

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras: Língua, Literatura e Cultura Japonesa

KAREN MIE KAWAI

Conceituação do gênero *zuihitsu*: análise comparativa de
textos de *Makura no sôshi* e *Tsurezuregusa*
(versão corrigida)

São Paulo
2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Letras Orientais

KAREN MIE KAWAI

Conceituação do gênero *zuihitsu*: análise comparativa de
textos de *Makura no sôshi* e *Tsurezuregusa*
(versão corrigida)

D i s s e r t a ç ã o d e M e s t r a d o
Apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras - Língua, Literatura e Cultura
Japonesa do Departamento de Letras Orientais.

Área de Concentração: Literatura Japonesa.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Madalena Natsuko
Hashimoto Cordaro

São Paulo-SP
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que a fonte seja citada, ficando vetada a cópia para fins comerciais.

Kawai, Karen Mie.

Conceituação do gênero *zuihitsu*: análise comparativa de textos de *Makura no sôshi* e *Tsurezuregusa* (versão corrigida)/ orientadora: Prof^a. Dr^a. Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro – São Paulo, 2016.

111 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, 2016.

1. Literatura clássica japonesa. 2. *Makura no sôshi*. 3. *Tsurezuregusa*. 4. *Zuihitsu*.
5. Ensaio. 6. Gêneros literários ocidentais. 7. Análise literária.

Nome: KAREN MIE KAWAI

Nº USP: 5415502

Título: Conceituação do gênero *zuihitsu*: análise comparativa de textos de *Makura no sôshi* e *Tsurezuregusa* (versão corrigida)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Língua, Literatura e Cultura Japonesa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: 07/12/2015

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a).: Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro (presidente)

Instituição: FFLCH - USP

Julgamento: Aprovado

Prof(a). Dr(a).: Luiza Nana Yoshida (titular)

Instituição: FFLCH - USP

Julgamento: Aprovado

Prof(a). Dr(a).: João Marcelo Amaral Reimão Monzani (titular)

Instituição: UFRJ - Externo

Julgamento: Aprovado

Dedicatória

À minha família e amigos, com amor, admiração e gratidão pela paciência, compreensão, carinho, presença e incansável apoio ao longo do período de elaboração deste trabalho.

Agradecimentos

À Prof^a. Dr^a. Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro, que muito me ensinou, pela inspiração, pelo incentivo, pelo apoio, pela confiança, e pela orientação durante todo o processo, contribuindo para meu crescimento científico e intelectual.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, pela oportunidade de realizar essa pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro que possibilitou a realização e conclusão deste trabalho acadêmico.

Resumo

KAWAI, K. M. Conceituação do gênero *zuihitsu*: análise comparativa de textos de *Makura no sôshi* e *Tsurezuregusa*. 2016. 111 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

O estudo de obras clássicas literárias japonesas do gênero *zuihitsu* 随筆 é um desafio para pesquisadores no Brasil, pois, além das dificuldades trazidas pelas diferenças entre as línguas, incorre em novas conceituações de modalidade de escritos. Apesar de ser considerado em geral como equivalente ao ensaio ocidental, é possível observar divergências que indicam uma necessidade de adequar o olhar crítico ao gênero oriental.

Para isso, foram abordadas questões concernentes às definições de gênero literário no ocidente através de um apanhado histórico da crítica, levando em conta a etimologia do termo; e algumas considerações a respeito do caráter linguístico dos conceitos conforme a teoria de Wittgenstein.

Em seguida, pretendeu-se esquematizar as abordagens do ensaio enquanto gênero, remontando sua história, através de passagens dos *Ensaaios* de Montaigne, de alguns textos de Bacon, Hume e Adorno, entre outros ensaístas e críticos que versam sobre o assunto, de maneira a delinear características próprias dessa categoria ocidental. Além disso, examinamos, a partir de suas formulações e de sua recepção, a possibilidade de se encontrar uma tradição também no Brasil.

Posteriormente, buscamos mapear as origens do *zuihitsu* 随筆 em paralelo com as do ensaio. E, então, analisamos alguns textos de *Makura no Sôshi* 『枕草子』 em comparação a outros de *Tsurezuregusa* 『徒然草』, duas das três obras consideradas basilares e essenciais à compreensão do gênero japonês. Essa análise comparativa foi feita tendo por base principalmente a presença de certos temas em comum, como a motivação da escrita, certas considerações sobre as quatro estações, sobre os momentos de ócio ou, ainda, sobre os monges. Nosso intuito foi trazer à tona semelhanças e diferenças entre as obras de modo a elucidar características do gênero que o aproximam ou o distanciam dos ensaios e de outros gêneros ocidentais, na esperança de que isso nos levasse à adequação do olhar supramencionada.

E, por fim, foi realizado um fechamento a partir de considerações a respeito dos gêneros ocidentais e do ensaio, do *zuihitsu* 随筆 e do cotejo das obras clássicas japonesas, que nos leve à conceituação desse gênero japonês.

Palavras-chave: literatura clássica japonesa, *zuihitsu* 随筆, *Makura no sôshi* 『枕草子』, *Tsurezuregusa* 『徒然草』, ensaio, a questão dos gêneros ocidentais, análise literária.

Abstract

KAWAI, K. M. Conceptualization of the genre *zuihitsu*: comparative analysis of some texts in *Makura no sôshi* and *Tsurezuregusa*. 2016. 111 f. Dissertation (Master's degree). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

The study of classic Japanese literature's genre *zuihitsu* is a challenge for scholars in Brazil, because besides the difficulties about languages differences, it incurs in a new conceptualizations of written genres. Although some scholars consider it as equivalent to Western essays, it is possible to observe some disparities that indicate a need to adjust our critical view to the Eastern genre.

In order to achieve that goal, we had approached some questions about Western genres definitions through a historical and literary overviews, as well as we had taken into consideration the term's etymology, and referred some ponderations about the linguistic character following some of the Wittgenstein theory concepts.

After that, we intended to outline a scheme of essays as a literary genre, retracing its history, through passages of Montaigne's *Essays*, of some texts from Bacon, Hume and Adorno, among others essayists and critics that deal with the subject, in order to delineate its characteristics. More than that, we have examined, from its formulations and its reception, the possibility of finding also such a tradition in Brazil.

Subsequently, we have seek mapping *zuihitsu* origins in confrontation to the essays ones. In addition, thereafters, we have analysed some texts from *Makura no sôshi* and compared them to others from *Tsurezuregusa*, two of the three masterpieces which are considered basic and essential to understanding the Japanese genre. This comparative analysis was done by means of their common themes, such as the written motivations, some considerations of four seasons, moments in idleness or even monks. Our aim was to bring out similarities and differences between them to elucidate genre characteristics that bring them nearer or make them apart of essays, hoping that this would lead us doing some adjustments of our critical view.

Finally we have finalized this dissertation by referring some considerations on the Western genre, the essays, the *zuihitsu*, and the comparison of Japanese classical pieces, which lead us to conceptualize the Japanese genre.

Keywords: classical Japanese literature, *zuihitsu* 随筆, *Makura no sôshi* 『枕草子』, *Tsurezuregusa* 『徒然草』, essay, Western literary genres, literary analysis.

SUMÁRIO

Título	Página
Introdução	8
Capítulo 1 – O ensaio e a questão dos gêneros.	
Quanto aos gêneros ocidentais aos gêneros ocidentais	12
Quanto ao ensaio	15
Capítulo 2 – <i>Makura no sôshi</i> (O livro do travesseiro) e <i>Tsurezuregusa</i> (Escritos no ócio).	31
Considerações finais	96
Bibliografia	102

Introdução

Este estudo visa ao cotejo de alguns textos de *Makura no sôshi* 『枕草子』 [O livro do travesseiro¹] (994-1001) de Sei Shônagon 清少納言 (966?-ca.1020/1024) e *Tsurezuregusa* 『徒然草』 [Escritos no ócio²] (1329-1331) de Yoshida Kenkô 吉田 兼好 (1283-1352?), adentrando-os nos gêneros *zuihitsu* 随筆 e, na medida do possível, relacionando-o a seu considerado equivalente ocidental, o ensaio, com o intuito de que essas leituras resultem numa interpretação que as aproxime. Almeja-se, também, refletir sobre os gêneros abordados e, ao produzir este material crítico em língua portuguesa concernente à literatura clássica japonesa, colaborar para a difusão dessas obras e incentivar estudos futuros.

Antes de nos debruçarmos sobre as obras em si, faz-se necessário evidenciar a organização geral, bem como o foco e a metodologia da presente análise, além de abordar alguns conhecimentos prévios necessários à compreensão dessa pesquisa como um todo.

Quanto à organização, a dissertação se divide em quatro partes, incluindo esta, nas quais o capítulo 1 “O ensaio e a questão dos gêneros” traz não só pressupostos teóricos às análises; como também considerações a respeito da questão dos gêneros ocidentais e do ensaio e suas caracterizações. Assim sendo, a seguir, compara-se ao gênero *zuihitsu* 随筆.

No capítulo 2 “*Makura no sôshi* (O livro do travesseiro) e *Tsurezuregusa* (Escritos no ócio)” são abordados os textos que se referem à escrita de cada uma delas, suas motivações, seus objetivos e construções literárias. São retomadas características do ensaio que se comparam ao *zuihitsu* 随筆 em sua conceituação encontrada em textos críticos e outras obras, denotando as diferenças que aproximam o segundo de outros gêneros ocidentais. Além disso, pretende-se refletir sobre a retomada do preceito poético “*kotoba wa furuki, kokoro wa atarashiki*” 言葉は古き心は新しき (Fujiwara no Teika)³ - “A palavra é velha, o coração é novo”⁴ – a qual parece reger a tradição estética japonesa. Ao se analisar o antigo retomado e homenageado através dos textos e de características que remetem às estruturas das obras em questão, notam-se temas e tropos que servem de pontos de contato entre elas, visto que são

¹ De acordo com SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 7.

² Tradução alterada da que consta na introdução da tradução de *O livro do travesseiro* (Ibid., p. 13)

³ Fujiwara no Teika (1162-1241) citação em *Kindaishûka* (Os Melhores Poemas do Nosso Tempo) (ca.1209) de acordo com FUJIHIRA, 2002; p. 451.

⁴ Na tradução de Madalena N. H. Cordaro (CORDARO, 2002; p. 26-27).

classificadas na mesma corrente do gênero *zuihitsu* 随筆. A renovação da tradição e sua peculiaridade, através do novo olhar-sentimento em que os textos analisados serão dessemelhantes, trazem as visões únicas de cada autor, que se encontram permeadas por suas épocas, vivências e posições sociais. Numa, a de uma dama da corte no período Heian (794-1192); na outra, a de um monge budista que se retira da sociedade no período Kamakura (1192-1333). Embora de estações diferentes nas experiências da vida, temas comuns podem ser encontrados em ambas as obras como, por exemplo, muitas considerações sobre as quatro estações, ou sobre os momentos de ócio [*tsurezure* つれづれ (徒然)], ou, ainda, a própria visão crítica sobre os monges de seus tempos. Analisaremos esses aspectos através de alguns textos selecionados de modo a evidenciar como os autores fazem digressões sobre temas variados de modo a conformar um gênero que se torna altamente literário.

E, por fim, a quarta parte retoma a pesquisa como um todo, alinhando a arguição aos objetivos, procurando dar um fechamento, ainda que parcial, às análises, e trazendo possíveis considerações de acordo com a linha interpretativa defendida.

O foco geral da análise será centrado na conceituação do gênero *zuihitsu* 随筆 através das obras escolhidas, as quais são consideradas pelos críticos literários como basilares, procurando-se minimizar as influências dos juízos ocidentais e atuais aos quais tendem nosso olhar interpretativo. Isso, em detrimento da afirmação do crítico Nakamura⁵, que considera ter a visão ocidental ampliado seu valor enquanto gênero genuinamente japonês. Essa análise será realizada através do reconhecimento da significância das obras para a cultura e sociedade nas quais estão inseridas, e que, nos parece, será possível por descrição comparativa dos contextos socioculturais e linguísticos de modo a enfatizar os aspectos semelhantes e as diferenças entre a visão oriental e a ocidental.

A princípio, pretendia-se ter como referencial teórico norteador os textos “*Zuihitsu and gender: Tsurezuregusa and The pillow book*” de Linda H. Chance (2000; p. 120-147) e “*Essays in idleness*” de Donald Keene (1999; p. 852-867), no entanto, preferimos iniciar pela leitura das obras isenta de direcionamentos anteriores para lançar um olhar próprio sobre as mesmas antes de complementarmos as análises com as interpretações de críticos. Assim sendo, os textos serão primeiramente apresentados.

Para tanto, foi selecionada a versão de *O livro do travesseiro* no idioma original (língua japonesa do século XI) organizada por Watanabe Minoru⁶, e as traduções para o inglês de

⁵ NAKAMURA, 1986; p. 1030.

⁶ SHÔNAGON [994-1001]. Org., 1995

Meredith McKinney⁷ e para o português de docentes do curso de língua e literatura japonesa da USP⁸, ambas baseadas na versão supracitada. Foi feita em primeira instância, a leitura da tradução para o português e, após a seleção dos textos específicos, foi feito cotejo com as demais, almejando aprofundar as análises. A seleção destas versões foi baseada em cotejo realizado entre seis delas que incluíam, além dessas três, a edição em língua japonesa organizada por Ikeda Kikan, Kishigami Shinji e Akiyama Ken (Tokyo: Iwanami, 6ª Ed. 1964), a tradução para o inglês de Ivan Morris (New York: Columbia University Press, 1967) e a tradução para o francês de André Beaujard (Paris: Gallimard, 1966), também utilizadas para uma Iniciação Científica realizada em 2010-2011. Nela, chegou-se à conclusão de que, para uma análise mais profunda da obra *O livro do travesseiro* e do gênero seria interessante a escolha de, no mínimo, uma versão em japonês clássico da linha *Zassanbon*. Além disso, uma tradução correspondente a tal versão facilitaria a localização dos textos.

Como não houve análise e nem seleção prévia das versões como em *O livro do travesseiro*, no caso de *Escritos no ócio* foram utilizadas todas as encontradas. Realizamos uma primeira leitura a partir da tradução em inglês de Donald Keene (2001) para a seleção dos textos, e utilizamos as versões em língua japonesa do século XIV organizada por Kido Saizo (1980), a por Kanda Hideo e Nagazumi Yasuaki (1989) e a por Satake Akihiro e Kubota Jun (1995) como base tradutológica. E ainda realizamos o cotejo com a tradução para o inglês de William N. Porter (1914) e a para o português de Paulo Castanheira (2001, de versão reduzida indireta em inglês)⁹, ainda que em menor escala devido a certo reducionismo na abrangência e na importância de seu valor literário comparado à significância da obra original.

