

APONTAMENTOS SOBRE A MUSICALIDADE NO INÍCIO DA POESIA MODERNA JAPONESA

Diogo César Porto da SILVA*

- **RESUMO:** O artigo propõe analisar como a poesia moderna japonesa lidou em seu início com a questão da musicalidade, uma vez que, pela primeira vez, os poetas e críticos japoneses se encontraram com poemas em línguas europeias que se utilizavam de recursos poéticos inexistentes na poesia clássica japonesa como o metro, a estrofe e a rima. Primeiramente, veremos como as coletâneas *Shintaishi shō* (*Seleção de Poesias em Novo Estilo*, 1882), e *Omokage* (*Vestígios*, 1889) traduziram ao japonês poemas em línguas europeias na tentativa de criar uma poesia japonesa em nova forma. As traduções geraram respostas teóricas variadas dentre as quais nos deteremos na de Yamada Bimyō que defendia a necessidade de um ritmo próprio à poesia em nova forma japonesa. A seguir trataremos das inovações formais trazidas pelos poemas de Shimazaki Tōson, mas que, ao final, foram julgadas por ele insuficientes para elevar a poesia japonesa à musicalidade necessária a toda poesia.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Poesia japonesa moderna. Poesia em nova forma. Musicalidade. Yamada Bimyō. Shimazaki Tōson.

Traduzindo sons e ritmos do exterior

A restauração Meiji, que ocorre no ano de 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 e idiomas de origem europeia. O mundo intelectual, incumbido dessa progressiva introdução, foi o primeiro a sentir seus efeitos e adotá-la 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

* UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - Departamento de Filosofia. Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil. 31270-901 - diogocpsilva@gmail.com

Artigo recebido em 15/10/2019 e aprovado em 05/04/2020.

aos intelectuais japoneses que, talvez, poderíamos resumir da seguinte forma: as nossas poesia e literatura podem ser mesmo definidas como tal?

Consideremos novamente os traços fundamentais da poesia japonesa: duas formas básicas de poemas (o *tanka/waka* 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 reconhecimento¹. Assim, noções básicas que compõem a compreensão de poesia nos países de línguas europeias, como versos², 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 as 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 anticlássica³ (HAGIWARA, 2012).

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 Tokyo e nenhum deles tinha como especialidade a 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

¹ Baseio-me na compreensão de *waka* de Robert H. Brower e Earl Miner (1961) que, em diversas publicações, enfatizam os precedentes e a tradição como elementos constitutivos da poesia clássica japonesa.

² Precisamos lembrar que vários *waka* eram escritos sem a separação dos versos em linhas discerníveis, o que é apontado por Morris (1986) para afirmar que a poesia japonesa era composta de poemas sem versos, assemelhando-se à poesia em prosa.

³ “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、何等形式と言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、極めて非形式的な自由主義のものである。] (HAGIWARA, 2012, [localização l.2997]).

de fogos de artifício ou estrelas cadentes”⁴ (TOYAMA *apud* BEVILLE, 2015, p. 19)⁵. 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 utilizaram recursos formais diretamente retirados da poesia ocidental como a rima, o metro e a estrofe.

O sucesso da experiência do *shintaisi* 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 *shintaisi*, 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 (MEHL, 2015). As críticas e defesas ao *shintaisi* 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 *shintaisi* 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 poética (TOMASI, 2007; SUGAWARA, 2008). 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 clássica do *waka* e do *haiku* que auxiliaria na criação de uma “atmosfera poética”, tornando 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

⁴ “likely nothing more than what sparkler fireworks or falling stars would inspire” (TOYAMA *apud* BEVILLE, 2015, p. 19).

⁵ Todas as traduções dos originais em inglês e japonês são nossas.

moderna. Em resumo, tratava-se da questão da métrica ou prosódia e aquela que ficou conhecida como a discussão acerca da 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 *shintaisishō*, por sua qualidade formal e sua dicção mais sofisticadas (KAWAMOTO, 2016). 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 japonês (SUGAWARA, 2008; KAWAMOTO, 2016). 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 versos⁶ (SUGAWARA, 2008). 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 original (KAWAMOTO, 2016).

Vestígios foi extremamente bem-sucedido, em um momento ainda incipiente da poesia moderna japonesa, por apresentar possibilidades outras de metros e um uso da linguagem que, apesar de ainda se manter por demais próximo 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 *Kaichōon*, 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 pletora de traduções de estrofes e partes de poemas escritos em diversas línguas⁷.

⁶ Segundo Sugawara, a escolha pela rima teria vindo a Ōgai através da leitura da tradução ao alemão feita por Schlegel.

⁷ Sugawara (2008) 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

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).

A teoria dos versos em japonês de Bimyō

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 japonesas (TOMASI, 2014). 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 “pensamento”, isto é, à poesia caberia um “pensamento poético” que não se confundiria com o “pensamento da prosa”. A resposta de Bimyō (*apud* MURATSUBAKI, 2011, p. 31): “Revertendo este fundamento, é que tanto na prosa quanto na poesia o pensamento é o mesmo, a diferença é tão somente a forma (躰形; *taikei*)”. Continua Bimyō (*apud* HISAMATSU, 1973, p. 44) especificando qual seria esta forma: “A diferença fundamental entre as duas [prosa e poesia] é unicamente o ritmo (節奏; *sessō*)”⁸. 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 *gen-go*, *speech*)? 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).

Apesar de os termos da discussão parecerem óbvios à primeira vista – afinal, muito 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

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 propositais do original.

⁸ 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* (楽調), para explicar a diferença entre a prosa e a poesia. Apesar de esses 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.

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 (2011) 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 evidente, 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 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 possa-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, 2011, p. 36).

