade normal”, retirando daí uma conclusão significativa: “Valéry distingue o eu [moi] do ‘eu sou’ como o estado ‘determinado/passivo’ da persona individual (sua identidade familiar, social, cultural e histórica) e o eu do ‘eu posso’ como o estado ‘determinante/ativo’ do eu (todos os poderes formais que o indivíduo desenvolve), que ele chama de ‘Eu puro’”. (Thérien, 2010, p.124)

Os poderes formais aos quais Thérien se refere são aqueles que iniciam na percepção de que o “eu sou” é como tal apenas por uma conjunção de contingências que poderiam ter sido completamente outras ou não terem sido de todo, de modo que o indivíduo, compreendendo que ele não precisa ser necessariamente como é, através do sentimento estético, passa a poder conceber o mundo como formas possíveis, e portanto virtuais, que o indivíduo pode passar a determinar ativamente ao construir suas próprias formas. Logo, deve-se dar-se aí uma conduta explicitamente volitiva para, de um lado, “desrealizar” tanto o mundo quanto a si como inevitabilidades imutáveis, e de outro, moldar formas outras do mundo e, no processo, formar a si mesmo não como um “eu sou”, mas como um “eu posso”, ou seja, “Eu puro”.

Diferentemente das atitudes cognitiva e moral, o que distingue a atitude estética é que a realidade à qual ela se dirige perdeu todo seu caráter de realidade. A desrealização é mais do que uma simples suspensão da realidade; ela transforma a realidade em uma forma virtual. E então, a realidade nos parece como um conjunto de formas alheias. (Thérien, 2010, p.128)

Assim, para Valéry, a forma estética ou artística não é tão simplesmente a forma exterior de uma obra de arte, ela encerra em si o esforço de um fazer e de um agir que visam perseguir o “eu puro”, antes de criar uma “poesia pura”. Por isso, Valéry insistiu – como apontam numerosos de seus comentadores – no processo de criação antes do que

no produto da criação, uma vez que o processo não tinha como objetivo último a criação de algo, mas sim o aperfeiçoamento do eu; processo infinito dado que seu último estágio é ideal e nunca atualizável, tendo em conta que, por mais que dediquemos nossos esforços e nossa atenção ao desenvolvimento de um eu puro completamente autônomo, ainda temos que habitar e (con)viver em um mundo cuja desordem e arbitrariedade não poderão nunca ser por todo extirpadas – exatamente como no caso da poesia que apesar de tudo ainda deve se valer da linguagem cotidiana. Contudo, isso não se converte em um motivo para se abandonar o esforço em direção ao Eu puro, pois isso seria tão somente render-se às arbitrariedades do real confundindo-as com necessidades; tomando o impossível por necessidade, ou seja, pensando ser o impossível idêntico em qualidade ao necessário como algo que necessariamente não é.

Essa leitura através de Kuki do puro em Valéry já nos deixa vários aspectos da filosofia da literatura de Kuki patentes. A primeira é a mundialidade ou universalidade da rima cujo fundamento é a música. Kuki, sem dúvida, mostra-se relutante em abandonar um certo “regionalismo” que Valéry atribuiria à arbitrariedade da constituição do “eu sou”, alegando que haveria uma correspondência entre a mundialidade e a japonisidade do musical na poesia. Apesar dessa hesitação, Kuki reconhece que é essa musicalidade, equiparada à “música das esferas”, audível apenas pelo “ouvido interno”, que embriaga com sua beleza os leitores da poesia. Mais decisivo seria que,

[p]orém, os tesouros musicais do idioma abertos pela rima são inesgotáveis. O mundo da rima é o território da contingência e da liberdade, onde elas estão flutuando belamente como um sonho para além da restrição. O poeta, ao abraçar a contingência e a liberdade que nascem da necessária restrição das regras, flana pelo céu e pela terra com uma liberdade irrestrita e magnânima. (BG, p.486)³²⁰

É aqui onde o eu puro de Valéry encontra a existência humana de Kuki:

A existência humana ao mesmo tempo em que o seu modo de ser é determinado por ela mesma, ela é autoconsciente determinação. A existência humana controla autoconscientemente o ser ele mesmo. Ela possui o poder decisório e autoconsciente de como ela existirá. (KSZ XI: 84)³²¹

³²⁰ しかし押韻によって開かれる言語の音楽的宝庫は無尽蔵である。韻の世界は拘束の彼岸に夢のように美しく浮かんでいる偶然と自由との境地である。詩人は法則の必然的拘束性から生まれた偶然と自由とを抱いて闊達無碍の天地に逍遙し。

Sobre essa passagem, é importante indicar que a palavra que traduzimos como “flanar”, 逍遙し (*shōyō shi*) remete novamente à liberdade, um andar sem objetivo que é também um ócio intelectual. Não por mero acaso, também forma a tradução ao japonês da Escola Peripatética, que se diz 逍遙学派 (*Shōyō Gakuha*).

³²¹ 人間存在にあつては存在の仕方がみずからによって決定されると共に、その決定について自覚されているのである。人間存在は存在そのものを自覚的に支配している。如何に存在するかに対する自覚的決定力を有っている。

A autoconsciência através da qual a existência humana decide seu modo de ser não é gratuita e sem esforços, mesmo porque, no segundo passo, em que a existência humana se torna autoconsciente desta determinação e passa a controlá-la já indica em si uma vontade do fazer e do agir. Ou seja, enquanto a existência permanecer na passividade, à ela tudo parecerá necessário e apenas possível – lembremos que o necessário se diz também daquilo cuja possibilidade é a mais alta – exatamente o tipo de estado de espírito e atitude frente ao real que Kuki diz ser aquela das ciências e, seguindo-as, aqueles que criticam o emprego da rima na poesia japonesa simplesmente porque o idioma japonês parece ser *necessariamente*, por sua identidade avesso à rima ou, ainda, que *não é possível* rimar em japonês.

Retomemos o desdobramento que deixamos algumas linhas para atrás, valendo-nos do “Considerações” onde Kuki estabelece a relação entre criação artística e existência. O sonho, a loucura e a criação artística são classificadas por Kuki como *nihil positivum*, pois todas, de algum modo, dão forma livremente às imagens ou conjunção de imagens afastando-se das limitações da realidade. A condição para tal é que a relação entre “as conexões das apreensões da vida espiritual (精神生活の既得; *seishin seikatsu no kitoku*)” e “as impressões, representações e sentimentos que estão no foco da consciência no agora” sejam livres³²². A existência (em oposição à essência) deve ser tanto particular quanto temporal, um ser possível, cujas possibilidades e potências (para falar com Valéry) sejam definidas por si mesma. Assim, a existência vem da contingência que quebra a essencialidade da necessidade na qual algo deve ser universal e atemporal. A liberdade da criação artística surge da autodeterminação da existência e do afastamento da realidade realizado pela contingência ao negar a realidade como necessária (ou seja, uma metafísica ou, ainda, a desrealização da qual fala Thérien). O ato de dar forma, então, é uma dupla determinação do eu e da realidade (ou mundo) que adere à contingência em seu fazer. Por isso, Kuki distingue os versos livres enquanto uma liberdade arbitrária (cuja relação acima descrita não é livre, pois a vida espiritual é ditada pela realidade) dos versos rimados (que se afastam da pressuposta realidade do funcionamento da linguagem para construir outras possibilidades para sua formação). A contingência continua a ser o método através do qual o filósofo ou o poeta se abstraem, se afastam da realidade e da

³²² A citação completa de Kuki (KSZ XI: 55, ênfase no original) é como segue: 一体、夢を見ている者と狂人と芸術家とに共通なところは心像(image)及び心像相互の結合が現実の制約を離れて自由に形成されることである。その成立の条件は精神生活の既得の関連と現に意識の焦点にたっている印象、表象、感情との関係が自由になることである。

necessidade voluntariamente para que não fiquem presos à parte do ser admitido pela necessidade, e passem ao ser em sua totalidade (que inclui o nada). Só assim a literatura pode cumprir sua tarefa de expressar o ser em sua totalidade através da linguagem, isto é, de dar forma ao ser livre das arbitrariedades da linguagem e da personalidade, do “eu sou” (que, por sua vez, se difere da existência que determina a si mesma no encontro com a contingência). Assim, percebemos que o “valor artístico” da rima – título dado por Kuki à primeira parte de seu texto – não se refere tão somente ao quanto nossa sensibilidade é afetada pelos efeitos da rima. Não se fala de quantidade (quanto), antes de qualidade (como). Mais precisamente, como dar forma, o ato artístico por excelência, cria a nós mesmos, nosso “eu”, nosso mundo e nosso idioma.

Nisso podemos entender melhor o fundo filosófico do qual parte o apelo de Kuki aos poetas japoneses para que utilizem a forma da rima para alcançarem a beleza, que é seu dever³²³, assim como a sua hiperbólica afirmação de que a “forma da rima mobiliza um novo projeto do ser-lançado da linguagem” ou, como Kuki também gosta de se referir de modo mais próximo de seus leitores, “ela realiza o *kotodama* (言靈; o espírito da linguagem)”³²⁴.