A escolha dessas obras se justifica por serem consideradas, juntamente a *Hôjôki* 『方丈記』 [Relatos da cabana de nove metros quadrados¹⁰] (1212) de Kamo no Chômei 鴨長明, modelares do gênero japonês enfocado. Dentre as três, observou-se maior similaridade estrutural entre as duas selecionadas, pois a terceira obra referida possui uma estrutura dissertativa com eventos dispostos em marcante linearidade, o que torna a ordenação de suas partes mais fixa do que nas demais. Com isso, acredita-se que cotejá-las evidencie melhor as características de um gênero que se pode referir como uma “miscelânea em prosa de vários estilos”, conforme a definição encontrada em alguns estudos de literatura clássica japonesa

⁷ SHÔNAGON [994-1001]. Trad., 2006.

⁸ Organizada por Madalena N. H. Cordaro. SHÔNAGON [994-1001], 2013.

⁹ KENKÔ [1329-1331], 2001b.

¹⁰ Tradução que consta na em *O livro do travesseiro* (SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 12)

(MINER, 1985; p. 305). Uma comparação, por exemplo, das obras de Kamo no Chômei 鴨長明 e Yoshida Kenkô 吉田兼好 através de suas semelhanças temático-ideológicas decorrentes da escolha de se tornarem *inja* 隠者, monge retirado da sociedade, também poderia ser tentada, mas então a tônica recairia sobre motivos mais religiosos que literários, o que não se coaduna com nossa diretriz estabelecida.

Capítulo 1 – O ensaio e a questão dos gêneros.

Quanto aos gêneros ocidentais

Ainda que o uso das classificações de gênero vise apenas uma orientação e ampliação das análises pela união de textos semelhantes, sem limitá-los nem os encerrar em suas definições, o desconhecimento dos critérios que poderiam reger essas caracterizações tornou-se um incômodo. Conforme Eugênio Gomes (1897-1972), crítico que se demorou na reflexão sobre o assunto (GOMES, 1958), os ensaios literariamente reconhecidos no Brasil teriam sido inseridos entre as crônicas e os contos. Tal afirmação reforçou-nos a necessidade de tratar com maior profundidade a questão de gênero, em uma busca de critérios para delinear seus limites, ainda que vagos ou subjetivos. Assim, uma base na qual fosse possível apoiar a análise focada especificamente nos gêneros ensaísticos poderia ser estabelecida.

Etimologicamente, segundo o levantamento de Marta Morais da Costa (1945-), pesquisadora e professora da Universidade Federal do Paraná e da Pontífica Universidade Católica do Paraná, em seu texto “Gêneros literários: conceituação histórica” (2008), existem duas possibilidades de origem latina para o termo gênero: *generu(m)* que significa família, raça (apud MOISÉS, 2004; p. 196) e *genus,-eris*, tempo de nascimento, origem, classe, espécie, geração (apud SOARES, 2007; p. 7). Ainda que haja diferença, podemos afirmar que ambas ressaltam a ideia de agrupamento, de coletividade e, tratando-se dos escritos literários, esses conjuntos são formados a partir de semelhanças (COSTA, 2008; p. 19-20).

Historicamente, como se sabe, a tentativa de classificar as obras se inicia com Platão (ca. 428/427-348/347 a.C.), no livro III da obra *República* (394 a.C.), no qual diferencia o modo de construir diversas formas da arte escrita, dentre elas a comédia e a tragédia. Nesse momento os gêneros literários eram vistos como critérios formais para o exercício de imitação que levariam a apurar as técnicas de expressão. Logo após, veio a *Poética* (ca. 335-323 a.C.) de Aristóteles (384 a.C.- 322 a.C.) que sistematiza as espécies literárias, descrevendo de forma normativa suas características e essências, consideradas comuns às obras de mesmo gênero. Poucos séculos mais tarde, em *Epístola aos Pisões* (entre 14 e 10 a.C.), Horácio (65 a.C.-8 a.C.) enfatiza o caráter prescritivo presente em seus predecessores ao ressaltar a importância de se respeitar “o domínio e o tom de cada gênero literário” e que “guarde cada

gênero o lugar que lhe coube e lhe assenta” (HORÁCIO [entre 14 e 10 a.C.], 2005; p. 57), ainda que aceite a possibilidade de transpor textos de obras de um para o outro.

Na Idade Média, encontram-se os tratados de poética trovadoresca que não se vinculam às doutrinas dos antigos, e a *Epístola a Can Grande della Scala* (ca.1316) na qual Dante Alighieri (1265-1321) chega a tratar os estilos clássicos sem muitas alterações. Já no Renascimento, as questões de gênero tornaram-se centrais para a interpretação dos fenômenos literários, ao retomar o narrativo e dramático de Aristóteles juntamente ao lírico horaciano como modelo, agregando-lhes reflexões e algumas novidades da Idade Média. Nesse momento, os gêneros eram vistos como “fórmulas fixas sustentadas por doutrinas e regras inflexíveis, às quais os criadores de arte deveriam obedecer cegamente” (MOISÉS, 2004; p. 197).

Em 1693, os postulados normativos são questionados na *Querela dos antigos e dos modernos* em que escritores ditos modernos defendem maior liberdade de criação, fugindo a regras e normas (COSTA, 2008; p. 23), porém o caráter prescritivo ainda permaneceu hegemônico até fins do século XVIII. Nesses anos iniciais do Romantismo, com o movimento alemão *Tempestade e Ímpeto* (*Sturm und Drang*) que defendia a necessidade de inovação nas obras literárias, insistindo no caráter mutável dos gêneros nos sucessivos períodos históricos, a reação ao período racional e normativo do Renascimento se consolidou (Ibid.; p. 23-24).

Após o período romântico, destaca-se Ferdinand Brunetière (1849-1906), dentre outros, que procurou relacionar os gêneros literários e a teoria evolucionista de Spencer e seu predecessor Darwin, associando-lhes um ciclo vital como o que rege qualquer ser vivo, com nascimento, desenvolvimento e morte. Tal concepção focaliza as espécies literárias como entidades substancialmente existentes a ditar leis para a atividade criadora.

Em reação a essa visão, Benedetto Croce (1886-1952) nega o caráter determinante das categorias com relação às obras e afirma que sua inflexibilidade estética era reducionista, pois concebia a arte como intuição, isto é, como indistinção entre realidade e irrealidade (CROCE [1912], 1990; p. 41). Dessa forma, Croce defende uma leitura a partir do caráter único de cada obra, sua realidade implícita, e não a partir de exterioridades, dentre as quais inclui também as visões da história, da psicologia e da crítica literária, tendo em vista a tensão cognitivo-afetiva trazida em suas formas peculiares de expressão, e sua resistência à usura, às pressões uniformizantes, ao tempo (BOSI, 1990; p. 21).

Já no século XX, Kayser (1906-1960), em 1948, sustenta uma postura mais descritiva em sua obra *Análise e interpretação da obra literária*, porém acreditava que a reflexão sobre

os gêneros nos conduziria “[...]às leis eternas pelas quais se rege a obra de arte poética[...]” (Kayser [1948], 1985; p. 431), em outras palavras, a *literariedade* – natureza própria e específica da literatura.

No ano seguinte aos escritos de Kayser, destacam-se Wellek (1903-1995) e Warren (1899-1986) que defendem a necessidade de manter essas espécies literárias “encaradas como imperativos institucionais que simultaneamente compelem os escritores e por eles são compelidos”¹¹, enfatizando seu princípio ordenador (WELLEK; WARREN [1949], 1976; p. 282). Acrescente-se que, como Kayser, os críticos em questão sustentam uma postura mais descritiva, com a intenção de descobrir os denominadores comuns de cada espécie, seus processos e objetivos literários. Isto é, ainda que fugissem ao essencialismo do século anterior, buscavam “uma continuidade formal estrita, para afirmarmos existirem sucessão e unidade nos gêneros” (WELLEK; WARREN[1949], 1976; p. 295) em sua obra *Teoria da literatura*. Oito anos depois Northrop Frye (1912-1991) propõe a associação dos quatro gêneros considerados principais a formas de *mimesis* em *Anatomia da crítica* (1957).

Já no início do século XXI, a crítica literária tende a discutir a questão dos gêneros para negá-la, dada a constatação após o 3º *Congresso internacional da história literária* (Lyon, 1939), dedicado exclusivamente à questão, de que haveria uma “abundância perturbadora de concepções díspares”, como descreve Kayser em 1948 (Ibid.; p. 369). Mais do que isso, a explosão de formas novas surgidas a partir dos anos 1950, muitas híbridas das anteriores, além de análises que releram obras de um gênero sob a luz de outros, trouxe-nos a outra tendência desse século: a vertente que coloca sob a responsabilidade do leitor reconhecer o(s) gênero(s) referido(s) e avaliar a importância dessa relação, seguindo a estética da recepção (COSTA, 2008; p. 26).

Esse caráter vago dos limites conceituais que possibilitaram tanto as concepções de gênero mais normativas da antiguidade quanto as mais fluidas da atualidade e permitiram a disparidade constatada, bem como a opção encontrada em alguns textos críticos de apenas enumerar obras associadas a um gênero ou apenas algumas que evidenciassem características consideradas pertinentes, podem ser justificadas por propriedades da linguagem e dos conceitos. Conforme Wittgenstein (1889-1951), filósofo que discorreu sobre a linguagem, os conceitos não são referenciais, mas “jogos de linguagem”, normativos na medida em que possuem regras, porém elas não são delimitantes à ação e, sim, apontam uma direção para os

¹¹ PEARSON, N. H. Literary forms and types; or, a defense of Polonius. In: *English institute annual*, 1940 (1941), pp. 59 e seguintes, especialmente a 70. apud WELLEK; WARREN; p. 281, nota 2.

jogadores e possibilitam a aproximação de novos objetos por “semelhança de família” – trama de relações que não pode ser definida por uma característica exata, mas, sim, pela listagem de seus paradigmas semelhantes e diferentes entre si – tornando o jogo fluido (WITTGENSTEIN [1938-1951], 1996, p. 51-55). As “semelhanças de família” neste caso são similaridades na forma que se apresentam discursivamente, em suas estruturas, em suas finalidades, nos efeitos pretendidos no leitor, e esses elementos formais ou de conteúdo são o que tornam possível a articulação das obras, paradigmas aparentados aos demais, de modo a formar uma tradição a partir de gestos singulares. Dessa forma, a peculiaridade de cada obra abre novas possibilidades de leitura, enriquecida a cada aproximação, que refazem e ampliam o sentido tanto de cada obra quanto do gênero.

Portanto, nesta dissertação os conceitos serão tomados como guia para a leitura das obras, sem, contudo, limitá-las tentando adequá-las apenas a eles. Ao contrário, pretende-se estender o olhar a outras aproximações por “semelhança de família” com obras ou textos que são considerados predominantemente de outros gêneros literários, articulando-os através desse sistema mais fluido de descrições de tipos, conscientes de sua variação no tempo, no espaço e em conformidade com cada autor. Com isso, não se pretende esgotar as leituras das obras e nem definir uma conceituação fixa e exata, mas apenas seguir as direções apontadas pelo gênero e, no sentido inverso, analisar textos que conduziram à sua caracterização.

Outra consideração necessária à compreensão das análises diz respeito às diferenças entre os gêneros oriental e ocidental, que evidenciam certa inadequação no uso de um termo substituindo o outro, principalmente ao tomá-los como guias interpretativos para os clássicos da literatura japonesa. O ensaio será caracterizado e conceituado neste capítulo de modo a elucidar a questão, para que, nos seguintes, alguns de seus aspectos possam ser retomados conforme a pertinência na comparação.

Quanto ao ensaio

Apesar de o ensaio ter sido concebido como gênero entre os séculos XVIII e XIX, atribuindo anacronicamente aos *Ensaio*s (1580) do autor francês Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592) uma posição de obra pioneira, retomando a história da crítica literária

nota-se que até o fim do século XX raros são os livros que teorizam ou sequer abordam o termo.

De acordo com Andréia Guerini (s/d -), professora da Universidade Federal de Santa Catarina, em suas reflexões sobre o gênero literário (2000), Aguiar e Silva dedicam um capítulo de sua *Teoria da literatura* (1976) tratando desse tema, mas em nenhum momento o autor abordou o ensaio enquanto gênero, como também o fez Käte Hamburger em *A lógica da criação literária* (1986) (GUERINI, 2000; p. 12). Verificamos o mesmo fenômeno em “Os gêneros literários” (1979), de Helena Parente Cunha, em *Análise e interpretação da obra literária* (1948) de Wolfgang Kayser, e na estética de Croce que se baseia no conceito de intuição e rejeita a divisão da literatura em gêneros literários fixos, como regras (CROCE, 1912), conforme supramencionado. Outras obras como *Teoria literária – uma curta introdução* (1997) de Jonathan Culler, *Teoria da literatura: uma introdução* (1986) de Terry Eagleton e *A crítica literária* (1957) de Wimsatt e Brooks sequer discutem a questão dos gêneros, como analisa Guerini. Já obras e teóricos do fim do século XX tendem a se afastar da discussão sobre o gênero literário, aproximando-se da posição defendida por Maurice Blanchot que insiste na modernidade como a ruína dos gêneros¹², observada por Guerini em *Crítica e teoria moderna – uma leitura* (2000) e *Teoria literária: uma antologia* (1998).

Essa escassez de definições teóricas pode ser justificada por ser o gênero considerado menor e

[...] um ‘caso fronteiro’, no qual se podem encontrar problemas de análise estética, de estilística e de composição, semelhantes ou idênticos aos postos em literatura, só com a diferença de que lhes faltará o elemento ficcionalidade. (GUERINI, 2000; p. 12)

Tal falta de ficcionalidade se deve a um dos principais pressupostos nesse tipo de composição que podemos chamar de sinceridade, ou entender como a presença real do autor, dada pelo tom entre a confissão de um leigo que tateia seu objeto a fim de o conhecer e a sugestão de um sábio que, apesar de suas incertezas, tem algo a revelar ao mundo.