O que Muratsubaki (2011) quer apontar – apoiando-se em Shioda – é a dupla tarefa à qual Bimyō se propôs frente à modernização que, por fim, acabam 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 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*. 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 japonesa⁹.

⁹ Muratsubaki (2011) 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,

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 rima (MURATSUBAKI, 2011). 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, 2011, p. 44).

A questão do ritmo na poesia de Tōson

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 claro 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 japonês¹⁰.

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 publicados no próprio *Shintaishishō* –, seus poemas apresentavam uma sofisticação estilística sem

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.

¹⁰ O livro de Michael Bourdaghs (2003) discute a partir de diversos ângulos essa conexão.

precedentes, capazes de suportarem coloquialismos e temas do cotidiano sem perderem sua “poeticidade”. O que lhe permitiu tal feito – quase que como tivesse respondido 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 (2015) 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 (2015), 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 (2015) 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 mudanças, fortalecendo assim o paralelismo métrico e certo ritmo ao desenvolver do poema (BEVILLE, 2015).

Seguindo os passos de Beville (2015, p. 32), 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

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.¹¹

¹¹ A tradução ao inglês de Beville (2015, 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.”*

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 aril 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 (*yatsubashi*) de onde observa os lírios da província de Mikawa, o que o inspira a compor o famoso *waka*¹². 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 belezas. 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 (*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, Tõson 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 (2015) julga que o sucesso e o legado deixado por Tõson 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 Tõson 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*, Tõson 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. Tõson credita isso à falta de um número suficiente de vogais na língua japonesa, acrescentando ainda que, até mesmo as poucas que restam,

¹² Na tradução ao inglês de Helen Craig McCullough (1968, p. 75): “*I have a beloved wife /Familiar as the skirt /Of a well-worn robe /And so this distant journeying /Fills my heart with grief.*” “*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].

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!”¹³ (TÕSON *apud* MEHL, 2015, p.113-114).

Percebemos como a segunda questão da poesia moderna japonesa, a saber, a da linguagem coloquial que parecia ter sido resolvida por Tõson, 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 (2011, p. 113):

Dizendo-o de modo resumido, [Tõson] 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 Tõson foi a complicada 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 Tõson 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.

SILVA, D. C. P. Notes on musicality in the beginning of Japanese modern poetry. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 59, n. 2, p. 45-55, jul./dez. 2019.

- **ABSTRACT:** *The article proposes to analyze how modern Japanese poetry dealt with the question of musicality in its beginning, since, for the first time, Japanese poets and critics met poems in European languages that used poetic resources that did not exist in classical Japanese poetry like the meter, the stanza, and the rhyme. First, we will see how the collections Shintaishi shō (Selection of Poetry in New Style, 1882), and Omokage (Vestiges, 1889) translated poems in European languages to Japanese in an attempt to create Japanese poetry in the new form. The translations encouraged a wide range of theoretical responses, among which we will focus on that of Yamada Bimyō, who defended the need for a rhythm proper to the new form poetry. Next, we will deal with the formal innovations brought by Shimazaki Tõson's poems. However, in the end, he considered these innovations to be insufficient to elevate Japanese poetry to the musicality necessary to all poetry.*
- **KEYWORDS:** *Modern Japanese Poetry. Poetry in the New Form. Musicality. Yamada Bimyō. Shimazaki Tõson.*

¹³ “Look how unsatisfactory are the vowels of our elegant language [gagen 雅言], and how difficult it is [in Japanese] to arrive at an effective meter [inritsu 韻律]!” (TÕSON *apud* MEHL, 2015, p.113-114).

Referências

- BEVILLE, R. **Trajectories of form in modern Japanese poetry**. 2015. Thesis (Doctor of Philosophy in Japanese Language) - University of California, Berkeley, 2015.
- BROWER, R.; MINER, E. **Japanese court poetry**. Stanford: Stanford University Press, 1961.
- BOURDAGHS, M. **The dawn that never comes**: Shimazaki Tōson and Japanese nationalism. New York: Columbia University Press, 2003.
- HAGIWARA, S. **Shi no genri**. Versão Kindle, 2012.
- HISAMATSU, S. (org.). **Kindai shika ronshū**: Nihon kindai bungaku taikai 59. Tokyo: Kadokawa Shoten, 1973.
- KAWAMOTO, K. Modern Japanese poetry to the 1910s. *In*: SHIRANE, H.; SUZUKI, T.; LURIE, D. (ed.). **The Cambridge history of Japanese literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. p. 613-622.
- McCULLOUGH, H. **Tales of Ise**: lyrical episodes from tenth-century Japan. Stanford: Stanford University Press, 1968.
- MEHL, S. The beginnings of Japanese free-verse poetry and the dynamics of cultural change. **Japan Review**, Kyoto, n. 28, p. 103-132, 2015.
- MORRIS, M. Waka and form, waka and history. **Harvard Journal of Asiatic Studies**, Boston, v. 46, n. 2, p. 551-610, 1986.
- MURATSUBAKI, S. **Kotoba no shigaku**: shiteishi to iu poemu no gensō. Tokyo: Doyō Bijyutsusha, 2011.
- SUGAWARA, K. Metrics bound and unbound Japanese experiments in translating poetry from European languages. **Yearbook of Comparative and General Literature**, Toronto, v. 54, p. 57-73, 2008.
- TOMASI, M. The rise of a new poetic form: the role of Shimamura Hogetsu in the creation of modern Japanese poetry. **Japan Review**, Kyoto, v. 19, p. 107-132, 2007.
- TOMASI, M. 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. (ed.). **Divided languages?: diglossia, translation and the rise of modernity in Japan, China, and the Slavic world**. New York: Springer, 2014. p. 105-118.