Em resumo, Kuki também persegue essa pureza na poesia que é um ideal a ser perseguido. Um ideal impossível, portanto, habitando a região do nada, de completa autonomia através da qual a existência humana se determina a si mesma sem empecilhos. Contudo, como a existência humana também é determinada pelo ser, cabe a nós o trabalho para que esta determinação não ocorra a despeito de nós como se fosse somente necessária, repetindo-se em sua identidade, restrita nas correntes da causa e efeito, dominada pelo todo que ignora a existência das partes. Esse esforço se faz pela negação da necessidade, ou seja, pela contingência na qual todas essas instâncias acima elencadas são despidas do seu caráter inevitável e arbitrário. Abrimos os olhos para entender que tudo poderia ter se dado de outro modo ou não ter se dado de todo. Vemos a face escura do ser que é o nada, vemos a totalidade, o absoluto pela primeira vez em um passar de olhos muito frágil, uma vez que corremos o risco de sempre voltar a cair no habitual de entender o arbitrário como se fosse necessário. A filosofia nos faz compreender tudo isso. À literatura e à poesia cabe expressar pela linguagem esse ser/nada. Para enfrentar o risco de a linguagem cair em sua

³²³ Nas palavras de Kuki: “O dever do poeta é de, seguindo a tradição, torná-la mais rica e tomando para si o botão adormecido no interior da tradição, fazê-lo florescer em belas flores. Aquilo que peço dos poetas japoneses contemporâneos é, primeiro, uma conversão absoluta ao belo e, segundo, prestando seus serviços ao belo, ter a coragem para superar qualquer obstáculo.” (BG, pp.343-344)

³²⁴ Cf. BG, p.244 e p.486.

confortável habitualidade é preciso que dediquemos nossa atenção, a isso conquistamos impondo-nos regras no uso da linguagem como se não fôssemos os nossos “eus” comuns que a utilizassem, mas um outro eu possível que nunca corresse o risco de decair na arbitrariedade. Por isso, o fazer da forma, o dar forma à linguagem não é mero jogo de palavras nem ornamentos vulgares, mas a construção de um outro idioma, talvez impossível, não habitual e que não seja completamente determinado pelo ser necessário. Também é a construção de outra expressão do ser e, portanto, de outra determinação autônoma de nossa existência.

Nesse fundo é que devemos ler o “ritmo que possui uma beleza filosófica” citado por Kuki, do qual, agora, lemos a citação completa de Valéry:

Apenas quis deixar claro que os metros obrigatórios, as rimas, as formas fixas, toda essa arbitrariedade, por todos adotada, e que se opõe a nós mesmos, possuem uma espécie de beleza particular e filosófica. As correntes, que se enroscam a cada movimento de nosso gênio, lembra-nos, a todo momento, de todo desprezo que merece, sem dúvida, esse caos familiar que o banal chama *pensamento* e do qual desconhece que suas condições *naturais* não são menos fortuitas e nem menos fúteis que as condições de uma charada. (Valéry, 1957, n.p., ênfase no original)³²⁵

Valéry comenta o magistral poema de La Fontaine, *Adonis*, que para ele possui uma beleza formal inigualável, mostrando-se um poeta bem distinto daquela figura de escritor de fábulas à qual Valéry não disfarça certo desprezo. Mas, para complementar essa citação acima, busquemos outra que Kuki também nos traz, desta vez na tradução ao japonês feita por Horiguchi Daigaku, do texto “Littérature” presente em *Tel Quel I*:

A rima é muito bem-sucedida em tirar do sério a gente simples que acredita inocentemente que haja alguma coisa sob o céu que seja mais importante do que uma convenção. Eles têm a inocente crença de que algum pensamento *possa* ser mais profundo, mais durável... que uma convenção qualquer. Isso não faz com que a rima seja menos agradável e que acaricie de forma menos doce nosso ouvido.

A Rima – constitui uma lei independente do sujeito e é comparável a um relógio exterior. (Valéry, 1960, n.p., ênfase no original)³²⁶

³²⁵ J’ai seulement voulu faire concevoir que les nombres obligatoires, les rimes, les formes fixes, tout cet arbitraire, une fois pour toutes adopté, et opposé à nous-mêmes, ont une sorte de beauté propre et philosophique. Des chaînes, qui se roidissent à chaque mouvement de notre génie, nous rappellent, sur le moment, à tout le mépris que mérite, sans aucun doute, ce familier chaos, que le vulgaire appelle *pensée* et dont ils ignorent que les conditions *naturelles* ne sont pas moins fortuites, ni moins futiles, que les conditions d’une charade.

³²⁶ La rime a ce grand succès de mettre en fureur les gens simples qui croient naïvement qu’il y a quelque chose sous le ciel de plus important qu’une convention. Ils ont la croyance naïve que quelque pensée *peut* être plus profonde, plus durable... qu’une convention quelconque...

Ce n’est pas là le moindre agrément de la rime, et par quoi elle caresse le moins doucement l’oreille. La Rime — constitue une loi indépendante du sujet et est comparable à une horloge extérieure.

Destrinchando as palavras de Valéry, nos deparamos com uma curiosa constatação: a rima e todos os recursos formais da poesia são, de fato, arbitrários, mas também o são o pensamento e a filosofia, com a vantagem de que os primeiros não escondem a sua arbitrariedade, enquanto os segundos se passam por naturais ou mais profundos dissimulando o seu caráter arbitrário. A vantagem de seguir as convenções formais da poesia é que, sabendo de sua convencionalidade, nós as impomos sobre nós mesmos o que faz com que nos tornemos ainda mais atentos às restrições arbitrárias que independem e são alheias a nós. Com o desprezo racional a essas arbitrariedades, ganhamos em consciência, atenção e redobramos nossos esforços na tentativa de superá-las não em liberdade, mas em autonomia. Regras e convenções se transformam com o tempo, porém tal transformação ocorre nos momentos em que a autonomia alcança um nível superior – ou seja, se aproxima daquele Eu puro – em que o sujeito pode impor a si mesmo suas convenções não por mero capricho, pela liberdade pela liberdade que não sabe do que se liberta, antes por ter se moldado, se transformado em outro de si mesmo; por isso, convenções, como Valéry diz, são mais duráveis do que o pensamento. É interessante que Valéry tenha associado a rima a um relógio exterior que mede o tempo independente do sujeito que o vive, porque sua imagem se encontra em consonância com a distinção entre quantidade e qualidade empregada por Kuki para definir os tipos de forma poética.³²⁷ Em Kuki a forma da rima é uma objetividade que ao ser tomada pelo sujeito, permite a ele alcançar o patamar da arte pura e verdadeiramente livre, isto é, autônoma.

A “beleza particular e filosófica” da qual fala Valéry é aquela do sujeito que toma para si regras que ele mesmo não determinou, mas que trabalhando com elas torna possível a impossibilidade de ser outro de si. Com isso queremos destacar que a beleza é um *fazer*, uma *ação*, sendo que seu caráter filosófico é a adoção de algo que se opõe a nós mesmos.

Daqui podemos partir para a crítica valéryana à filosofia. Anne Lanous, citando a seguinte passagem dos *Cahier*,

A beleza é a autoridade de uma forma [...]. Há no efeito “Beleza” uma autoridade, um tabu, a sensação segunda de alguma coisa que não se deixa aproximar, exprimir, reduzir – que não admite familiaridades, que “existe” por si [...]. Uma obra é, assim, mais do que uma obra. É mais uma descoberta do

³²⁷ Há uma mudança de direção em Kuki que devemos destacar. Em “Considerações” (KSZ XI: 150), ele considera que o tempo quantitativo (aquele que pode ser contado) se transforma em qualitativo (ou seja, duração no sentido bergsoniano) automaticamente na poesia. Já em “Rima na Poesia Japonesa”, a divisão permanece para distinguir os dois tipos de “formas exteriores da poesia” (BG, p. 159) em quantitativa (ritmo, métrica) e qualitativo (rima, aliteração).

que uma invenção – como se a coisa préexistisse, lá, não ainda percebida. (Valéry *apud* Lanous, p.145)

comenta a relação entre beleza e filosofia:

[...] é por critérios *estéticos* mais do que sobre seu valor de verdade que a filosofia deveria ser julgada. Ela não é, aos olhos de Valéry, nada além do que uma arte que se desconhece como tal e seu único valor é estético: uma filosofia não se distingue a não ser por sua maior ou menor beleza formal. (Lanous, p.153)

Observação nada elogiosa e nem desejável *do ponto de vista dos filósofos*, pois eles (nós?) acreditamos que o fazer filosófico é objetivo, impessoal e universal, uma vez que temos que criar um conhecimento que não caia no relativismo e na mera guerra de opiniões – a *doxa* que se mostra como a nossa inimiga jurada desde os tempos de Platão que denunciou seu uso abusivo pelos sofistas –, mas que acaba por não ver o outro lado da moeda (o outro lado do ser que é o nada?) em que um conhecimento completamente desprovido (ou que se faz para se despir) da experiência particular acaba por “querer *normatizar e regradar*, para querer *disciplinar, controlar e comandar* não apenas a si mesmo, mas também e principalmente o *outro*, o modo como o outro *deve* agir (Ética) e o modo como o outro *deve* se expressar (Estética)” (Pimentel, p.126, ênfase no original).

Como um *dejà-vù*, parece que já lemos essas linhas em nossa primeira parte. Não só na negação quase uníssona de uma filosofia oriental, por ela não ser bem filosofia, nos moldes em que a filosofia entende a si mesma, mas também no alarmismo de se decair em relativismos caso a filosofia seja entendida como um fazer, um agir, uma ação cultural.³²⁸ Por isso que o outro, como coloca Valéry, é sempre inquietante à filosofia, surgindo como um enigma que nos oprime e que precisamos desvendar³²⁹ (ou seja, englobá-lo na nossa esfera de conhecimento), em vez de nos perguntarmos como conviver com ele. Não é preciso dizer que, de modos distintos, Gadamer e Derrida se fazem ouvir em suas críticas ao filosofar ocidental. O que Valéry emenda com maestria, perguntando “Como isto pode acontecer, que exista mais de uma filosofia?” (Pimentel, p.127).