Ainda que essa escassez dificulte a conceituação, etimologicamente encontramos a origem do termo no latim tardio *exagium* (s.m.) cujo significado é “prova, experiência, estudo” (CUNHA, A., 1999; p. 301), adquirindo posteriormente as acepções de análise, dissertação, exercício, teste, tentativa (HOUAISS, 2003; p. 273). Dessas, a que nos importa é

¹² BLANCHOT, Maurice. *Norme, essence ou structure?* em: <http://www.fabula.org/compagnon/genrel.php> acesso: 05 jul. 2000 (link indisponível em 2015, porém disponível em: <http://www.fabula.org/compagnon/genre2.php> acesso: 16 jul. 2015) apud GUERINI, 2000; p. 13.

a de “dissertação”, no caso, um texto geralmente em prosa que apresenta “um assunto filosófico, científico, histórico ou de teoria literária, que se caracteriza pela visão de síntese e tratamento crítico” (MICHAELIS, 2000; p. 816). Um dicionário de termos literários e teoria literária em inglês ainda o define como “a forma literária mais flexível e adaptável entre todas” (CUDDON, 1977; p. 286).

Segundo a observação de Francis Bacon (1561-1626), tido como o primeiro ensaísta inglês, que teve contato com o texto de Montaigne a partir de seu cunhado o qual o conheceu em breve estadia na França:

[...] A palavra é recente, mas a ação é antiga. Pois as Cartas de Sêneca a Lucílio, se bem observadas, não passam de Ensaio – isto é, meditações dispersas, apesar de elaboradas na forma de Epístolas. (BACON [1612], 2011; p. 5)¹³

Nesse fragmento, podemos destacar a caracterização do conteúdo como “meditações dispersas”, à qual entendemos como um indício da ponderação racional e da liberdade de que o autor se utilizou para selecionar assuntos diversos. Também a partir dessa afirmação, há quem aponte encontrarem-se as origens do gênero nos *Diálogos* (século IV a. C.) de Platão, nos *Caracteres* (séc. III a. C.) de Teofrasto, nas *Meditações* (século II) de Marco Aurélio, nas *Confissões* de Santo Agostinho (século IV) (CUDDON, 1977; p. 286 e GUERINI, 2000; p. 11). Porém, foi somente com Montaigne no século XVI que surgiram na literatura o gênero e a palavra ensaio (MIGUEL-PEREIRA, 1950; p. VI), sendo, portanto, onde iniciaremos a busca por suas bases teóricas. Motivado pelo dogmatismo inflexível dos teóricos do Renascimento, os *Ensaio*s foram escritos em 1580 e, em um de seus textos que disserta sobre seu método de escrita, Montaigne já nos aponta algumas características do gênero que permanecerão em seus sucessores. Analisemos algumas delas:

É o juízo um instrumento útil em tudo. Estes ensaios me fornecem amiúde a oportunidade de empregá-lo. Se não entendo de algum tema, recorro a ele e o ponho à prova, com ele sondando o vau. E se verifico ser este demasiado profundo, fico na margem. E o reconhecimento de que não posso ir além é a um dos serviços que me presta e de que mais se orgulha. [...] Ao acaso escolho um assunto, pois todos me são igualmente bons e não pretendo esgotar nenhum, porquanto de nenhum chego a ver o fundo. E os que nos prometem mostrá-lo não cumprem suas promessas. (MONTAIGNE [1580], 2005; p. 118)

¹³ Texto da carta na íntegra disponível em:

<http://books.google.com.br/books?id=NmtbAAAQAAJ&pg=PA324&lpg=PA324&dq=%22grains+of+salt%22+Francis+Bacon&source=bl&ots=7mjoC71QL1&sig=16Mzidoi7CEu8kexbBd8nlt6MKE&hl=pt-BR&sa=X&ei=VuidUsazCNWpsQTPtoFI&ved=0CCsQ6AEwAA#v=onepage&q=%22grains%20of%20salt%22%20Francis%20Bacon&f=false>. Acesso em: 3 dez. 2013.

As duas primeiras frases anunciam o tratamento crítico que percorrerá suas observações e, na sequência, Montaigne complementa com sua postura experimental ao apresentar seu juízo ainda que não domine algum tema. A partir de sua visão de síntese, apenas sonda seu objeto sem buscar profundidade e reconhece seu limite que é não esgotar nenhum assunto, mas manter-lhe o caráter aberto cujas lacunas o autor não pretende preencher. Essa falta de compromisso com a completude lhe permite escolher “ao acaso” os assuntos a serem tratados, autorizando-lhe a versatilidade e o ecletismo que se observa em sua obra. Tal “juízo” e escolha “ao acaso” do assunto nos parecem, respectivamente, o exercício da razão e a liberdade temática retomadas por Bacon em suas “meditações dispersas”.

Prosseguindo, Montaigne se demora em sua apreciação:

Entre cem aspectos da mesma coisa, tomo um. E ora o debico apenas, ora o mordisco, ora vou até o osso. Escuto-o, não em larga superfície, mas tão profundamente quanto mo permite o meu saber, e as mais das vezes me comprazo em o encarar por um ângulo diferente do habitual. Gostaria de tratar a fundo um tema qualquer, mas me conheço demais para me iludir acerca de minha incapacidade. Agindo como ajo, arriscando uma palavra aqui, outra acolá, amostras tiradas do todo, isoladas, sem intenção preestabelecida, e nada prometendo, não tenho por obrigação realizar uma obra de real valor, nem sequer me acho comprometido em relação a mim mesmo e conservo a liberdade de variar, quanto me apeteça, os assuntos de que trato e a maneira de fazê-lo, sem que me retenham dúvidas ou incertezas ou (o que acima de tudo me domina) a ignorância. (MONTAIGNE [1580], 2005; p. 118)

Seu prazer em encarar uma face “diferente do habitual” retoma o caráter experimental. Sem promessas, compromissos ou intenções prévias, arrisca-se a tirar amostras do todo sem se obrigar a lhe dar um “real valor” e, com isso, conserva sua liberdade de variar assuntos e forma. Tal liberdade conquistada torna o gênero flexível e adaptável.

E complementa:

Qualquer ato nosso revela o que somos. A personalidade de César tanto se manifesta na preparação da batalha de Farsália, e na maneira por que a conduziu, quanto nas reuniões de prazeres e galanteios que organizava. Julga-se um cavalo não apenas pelo galope, mas ainda pelo passo natural e até em seu descanso na estrebaria. (MONTAIGNE [1580], 2005; p. 118)

Com esse trecho, Montaigne enfatiza a possibilidade de não só o objeto se tornar visível por suas partes como também assim o ser o autor por seu ato de escrever. Esse revelar-se a si mesmo de modo simultâneo ao julgamento do objeto enfatiza a natureza individual e fragmentária do ensaio, cujo caráter pessoal “reflete o gosto, a maneira de pensar, ser e sentir de seu autor” (GOMES, 1958; p. 11). E a maneira de pensar de Montaigne se faz compreender no seguinte trecho:

Entre as funções da alma algumas há que são mesquinhas; quem não a julga também por

esse prisma não a conhece senão imperfeitamente. É em geral quando está calma que melhor se observa. [...] As coisas em si mesmas podem ter peso, medida, condições intrínsecas; dentro de nós, a alma as transforma como entende. [...] as almas não se puseram de acordo acerca de seus estilos, regras e formas. Cada uma delas é soberana em seu domínio. Portanto não nos desculpem com as qualidades externas das coisas; cabe-nos, a nós, determiná-las. Nosso bem como nosso mal só dependem de nós. A nós mesmos e não à fortuna devemos endereçar as nossas preces e a expressão de nossos desejos; ela nada pode sobre nossos costumes de que é, ao contrário, a consequência. São eles que a arrastam e a fazem tal qual é. [...] (MONTAIGNE [1580], 2005; p. 118)

A necessidade de manter a calma para isentar o olhar de humores traz a pretensão de que “nada escaparia mais à percepção do homem, que se sentia afinal a medida de todas as coisas, senhor de si e do mundo” (MIGUEL-PEREIRA, 1950; p. VI). Tendo em vista que a alma transforma os objetos como bem entende dentro de nós e não segue estilos, regras e formas, tal visão guarda um caráter antidogmático e individual. O caráter aberto supramencionado decorre de uma exposição de ideias que segue o fluxo da linha de raciocínio do autor, sem introdução ou conclusão, conferindo-lhe a impressão de casualidade ou não premeditação (GOMES, 1958; p. 12), e do aspecto dialógico que pressupõe um leitor ativo para preencher as lacunas.

Com isso, Montaigne legitima sua forma e estilo como um modo de se colocar contra o caráter prescritivo, rígido, encontrado nos ideais dos teóricos que o antecederam.

Seguindo esses preceitos, dezessete anos depois da obra pioneira de Montaigne, Bacon deu notoriedade ao gênero ao publicar seus *Ensaio*s em 1597. Na dedicatória ao Príncipe de Henry que abriria a edição de 1612, Bacon pretendia explicar os ensaios, mas, devido ao falecimento deste, seu cunhado Sir John Constable se torna o homenageado e o texto foi omitido, podendo hoje ser encontrado somente em antologias de seus escritos não publicados. Tais como as *Cartas e vida* e *As obras de Francis Bacon*. Nesse texto, Bacon define seus ensaios como se segue:

O desejo de lazer fez com que decidisse escrever notas breves, definidas **mais de forma significativa do que por curiosidade**, a isso denominei ENSAIOS. [...] (BACON [1612], 2011; p. 5 – grifo nosso)

Apesar de seu “desejo de lazer” que poderia aparentar falta de propósito, o trecho grifado evidencia uma pretensão preestabelecida, ou seja, um compromisso com o leitor. Em suas palavras, seus ensaios são “grãos de sal que certamente darão um apetite que ofende com a saciedade” (BACON [1612], 1803; p. 324). O que indica seu compromisso de ao menos trazer alguma luz à questão proposta, dando certo grau de completude aos seus textos.

“Os *Essays*, embora escritos como um descanso de trabalhos mais fatigantes”, observa um biógrafo de Bacon, “representam a sua maior contribuição para a literatura. Impregnados de sabedoria, claros e profundos, a um tempo morais e mundanos, revelam-lhe a extraordinária acuidade mental. O seu estilo oferece um refrescante contraste com os rebuscamentos de quase toda a prosa elisabetana. As frases límpidas, concisas, simples e peçadas de significação, as seguras observações, o vigor dos conceitos, a finura do raciocínio e a cadência do ritmo, tudo concorre para tornar os *Essays* uma obra-prima da literatura inglesa.” (MIGUEL-PEREIRA, 1950; p. VIII)

Essa observação aponta para um estilo mais formal, conciso, didático e distante, contrário ao de seu predecessor, mais discursivo, informal e íntimo (CUDDON, 1977; p. 286). Ou, de acordo com Barrento (1940 -), ensaísta, crítico literário, cronista e tradutor português, enquanto o primeiro possui um discurso cético, imaginativo, experimental, que deleita como se num passeio ou numa viagem de balão, esse último é mais convicto, discursivo, teórico, que persuade, marcha rapidamente para seus objetivos, sendo comparável a uma viagem de avião (BARRENTO, 2010; p. 40-42). Depois de Bacon, numerosos “foram os escritores britânicos que assumiram a posição de ensaístas” (MIGUEL-PEREIRA, 1950; p. VIII).

Notamos que essa oposição posteriormente se desenvolve para os dois estilos principais: o argumentativo-persuasivo, que tende a ser mais formal, metódico e estruturado, abrangendo temas mais didáticos, críticas oficiais e utilizado principalmente em ensaios acadêmicos; e o criativo-literário, informal, subjetivo e caprichoso em fantasia, que conta com a liberdade dada pela naturalidade de uma conversação em seu tom íntimo e confessional. No entanto, Lúcia Miguel-Pereira (1901-1959), crítica literária, biógrafa, ensaísta referência das décadas de 1920 e 1930 e tradutora que discorre sobre essa tradição na Inglaterra, descreve-o como “prosa crítica”. A justificativa se deveria a seu conteúdo ser “uma crítica em regra impressionista, exercendo-se de modo espontâneo e se estendendo a todas as atividades, espirituais ou práticas” (Ibid.; p. VIII), unificando-os em um argumentativo e literário.

Entre os autores ingleses, destaca-se ainda David Hume (1711-1776), filósofo e primeiro historiador na Inglaterra a fazer da história uma realização literária (MIGUEL-PEREIRA, 1950; p. XII), que, em seu texto “Da escrita do ensaio”, defende sua postura como uma “aproximação entre os mundos dos eruditos e o dos sociáveis.” (HUME [1741-42], 2004; p. 747). Os primeiros “escolheram para si as operações mais elevadas e difíceis do espírito, que requerem tempo e isolamento” (Ibid., p. 745) buscando em sua longa preparação e trabalho rigoroso a perfeição. Os outros, seguindo Hume, apresentam uma

[...] disposição mais sociável e um gosto pelo prazer, uma inclinação aos exercícios mais fáceis e suaves do conhecimento, às reflexões óbvias sobre os assuntos humanos e os deveres da vida pública e ainda à observação dos defeitos e qualidades de objetos particulares que o cercam[...] (HUME [1741-42], 2004; p. 745)

Dessa forma, os sociáveis buscam a troca recíproca de informações e prazeres, o que requer companhia e conversação. Assim, Hume, em seus *Ensaaios morais, políticos e literários*, vê a forma mais vantajosa de entreter o público, dando “conhecimento aos eruditos de tudo o que se passa no mundo da conversação” e oferece a este mundo “todos os artigos que encontrar em seu país nativo, adequados ao uso e entretenimento”. E como “embaixador dos domínios do saber nos domínios da conversação” (Ibid., p. 747), sua missão é “contra os inimigos da razão e da beleza, contra as pessoas de cabeças vazias e corações frios”, declarando sua vingança “que nada seja concedido a não ser àqueles de saber sólido e afeições delicadas” (Ibid., p. 748), isso é, aos cientistas e artistas.

Ainda nesse ensaio de Hume, nota-se um tom poético missionário, ainda que se posicione no domínio do saber e da razão próprio das ciências, reforçando o caráter literário-científico descrito por Miguel-Pereira.

A vivacidade e complexidade já se prenunciam nessas obras, no vasto campo abarcado por essa espécie literária, que “pode fazer uso de quase todos os gêneros” (GUERINI, 2000; p. 19), e em sua versatilidade, que a adapta a novas formas de expressão, o que dificulta a articulação entre seus paradigmas e, conseqüentemente, sua teorização.

Quem ultrapassa essas dificuldades é Theodor W. Adorno (1903-1960), cujo texto se tornou referência obrigatória para a abordagem teórica do ensaio. O filósofo lamenta a carência de uma tradição de reflexões tais na Alemanha, justificando-a por ser o gênero ensaístico “difamado como um produto bastardo” (ADORNO [1950], 2003; p. 15), de modo semelhante ao que, talvez possamos afirmar, também ainda ocorre no Brasil.

Em sua teoria, o autor enfatiza que, no ensaio, os “conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio superinterpretações[...]” (Ibid., p. 17), o que remete ao caráter inconcluso e antidogmático já presente em Montaigne. Além disso, Adorno ressalta a compatibilidade do texto “com a própria interpretação, e também a sua capacidade de dar voz ao conjunto de elementos do objeto” (Ibid., p. 18) como critérios que aproximam o ensaio de

[...] uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido tomada de empréstimo à arte, embora se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética (ADORNO [1950], 2003; p. 18).

Novamente a sinceridade, a pretensão à verdade, é afirmada e desfavorece o aspecto estético, do qual se afasta ainda ao trabalhar com conceitos considerados mais próprios das ciências do que da arte. E “como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva.” (ADORNO [1950], 2003; p. 25), portanto é considerado fragmentário e seu lugar também é negado pela ciência que exige objetividade e completude, como destaca Adorno:

Para o instinto do purismo científico, qualquer impulso expressivo presente na exposição ameaça uma objetividade que supostamente afloraria após a eliminação do sujeito, colocando também em risco a própria integridade do objeto, que seria tanto mais sólida quanto menos contasse com o apoio da forma, ainda que esta tenha como norma justamente apresentar o objeto de modo puro e sem adendos. (ADORNO [1950], 2003; p. 18-19)

Uma resistência provocada por essa forma de evocar “aquela liberdade de espírito que[...] não conseguiu se desenvolver adequadamente, nem mesmo sob as condições de uma liberdade formal”, seu caráter fragmentário, incompleto, e por espelhar “a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros fizeram” (Ibid., p. 16), portanto que tende a apenas enaltecer a obra alheia. Ao afirmar os feitos dos outros, em parte nega o caráter criativo e original que poderia elevá-la ao *status* de obra literária.

O intuito do bom ensaio, ainda de acordo com o teórico alemão, é “desvendar o objeto em questão”, através de “uma consciência para a qual intuição e conceito, imagem e signo, constituam uma unidade” (Ibid., p. 20), pressupondo certa metonímia entre as partes da composição e o modo de ser e pensar do ensaísta como em Montaigne.

O ensaísta abandona suas próprias e orgulhosas esperanças, que tantas vezes o fizeram crer estar próximo de algo definitivo: afinal ele nada tem a oferecer além de explicações de poemas dos outros ou, na melhor das hipóteses, de suas próprias ideias. Mas ele se conforma ironicamente a essa pequenez, à eterna pequenez da mais profunda obra do pensamento diante da vida, e ainda a sublinha com sua irônica modéstia. (Lukács¹⁴ apud ADORNO [1950], 2003; p. 25)

A partir dessa postura de modéstia, observa-se que na verdade a rejeição a essa ovelha negra literária se deve à sua crítica ao sistema, tendo como lei formal mais profunda a heresia (Ibid., p. 45), pois as convicções não lhe convêm. A forma se revolta contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, motivo pelo qual este é novamente condenado, e não procura o eterno no transitório, nem o destilar a partir deste, mas sim eterniza o transitório.

¹⁴ LUKÁCS, Georg Von. *Die seele und die formen* [A alma e as formas]. Berlim: Egon Fleischel, 1911; p. 21. Traduzido por Rainer Câmara Patriota como “*Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper*” na Revista Serrote, nº 18, Nov. 2014.

(ADORNO [1950], 2003; p. 25-27). “É radical no não radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total” (Ibid.; p. 25). O ensaio incorpora o impulso antissistemático em seu próprio modo de proceder e exige a interação recíproca de seus conceitos no processo da experiência intelectual (Ibid., p. 28-29) no qual:

Todos os seus conceitos devem ser expostos de modo a carregar os outros, cada conceito deve ser articulado por suas configurações com os demais. No ensaio, elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível; ele não constrói nenhum andaime ou estrutura. Mas, enquanto configuração, os elementos se cristalizam por seu movimento. Essa configuração é um campo de forças, assim como cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um campo de forças. (Ibid., p. 31)

Novamente a metonímia entre autor, objeto, forma e obra se faz presente, tornando inerente ao ensaio sua própria relativização, sua busca da unidade em fragmentos “uma vez que a própria realidade é fragmentada”, pois, sendo seu assunto sempre um “conflito em suspenso”, a descontinuidade lhe é essencial (Ibid., p. 35). Como crítica da ideologia, leva necessariamente aos processos de experimentação, questionamento, revelação de seu objeto que é submetido à reflexão. A unidade desse objeto junto com a teoria e a experiência que ele acolhe determina o ensaio e, como conteúdo, o delimita.

Ele resiste à ideia de ‘obra-prima’, que por sua vez reflete as ideias de criação e totalidade. Sempre referido a algo já criado, o ensaio jamais se apresenta como tal, nem aspira a uma amplitude cuja totalidade fosse comparável à da criação. (Ibid., p. 36)

Com isso, observamos certa semelhança entre o ensaio alemão e os brasileiros que tendem a ser, em sua maioria, críticas a respeito de algum objeto científico, histórico ou de teoria literária já pré-existente, não uma reflexão ética estilizada, e, portanto, mais argumentativos e formais, conforme o que Gomes chama de “cúpula predominante do ensaísmo nacional” (GOMES, 1958; p. 43). Em suas reflexões sobre o gênero, ainda comenta que os textos literários que nele poderiam ser inseridos foram classificados como crônica ou conto, entre outros, devido ao baixo *status* com que contava sua recepção. Para ele, o sentido predominante desse tipo de composição era

[...] contrabalancear a escassez do elemento documental e do conhecimento ainda vago e imperfeito[...], com o contingente de fantasia e subjetivismo poético que dá a essa forma literária um certo e particular encanto[...] (Ibid., p.19).

E sua metodologia contava com um tom humorístico que atenua “os rigores do espírito analítico” (GOMES, 1958; p. 27-28). Além disso, destaca que após o período romântico é que se encontram textos em nível mais apreciável, tendo sido tomado como arma de combate pelo jornalismo político (Ibid., p. 46).

Em seu livro *Ensaio*, Gomes busca relacionar autores e obras que melhor lhes caberiam essa classificação, como Frei Vicente do Salvador (ca. 1564–1639), José Osório de Oliveira (1900–1964), Rui Barbosa (1849-1923) no *Diário da Bahia* (1872–1973), Constâncio Alves (1862–1933), que ocupou a cadeira 26 da Academia de Letras, em *Figuras, perfis biográficos* (1921) (Ibid., p. 20-41). Considera, ainda, o consagrado *Os sertões* (1902) de Euclides da Cunha, tido como epopéia da vida sertaneja em sua luta diária contra a paisagem e a incompreensão das elites governamentais, uma obra inclassificável ainda que o destaque como um complexo de ensaios. Aponta que os folhetins de crítica de Machado de Assis são tidos como balizas do ensaísmo moderno brasileiro, pois tendem a ser mais estéticos que dogmáticos, distinguindo-se dentre eles “Instinto da nacionalidade” (1873) e “A nova geração” (1879) que foram baseados principalmente em Charles Lamb (1775-1834) e outros ensaístas ingleses (Ibid., p. 49). Além de apontar ainda Joaquim Nabuco (1849-1910) em *Minha formação* (1900), e os influenciados pelo simbolismo Cruz e Souza (1861- 1898), Gonzaga Duque (1863-1911), Graça Aranha (1868-1931) que chegou a ocupar a cadeira 38 da Academia de Letras, Ronald de Carvalho (1893-1935) e Medeiros e Albuquerque (1867-1934) (Ibid., p. 53-54) como ensaístas. Gomes também diz que depois da semana da arte em 1922, o ensaio se torna propulsor do movimento das ideias e, após algumas caracterizações, finaliza seu livro sobre o gênero com a frase “Ensaio é ensaio, eis tudo” (Ibid., p. 56). Esse fechamento parece querer isentar suas teorizações da acusação de haver cometido equívocos, pois ao tomar o termo como indefinível a não ser por si mesmo deslegitima definições que possam limitar a categoria a uma seleção que exclua a sua.

Seis anos mais tarde, o teórico e vice-presidente do Conselho Estadual de Literatura Carlos Burlamaqui Köpke (1916-1989) em seu livro *Do ensaio e suas várias direções* (1964) enfatiza a necessidade de o ensaio se submeter a uma progressão lógica ligada à sistematização do conhecimento experimental sob a forma de conceitos. Para ele, esse gênero crítico se fundamenta na experiência e se cristaliza em conceitos, somatória da realidade interna do escritor com a realidade externa de sua temática, e, com isso, suas operações críticas são legitimadas pela experiência (KÖPKE, 1964; p. 7).

Diante da questão sobre se o ensaio pertence à literatura ou é uma atitude mental com determinadas características e tendências, o autor afirma seu caráter literário a partir da pluridimensionalidade e universalidade de seus temas. Do domínio artístico ainda toma sua forma que conta com a mesma liberdade da poesia ao fazer das experiências do escritor sua matéria-prima, alicerces para sondagens a fim de solver problemas e conflitos (KÖPKE, 1964; p. 8-9). Porém, tal pretensão não o torna dogmático, pelo contrário, sua cristalização de conceitos se dá através do auto-exercício da dúvida, da discussão e do exame. Novamente o caráter experimental e hesitante é afirmado.

Uma das contribuições de sua crítica é a diferença que aponta entre o “ensaio antigo” e o “moderno”: no primeiro os assuntos eram reunidos sem nenhuma afinidade metodológica entre si ou eram até de naturezas antagônicas, enquanto no segundo encontram-se subordinados a uma especialização ou preferência, cujos princípios expostos tendem a se estruturar em certo esquema de ideias e de valores reguladores (Ibid., p. 9). Tal característica também pode ser observada na tradição do gênero japonês *zuihitsu*.

Seguindo o critério que pressupõe a presença de uma “moral normativa” e a lógica baconiana, o autor também mapeia as origens do gênero antes de sua criação. Além dos supramencionados *Diálogos* (séc. IV a.C.) de Platão da antiguidade, e *Confissões* de Santo Agostinho (séc. IV) da Idade Média, destaca da antiguidade as *Epítolas a Lucílio* (séc. I) de Sêneca e o *Livro dos provérbios* de Salomão (séc. X a.C.) bíblico, *Memorabilia* de Xenofonte (séc. V-IV a.C.), *Poética* (séc. IV a.C.) de Aristóteles, *De amicita* e *De senectute* de Cícero (séc. I a.C.) e *Diálogo dos mortos* de Luciano Samosata (séc. II d. C.). Da Idade Média, *Consolação* de Boécio, e entre os humanistas, *Elogio da loucura* (1509) de Erasmo e *O príncipe* (1513) de Maquiavel. A “moral normativa” é apresentada como se compondo de três tipos de consciências: a primeira, hiperestasiada do eu; a segunda, moral e jurídica de uma coletividade; e a última, institucional do homem. Com isso, o autor abrange os valores subjetivos, os coletivos e os institucionais que, de uma forma ou de outra, permeiam essas obras.

A partir de Montaigne, conforme Köpke, o ensaio passa a ser um pensamento logicizado pela investigação do livre exame e pôde criar a “típica morfologia de um gênero que procurava intentar uma obra interior e formal, ávido de problemas, de estilos, de valores e de interações”, ganhando certa homogeneidade conceptiva. Ainda que tenha sido acolhido por países como Espanha e Inglaterra, dos quais uma tradição foi consolidada, no Brasil, somente após 1922 é que começou a se formar uma consciência e noção rigorosas do gênero. Tanto na

fase parnasiana como na simbolista ele ainda se confunde com biografias, crônicas literárias ou discursos acadêmicos (KÖPKE, 1964; p.11). Apesar disso, o autor o considera plenamente realizado por apresentar-se como “força viva, dinamizadora de ideias e de emoções” (Ibid., p.12) e, como na poesia, o ser é estabelecido pela palavra, o artista se renova através do ato criativo (Ibid., p.14).

Ainda nessa linha de críticos brasileiros que buscam tratar da formação e evolução do gênero, encontramos o ex-professor da UNICAMP, crítico literário e ensaísta Alexandre Eulálio (1932-1988) que aborda o que chama de “variantes ensaísticas”, tomando o termo em sua acepção inglesa mais geral de “livre comentário estético” (EULÁLIO, 1992; p. 12), pois “em nossa linguagem ‘ensaio’ sempre quis significar a designação modesta para ‘tratado’” (Ibid., p. 12-13), ou “sinônimo imperfeito de ‘estudo’”, ou ainda crônica, variante coloquial do gênero (Ibid., p. 13).

Em sua análise, toma o jornalismo de ensaio como meio de surgimento e evolução do gênero, seguindo a linha sugerida por Gomes. Depois, associa as epístolas, sermões e discursos éticos ao ensaio doutrinário, sendo o sermão incorporado à linha mais ortodoxa à qual pertence o comentário com mote e glosa; os tratados a uma vertente crítica mais amena e textos mais ácidos ao ensaio polêmico. Esses tipos são apontados como responsáveis por despertar o interesse do jornalismo pela expressão literária em si.

Quanto à crônica, livre e fantasista, remete à estrutura do “ensaio familiar” inglês que é subjetivo e pessoal, apelando para o imaginativo a fim de repisar lugares comuns de um modo diferente. Essa forma, com a malícia e o humor que lhe são próprios, retoma o dialogismo original do gênero e conta com sua naturalidade, coloquial e elegante, para formar um público fiel.

Já o folhetim, ainda de acordo com Eulálio, tende aos extremos de quase ficção ou de quase política, uma literatura amena que disfarçava de maneira mais ou menos alegórica os acontecimentos políticos. “Através do contato direto e constante com o público letrado [...] essa prosa será o veículo mais direto para a decisiva oralização da língua literária” (Eulálio, 1992; p. 32). Assim o ensaísta segue sua argumentação passando pela sátira, variante corrompida que aproveita da deformação de elementos caricatos e burlescos para levantar indignação pela ênfase que transforma a realidade; pelos artigos estéticos que discutem ideias e prática da composição, propondo a essa prosa maior rendimento plástico e expressivo; pelos grêmios literários e conferências que, em reação contra o subjetivismo, apuram a renovação de ideias com a precisão científica, subdividindo o ensaio conforme seu campo, mas

mantendo em todos sua “notável expressão literária” (Ibid., p.47); finalizando com a associação das memórias aos ensaios considerados autobiográficos.