³²⁸ Acrescentemos que não somente a filosofia oriental é vítima de um desejo de totalidade da filosofia, mas como vem mostrando a filosofia negra (ou filosofia africana), a filosofia ocidental e europeia, ao debater nobres temas sobre o que é o ser humano, a história e a sociedade, sempre tomou como seu parâmetro o homem branco, relegando à não-humanidade a pessoa negra (por vezes ativamente em sua argumentação), ao esquecimento a história de África e seus povos (lembremo-nos de Hegel) e ao primitivismo as sociedades não-brancas pelo globo (não por mero acaso a representação do estado de natureza na filosofia das luzes era sempre a sociedade africana ou o dos povos originários americanos).

³²⁹ Cf. Pimentel, p.126

Mas nem tudo estaria perdido à filosofia, uma vez que se faça como arte ou como literatura, ou seja, que busque a beleza que vem da autoridade da forma, em vez de uma pretensão de que seu conteúdo seja uma verdade universal.

A “autoridade” da forma artística – pela qual Valéry designa a experiência da beleza – é, então, primeiramente o meio, tanto para seu criador quanto para seu receptor, de recuperar a experiência imediata, de a remodelar em seu ato criador que a metamorfoseia. A produção ou a descoberta de formas pode, pelo processo criador e a atividade do espírito que elas põem em jogo, restituir ao artista como ao espectador um verdadeiro poder de legislar sobre o real, decidindo sua configuração. Isso pressupõe, como vimos, práticas artísticas capazes de levar a exigência formal a um nível adequadamente elevado [...] (Lanous, p.155)

A forma não é o aspecto exterior de uma obra de arte, como Gadamer diria, não é a vivência estética, aqueles traços que excitam nossas sensações por um instante para nos livrar do tédio ou das preocupações da vida. A forma, antes, é a prática artística que, conferindo configuração à realidade, seja esta uma obra ou a própria realidade, dando-a coerência e consistência interna que podem ser reconhecidas, forma a nós mesmos através de um processo em que nos retomamos enquanto ativos criadores e não passivos receptores do real. Ouvimos novamente as palavras de Kuki contra a necessidade: o mundo é assim, mas não é necessariamente como tal, poderia ter sido de outra forma ou não ter sido, sido nada. O formalismo de Kuki é a procura por esta outra existência, em suma, pelo outro, cuja busca atravessa o nada – afinal é imprescindível que consideremos aquilo que *não é* – e que, ao alcançá-lo ou mesmo sem o alcançar, deixa as marcas de seu esforço, atenção e agir como as ligações que dão coerência e consistência ao produto; superando este em importância.

Por isso consideramos “Rima na Poesia Japonesa” o ápice de seus esforços filosóficos e a prova de seu formalismo. Se não, observemos. Seu décimo primeiro capítulo, chamado “Exemplos”, inicia-se com pequenas observações apontando quais regras, convenções, formas que descreveu ao longo do texto foram aplicadas a cada poema que Kuki ele mesmo escreveu. Essas observações surgem aqui e acolá pelo texto referindo-se ao poema em que tal forma que acabou de ser explicada foi aplicada. No primeiro capítulo, ele expõe o que ele entende por rima defendendo que não se trata de mero preciosismo, que ele não é o único no Japão a se preocupar com essa questão e como em outras partes do mundo não é uma questão menor, tratar-se-ia de um verdadeiro projeto. No segundo capítulo, precisando ainda mais sua terminologia, Kuki demonstra como é falsa a contradição entre o verso irregular (livre) e a rima, na poesia japonesa e na mundial, sendo que não há aí razões suficientes para os poetas japoneses modernos

não a considerarem como método. No capítulo três, ele se vale de seu ouvido interno apurado e seu vasto conhecimento da poesia japonesa clássica para mostrar que não é verdadeira a afirmação de que nunca houve poemas rimados escritos em japonês, bastava tão somente ouvi-los como se ouve as rimas em outros idiomas, com as quais contrasta poemas em japonês. No quarto, quinto e sexto capítulos, por longas páginas, Kuki extravasa seu ceticismo e sua crítica em relação à naturalização de uma realidade em que a rima seria impossível em japonês devido às letras, sintaxe e fonética do idioma. Seu caminho é que os linguistas, foneticistas e gramáticos não são os poetas que trabalham para criar poemas; os primeiros se utilizam das regras daquilo que é, ou seja, da necessidade para explicarem a realidade, os segundos se impõem regras para criarem aquilo que poderia ser, mas que meramente ainda não é. No sétimo, oitavo e nono capítulos, vemos Kuki criando as regras que ele imporá a si mesmo e que conchama os poetas a também o fazerem à sua própria maneira, estabelecendo as convenções que lhe seriam caras em um encontro com o outro; os idiomas estrangeiros não são vistos como ameaças a uma pureza étnica nacional, como imigrantes prontos a desvirtuar tudo que caracteriza a nação em sua particularidade, nem mesmo como um outro absoluto que barreiras invisível e intransponíveis aparta por completo, muito pelo contrário, são bem-vindos emprestando seus ouvidos para escutar de outro lugar, de outra forma a musicalidade do idioma japonês e, assim, esses poetas auxiliam a traçar as linhas de poemas que cantem com outras vozes. E, finalmente, no décimo capítulo ele aponta que é o cantar que perpassa o subterrâneo de toda poesia, aflorando com qualidades diferentes na voz de cada idioma. É um impulso em direção à transformação de si a que chama a musicalidade das rimas do outro, não para nos tornamos no outro que ouvimos, mas para ganharmos outras vozes.

Assim, na forma dos poemas rimados de Kuki vemos e ouvimos seus esforços e sua atenção no aprimoramento de si mesmo – para confirmá-lo basta folhearmos as páginas anteriores. É claramente um esforço pessoal – ele o faz para escrever melhores poemas –, mas que cujas implicações superam a ele mesmo, passando pela reconfiguração de uma compreensão do idioma japonês e pela forma de se fazer filosofia. Seu texto vale-se da autoridade formal antes do que da sua força meramente argumentativa, caso assim fosse não haveria qualquer necessidade de se compor os poemas que encerram seu trabalho. Nem mesmo Valéry era um formalista tão rigoroso como Kuki se tornou. A autoridade formal de seu escrito também é atestada pela carência de prosódias e poéticas no Japão que a sucedessem. Isto é, prosódias e poéticas que não se preocupem somente

com exposições argumentativas, mas que elas façam parte da forma do todo da obra que levaria à efetiva criação de poemas (salvo, talvez, Umemoto que traz algumas criações próprias). Prova-se também a observação de Isoya acerca da hereditariedade, que ele reclama a Kuki, da longa tradição poética japonesa: os tratados poéticos do Japão antigo (歌論; *karon*) que são esforços conjuntos de criação formal, tanto de pensamento quanto de poesia.³³⁰

Por último, estamos seguros de que Kuki encontrou com sua metafísica saudosa uma saída da solitária filosofia, utilizando-se para isso seu filosofar contingente e surpreendente. Antes de reforçar e reproduzir a unilateralidade abstrata do ser necessário e da identidade etc ele ensaia:

A filosofia da existência pretende filosofar a totalidade da existência. A filosofia da existência não é uma filosofia do abstrato. Não é uma filosofia que sacrifica a concretude para conquistar a universalidade. A filosofia da existência tem que ser uma filosofia que penetra até as profundezas da existência humana, com raízes profundas na vivência individual. Não é preciso dizer que o objetivo da filosofia é a verdade. [...] A filosofia não é uma serva da teologia e nem da ciência. A filosofia não é nada além da amante da existência que filosofa. E, a existência que filosofa, deseja ardentemente a verdade da perspectiva da existência ela mesma. Assim, é um grave erro pensar que a abertura da filosofia é meramente apenas a conformidade ao conhecimento intelectual. Na abertura da filosofia há poder e dá-se paixão. A separação entre conhecimento, sentimento e vontade trouxe muita lucidez, mas ao mesmo tempo também provocou muitas confusões. A filosofia deve anteceder-se a esta separação e irromper das bases da totalidade da existência. (NtJ, pp.99-100)³³¹

Surpreendentemente foi na rima em que Kuki fez filosoficamente essa verdade.

³³⁰ É notável como Kuki se utiliza desses tratados de modo distinto do qual o discurso da estética japonesa o faz: Kuki se vale das prescrições formais dos tratados como guias para sua própria criação; em contraposição, o discurso da estética japonesa retira deles afirmações para confirmar seu pensamento de uma estética do como a sensibilidade japonesa *deve* ser expressa, cujo risco é de que uma sensibilidade que não siga suas prescrições possa acabar por ser taxada de não japonesa o suficiente ou, simplesmente, anti-japonesa.

³³¹ 実存哲学は実存全体において哲学しようとする。実存哲学は抽象の哲学ではない。普遍性を獲得するがために具体性を犠牲にするような哲学ではない。実存哲学は人間存在奥底に食い込んだ哲学、個性の体験に深く根ざした哲学でなければならぬ。言う迄もなく哲学の目標は真理である…哲学は神学の婢ではないが、また科学の婢でもない。哲学は哲学する実存者の情人である以外の何者でもない。そして哲学する実存者は実存そのものの角度において真理を思慕している。従って哲学の開示が単に理知的認識にのみ準拠すると考えるのは甚だしい誤りである。哲学の開示には情熱が与えて力ある。知情意の区分は多くの明晰をも齎したが同時にまた多くの混乱をも醸した。哲学はこれらの区分に先立って実存全体の根柢からほとぼり出るものでなければならぬ。

Notas conclusivas

Se me arriscasse a uma característica geral sob a qual a filosofia japonesa moderna estaria, diria: o problema da dualidade.