Com isso, diz não estar “fazendo a história mas apenas tentando esboçar o envolver através de século e meio de consciente vida literária nacional” (Ibid., p. 59), aponta a presença e permanência do ensaio que deixa seu caráter intuitivo como “filho ocasional da imprensa” (Ibid., p. 65) e se encaminha para a cultura universitária na qual hierarquiza suas variações do articulismo jornalístico ao ensaísmo propriamente dito, limite de consciência indispensável para a plenitude como espécie literária. Enfim, conclui ser essa uma “mera tentativa de visão de conjunto” do gênero, pois ele “encerra a maioria das obras fundamentais de nossa cultura” (Ibid., p.67).

Apesar de esses estudos reforçarem a ideia de que, no Brasil, essa escrita busca “preservar a mobilidade e o movimento próprios da oralidade” (SANSEVERINO, 2004; p. 98) e de essa visão de conjunto que aproxima obras e gêneros ao ensaio ampliar seu horizonte interpretativo, não há um consenso entre os críticos na formação de uma tradição desse gênero, nem mesmo quanto a seu tratamento como tal. Além disso, o conceito de gênero como instituição na qual seus imperativos compelem os escritores e por eles são compelidos é ignorado, pois não há indícios na maioria dos textos de que seus autores tivessem a intenção de legitimá-los como pertencentes a essa espécie literária, fato reforçado por sua forma hegemônica contar com o baixo *status* supramencionado, não vigorando entre os grandes gêneros de criação literária.

Conforme ressalta Davi Arrigucci Júnior (1943-), esse gênero é considerado “a forma **crítica** por excelência” (grifo nosso), “indagador e tateante, inquisitivo em sua busca de compreensão, mas suficientemente descontínuo e aberto para acolher em seu meio o insolúvel, com seu persistente chamado do que não se pode alcançar” (ARRIGUCCI, 1990; p. 15). Acrescente-se que, mais do que isso, guarda na ironia de seu discurso e em sua atitude questionadora e corrosiva num movimento constante do “eu” que está em permanente metamorfose (AUERBACH¹⁵ apud SANSEVERINO, 2004; p. 100), buscando todo o tempo as articulações entre o particular e o geral num movimento constante do olhar crítico (ARRIGUCCI, 1990; p. 16). É nesse caráter negativo “que se coloca contra a ciência esmagadora, em defesa do fragmentário, do heterogêneo, do mutável e do transitório” que o ensaio se realiza e expressa a não identidade, “aquilo que escapa ao padrão linear e totalizador

¹⁵ AUERBACH, E. 1987. L’humaine condition. In: *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. 2a ed.. São Paulo: Perspectiva (Estudos, 2), p. 265.

do pensamento de origem catersiana” (SANSEVERINO, 2004; p.100), isso é, ao pensamento sistemático, seja empirista ou racionalista.

Essa atitude do ensaísmo pressupõe a “perda do apoio seguro do conhecimento solidificado ou do senso comum” (Ibid.; p.102) e permite o movimento do pensamento, a descoberta de novas zonas do impensado, do que escapa ao padrão. Esse potencial crítico e antidogmático transforma o pensar e sua maneira de proceder através de um olhar distanciado, irônico e crítico. Por isso é a forma crítica por excelência (ARRIGUCCI, 1990; p. 15), desestabilizadora das relações já consagradas que se arrisca “em busca do impensado e do heterogêneo” (SANSEVERINO, 2004; p.105). Não deixa passar despercebido seus próprios limites e a impossibilidade de definir crenças ou certezas, um de seus traços definidores como gênero intrinsecamente mutável, polimórfico e aberto à mudança que “busca uma identidade, sem a possibilidade de fixá-la” (Ibid.; p.105), tomando, por isso, um ar melancólico e irônico. Conforme Antônio Marcos Vieira Sanseverino (1968-), pesquisador e professor adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul:

A escrita do ensaio é fruto do sujeito que se interpõe entre palavra e discurso. Traz os traços indicadores do movimento do sujeito que se volta para o discurso e busca a palavra e a imagem precisas, mas não deixa de dar atenção aos resíduos, aos restos e fragmentos abandonados que não cabem em um sistema. (SANSEVERINO, 2004; p.106)

Novamente o fragmentário é posto em evidência bem como o indivíduo que trabalha a linguagem para revelar seu objeto.

Em outro texto, Arrigucci destaca a linguagem do ensaio vinculada intimamente ao tema de que trata. Com isso, o modo de dizer está relacionado a aquilo que se diz e essa relação é posta em evidência, “como se, confundindo-se com o seu objeto, se mostrasse a si mesma” (ARRIGUCCI, 1993; p. 11).

[...] o desejo de fundir-se na totalidade movesse cada partícula da obra inteira e lhe desse esse poder de agregar a si mundos diversos, combinando e recombinaando os cacos da realidade que sobram na linguagem num mosaico espectral e furta-cor[...] (ARRIGUCCI, 1993; p. 14)

Essa linguagem complexa que “não é aquilo que nomeia [...], descolada de seu objeto e incapaz de dizer a totalidade” (Ibid., p. 9) ao passo que também vale por si mesma, adquire função estética, sem perder a contundência crítica. E ainda aponta a crítica como “um componente decisivo do texto de criação, ao qual se incorpora como elemento da estrutura, atuando, por isso mesmo, no jogo das relações internas que multiplicam as direções do sentido” (Ibid., p. 8). Dessa forma, o ensaio realiza a fusão entre “o rigor e a seriedade

normalmente bem-comportada da crítica” e a “liberdade inventiva da criação” (Ibid., p. 10). Com isso, indivíduo, objeto e linguagem expressos com acuidade tornam-se inseparáveis.

Encontramos ainda a definição espanhola de José Ortega y Gasset (1883-1955), filósofo, ativista político e jornalista que versa sobre a forma que utilizou em alguns de seus artigos e define “o ensaio é a ciência, menos a prova explícita” (GÓMEZ-MARTÍNEZ, 1992; p.17), tratando superficialmente algum assunto, como se fossem as primeiras produções de uma pessoa que desconfia do acerto e propõe suas opiniões com cautela (Ibid., p.19). Nele, seu autor “manifestará seus pontos de vista e combaterá aqueles que não aceitam, [...] pensará no público que o lê regularmente e tratará de lhe sugerir, de fazer meditar, de conectar a realidade com o ideal.” (Ibid., p. 26), atingindo, na Espanha, o *status* de “forma de **expressão** por excelência” (Ibid., p. 26 – grifo nosso) e, portanto, digno do tratamento que goza a tradição das criações literárias.

Aproximando-se dos dias atuais, Cremilda Celeste de Araújo Medina (1942-), jornalista, pesquisadora e professora titular da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, em seu artigo “A poética e o ensaio” complementa que, nesse tipo de composição, “o escritor transita da imaginação ficcional para o diagnóstico analítico, muda de estilo, mas permanece a inquietude de compreensão” (MEDINA, 2008; p. 56). Essa inquietude se deve à submersão do autor no “conflito das verdades” (Ibid., p. 54), pois estas podem ser simultaneamente opostas e verdadeiras. Esse caráter múltiplo da realidade torna fragmentária a visão que busca abordar todas as suas faces.

Lindinei Rocha Silva (s/d.-), coordenador do curso de letras (português-espanhol) da FaEL – UNIG em 2010, e Andrea Targino da Silva (s/d.-), docente da UNIG, apontam que as correntes da nova retórica e da pragmática têm se preocupado mais com o tipo de contrato de inteligência que o ensaísta estabelece com o leitor por meio de seu texto, o qual se inscreve mais no rol do explicativo-argumentativo do que ao narrativo (SILVA; SILVA, 2010; p. 1), indicando novamente a diminuição de seu caráter literário em prol do valor crítico.

Assim, é possível observar que apesar das inúmeras concepções variarem das mais abrangentes às mais restritas, todas abarcam a sinceridade, adaptabilidade, a flexibilidade, o ecletismo temático, a versatilidade estilística, o caráter fragmentário, crítico, transformador, e experimental, além de ser possível perceber ao menos dois tipos de recepção: a que lhe agrega valor ao mesmo tempo científico e estético, construindo sua tradição a partir dessa peculiaridade; e a que lhe nega um lugar de prestígio por seu caráter misto e aparentemente incompleto, não se inserindo nem na ciência, apesar de seu caráter conceitual, e nem nas artes

ainda que possua grande impulso expressivo, pois concebe os gêneros de forma mais restrita e dogmática.

Dessas características, destacamos o caráter fragmentário e experimental de voz hesitante que diferencia o gênero ocidental do japonês.

Além disso, a recepção brasileira ainda não tornou possível a estruturação de uma tradição do ensaio como gênero, o que torna inadequado seu uso em substituição ao termo *zuihitsu* 随筆, apesar da aproximação através das demais características.

Esse gênero japonês não se conforma à pequenez de sempre falar sobre algo já criado e traz em sua voz contundente o mestre que ensina valores sem hesitação, com a certeza de difundir os valores já consagrados e constantemente retomados. Assim, as obras são tidas como completas, bem como cada um de seus textos que defendem a visão do escritor que não questiona a si ou a tradição, mas, sim, reafirma, já que o transitório também está incorporado ao cânone japonês, como elucidaremos no próximo capítulo.

Capítulo 2 – *Makura no sôshi* (O livro do travesseiro) e *Tsurezuregusa* (Escritos no ócio)

Quanto à formação e diluição dos gêneros no ocidente, no Japão, a crítica literária só passou a sistematizar sua história após o período moderno (NAKAMURA, 1984; p. 1030), tendo como modelo os gêneros ocidentais. Antes dessa sistematização, os autores literários não buscavam seguir ou contradizer gênero algum. O conjunto de escritos era um campo fluido no qual uma obra se aproximava de outras anteriores de modo a homenageá-las e, simultaneamente, buscava um lugar na formação de um cânone, tentando se legitimar pelo valor de seu conteúdo denotativo de sutil erudição. Sempre se pressupunha um leitor às obras escritas. Mais do que isso, a erudição de autor e receptor era uma premissa para se reconhecerem as referências diretas ou indiretas inseridas na obra e se ampliar sua compreensão. Além disso, no Japão, o *zuihitsu* possui o *status* de criação literária e pertence a uma longa tradição que inclui, também, reflexões religiosas e estéticas. No Brasil, o ensaio é visto como um subgênero da crítica literária, sendo sempre referente a uma obra maior, o que resulta na inexistência de uma tradição, conforme visto no capítulo anterior.

Apesar dessas diferenças, a história do gênero *zuihitsu* 随筆 se assemelha à do ensaio na medida em que ambos começaram a ser teorizados após o século XVIII, ou seja, muitos séculos depois de suas obras pioneiras terem sido escritas, e em que suas origens foram remontadas a partir de pólos culturais, da França no caso ocidental e da China, no oriental. Como mencionado no capítulo anterior, o primeiro ensaio surgiu em reação à crítica normativa vigente no Renascimento. De maneira semelhante, na China, as miscelâneas associadas ao gênero *zuihitsu* 随筆 foram escritas em reação às formas ortodoxas que eram respeitadas e consideradas apropriadas ao homem civilizado. Esse modelo canônico logo foi objeto de uma teorização que parece ter incluído um componente de gênero, ainda que sua crítica tendesse a ser mais descritiva do que discursiva. Assim sendo, as miscelâneas designavam de forma genérica as obras não canônicas ou antagônicas ao gênero.

Traduzido literalmente para o japonês como *fude ni shitagau* 筆に随う, o termo chinês *sui-psi* 随筆 (ABREU, 2001; p. 10) ou *sui-pi* 随筆 (CHANCE, 1997 b; p. 46), significa “seguir o pincel” ou, dito de outra forma, “ao sabor do pincel” (MINER; ODAGIRI; MORRELL, 1985; p. 305). Tal denominação, na China, se aplicava somente a determinado

grupo de escritos miscelâneos. O termo chinês, *sui-pi* 隨筆 se tornou, no Japão, *zuihitsu* 隨筆. Seu primeiro registro se encontra na obra *Tôsai zuihitsu* 『東齋隨筆』 (1481) de Ichijô Kanera 一条兼良 (1402-1481), em meados do período Muromachi (1333-1573), uma coletânea tanto de histórias factuais quanto de narrativas, lendas, escritos curtos *setsuwa* 説話 e outros tipos de textos. Nota-se, portanto, que seu registro é posterior à escrita das três obras consideradas essenciais ao gênero. Com o sentido geral de “compilação de aprendizados” (MINER; ODAGIRI; MORRELL, 1985; p. 347), como em sua origem chinesa, reúne reflexões a respeito de experiências pessoais a serem deixadas como herança a futuras gerações. Esse formato reflexivo e pessoal, com tom confessional e de aconselhamento também o aproxima do ensaio ocidental que geralmente traz uma filosofia por trás do tom questionador e cheio de incertezas, uma característica que levou o gênero japonês a ser identificado cada vez mais com o do ocidente, principalmente após o período Meiji (1868-1912) quando ocorreu uma maior abertura do país.

A despeito das divergências entre os críticos em listar as obras inseridas nesse gênero, desde as mais abrangentes que incluem alguns *nikki* 日記 (diários) e *monogatari* 物語 (narrativas ou contos) às mais restritas, três obras são constantemente apontadas como essenciais e basilares para a compreensão do gênero *zuihitsu* 隨筆: *Makura no sôshi* 『枕草子』 (*O livro do travesseiro*), *Hojôki* 『方丈記』 (*Relatos da cabana de nove metros quadrados*) e *Tsurezuregusa* 『徒然草』 (*Escritos no ócio*). Analisar-se-ão a primeira e a última, não só pela similaridade estrutural e diversidade temática supramencionada, mas também por dedicarem ao menos um texto à sua própria composição, suas motivações, objetivos, postura, isto é, seu fazer poético.

Considerada pioneira, a obra de Sei Shônagon 清少納言 tem sua leitura orientada através da classificação de seus textos em teor de ensaios, diário e listagem de termos semelhantes.

Iniciaremos por destacar um texto pertencente ao primeiro tipo, que, por se encontrar em seu posfácio, é determinado em sua leitura o tom prevalecente. Segue seu parágrafo inicial:

[s/ nº] この草子 – Essas folhas

Essas folhas foram escritas em momentos de descontração e ócio quando descansava em minha residência, e nelas escrevi o que pude ver com meus olhos e sentir em meu coração, com a certeza de que jamais seriam lidas por ninguém. Deixei-as bem escondidas, pois nelas há textos em que inadvertidamente me excedi expondo fatos que constrangeriam algumas pessoas, mas a verdade é que elas acabaram sendo descobertas e se tornaram conhecidas. (SHÔNAGON [1994-

1001], 2013; p. 533)

Nele se observa a descrição das horas vagas e de descanso de uma dama em repouso do serviço à corte, nas quais a descontração e o ócio definem a aparência de uma escrita casual e sem propósito em refinado e divertido jogo. Na sequência, a autora afirma ter escrito “o que pude ver com meus olhos e sentir em meu coração”, isso é, sua experiência pessoal. No entanto, ao contrário do que se lê nos ensaios ocidentais, aqui tal afirmação não serve para colocar em dúvida suas próprias palavras, mas, sim, reforçar o valor de veracidade a elas dada, ainda que, de acordo com o texto, não houvesse intenção de que fossem lidas. Além disso, o empenho emocional também enfatiza que sua escrita, diferente do ensaio, é um exercício de sensibilidade, deixando o “juízo” em segundo plano. Após afirmar que seus manuscritos acabaram sendo descobertos, segue o segundo parágrafo:

O Alto-Conselheiro Korechika presenteou uma quantidade de papéis à Sua Consorte, e ela me perguntou: “O que vamos escrever neles? Lá na Corte de Sua Alteza estão copiando *Registros Históricos da China*”. Foi então que sugeri à Sua Consorte: “Talvez, nestas folhas, pudéssemos fazer um ‘Travesseiro’[...]”. Sua Consorte Imperial aceitou a sugestão e entregou-me os papéis, dizendo: “Os papéis são vossos. Escrevei o que vos convier”. Foi então que comecei a escrever sem a mínima pretensão, um pouco disso, um pouco daquilo e, no intuito de preencher todas as incontáveis folhas, temo ter registrado muitas coisas de difícil compreensão. (SHÔNAGON [994-1001], 2013;; p. 533)

Com essas palavras, a autora revela uma motivação inicial que vai além de um mero registro diarístico de experiências pessoais, um registro de maior valor intelectual revelado em sua sugestão de fazer um “travesseiro”, *makura* 枕, nessas folhas em contraponto à cópia dos *Registros históricos da China* realizado na Corte de Sua Alteza. Além do significado literal, o termo faz alusão a *utamakura* 歌枕, “travesseiros de poemas”, tropos poéticos estabelecidos nesse período (Ibid., nota 419) que permitem alusões amplas e intertextualidades sutis entre os poemas japoneses, servindo como importante ferramenta para alcançar uma atmosfera *yûgen* 幽玄 (“mistério e profundidade”) e adicionando-lhes beleza indireta. Logo, pode-se dizer que sua sugestão foi a de realizar um *Registro literário do Japão*, contradizendo sua afirmação de “escrever sem a mínima pretensão” (Id., ibid.) que poderia indicar falta de propósito. No entanto, com o aval de Sua Consorte Imperial de escrever o que lhe conviesse, a obra se estende e passa a conter também narrativas e listas de coisas (Ibid., nota 419).

A afirmação de ter escrito “um pouco disso, um pouco daquilo” lembrou-nos a descrição de Montaigne “ora o debico apenas, ora o mordisco [...] arriscando uma palavra

aqui, outra acolá, amostras tiradas do todo”¹⁶ e a diversidade das meditações de Bacon, o que nos levou à proximidade do *zuihitsu* 随筆 com os ensaios quanto à diversidade temática e formal, além da flexibilidade e adaptabilidade característicos desse gênero. Nesse texto, assim como na obra, estão presentes características não só de ensaios nos argumentos que buscam legitimá-la, como também de diários em seus episódios anedóticos que trazem leveza e desenvoltura ao texto. Seguindo, temos:

De modo geral, escolhi aquilo que encanta a todos e é admirado pelas pessoas: poemas, árvores, plantas, pássaros e insetos, mas o fato é que o que escrevi não preenche as minhas expectativas; pelo contrário, tudo ficou muito aquém, e certamente serei mal falada por revelar minha limitação, mas empenhei-me com todo o meu coração em expressar o que penso em tom de brincadeira, sem nenhuma pretensão de ser comparada a outros escritos meritórios e qualificados. No entanto, é muito estranho constatar que as pessoas que me leram comentaram: “Senti-me envergonhado! O que escrevestes é maravilhoso!”. O que escrevi não é mentira e é natural que as pessoas se sintam incomodadas, afinal o que penso foge aos padrões considerados normais quando elogio o que se considera ruim e critico o que se considera bom, o que me deixa perplexa. Lamento somente que outras pessoas tenham lido este livro. (Ibid., 2013; p. 533-534)

Novamente, suas palavras aparentam modéstia na primeira metade do parágrafo em que diz ter escolhido escrever sobre “aquilo que encanta a todos e é admirado pelas pessoas”, isto é, o já consagrado, ficando “muito aquém” de suas expectativas e revelando suas limitações. No entanto, tomemos de empréstimo o preceito poético “*kotoba wa furuki, kokoro wa atarashiki*” 言葉は古き心は新しき (TEIKA [1209], 2002; p. 451) – “A palavra é velha, o coração é novo” (trad. CORDARO, 2002; p. 26-27) – que rege um dos aspectos da poética japonesa, ainda que posterior a essa obra, para esta análise, na medida em que o repertório tradicional dos *utamakura* 歌枕 é recuperado com o empenho de “todo o coração”.

De maneira peculiar e “em tom de brincadeira”, “sem nenhuma pretensão de ser comparada a outros escritos meritórios e qualificados”, a autora expressa seus pensamentos que fogem “aos padrões considerados normais”. Esse tom moderado segue do registro condizente à sua posição hierárquica, reconhecendo seu lugar abaixo de autores renomados.

Ainda que fugindo aos padrões, as imagens recriadas em seus textos provocam uma sensação de *déjà vu*, familiaridade que lhes acrescenta autoridade, a despeito de sua pretensa intenção modesta, impressão reforçada pela citação das palavras maravilhadas dos que os leram. Além disso, elogiar “o que se considera ruim” e criticar “o que se considera bom” não configura uma transgressão como se suporia num ensaio, pelo contrário, caracteriza a ratificação do valor dos objetos cujas imagens são renovadas com respeito e de maneira

¹⁶ MONTAIGNE [1580], 2005; p. 118.

prescritiva, ditando normas comportamentais, linguísticas, estilísticas, entre outros aspectos. E, como se ainda fosse questionada sobre a forma pela qual seus escritos passaram a ser conhecidos, finaliza:

Certo dia, quando o atual Médio-Capitão da Esquerda Fujiwarano Tsunefusa ainda era Administrador de Ise, ele veio fazer-me uma visita em minha residência e ofereci-lhe uma esteira que estava num canto do recinto para se sentar, esquecida de que ali se encontrava o meu manuscrito. Tentei rapidamente pegá-lo de volta, mas ele o descobriu e acabou levando-o consigo, devolvendo-o somente após algum tempo. Foi dessa forma que meus escritos começaram a ser conhecidos.

E, assim, aqui os termino. (SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 534)

A autora coloca seu esquecimento - uma distração - como causa central de seus manuscritos terem sido revelados. Porém, levando-se em conta a configuração dos aposentos das damas da corte e suas divisórias de cortinados ou biombos através das quais era possível escutar inclusive o som de trajes deslizando como descrito no texto 189 (SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 350), supõe-se que desde o início não era possível ter tal privacidade, pois sua lamparina acesa e seus ruídos durante o sono das demais chamariam a atenção, além do que, durante o dia, seu serviço na corte a mantinha em constante companhia. Mais do que isso, era preciso tornar sua obra conhecida e reconhecida por sua qualidade estética de modo a elevar ou ao menos manter a imagem de Sua Consorte na Corte Imperial, portanto tal “acidente” pode ter sido menos ocasional do que suas palavras fazem parecer.

Apesar de essa postura poder ser interpretada como de falsa modéstia no ocidente, o mesmo não se dá nos valores sociais de seus contemporâneos da corte, ao menos segundo a visão encontrada no texto 243 de sua obra: “as palavras displicentes que desrespeitam seu lugar na sociedade” (Ibid., p. 417) eram detestáveis, pois ao escrever era necessário ter em mente o destinatário do texto para adequar a formalidade de suas palavras à condizente. O fato indica a força hierárquica por trás de sua escrita, pois sua forma linguística de tratamento é de modéstia e respeito diante de seus superiores, mas é também contundente e afirmativa quanto a seu valor. A autora não dá abertura para elogios de “gente medíocre” que poderiam ocasionar-lhe a perda do prestígio, como defendido no texto 291 (Ibid., p. 491). Portanto, para dirigir a leitura de sua obra, tenhamos em mente seu olhar crítico, perspicaz, seu tom descontraído e brincalhão, além de sua escolha consciente de temas já valorizados em seu círculo, mantendo um discurso condizente com sua posição social.

Assim como no posfácio de *O livro do travesseiro*, no prefácio de *Escritos no ócio* sugere-se o tom da obra e a direção de sua leitura. Discutamos algumas de suas versões:

つれづれなるままに、日くらし、硯にむかひて、心にうつりゆくよしなし事を、そこはかとなく書きつくれば、あやしうこそものぐるほしけれ。(KENKÔ [1329-1331], 1980; p. 21)

Tsurezure naru mama ni, hikurashi, suzuri ni mukaite, kokoro ni utsuriyuku yoshinashi goto o, sokohakatonaku kakitsukure ba, ayashû koso monoguruoshikere.

つれづれなるままに、日くらし硯にむかひて、心にうつりゆくよしなし事を、そこはかとなく書きつくれば、あやしうこそものぐるほしけれ。(KENKÔ [1329-1331], 1989; p. 79)

Tsurezure naru mama ni, hikurashi suzuri ni mukaite, kokoro ni utsuriyuku yoshinashi goto o, sokohakatonaku kakitsukure ba, ayashû koso monoguruoshikere.

つれづれなるまゝに、日ぐらし硯に向かひて、心にうつりゆくよしなしごとをそこはかとなく書き付くれば、あやしうこそ物狂おしけれ。(KENKÔ [1329-1331], 1995; p. 77)

Tsurezure naru mama ni, higurashi suzuri ni mukaite, kokoro ni utsuriyuku yoshinashi goto o sokohakatonaku kakitsukure ba, ayashû koso monoguruoshikere.

Dentre essas três versões em japonês clássico, foram verificadas pequenas diferenças como a sonorização silábica ou a sua ausência em *hikurashi* 日くらし ou *higurashi* 日ぐらし, não se alterando o seu significado; a representação de alguns termos em ideogramas em uma versão, no caso *mukaite* 向かひて, *koto/goto o* 事を, *tsukure ba* 付くれば, *monoguruoshikere* 物狂おしけれ e em fonogramas, em outras, porém sem homófonos que trouxessem ambiguidades ou polissemia às versões em silabário; a presença de *hiraganagaeshi* ひらがながえし[ゝ] (sinal de repetição do fonograma anterior) na versão de Satake e Kubota; e a pontuação, que foi colocada posteriormente. Como nenhuma dessas diferenças altera o significado do texto e suas partes, não são relevantes em termos tradutológicos e interpretativos.

Contudo, como os textos que abrem as obras clássicas japonesas são os mais conhecidos entre seus estudiosos e suas frases iniciais, “*Haruwa akebono*” 春は曙 (Da primavera, o amanhecer¹⁷) e “*Tsurezure naru mama ni*” 徒然なるままに (Em momentos de ócio), são tão famosas nos meios literários modernos que passaram a equivaler a um sinônimo de suas respectivas obras¹⁸, consideramos a ordenação de suas partes importante para a análise.

Observemos a tradução de Donald Keene:

What a strange, demented feeling it gives me when I realize I have spent whole days before this inkstone, with nothing better to do, jotting down at random whatever nonsensical thoughts

¹⁷ SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 45.

¹⁸ YOSHIDA, 1986; p. 32. Apesar de o texto se referir apenas a *Makura no sôshi*, a associação é igualmente válida para *Tsurezuregusa*.

have entered my head. (KENKÔ [1329-1331], 2001 a; p. 3)

[Que sentimento estranho e ensandecido me dá quando eu percebo que passei dias inteiros diante desta pedra de tinta, sem nada melhor a fazer, anotando aleatoriamente qualquer pensamento sem sentido que tenha adentrado minha cabeça.] (Tradução nossa)

Nela, a ordem das versões em língua japonesa foi alterada, o sentimento de estranhamento e espanto do final “*ayashû koso monoguruoshikere*” あやしうこそものぐるほしけれ foi deslocado para o início “*What a strange, demented feeling it gives me*” (Que sentimento estranho e ensandecido me dá).

Depois lê-se uma expressão ausente em japonês “when I realize” (quando eu percebo que) antecedendo “*hikurashi suzuri ni mukaite*” 目くらし硯にむかひて, “*I have spent whole days before this inkstone*” (passei dias inteiros diante desta pedra de tinta), que traz o pressuposto de que o autor estaria divagando até se dar conta do que vivenciava. Logo depois, a frase inicial japonesa “*Tsurezure naru mama ni*” 徒然なるままに é traduzida para “*with nothing better to do*” (sem nada melhor a fazer), e a ociosidade presente em seu título *Essays in idleness* passa a ser apenas subentendida.

E, no fim, a frase “*kokoro ni utsuriyuku yoshinashi goto o sokohakatonaku kakitsukureba*” 心にうつりゆくよしなし事を、そこはかたなく書きつくれば, “*jotting down at random whatever nonsensical thoughts have entered my head*” (anotando aleatoriamente qualquer pensamento sem sentido que tenha adentrado minha cabeça) é trazida, com o termo *kokoro* 心, que diz respeito ao interior do ser humano, alterado para “*head*” (cabeça), isto é, um termo mais físico e objetivo, características que aderem aos pensamentos do autor, e o que seria profundo e interiorizado pela mente, coração ou alma acaba se tornando apenas um pensamento sem sentido.