O embate contra o dualismo também marcou a filosofia de Kuki Shūzō e demarcou seu território no interior da filosofia japonesa por um tour de force sem precedente dentre seus pares, constituindo uma porta de entrada um tanto quanto inexplorada de seu pensamento através da qual eu gostaria de adentrar novamente nesta breve conclusão.

O dualismo que transpassa com mais vigor todo o percurso intelectual de Kuki é aquele entre universal e particular. Inclusive naquilo que tange a arte e a poesia. Esse dualismo que encurrala nosso pensamento e pede para ser superado é, pela primeira vez, cortejado por Kuki em um dos seus tanka:

Essas letras
“universal” e “objetivo”
também,
hoje me acenam
sarcasticamente. (KSZ I: 125)

Notemos que ele não escreve nem conceitos, nem palavras, Kuki se refere ao universal e ao objetivo simplesmente por “letras”, marcas fonéticas em um papel. Percebamos mais ainda que ele, discretamente, adiciona ali um “também”, não são somente essas letras que acenam para ele sarcasticamente. E o que aqui quer dizer um “aceno sarcástico”? Zombo, dor, fingimento, autoengano? E tudo isso é de hoje! Lembremos que Kuki, ele mesmo, não é indiferente ao zombo e a ironia, como nos versos de “Duração Pura”:

Já pelos trinta,
Como sempre pesquisando 31 sílabas?
Está dizendo que são 5 versos de 5, 7, 5, 7, 7?
Tá falando que o certo são 2 estrofes de 17 e 14?
Que a forma original eram 3 estrofes de 12, 12 e 7?
A cesura ficou ruim, então vai reescrever o verso?
Nada de confundir “vinte” com “verso”.
Versos não são feitos de números. (KSZ I: 135-136)

Kuki parece zombar de si mesmo, pois ele continua com os versos de 31 sílabas, reescrevendo-os em sua “forma original” sobre a qual a discussão só faz sentido no particular da língua japonesa, mas que, através da pena de Kuki, almeja à universalidade:

“Fragrância similar ao ‘bom gosto’
de minha terra,
em uma noite de primavera,
sente meu coração
na silhueta de Renée” (KSZ I: 83)

O universal e o objetivo permanecerão somente enquanto meras letras cínicas caso sejam tais quais poemas cujas formas são somente sílabas enfileiradas e medidas por números que nada dizem. Tal qual o tempo medido por número não passará de uma paródia do espaço, uma quantidade, e não um imensurável fluxo de diferença, uma qualidade. Assim, creio que a busca pela superação da dualidade entre universal e particular no pensamento de Kuki começa pela poesia e, mais especificamente, em sua forma. Forma essa que não se trata mais apenas de enumerar versos, mas de trazer aos versos da poesia japonesa uma fragrância de universalidade através da expansão da sua particularidade em direção à universalidade. Nesse primeiro embate poético que Kuki trava com o universal e o particular, sua tentativa foi aquela de fazer com que os poemas japoneses, em sua rigidez formal particular, pudessem vir a cantar não somente as cerejeiras da primavera ou a lua do outono, mas também as noites de Paris, as folhas dos Castanheiros, o Bosque de Bolonha e, quiçá, as vivas cores do ipê. Ou seja, aquilo a que me referi por “travesseiros-dos-poemas parisienses” seriam uma tentativa de elevar a poesia japonesa da sua particularidade à universalidade, ao mesmo tempo em que, com seus poemas modernos, Kuki ensaia expandir a universalidade daquilo que conhecemos por poesia.

A coisa muda de figura ao passarmos da poesia para a filosofia. Em *A Estrutura do “Bom Gosto”*, Kuki prende-se à particularidade semântica das palavras impedindo-as de qualquer contato com o universal através da interdição de sua tradução. “Iki”, “esprit”, “Sehnsucht” e, até mesmo, “sky” e “Wald” são palavras intraduzíveis ou, pelo menos, seriam alvo de traduções falhas. A razão por trás disso seria, segundo Kuki, que tais palavras, ao se apresentarem a nós enquanto fenômenos de consciência (isto é, enquanto

coisas dotadas de significado), teriam seu significado doado por um ser-étnico. Ser-étnico este que seria uma espécie de universal regional cuja constituição histórico-social doaria significados particulares aos fenômenos de consciência que se expressariam através de palavras pertencentes ao idioma que, por sua vez, também teria sido constituído à sombra de tal ser-étnico. Por essa razão, quão mais “idiomática” for uma palavra, maior é a carga de sua particularidade étnica, sendo que mesmo as palavras para fenômenos naturais seriam marcadas por esta particularidade. A metodologia escolhida por Kuki, ressaltamos, perfeitamente compatível à sua elaboração inicial, é uma hermenêutica do ser-étnico cujo objetivo é esclarecer por que elementos ocorre esta doação de sentido da etnia ao fenômeno de consciência. O mecanismo da doação é a estrutura, os elementos são traços distintivos. O que escapa a Kuki e complica a sua aproximação da dualidade universal-particular aqui não é que a abstração do universal não consiga apreender e explicar o particular, mas sim supor que a particularidade é doada por uma estrutura de elementos necessários. Kuki parece não notar, em um primeiro momento, que as particularidades que distinguem uma etnia da outra se devem a uma contingência cambiante e não, como ele supôs através do conceito de um ser-étnico, a uma diferença necessária e estática entre as culturas/etnias. Terminamos aqui sem um universal que englobaria tudo, mas antes universais regionais, encastelados em suas particularidades sem qualquer possibilidade de conexão ou permuta, mas, ao contrário, fricções e embates entre fronteiras hermeticamente fechadas. Porventura, o dualismo entre universal e particular desaparece, mas é substituído por um dualismo ainda mais violento, aquele no qual há tão somente antagonismo e exclusivismo.

Aqui, é de todo necessário deixarmos Kuki de lado por algumas linhas para expandir nossa visão. Heidegger certa vez apontou criticamente que a estética é uma disciplina moderna. Por mais que a modernidade japonesa tenha ocorrido tardiamente, com a sua estética não poderia ter ocorrido de forma diferente. O curioso é que é na estética japonesa que se expressa mais claramente uma contradição do pensamento japonês que, considero, até hoje não ter sido superado, e que se harmoniza com o tema da dualidade. Não é de todo controverso afirmar que a filosofia moderna europeia se apoiou em uma série de conceitos duais e antagônicos para sistematizar a razão como princípio guia de suas investigações. A filosofia japonesa, ao mesmo tempo em que acolhe os dualismos da razão ocidental, intenta superá-los na busca de um fundamento mais originário. Sua maior expressão foi o simpósio intitulado “Superação da Modernidade”, em 1942, no qual participou, dentre outros, o filósofo da Escola de Quioto,

Nishitani Keiji. Em meio à Segunda Guerra Mundial, o tópico em pauta era como a cultura e o pensamento japonês superariam a modernidade europeia, instalando, assim, um novo dualismo entre o antigo pensamento japonês e a recente filosofia europeia moderna. O pensador Sakai Naoki (2010) foi quem melhor expressou essa contradição da superação da modernidade japonesa ao afirmar que a característica fundamental das nações modernas é a classificação de indivíduos em identidades coletivas, seja a nacionalidade, seja a etnia, ambas tendo como fundamento o racismo. Enquanto o Japão deflagrava uma violenta guerra colonial pelos países do extremo asiático, com o apoio leniente de grande parte da intelectualidade da época, essa mesma apontava como o pensamento japonês havia ou haveria de superar a modernidade. Exatamente por isso podemos compreender perfeitamente porque *A Estrutura do “Bom Gosto”* de Kuki é normalmente tomada como uma das mais célebres obras a tratarem da estética japonesa, mesmo que não diga nada sobre o belo e muito pouco sobre arte: é seu apelo a um particularismo da etnia japonesa que lhe garante este lugar. A estética japonesa, ao ressaltar uma particularidade da sensibilidade de uma etnia e fundar sua particularidade em tal sensibilidade, contribuiu sobremaneira para a confecção da fantasmagoria da “raça japonesa” cuja crítica ainda permanece tímida seja nas pesquisas filosóficas, seja no campo dos estudos japoneses, de forma que ela espreita a cada página virada de um livro que lida com o tema. Em suma, os dualismos nascidos da modernidade fundaram em grande medida o racismo que foi uma das armas mais potentes do colonialismo.