Observemos outra tradução:

Leisurely I face my inkstone all day long, and without any particular object jot down the odds and ends that pass through my mind, with a curious feeling that I am not sane. (KENKÔ [1329-1331], 1914; p. 9)

[Vagarosamente eu encaro minha pedra de tinta durante o dia todo, e sem qualquer objetivo especial anoto fragmentos e miscelâneas que passam pela minha mente, com uma curiosa sensação de que eu não estou são.] (Tradução nossa)

Já nessa versão de Porter, observa-se que a ordenação das partes foi mantida. No entanto, a primeira parte é traduzida como “*Leisurely*”, vagarosamente ou calmamente, transportando o significado original pertencente ao campo semântico de um locativo temporal para o de um advérbio de modo, dessa forma as horas vagas e de ócio não só foram omitidas

como sequer ficaram subentendidas. Os “dias inteiros”, no plural em Keene, tornam-se “*all day long*”, “o dia todo”, no singular, restringindo seu significado que deixa de abranger o envelhecimento do autor, passando a vida e não apenas um único dia em frente à pedra de tinta. Nota-se, ainda, a ausência de uma palavra que marque a “aleatoriedade” dos pensamentos e a presença de “*odds and ends*”, fragmentos e miscelâneas, para descrever o que passa pela mente. Além disso, o “estranhamento”, espanto e admiração, é traduzido como “*a curious feeling*”, uma curiosa sensação, que o ameniza assim como o faz com a insanidade. Eufemismo que talvez se deva ao valor depreciativo dado à loucura, à falta de organização e objetividade na Inglaterra do início do século XX.

Na tradução brasileira de Castanheira:

Matar horas de ócio sentado todo o dia diante do tinteiro, rabiscando sem ordem nem propósito o que me vem à mente, com efeito, que coisa estranha e louca de fazer! (KENKÔ [1329-1331], 2001b; p. 13)

A ordem também foi mantida semelhante às versões em língua japonesa e o tempo, marcado por “todo o dia”, no singular, como na de Porter. Porém, as “horas de ócio” são trazidas de forma explícita, ao contrário das demais traduções. O ato de “encarar a pedra de tinta”, expresso por Porter, é substituído por “diante do tinteiro”, como em Keene. Essa substituição, subtrai a semântica de enfrentar um obstáculo antes de começar a escrever, à qual preferimos, apesar das acepções de *mukaite* むかひて serem o de “estar de frente para” ou “voltado para”, por trazer em si um tempo de embate entre o autor e seus pensamentos antes de os colocar no papel. Além disso, ainda troca por tinteiro a imagem oriental de “*suzuri*” 硯, que é uma pedra para tinta na qual a parte mais funda é um depósito onde se coloca a água misturada à tinta, e a mais rasa é um plano levemente inclinado em que um bastão de *sumi* 墨 é esfregado para, junto com a água, formar a tinta, sendo também usado para retirar excessos do pincel. Um tinteiro é um pote que serve apenas como depósito da tinta onde se molha a pena. Atente-se, também, a já conhecida função do pincel oriental, que também escreve. E, ainda, o verbo “escrever” é substituído por “rabiscar” que, apesar de enfatizar o tom de modéstia, retira-lhe o mérito do engenho contido no texto de Kenkô.

Levando em conta esses aspectos, consideramos necessário realizar uma nova tradução que reunisse os pontos positivos dessas traduções e trouxesse uma amplitude semântica mais próxima da observada nos textos em língua japonesa, chegando à seguinte versão:

Em momentos de ócio, os dias passam, encarando a pedra de tinta, escrevo sem coerência

nem propósito o que aleatoriamente me invade a mente, que estranha e louca sensação! (Tradução nossa)

Almejamos manter a estrutura coordenada e a ordenação de suas partes. O momento de ócio é explícito numa estrutura semelhante à da tradução encontrada em *O livro do travesseiro* “em momentos de descontração e ócio” (SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 533), pois em japonês trata-se exatamente da mesma expressão “*Tsurezure naru mama ni*” 徒然なるままに. Além disso, traduzimos “*hikurashi*” 日くらし como “os dias passam”, no plural, e “*suzuri ni mukaite*” 硯にむかひて (literalmente “virado para a pedra de tinta”) como “encarando a pedra de tinta” para que a passagem do tempo marque também o envelhecimento e para que o olhar se detenha sobre a pedra de tinta, como num duelo silencioso.

Já na frase “*kokoro ni utsuriyuku yoshinashi goto o sokohakatonaku kakitsukure ba*” 心にうつりゆくよしなし事を、そこはかたなく書きつくれば buscamos traduzir a “aleatoriedade” dos pensamentos presente em “*yoshinashi goto o*” e a “falta de propósito e coerência” da escrita, em “*sokohakatonaku*”. No trecho final “*ayashû koso monoguruoshikere*” あやしうこそものぐるほしけれ, apesar de “*ayashû*” carregar também o sentido de *fushigi* 不思議 “estranho, misterioso, bizarro, maravilhosamente assustador, geralmente associado a fenômenos incontroláveis da natureza”, que é intensificado por “*koso*”, e de “*monoguruoshikere*” também trazer o sentido de “tolo, estúpido, ridículo, absurdo”, optamos por manter “estranha e louca sensação” encontrada nas traduções de Keene e de Castanheira. Pareceu-nos esta forma ser mais fiel ao texto original do que outras possibilidades como “extraordinária”, propiciador de uma carga mais positiva, e “excêntrica”, termo associado a um capricho do autor que contradiz a passividade de ser invadido por pensamentos.

Nesse texto, mais do que nos textos de Sei Shônagon 清少納言, o preceito poético de Fujiwara no Teika está presente: o ócio das horas vagas é retomado e modificado, adicionando-lhe um significado mais meditativo e melancólico daquele que busca o esvaziamento para obter elevação e paz espiritual. Mais do que isso, faz alusão a obras consagradas, como no ato de “encarar o tinteiro” que faz a *Genji monogatari* 『源氏物語』 (*Narrativas de Genji*, 980-1011) de Murasaki Shikibu 紫式部 na qual se encontra a passagem:

ただ硯に向ひて、思ひ余る折は、手習をのみたけきことにて書き付け給ふ
Tada suzuri ni muite, omoi amaru ori wa, tenarai o no mitakeki koto ni te kakitsuke
 19
tamau.

[Apenas encarando a pedra de tinta, em momentos de demasiado pensar, anoto o que intensamente aprendi.] (tradução nossa)

Acreditamos que essa passagem marque a existência de um tempo anterior à escrita, posto o desafio de expressar “o que intensamente aprendi” quando o pensar é “demasiado”.

Outra menção é encontrada na homenagem a Hung Mai 洪邁 (1123-1202) ao usar palavras semelhantes ao prefácio de sua obra *Jung-chai sui-pi* 『容齋隨筆』 (1162-1202), considerado o primeiro uso consciente do termo *sui-pi* 隨筆 para definir o modo de escrever (apud CHANCE, 1997b; p. 47), cujo texto segue abaixo:

Tenho me tornado velho e, crescendo indolente, não leio muito. Eu tenho **gravado as coisas na ordem que vêm à mente e não os tenho colocado em sequência**, então eu vejo apenas como notas aleatórias [*sui-pi*].²⁰ (grifo nosso)

Mesmo na tradução, já é possível encontrar a similaridade entre a parte grifada e a descrição “escrevo sem coerência nem propósito o que aleatoriamente me invade a mente”. Aqui, a falta de propósito remete ainda às palavras de Sei Shônagon 清少納言, assim como o uso do termo *kokoro* 心, traduzido como “mente” no segundo caso, e “coração”, no primeiro, que diz respeito ao interior do ser humano, podendo significar coração, mente e alma, e que, portanto, aproxima as duas obras pelo seu empenho.

Ainda de acordo com as notas da versão de Satake e Kubota, a expressão *ayashû koso monoguruoshikere* あやしうこそものぐるほしけれ se refere ao trecho do texto 224 de *O livro do travesseiro*, correspondente ao texto 207 em nossas versões²¹, em que nos deparamos com uma situação inusitada:

牛の鞆の香の、なほあやしう、嗅ぎし知らぬものなれど、をかしこそ物狂ほしけれ。
 (KENKÔ [1329-1331], 1995; p. 77, nota 5)

Ushi no shirigai no ka no, nao ayashû, kagi shiranu mono naredo, okashiki koso monoguruoshikere.

Até o cheiro dos arreios do traseiro do boi é encantador, talvez porque me seja desconhecido – por mais estranho que pareça. (SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 374)

¹⁹ KENKÔ [1329-1331]. Org. Satake e Kubota, 1995; p. 77, nota 2.

²⁰ Tradução nossa do inglês: Lee, A Korean Storyteller’s Miscellany, p. 4-5; Hung Mai, Jung-chai sui-pi. In: Nagasawa Kikuya, *Wakokubon kanseki zuihitsu*, 3:1-143 apud CHANCE, 1997b; p. 47.

²¹ SHÔNAGON [994-1001], 1995; p. 254; e Id., 2013; p. 374.

Em um primeiro momento, deparamos com uma apreciação tão inesperada que causa estranheza e nos parece beirar a loucura, porém essa impressão logo é amenizada pela justificativa “talvez porque me seja desconhecido”.

Além desses elementos intertextuais, podemos destacar o poder de síntese, o tom meditativo e a simplicidade buscada nas palavras como características que percorrem toda a obra de Yoshida Kenkô 吉田 兼好. E, apesar de também possuir textos que se assemelham aos de *O livro do travesseiro* por seu teor de ensaio, diário e listagem, *Escritos no ócio* foi mais lido de forma didática²² ao ser reconhecido e amplamente difundido durante o Período Muromachi (1336-1573). Nesse período a classe guerreira passou a governar o país e incluiu essa obra no repertório educacional de seus filhos, devido a suas críticas sociais e seus valores confucionistas que iam de encontro com seus interesses. Porém, só no Período Edo (1603-1868), quando a educação passou a ser generalizada e era baseada em valores confucionistas, é que foi consagrada. Ainda assim, anterior à teorização do *zuihitsu* 随筆 e consequente canonização da obra de Sei Shônagon 清少納言.

Observamos nos textos supracitados uma aparente tendência a seguir a ordem casual de seus pensamentos e sentimentos, sem atentar a uma lógica clara. Não há nem mesmo um compromisso com a coerência ou com qualquer propósito inicial, de forma semelhante a Montaigne que “[...] arriscando uma palavra aqui, outra acolá, amostras tiradas do todo, isoladas, sem intenção preestabelecida, e nada prometendo[...].” (MONTAIGNE [1580], 2005; p.118). Isso é, não se obriga a realizar uma obra de real valor, o que possibilita maior liberdade para abordar inúmeros temas e formas. Portanto, o único critério de ordenação e seleção do conteúdo e das estruturas é o juízo, que reflete o gosto, a maneira de pensar, de ser e de sentir do autor e seu grupo.

Devido à importância supramencionada de sua primeira frase, iniciaremos pelo tema do texto que abre *O livro do travesseiro*: as quatro estações.

Ao contrário do Brasil, cuja maior porção do território se localiza numa zona intertropical, cujo clima tende a permanecer sem muitas alterações durante todo o ano, no Japão, as quatro estações são bem marcadas, devido a seu clima que varia do subtropical ao temperado, tornando-se vital a percepção de suas alterações, fazendo com que as pessoas tenham uma conexão maior com a natureza do que no país tropical. Não é à toa que a percepção da sazonalidade toque a sensibilidade estética, estando presente na poética japonesa

²² CHANCE, 2000.

como tema amplamente revisitado. É já encontrado em suas primeiras coletâneas através de elementos como a temperatura, os animais, as plantas, as cores, as vistas, o conjunto de tudo que seja típico de cada estação, representando-as por metonímias ou metáforas, e ganhando força no campo imagético não só dessas compilações poéticas, como também em narrativas e nos *zuihitsu* 随筆 japonês.

Vejamos como Sei Shônagon 清少納言 as aborda:

[1] 春は曙 – Da primavera, o amanhecer.

Da primavera, o amanhecer. É quando palmo a palmo vão se definindo as esmaecidas linhas das montanhas e no céu arroxeadado tremulam delicadas nuvens.

Do verão, a noite. Em especial, os tempos de luar, mas também as trevas, de vaga-lumes entrecruzando-se em profusão. Ou então, os solitários ou mesmo em pares que seguem fugazes. A chuva também é igualmente bela.

Do outono, o entardecer. São os momentos do arrebol da tarde em que o sol se acha prestes a tocar as colinas, quando se tornam comoventes os corvos que se apressam para os ninhos em grupos de três ou quatro, ou dois e três, e o que diríamos então, ao avistarmos os minúsculos gansos selvagens seguindo em fila, que encantadores! O sol já posto, melancólico soa o ciciar do vento e o canto dos insetos.

Do inverno, o despertar. Indescrevível é com a neve caindo e nele incluo a ofuscante brancura da geada. Mesmo na ausência destas, em manhãs de um frio cortante, o apressar das pessoas em acender o fogo e o corre-corre entre os aposentos com os carvões acesos são cenas típicas desta estação. O sol já nas alturas e o frio mais ameno, não nos cativa mais a brasa já quase tornada cinzas no braseiro portátil. (SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 45)

Observa-se nesse texto ensaístico uma estruturação em tópicos na qual cada parágrafo é iniciado por uma estação que é associada a um período do dia que melhor a representa, e só então são trazidos outros elementos que justifiquem, restrinjam ou apenas complementem a cena.

No primeiro parágrafo o texto se abre com a primavera e seu amanhecer, o descortinar de um novo dia, quando o céu pouco a pouco vai se clareando e se colorindo num tom primaveril (YOSHIDA, 1986; p. 33), assim como a própria estação descortina e colore o início de um novo ciclo de vida, com suas flores multicoloridas e folhas esverdeadas, e os animais em período de acasalamento e suas crias. O termo *akebono* 曙, utilizado pela autora, carrega uma conotação temporal que indica “o exato momento em que o céu começa a clarear lentamente” (Ibid., p. 34), dentre os quatro estágios do amanhecer especificados pelos termos do japonês clássico: *akatsuki* 暁, o início, quando o céu ainda se encontra escuro; *shinonome* 東雲, quando os primeiros raios de sol começam a despontar; *akebono* 曙, quando o céu começa a se abrir e a claridade, aumentar; e *tsutomete* つとめて, o amanhecer propriamente dito, quando o processo se completa (Ibid., p. 34). Na imagem construída, o céu se ilumina e

colore traçando os contornos das montanhas escuras no horizonte, formando um belo contraste entre luz e sombras.