O exclusivismo que *A Estrutura do “Bom Gosto”* esposa pelo método que utiliza é contraposto na filosofia da contingência de Kuki, ou melhor seria dizer, em seu método da contingência. Ele inicia pela constatação do apego da filosofia, seguindo aqui as ciências, à necessidade, isto é, aquilo que é e não pode deixar de ser. Creio que Kuki aponta corretamente os conceitos constituidores da necessidade como identidade, preservação e ser, aos quais a contingência não se opõe, antes, diria, ela os assombra, uma vez que a contingência é aquilo “no qual o ser não tem bases o suficiente, algo que poderia não ser”. Não o oposto, o contrário ou o antagônico, mas a negação que aqui é entendida como o efeito desestabilizador a gradualmente minar a possibilidade ontológica de um fenômeno. Isso quer dizer que, pela negação, as possibilidades de algo ser são diminuídas, aproximando-o cada vez mais do impossível – cuja possibilidade de ser é nula – e atribuindo-lhe um caráter contingente. O contingente, por sua vez, não pode ser entendido aqui como mero acidente ou arbitrariedade, pois estes últimos não possuem o poder de negação que a contingência possui: a contingência ilumina que algo poderia não ser tal

como é, enquanto o acidente faz com que algo continue sendo o que é, alterando-se superficialmente (por isso também pode ser chamado acessório), já a arbitrariedade se impõe unilateralmente fazendo com que algo seja da forma que se quer que ele seja (chamamos também de liberdade pessoal, que somente a mim interessa, por um lado, e de outro, autoritarismo quando é o querer de um que se impõe aos demais). Por isso, a intimidade entre a forma de filosofar contingente e a surpresa que desorganiza identidades pressupostas e preservações preciosistas. O impacto da negação promovida pela contingência no dualismo universal/particular é direto: o universal poderia não ser universal, uma vez que, por exemplo, surpreendentemente notamos que não seria possível que ele permanecesse como tal caso não selecionasse cuidadosamente aquilo que inclui e exclui de si (se algo é deixado de fora pelo universal ainda poderíamos chamá-lo assim? E chamaríamos de quê aquilo fora do universal?) ou se, para se auto-preservar, o universal a tudo incluísse se tornando um impossível abstrato vazio difícil de diferenciar de um conjunto vazio. O mesmo aconteceria com particulares que compartilham diversos pontos em comum com outros, a ponto de terem de abrir mão de sua particularidade em prol de um “grande particular” ou fechar-se nas mesquinhas diferenças da individualidade. De qualquer modo, as fronteiras da dualidade se borram e se tornam fluídas, deixando-nos com a arriscada tarefa de nos equilibrarmos nessa dinâmica corda-bamba.

Na corda-bamba, a filosofia tem muito a aprender com a poesia, diversos filósofos estavam bastante conscientes desse fato. Paul Valéry escreveu certa vez algo surpreendente ao comparar o caminhar à dança. Uma paráfrase seria a seguinte: ouvimos a campainha, nos levantamos e andamos até a porta para abri-la. Tudo, do momento em que nos pomos em movimento até o girar da maçaneta, é dominado pelo estranho objetivo de abrir a porta, cada passo, cada movimento, cada respiração, até a ponta dos dedos, absolutamente tudo. Mas quão estanho é a todos esses movimentos o “abrir a porta”; trata-se de algo tão distante que poderíamos ter cumprido tal objetivo por qualquer outro movimento, tão desconexos são o “andar” e o “abrir a porta”. Agora vejam a dança, até a mais simples dela. Cada movimento, cada passo, cada respiração até a ponta dos dedos pensados em uma conexão consequente, podemos dizer o porquê de cada movimento apenas apontando para os movimentos anteriores e posteriores. Quando um passo sai errado, logo percebemos e nos frustramos, uma frustração lógica, pois perdeu-se a consistência. Porém, vivemos mais abrindo portas do que dançando. Vivemos, agimos e pensamos em um mundo desprovido de consistência interna, um mundo estranho e desconexo e, o pior, estamos habituados a pensar nele e a partir dele pensamentos tão

estranhos e desconexos quanto o próprio mundo. A diferença entre o mundo e a arte, o caminhar e a dança, segundo Valéry, é a forma.

Na corda-bamba do filosofar contingente que dilui as fronteiras do dualismo, Kuki também pensava que a tarefa é dar forma ao caminhar. Nessa empreitada, ater-se a dualismos artificiais como universal e particular, ocidente e oriente ou Japão, conhecimento e sentimento, filosofia e poesia, só nos faz correr o risco de levarmos um tombo. Kuki, então, pôs-se à aparente tímida tarefa de dar forma à rima na poesia japonesa. De um lado, ruindo o pretense dualismo entre a poesia gestada na particularidade do idioma japonês e a poesia universal dos idiomas europeus, demonstrando que aquelas supostas particularidades do japonês que o impediriam de soar como os idiomas europeus poderiam simplesmente ser de outra forma na poesia, e, por outro, que certas características fonéticas do japonês eram compartilhadas pelo italiano e o latim. Também, ao melhor estilo de Valéry, e munido do seu filosofar contingente, Kuki desbanca a tendência do verso livre, crescente na poesia moderna, afirmando que antes de ser livre das antiquadas formas, era uma prisão às inconsistências do poeta, uma liberdade que se traduzia por arbitrariedade. A liberdade seria para Kuki a criação de regras consistentes que permitiriam ao poema não prestar contas a nada estranho aos seus versos, seja a tradição, seja os sentimentos do próprio poeta. Por fim, era preciso dizer em que se basearia tal forma, a resposta de Kuki: a diferença. A forma do poema não é somente a contagem de sílabas poéticas e estrofes, pois isso diz da forma quantitativa do poema, baseando-se na repetição e, portanto, na identidade. A forma qualitativa do poema só pode ser construída a partir do som do idioma, no qual sons idênticos ocorrem em palavras diferentes, e apenas ressoam enquanto relevantes quando são entrecortados por sons diferentes. Ou seja, rimas e assonâncias. Isso, de certo, parece natural e óbvio a qualquer poesia, mas só quando se há formas disponíveis que os tornem consistentes, algo do que a poesia japonesa carecia quase que por completo.

É neste momento em que Kuki se engaja na construção de formas cujos efeitos permaneceram longe dos olhos daqueles que se dedicaram à sua filosofia e que pretendi demonstrar na minha tese, listo-os: 1) a poesia japonesa deixa de ser japonesa para ser mais poesia (movimento contrário da estética japonesa); 2) portanto, através da poesia rimada, o idioma japonês passa a ser mais idiomático sem, necessariamente, ser mais japonês (por exemplo, o apego ao “idioma Yamato” demonstrado por Sakabe Megumi); 3) uma pequena parte do idioma japonês, a rima, quase irrelevante por ser quase

impossível, surpreendentemente possibilita a transformação da totalidade do idioma japonês.

Finalmente, é preciso dizer algumas palavras dos possíveis encontros de Kuki com Gadamer e Derrida, pois sua filosofia era, também, uma dos encontros fortuitos. Gostaria de nomear o encontro Kuki-Gadamer de “dar forma pela surpresa”. A máxima do diálogo gadameriano é o “quando se compreende, compreende-se de outra forma”, tal compreensão é sempre um tornar-se outro de si mesmo, experiência através da qual a identidade consigo-mesmo se mostra como inconsistente. Estamos sempre à mercê das experiências de encontros com os outros e dos diálogos que eles engendram, ambos, completamente fora de nosso controle. Mas é esta surpresa de nos percebermos transformados ao sairmos do diálogo com o outro que é o impulso inicial para criarmos formas que possibilitem uma continuidade da compreensão. Não se trata aqui nem de episódios momentâneos fechados em sua identidade e nem da preservação de um algo que permanecesse constante a despeito das transformações, antes são mais como rimas nas quais palavras diferentes ressoam umas às outras.

Ao encontro Kuki-Derrida também gostaria de nomear, desta vez de “dar forma à surpresa”. Traduzir não é transferir significados entre línguas, mas a paulatina e, mais importante, controlada transformação entre línguas. Uma tradução relevante é aquela que revela outra faceta de uma língua, aquele momento em que uma língua, por si mesma, não se sustenta, não consegue dizer aquilo que precisa em sua própria língua e passa a precisar de outra. Fazer uma língua falar outra língua, talvez, seja uma forma tentativa aproximada de sintetizar aquilo que Derrida compreendia por tradução. E quão surpreendente é isto! Traduzir responsabilmente frente ao outro é como se dá forma à esta surpresa. Não poderíamos assim dizer que Kuki praticou essa tradução ao fazer a língua japonesa cantar as rimas como as poesias em línguas europeias? Mas não seriam rimas transformadas e transformadoras tanto do japonês quanto das línguas europeias?

Kuki belamente falou de uma filosofia solitária, aquela que se entende enquanto apenas um fragmento, uma filosofia, porque não dizer, abstrata. A filosofia se torna saudosa quando busca outro fragmento que a complete. Fragmentos que se completam antes de dualismos que se antagonizem. Imagino se Kuki pensava se somente a poesia seria capaz de aplacar a solidão filosófica.

Bibliografia

ALI, Said M. *Versificação Portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 1999.

AMIT, Rea. “On the Structure of Contemporary Japanese Aesthetics”. In: *Philosophy East and West*, Vol. 62, No. 2 (APRIL 2012), pp. 174-185.

ANGLE, Stephen C. “The Minimal Definition and Methodology of Comparative Philosophy: A Report from a Conference”. In: *Comparative Philosophy*. San Jose: vol. 1, n. 1, 2010, pp.106-110.

ASTON, William George. *A History of Japanese Literature*. 1899. Disponível em: <https://en.wikisource.org/wiki/A_History_of_Japanese_Literature>. Acesso em: 15 mar. 2020.

BALSLEV, Anindita N. “Philosophy and Cross-Cultural Conversation: Some Comments on The Project of Comparative Philosophy”. In: *Metaphilosophy*. Oxford; Malden: vol. 28, n. 4, 1997, pp.359-370.

_____. “Philosophy, Literature and Inter-cultural Comparison: Heidegger, Kundera and Dickens,” a paper presented at the Sixth East-West Philosophers’ Conference, Honolulu, August, 1989.

BENHAMOU, Noëlle. “La Promenade au Bois dans le roman du XIXe siècle”, colloque *La Vie parisienne, une langue, un mythe, un style* organizado por a Société des Études romantiques et dix-neuviémistes, Paris, 7-8-9 juin 2007, 2008.

BEVILLE, R. *Trajectories of Form in Modern Japanese Poetry*. Orientador: Daniel O’Neill. 2015. 125 f. Tese. Doctor of Philosophy in Japanese Language, University of California, Berkeley, Fall 2015.

BITŌ, Masahide. “Thought and Religion, 1550–1700”, trans.: NAKAI, Kate Wildman. In: HALL, John Whitney (ed.). *The Cambridge History of Japan Volume 4: Early Modern Japan*, 6th printing, New York: Cambridge University, pp. 373-424, 2006.

BOTZ-BORNSTEIN, Thorsten. “‘Iki’, Style, Trace: Shūzō Kuki and the Spirit of Hermeneutics”. In: *Philosophy East and West*, Vol. 47, No. 4 (Oct., 1997), pp. 554-580.

_____. “Ethnophilosophy, Comparative Philosophy, Pragmatism: Toward a Philosophy of Ethnoscapes”. In: *Philosophy East and West*, Vol. 56, No. 1 (Jan., 2006), pp. 153-171.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. Trad.: KERN, Daniela; TEIXEIRA, Guilherme J. F. Porto Alegre: Zouk; São Paulo: EDUSP, 2006.

_____. “Gostos de Classe e Estilos de Vida”. In: ORTIZ, Renato (org.). *Bourdieu – Sociologia*. São Paulo: Ática, pp.82-121, 1983.

_____. “Capital Simbólico e Classes Sociais”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, Ed. 96, Vol. 32, No. 2, pp. 105-115, Jul., 2013.

BOUTRY-STADELMANN, Britta. “Que veut dire philosophie “japonaise”?”. In: UEHARA, M.; HEISIG, J. (eds.). *Frontiers of Japanese Philosophy 3: Origins and Possibilities*. Nagoya: Nanzan Institute for Religion & Culture, 2008, pp. 241-254.

BRITTO, Paulo Henriques. “Para uma tipologia do verso livre”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, no. 19, Abralic, 2011, p.127-144. Disponível em <<http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415577837.pdf>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

BURIK, Steven. *The End of Comparative Philosophy and the Task of Comparative Thinking: Heidegger, Derrida, and Daoism*. New York: State University of New York Press, 2009.

COWARD, Harold. *Derrida and Indian Philosophy*. New York: State University of New York Press, 1990.

D’AUREVILLY, J. Barbey. *Du Dandysme et de George Brummell*. Paris: Alphonse Lemere, 1879. Disponível em: <<https://archive.org/details/dudandysmeetdeg00aurgoog>>. Acesso em: 04 jul. 2018.

DAITŌ, Shun’ichi. *Kuki Shūzō to Nihonbunkaron*. Tokyo: Azusa Shuppansha, 1996.

DALLMAYR, Fred. *Beyond Orientalism: Essays on Cross-Cultural Encounter*. New York: State University of New York Press, 1996.

DAVIS, Bret W. “Opening up the West: Toward Dialogue with Japanese Philosophy”. In: *Journal of Japanese Philosophy*, Vol. 01, No. 01 (May, 2013), pp.57-83.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *The Ear of the Other*. Translation by Avital Ronell. New York: Schocken Books, 1985.

_____. “Y a-t-il une langue philosophique”. In: *Autrement, À quoi pensent les philosophes*, n° 102. (Nov., 1988).

_____. *Margens da Filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. *A Voz e o Fenômeno: Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. “O que é uma tradução ‘relevante’?”. Tradução de Olivia Niemeyer Santos. In: *Alfa*, São Paulo, 44(n.esp), 2000, pp. 13-44.

_____. *Posições*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. “Sobreviver/Diário de Borda”. In: FERREIRA, Élide Paulina. *Jacques Derrida e o récit da tradução: o Sobreviver/Diário de Borda e seus transbordamentos*. 2003. 244 f. Tese (Doutorado em Teoria, Prática e Ensino de Tradução). Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, pp.16-88.

_____. “Carta a um Amigo Japonês”. Tradução de Érica Lima. In: OTTONI, Paulo (org.). *Tradução: A Prática da Diferença*, 2ª Edição. Campinas: Unicamp, 2005a, pp.21-27.

_____. “Teologia da Tradução”. Tradução de Nícia Bonatti. In: OTTONI, Paulo (org.). *Tradução: A Prática da Diferença*, 2ª Edição. Campinas: Unicamp, 2005b, pp. 155-174.

_____. *A Farmácia de Platão*, 3ª Edição. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005c.

_____. “Às Voltas com Babel”. In: SILVA, Francisco de Fátima da. *Às Voltas com Babel: Derrida e a Tradução (catacréstica)*. 2006. 205 f. Tese (Doutorado em Teoria, Prática e Ensino de Tradução). Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, pp.20-61.

_____. *A Escritura e a Diferença*, 2ª edição. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *O Monolinguismo do Outro ou a Prótese de Origem*. Tradução de Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.

EBERSOLT, Simon. “Kuki Shûzô, l’iki et la phénoménologie allemande”. In: *Japon Pluriel 10. L’ère Taishô (1912-1926): genèse du Japon contemporain?*, Actes du dixième colloque de la Société française des études japonaise. Arles: Philippe Picquier, pp. 449-456, 2015.

FERREIRA, Élide Paulina. *Jacques Derrida e o récit da tradução: o Sobreviver/Diário de Borda e seus transbordamentos*. 2003. 244 f. Tese (Doutorado em Teoria, Prática e Ensino de Tradução). Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas.

FUJINAKA, Masayoshi. “Kuki Testugaku ni okeru Keijijōgakuteki Jitsuzon no Mondai.” *Shisō*, 668, no.2 (1980): 69-85.

- FUJITA, Masakatsu. *Kuki Shūzō: Risei to Jōnetsu no Hazamani Tatsu 'Kotoba' no Tetsugaku*. Tokyo: Métier, 2016.
- FUJITA, Masakatsu. *Kuki Shūzō: Risei to Jōnetsu no Hazamani Tatsu "Kotoba" no Tetsugaku*. Tokyo: Métier, 2016.
- FUJITA, Masakatsu; DAVIS, Bret (Eds.). *Sekai no naka no nihon no tetsugaku*. Kyoto: Showado, 2005.
- FURUKAWA, Yūji. *Gūzensei to Unmei: Kuki Shūzō no Rinrigaku*. Kyoto: Nakanishiya, 2015.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*, 3ª edição. Tradução Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- _____. *Verdade e Método II*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- _____. *Hermenêutica em Retrospectiva*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2009.
- _____. *Hermenêutica da Obra de Arte*. Tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GERSTLE, Andrew C. (ed.). *18th Century Japan: Culture and Society*. Sydney: Allen & Unwin, 1989.
- GOTO-JONES, Cris. "What is (Comparative) Philosophy?". In: *Philosophy*, Vol. 88, No. 01 (Jan., 2013), pp.133-140.
- GRAHAM, Parkes. "Kyōto Gakuha to 'Fashizumu' no Retteru". In: FUJITA, M.; DAVIS, B. *Sekai no Naka no Nihon no Testugaku*. Kyoto: Showado, 2005.
- GRONDIN, Jean. *Le tournant herméneutique de la phénoménologie*. Paris: Presses Universitaires de France - PUF, 2003a.
- _____. *Hans-Georg Gadamer: A Biography*. Translation by Joel Weinsheimer. New York; London: Yale University Press, 2003b.
- _____. *Hermenêutica*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2006.
- HAGIWARA, S. *Shi no Genri*. Versão Kindle, 2012.
- HAGIWARA, Sakutarō. *Aoneko*. Aozora Bunkō. Disponível em: <<https://www.aozora.gr.jp/cards/000067/card1768.html>>. Acesso em: 15 mar. 2020.
- HAGIWARA, Sakutarō. *Shi no Genri*. Versão Kindle, 2012.
- HAYAKAWA, Tadanori. "*Nihon Sugoi*" no *Disutopia: Senjika Jigajisan no Keifu*. Tokyo: Seikyusha, 2016.

- HEISIG, J. W.; KASULIS, T. P.; MARALDO, J. C. (eds). *Japanese Philosophy: A Sourcebook*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2011.
- HEISIG, James W.; RAUD, Rein (eds.). *Frontiers of Japanese Philosophy 7: Classical Japanese Philosophy*. Nagoya: Nanzan Institute for Religion & Culture, 2010.
- HISAMATSU, S (org.). *Kindai Shika Ronshū: Nihon Kindai Bungaku Taikei 59*. Tokyo: Kadokawa Shoten, 1973.
- HISAMATSU, Sen'ichi (org.). *Kindai Shika Ronshū: Nihon Kindai Bungaku Taikei 59*. Tokyo: Kadokawa Shoten, 1973.
- HISAMATSU, Sen'ichi. *Karonshū I: Chūyo no Bungaku*. Tokyo: Miyaishoten, 1971.
- IJIMA, Kōichi. *Teikei Ronsō*. Nagoya: Fūbaisha, 1991.
- ISOYA, Takashi. "Gengo toshite no Kuki Shūzō (jō): Yōroppa Gengoshisō no Juyō to Chōkoku". In: *Shisō*, Vol. 668, No. 2, pp. 106-140, 1980a.
- _____. "Gengo toshite no Kuki Shūzō (ge): Sonzairon kara Kigōron e no Kakyō". In: *Shisō*, Vol. 669, No. 3, pp. 104-134, 1980b.
- _____. "Gūzensei to Gengo". In: SAKABE, Megumi; WASHIDA, Kyokazu; FUJITA, Masakatsu (eds.). *Kuki Shūzō no Sekai*. Tokyo: Minerva Shobo, 2002, pp.78-114.
- _____. "The Significance of Japanese Philosophy". Tradução de Bret W. Davis. In: *Journal of Japanese Philosophy*, Volume 1, 2013, pp. 5-20.
- JAKOBSON, Roman. "On linguistic aspects of translation". In: BROWER, Reuben A. (ed.). *On Translation*. New York: Oxford University Press, 1966, pp.232-239.
- KANEDA, Tamio. "Meijiki ni okeru Nihon Bigaku no Kiso". In: *Jinbunkagaku* (人文科学), vol. 8, 1976, pp.1-39.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*, 2ª edição. Tradução de Valerio Rohden e António Marques, Forense Universitária.
- KASULIS, Thomas P. *Intimacy or Integrity: Philosophy and Cultural Difference*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002.
- KATŌ, Hilda. "The Mumyosho of Kamo no Chomei and Its Significance in Japanese Literature". In: *Monumenta Nipponica*, Vol. 23, No. 3/4 (1968), pp. 321-349.
- KATO, Shuichi. *Nihon Bungakushi Jyosetsu ka*. Tokyo: Chikuma Shobo, 1979.
- KATO, Shuichi. *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa*. Tradução de Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

- KAWAMOTO, K. “Modern Japanese Poetry to the 1910s”. In: SHIRANE, H.; SUZUKI, T.; LURIE, D. (eds.). *The Cambridge History of Japanese Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, p.613-622.
- KEENE, Donald. *A History of Japanese Literature, Volume 4: Dawn to the West*. New York: Columbia University Press, 1999.
- KEENE, Donald. *The Pleasures of Japanese Poetry*. New York: Columbia University Press, 1988.
- KEIZAISANGYŌSHŌ. *Sekai ga Odoroku Nippon!*. Tokyo: Ei Shuppansha, 2017.
- KIMINO, Takahisa. *Kotoba de Orareta Toshi: Kindai no Shi to Shijintachi*. Tokyo: Sangensha, 2008.
- KONISHI, Jun’ichi. “Ushintai shiken”. In: *Nihon Gakushiin Kiyō*, 9.2, 1951, pp.115-142
- KUKI, Shūzō. *Kuki Shūzō Zenshū [Obras Completas de Kuki Shūzō]*, 2ª Edição. Tokyo: Iwanami Shoten, 1990.
- _____. *Bungeiron [Filosofia da Literatura]*, 6ª Edição. Tokyo: Iwanami Shoten, 1967.
- _____. *The Structure of Detachment: The Aesthetic Vision of Kuki Shūzō*. Translation by Hiroshi Nara. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2004.
- _____. *Gūzensei no Mondai [O Problema da Contingência]*, 1ª Edição. Tokyo: Iwanami Shoten, 2012.
- _____. *Ningen to Jitsuzon [O Ser Humano e a Existência]*, 1ª Edição. Tokyo: Iwanami Shoten, 2016.
- KUROKAWA, Masataka. “Senzaishū no Hairetsu ni Kansuru Kōsatsu: Koraifutaishō ni Kanrensasete”. In: *Kokubungakukou*, issue 29, 1962, pp.12-22.
- LAFLEUR, William R. “Symbol and Yūgen. Shunzei’s Use of Tendai Buddhism”. In: James H. Sanford (ed.). *Flowing Traces: Buddhism in the Literary and Visual Arts of Japan*. Princeton: Princeton University Press, 1992, pp. 16-26.
- LARSON, Gerald James; DEUTSCH, Eliot (eds.). *Interpreting Across Boundaries: New Essays in Comparative Philosophy*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1989.
- LAUNOIS, Anne. “Le Formalisme Valéryen: Une Exigence Esthétique au Service de la Réappropriation du Sujet”. In: *Nouvelle revue d’Esthétique*, no. 18, 2016/2, pp. 145-172.
- LIGHT, Stephen. *Shuzo Kuki and Jean-Paul Sartre: Influence and Counter-Influence in the Early History of Existential Phenomonology*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987.

- LIZARDO, Omar. "Taste and the Logic of Practice in Distinction". In: *Sociologický časopis/Czech Sociological Review*, Vol. 50, No. 3, pp. 335-364, 2014.
- MACHADO, Roberto Pinheiro. *Introdução à Poesia Moderna Japonesa*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2015.
- MARALDO, John C. "Tradition, Textuality and the Trans-lation of Philosophy: The Case of Japan". In: *Japan in Traditional and Postmodern Perspectives*. Albany: State University of New York, 1995, pp.225-243.
- MARRA, Michael. *Modern Japanese Aesthetics: a Reader*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999.
- _____. *A History of Modern Japanese Aesthetics*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001.
- _____. *Japanese Hermeneutics: Current Debates on Aesthetics and Interpretation*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002a.
- _____. "Representations of 'Japaneseness' in Modern Japanese Aesthetics: An Introduction to the Critique of Comparative Reason". In: MARRA, Michael (ed.). *Japanese Hermeneutics: Current Debates on Aesthetics and Interpretation*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2002b, pp.153-162.
- _____. *Kuki Shūzō: A Philosopher's Poetry and Poetics*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004.
- _____. *Essays on Japan: Between Aesthetics and Literature*. Leiden, Boston: Brill, 2010.
- MARION, Jean-Luc. « Remarques sur la surprise, la méprise et la déprise ». In: *Alter*, 24, pp.15-30, 2016.
- MAYEDA, Graham. *Time, Space and Ethics in the Philosophy of Watsuji Testurō, Kuki Shūzō and Martin Heidegger*. New York: Routledge, 2006.
- MEHL, S. "The Beginnings of Japanese Free-Verse Poetry and the Dynamics of Cultural Change". In: *Japan Review*, Kyoto, n. 28, p. 103-132, 2015.
- MINER, Earl. "The Technique of Japanese Poetry". In: *The Hudson Review*, Vol. 8, No. 3, (Autumn, 1955), pp. 350-366.
- MINER, Earl. "Waka: Features of Its Constitution and Development". In: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, v. 50 n. 2, 1990, pp. 669-706.
- MINER, Earl. *An Introduction to Japanese Court Poetry*. Stanford: Stanford University Press, 1968.

- MISHIMA, Yukio. *Tennin Gosui: Hōjō no Umi Dai Yon Kan*, 10ª Edição. Tokyo: Shinchōsha, 1974.
- MORAIS, Liliana. “As Artes Tradicionais no Japão Moderno: Trajetórias Históricas, Construções Políticas e Redes de Sociabilidade”. In: Ferreira, Cacio José, ed. *XI Congresso Internacional de Estudos Japoneses no Brasil / XXIV Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa: Anais*. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2017, pp.367–389.
- MORIGAMI, Shōyō. *Wabi, Sabi, Yūgen no Kokoro: Seiyō Tetsugaku wo Koeru Jyōishiki*. Tokyo: Seiunsha, 2015.
- MORRIS, M. “Waka and Form, Waka and History”. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Boston, v. 46, n. 2, p. 551-610, 1986.
- MORRIS, Mark. “Waka and Form, Waka and History”. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 46, No. 2 (Dec., 1986), pp. 551-610.
- MURATSUBAKI, S. *Kotoba no Shigaku: Shiteishi to iu Poemu no Gensō*. Tokyo: Doyō Bijyutsusha, 2011.
- NAGAI, Kafū. *Furansu Monogatari*. Versão Kindle, 2012.
- NAKAEMA, Olivia Yumi. *Os Recursos Retóricos na Obra Kokinwakashū (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.
- NAKAMURA, Shin’ichirō. *Nakamura Shin’ichirō Hyōron Shūsei 1*. Tokyo: Iwanami, 1984.
- NAKAO, Taro. *Sui, Tsū, Iki: Edo no Biishikikō*. 3ª ed., Tokyo: Miyai, 2007.
- NAOKI, Sakai; ISOMAE, Jun’ichi (orgs.). “*Kindai no chokoku*” to *Kyoto Gakuha: Kindaisei, Teikoku, Fuhensei*. Tokyo: Ibunsha, 2010.
- NISHIYAMA, Matsunosuke. *Edo Culture: Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600-1868*. Trans.: Groemer, Gerald. Honolulu: University of Hawai’i, 1997.
- OBAMA, Yoshinobu. *Kuki Shūzō no Tetsugaku: Hyohaku no Tamashi*. Tokyo: Showado, 2006.
- ŌHASHI, Ryosuke. *Nihonteki na mono, yoroppateki na mono*. Tokyo: Shinchosha, 1992.
- _____. “Kuki Shūzō and the Question of Hermeneutics”. In: *Comparative and Continental Philosophy*, Vol. 1, Issue 1, pp. 23-37, 2009.
- OISHI, Masashi. “Yojō no Bigaku: Waka ni okeru Kokoro, Kotoba, Sugata no Kanren”.

- In: *Testugaku*, vol. 118, 2007, pp. 173-203.
- ŌNISHI, Hajime. “There is no Religion in *Waka*”. In: MARRA, Michele. *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*. Honolulu: University of Hawai’i Press, 1999, pp. 122-140.
- ŌNISHI, Hajime. *Tōyōteki Geijutsu Seishin*. Tokyo: Kōbundō, 1988.
- _____. *Yūgen to Aware*. Tokyo: Iwanami Shoten, 1940, 3ª edição.
- ŌNO, Keiichirō. “Kuki Shūzō ni okeru Shi to Tetsugaku: Shisō no Keisei wo megutte”. In: *Shisō*, Vol. 668, No. 2 (1980), pp.87-105.
- OTABE, Tanehisa. “‘Nihonteki na Mono’ to Apuriorishūgi no Hazama: Ōnishi Yoshinori to ‘Tōyōteki’ Geijutsu Seishin”. In: *Bigaku*, vol. 49, n. 4, 1999 (mar.), pp.13-24.
- OTTONI, P.; FERREIRA, É. (orgs.). *Traduzir Derrida: Políticas e Desconstruções*. Campinas: Mercado de Letras, 2006.
- OTTONI, Paulo (org.). “Tradução e desconstrução: a contaminação constitutiva e necessária das línguas”. In: *Pulsional*, ano XV, n.158, (jun., 2002), pp. 5-10.
- _____. *Tradução: A Prática da Diferença*, 2ª Edição. Campinas: Unicamp, 2005a.
- _____. *Tradução manifesta: double bind & acontecimento*. Campinas: Ed. Unicamp, 2005b.
- _____. “Língua Nacional e Idioma: Qual o ‘Lugar’ do Eu [Moi] na Desconstrução?”. In: dos SANTOS, A.; DURÃO, F.; da SILVA, M. (org.). *Desconstruções e Contextos Nacionais*. Rio de Janeiro: 7 Letras. pp. 85-92, 2006.
- PALMER, Richard E. *Hermeneutics*. Evanston: Northwestern University Press, 1969.
- PALMER, Richard E.; MICHELFELDER, Diane P. (Eds.). *Dialogue and Deconstruction: The Gadamer-Derrida Encounter*. New York: State University of New York Press, 1989.
- PANIKKAR, Raimundo. “What is Comparative Philosophy Comparing?”. In: LARSON, Gerald James; DEUTSCH, Eliot (eds.). *Interpreting Across Boundaries: New Essays in Comparative Philosophy*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1989, pp.116-136.
- PIMENTEL, Brutus Abel F. *Paul Valéry: estudos filosóficos*. 2008. 187f. Tese (Doutorado em Filosofia). Departamento de Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.
- PINCUS, Leslie. *Authenticating Culture in Imperial Japan: Kuki Shuzo and the Rise of National Aesthetics*. Berkeley, Los Angeles and California: University of California Press, 1996.

- PINCUS, Leslie. *Authenticating Culture in Imperial Japan: Kuki Shuzo and the Rise of National Aesthetics*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California, 1996.
- RAUD, Rein. “Philosophies versus Philosophy: In Defense of a Flexible Definition”. In: *Philosophy East & West*. Honolulu: vol. 56, n. 4, (Oct., 2006), pp. 618-625.
- RIMER, J. Thomas. “Literary Stances: *The Structure of Iki*”. In: *The Structure of Detachment: The Aesthetic Vision of Kuki Shūzō*. Translation by Hiroshi Nara. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2004, pp.130-147.
- RORTY, Richard. “Review of Interpreting Across Boundaries: New Essays in Comparative Philosophy”. In: *Philosophy East & West*. Honolulu: vol. 39, n. 3, 1989, pp.332-337.
- SAFATLE, Vladimir. *O Circuito dos Afetos: Corpos Políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 2ª edição revista. Versão Kindle. São Paulo: Autêntica, 2016.
- SAID, Edward. *Orientalismo: O Oriente como Invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SAKABE, Megumi. *Kagami no Naka no Nihongo: Sono Shisou no Shujusou*. Tokyo: Chikumashobo, 1989.
- _____. *Fuzai no Uta: Kuki Shūzō no Sekai*. Tokyo: Hankyu Communications, 1990.
- _____. *Kamen no Kaishakugaku*, 10ª Edição. Tokyo: Tokyo Daigaku Shuppan Kai, 1992.
- _____. “Mask and Shadow in Japanese Culture: Implicit Ontology in Japanese Thought”. In: MARRA, Michael. *Modern Japanese Aesthetics: a Reader*. Honolulu: University of Hawai’i Press, 1999, pp.242-262.
- _____. *Moderunite, Barokku: Gendai Seishinshi Josetsu*. Tokyo: Tetsugaku Shobo, 2005.
- SAKABE, Megumi; WASHIDA, Kyokazu; FUJITA, Masakatsu (eds.). *Kuki Shūzō no Sekai*. Tokyo: Minerva Shobo, 2002.
- SAKURAI, Yoshio. “‘Iki’ to ‘Tsū’ he no Jinmeru teki Apurōchi”. In: *Shakaigaku Hyōron*, Vol. 42, No. 3, pp. 229-242, Dec., 1991.
- SEIGLE, Cecilia Segawa. *Yoshiwara: the Glittering World of the Japanese Courtesan*. Honolulu: University of Hawai’i, 1993.
- SHIMOMISE, Eiichi. “Kuki Tetsugaku to Gūzensei no Mondai”. In: *Shisō* 669, no.3 (1980): 76-103.
- SHIRANA, Masakazu; IKEDA, Teiichi. “Japan Is Great”. In: *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, vol. 15, issue 3, n. 4, 2017, pp.1-8.

- SHIRANE, Haruo. “Lyricism and Intertextuality: An Approach to Shunzei’s Poetics”. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 50, No. 1 (Jun., 1990), pp. 71-85.
- SHIRANE, Haruo. *Japan and the Culture of the Four Seasons: Nature, Literature and the Arts*. New York: Columbia University Press, 2012.
- SHIRANE, Haruo. *Traditional Japanese Poetry: An Anthology, Beginnings to 1600*. New York: Columbia University Press, 2007.
- SILVA, Francisco de Fátima da. *Às Voltas com Babel: Derrida e a Tradução (catacréstica)*. 2006. 205 f. Tese (Doutorado em Teoria, Prática e Ensino de Tradução). Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas.
- SILVERMAN, Hugh J. *Textualities: Between Hermeneutics and Deconstruction*. New York, London: Routledge, 1994.
- SIMMEL, Georg. *Filosofia do Amor*. Trad.: BRANDÃO, Luís Eduardo de Lima. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- SISCAR, Marcos. “Jacques Derrida, O Intraduzível”. In: *Alfa*, Vol. 44, No. esp. (2000), pp.59-69.
- SMID, Robert W. *Methodologies of Comparative Philosophy: The Pragmatist and Process Traditions*. Albany: State University of New York Press, 2009.
- SUGAWARA, K. “Metrics Bound and Unbound Japanese Experiments in Translating Poetry from European Languages”. In: *Yearbook of Comparative and General Literature*, Toronto, v. 54, p. 57-73, 2008.
- SUZUKI, Sadami; IWAI, Shigeki (ed.). *Wabi, Sabi, Yūgen: “Nihon no Bigaku” no Genten wo Saguru*. Tokyo: Suiseisha, 2006.
- TANAKA, Kyūbun. *Kuki Shūzō: Gūzen to Shizen*. Tokyo: Pericansha, 2001.
- TANAKA, Kyūbun. *Nihonbi wo Tetsugakusuru: Aware, Yūgen, Sabi, Iki*. Tokyo: Seidosha, 2013, versão kindle.
- TANAKA, Yutaka. “Shunzei karon kenkyū: Keiki to yosei”. In: *Osaka Daigaku Bungaku-bu kiyō*, VIII, nov. 1961, pp. 1-73.
- TARTAGLIA, James. “Rorty’s Thesis of Cultural Specificity of Philosophy”. In: *Philosophy East and West*. Honolulu: vol. 64, n. 4, 2014, pp.1018-1038.
- THÉRIEN, Claude. “La pratique valéryenne du savoir pouvoir faire”. In: *Nouvelle revue d’Esthétique*, no. 6, 2010/2, pp. 119-129.
- TOMASI, M. “The Rise of a New Poetic Form: The Role of Shimamura Hogetsu in the Creation of Modern Japanese Poetry”. In: *Japan Review*, Kyoto, v. 19, p. 107-132, 2007.

- _____. “Genbun itchi and Questione della lingua: Theoretical Intersections in the Creation of a New Written Language in Meiji Japan and Renaissance Italy”. In: Arokay, J.; Gvozdanovic, J.; Miyajima, D. (Eds.). *Divided Languages?: Diglossia, Translation and the Rise of Modernity in Japan, China, and the Slavic World*. New York: Springer, 2014, p. 105-118.
- UEHARA, Mayuko. “La tâche du traducteur en philosophie dans le Japon moderne”. In: UEHARA, M.; HEISIG, J. (eds.). *Frontiers of Japanese Philosophy 3: Origins and Possibilities*. Nagoya: Nanzan Institute for Religion & Culture, 2008, pp.277-294.
- UMETOMO, Kenzō. *Shihō no Fukken: Gendai Nihongo Inritsu no Kanōsei*. Tokyo: Nishida Shoten, 1989.
- VALÉRY, Paul. *Oeuvres Tome I*. Versão EPUB. Paris: Librairie Gallimard, 1957.
- VALÉRY, Paul. *Oeuvres Tome II*. Versão EPUB. Paris: Librairie Gallimard, 1960.
- VALLES, Jesús G. *Historia de la Filosofía Japonesa*. Madrid: Tecnos, 2000.
- WAKISAKA, Geny. “A Poética do Kokin Wakashū”. In: *Estudos Japoneses*, n. 17, 1997, pp. 55-70.
- WAKISAKA, Geny. “De Korai Fūtaishō a Maigetsushō Uma Faceta da Poética Japonesa”. In: *Estudos Japoneses*, vol. 12, 1992, pp. 17-25.
- WAKISAKA, Geny. “Sobre o ‘Makurakotoba’”. In: *Estudos Japoneses*, n. 2, 1982, pp. 21-31.
- YAMAGUCHI, Tomomi. “The ‘Japan Is Great!’ Boom, Historical Revisionism, and the Government”. In: *The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, vol. 15, issue 6, n. 3, 2017, pp.1-8.
- YASUDA, Kenneth. *The Japanese Haiku: Its Essential Nature and History*. Boston, Rutland, Vermont, Tokyo: Tuttle Publishing, 2001.