Seguindo a cronologia natural, no segundo parágrafo, o verão japonês, quente e úmido, é pintado ou, mais contemporaneamente, fotografado em suas noites curtas, frescas e convidativas, contudo, para seu proveito, torna-se desejável alguma luz natural, devido aos precários instrumentos de iluminação da época. Essa luz é trazida pelo luar ou, nas trevas, pelos vaga-lumes de brilhos fugazes, num jogo de luz e sombras ainda mais vivo por sua movimentação, do que no primeiro parágrafo. Dessa forma, cada elemento parece nos trazer a sensação de frescor para amenizar o impetuoso calor da estação, enfatizada ainda pela chuva, “um adorno de fios prateados” (Ibid., p. 34), que fecha o parágrafo.

Logo chega o outono e seu entardecer. Enquanto a primavera e seu amanhecer descortinavam a vida, as cores e as luzes que atingem o auge no verão, quando até as noites apresentam vida e luz em profusão, o outono as abranda. Nele, pouco a pouco as folhas se colorem com tons típicos da estação, as árvores se desfolham, a temperatura e a agitação do verão se amenizam e a vida se recolhe, como o sol e os animais ao entardecer. A imagem dos corvos, por vezes associada ao mau presságio e à morte no ocidente, no Japão é símbolo de amor familiar e mensageiro divino, casando-se perfeitamente com a paisagem acolhedora e seu retorno aos ninhos. O céu que trazia “delicadas nuvens” na primeira, nesta estação caracteriza-se por sua limpidez que anuncia a proximidade do inverno, dando início à migração dos pássaros. Os “gansos selvagens seguindo em fila” denotam o valor da cooperação mútua em prol da sobrevivência e, ao mesmo tempo, de seguir os antepassados, pois em fila caminha-se em direção a quem está à frente e, de acordo com a língua japonesa, quem vem à frente são os mais velhos. Mais do que isso, “na literatura clássica japonesa o ganso selvagem era constantemente citado como símbolo da melancolia, devido à sua condição de ave migratória” (YOSHIDA, 1986; p. 35). Melancolia essa que é estendida ao ciciar do vento e ao canto dos insetos, como uma canção de derradeira.

Eis que o inverno é descrito por seu despertar, ou melhor, *tsutomete* つとめて, as primeiras horas do dia quando o processo de amanhecer se completa e o sol ilumina a brancura da neve ou da geada que cobrem tudo e compõem uma imagem ofuscante que parece nos transportar a outro mundo, “indescritível”. É nesse período que o frio é sentido de forma mais intensa, mesmo “na ausência destas [neve e geada]”, ocasionando a pressa “em acender o fogo e o corre-corre entre os aposentos com os carvões acesos” para amenizá-lo, trazendo harmonia a essas “cenas típicas desta estação”. O fogo e os carvões simbolizam a vida

persistente e resistente perante o frio e sua desolada paisagem de árvores desfolhadas e congeladas, sem animais ou plantas, por isso “o frio mais ameno” com o “sol já nas alturas” e “a brasa já quase tornada cinzas”, isso é, inutilizada, não cativa mais.

Assim, ao sintetizá-las em quatro parágrafos objetivos e abrangentes, apelando “para os vários sentidos do ser humano” (Ibid., p. 35): visão com as cores, com o jogo de sombra e luzes; audição com o som do vento, dos animais, dos insetos e da chuva; tato com a chuva, a neve, a geada, o sol, o fogo, os carvões acesos e a brasa quase tornada cinzas, brincando com o calor e o frio.

Sei Shônagon oferece-nos em cada descrição uma imagem simples, destituída de adornos, mas de rara beleza, que mostra a natureza no seu esplendor e nos seus melhores momentos. Para isso a autora não se limitou a acatar os valores estéticos da época, mas mostrou possuir sensibilidade estética peculiar, como quando considera o amanhecer como instante mais belo da primavera, enquanto nos poemas da época cantava-se o dia ou a noite da primavera como o seu momento supremo. (Ibid., p. 33)

Isso é, com seu olhar crítico e sua sensibilidade peculiar, retoma a sazonalidade, um tema já valorizado em seu círculo, transformando alguns valores, como ao retratar a primavera em seu amanhecer, manifestando sua perspicaz capacidade de observação em uma apreciação comovente que nos remete à própria vida: com o nascimento e a infância representados pela primavera; a adolescência e início da fase adulta, pelo verão; a fase adulta, pelo outono; e a velhice, pelo inverno.

Esse tema também está presente em alguns textos de *Escritos no ócio*, como o 19:

[19]

折節の移りかはるこそ、ものごとにあはれなれ。

「ものあはれは秋こそまされ」と、人ごとに言ふめれど、それもさるものにて、今ひとときは心も浮き立つものは、春の気色にこそあめれ。鳥の声などもことの外に春めきて、のどやかなる日影に、垣根の草もえ出づるころより、やや春ふかく霞みわたりて、花もやうやうけしきだつほどこそあれ、折しも雨風(1)うちつづきて、心あわたたく散り過ぎぬ、青葉になり行くまで(2)、よろづにただ心をのみぞ惱ます。花橘は名にこそおへれ、なほ、梅の匂ひにぞ、いにしへの事もたちかへり恋しう思ひ出でらる。山吹(3)のきよげに、藤のおぼつかなき(4)さましたる(5)、すべて、思ひ捨てがたきこと多し(6)。(KENKÔ [1329-1331], 1980; p. 39-40)

Orifushi no utsurikawaru koso, monogoto ni awarenare.

“Mono no aware wa aki koso masare” to, hitogoto ni iumeredo, sore mo saru mono ni te, ima hitokiwa kokoro mo ukitsutsu mono wa, haru no keshiki ni koso amere. Tori no koe nado mo koto no hoka ni haru mekite, nodoyaka naru hikage ni, kakine no kusa moe izuru koro yori, yaya haru fukaku kasumiwatari te, hana mo yôyô keshikidatsu hodo koso are, orishimo amakaze(1) uchi tsuzuki te, kokoro awatatahiku chirisuginu, aoha ni nari iku made(2), yorozu ni tada kokoro o nomi zo nayamasu. Hana tachibana wa na ni koso oere, nao, ume no nioi ni zo, inishie no koto mo tachikaeri koishû omoiideraruru. Yamabuki(3) no kiyoge ni, fuji no obotsukanaki(4) samashi taru (5), subete, omoisute gataki koto ôshi (6).

Nas três versões em língua japonesa, esse trecho foi organizado em dois parágrafos, sendo o primeiro formado apenas pela frase em que o autor introduz o tema do texto e o segundo pela descrição da primavera. No entanto, observamos que a tradução de Keene possui uma divisão diferente:

The changing of the seasons is deeply moving in its every manifestation. People seem to agree that autumn is the best season to appreciate the beauty of things. That may well be true, but the sights of spring are even more exhilarating. The cries of the birds gradually take on a peculiarly springlike quality, and in the gentle sunlight the bushes begin to sprout along the fences. Then, as spring deepens, mists spread over the landscape and the cherry blossoms seem ready to open, only for steady rains and winds (1) to cause them to scatter precipitously. The heart is subject to incessant pangs of emotion as the young leaves are growing out (2).

Orange blossoms are famous for evoking memories, but the fragrance of plum blossoms above all makes us return to the past and remember nostalgically long-ago events. Nor can we overlook (5) the clean loveliness of the yamabuki (3) or the uncertain beauty of wisteria (4), and so many other compelling sights(6).²³ (KENKŌ [1329-1331], 2001a; p. 18-19)

Nela, parte dos elementos primaveris foi deslocada para o primeiro parágrafo, e o tópico geral perde a ênfase que possui nas versões japonesas. Porter acompanha a divisão dessas, e Castanheira, a de Keene. Como a pontuação e os ideogramas foram inseridos por críticos, estando ausentes nas primeiras cópias do manuscrito perdido, ambas são plausíveis. No entanto, preferimos manter a primeira forma, dando destaque à máxima e à caracterização posterior da estação.

Além disso, *amakaze* 雨風 (1) foi expresso como “rains and winds” (ventos e chuva), porém preferimos manter “ventos de chuva” que consta em dicionários²⁴.

Keene também interpretou *aoha ni nari iku made* 青葉になり行くまで (2), como “as the young leaves are growing out” (enquanto as folhas tenras vão crescendo), mas em nossa versão preferimos manter “até as folhas verdejantes vão se transformando”.

²³ As mudanças das estações são profundamente comoventes em todas as suas manifestações. As pessoas parecem concordar que o outono é a melhor época para apreciar a beleza das coisas. Isso pode muito bem ser verdade, mas as visões da primavera são ainda mais emocionantes. Os cantos dos pássaros adquirem gradualmente uma qualidade peculiarmente primaveril, e sob a luz suave do sol os arbustos começam a brotar ao longo das cercas. Então, como a primavera avança, névoas se espalham sobre a paisagem e as flores de cerejeira parecem prontas para se abrir, apenas para que chuvas e ventos constantes rapidamente as façam despertar precipitadamente. O coração é objeto de dores incessantes de emoção enquanto folhas tenras vão crescendo.

As flores de laranjeira são famosas por evocar memórias, mas a fragrância de botões de ameixeira acima de tudo nos faz voltar ao passado e lembrar nostalgicamente eventos de muito tempo atrás. Também não podemos deixar passar a graça pura do *yamabuki* ou a beleza incerta das glicínias, e tantas outras visões atraentes. (tradução nossa)

²⁴ Cf. *amakaze* 雨風 em dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, et. al., 2003.

E optamos por traduzir *yamabuki* 山吹 (3) por “kérria”, seguindo o que consta em *O livro do travesseiro* (SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 566) e na nota de Keene (KENKÔ [1329-1331], 2001a; p. 21, nota 2)

Fuji no obotsukanaki 藤のおぼつかなき (4) tornou-se “uncertain beauty of wisteria” (beleza incerta das glicínias), porém como a palavra se relaciona à beleza das glicínias, parece trazer dúvidas quanto a serem elas belas ou não. Como seu lugar já é consagrado na literatura, consideramos mais adequado utilizar o adjetivo “vago” ou “indefinido”, para trazer a idéia de que as flores aglomeradas resultam em formas menos nítidas e mais confusas.

Ainda nesse trecho, *samashi taru* さましたる (5) foi traduzido por “nor can we overlook” (não podemos deixar passar), mas preferimos manter o sentido de “abrir os olhos” e “acordar”²⁵ de *samasu* さます em nossa tradução “e é preciso despertar para”.

Já na passagem final *subete omoisute gataki koto ôshi* すべて思ひ捨てがたきこと多し (6) Keene interpretou como “and so many other compelling sights” (e tantas outras visões atraentes), porém *omoisute gataki* traz a nuance de ser difícil de se abandonar, de esquecer, portanto nossa tradução foi “e tantas outras coisas difíceis de esquecer”. Segue nossa proposta:

As mudanças das estações, sim, são especialmente comoventes.

Há quem diga: “Quanto às coisas comoventes, nada excede o outono”, ainda que o seja, as paisagens da primavera entusiasma ainda mais. O canto dos pássaros é especialmente primaveril, e os brotos surgindo ao longo da cerca viva sob os brandos raios de sol, aos poucos a primavera avança e enevoa tudo ao redor. Mesmo as flores de cerejeira parecem prontas para se abrir, mas apenas para que acabem caindo abruptamente com os contínuos ventos de chuva (1), dando um aperto no coração. Até as folhas verdejantes vão se transformando (2), como são numerosos os tormentos da alma! As flores de laranjeira silvestre herdaram a fama de evocar memórias, digam o que quiserem, mas o aroma das de ameixeira faz reviver nostalgicamente passados longínquos. E é preciso despertar para (5) as graciosas flores de kérria²⁶ (3), as indefinidas glicínias (4), e tantas outras coisas difíceis de esquecer (6). (Tradução nossa)

O trecho é introduzido por um valor universal, a beleza da mudança sazonal, antes de desenvolver o tema, ao contrário do que faz Shônagon 少納言 que passa a caracterizar as estações diretamente.

De acordo com as notas da versão de Satake e Kubota²⁷, *orifushi no utsuri kawaru koso* 折節の移りかはるこそ (As mudanças das estações) faz alusão a dois poemas. O primeiro é de Fujiwarano Shunzei no Musume 藤原竣成女 (1114 – 1204) que consta no volume 3, no

²⁵ Cf. *samashi* さまし em dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, et. al, 2003.

²⁶ Também chamada de rosa japonesa. SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 566.

²⁷ KENKÔ, 1995; p. 95, nota 10.

tomo intitulado “Natsu” 「夏」 (verão) da obra *Shinkokinshû* 『新古今集』 (1201) e diz, em uma tradução prosaica, que a manga de quimono tingida pelas cores das flores de cerejeira, dos corações das pessoas e do mundo tremula conforme as mudanças das estações e a passagem do tempo²⁸:

をりふしも 移れば更へつ 世の中の
Orifushi mo/ utsure ba kaetsu/ yo no naka no
 人の心の 花染めの袖²⁹
hito no kokoro no/ hana some no sode.

Com isso, esse poema aponta para a efemeridade das flores de cerejeira que se expande para o sentimento humano e o mundo. A partir das acepções de *some* 染め “mergulhar, chafurdar-se em; apegar, tingir; sentir profundamente, mergulhar em sua própria mente/ coração (心)”³⁰ podemos enxergar na imagem da “manga de quimono” não só as cores de sua estampa florida, como também os tons escurecidos pela umidade de lágrimas nela enxugadas, provocadas por emoções intensas e inconstantes. Assim, com a mudança das estações, além do tecido, movem-se as flores, os corações e o mundo que, com o tempo, também são renovados.

E o segundo é de Fujiwarano Sanesuke 藤原実資 (957 – 1046) que consta no volume 17, no tomo “Zô-jô” 「雑上」 (miscelâneas, primeiro volume) da obra *Shokukokinshû*³¹ 『続古今集』 (1259) que diz:

をりふしの ゆくへも今は 知らぬ身に
Orifushi no/ yukue mo ima wa/ shiranu mi ni
 春こそかかる 花は見えしか³²
haru koso kakaru/ hana wa mie shika.
 [Àquele que ainda não conhece o rumo das mudanças das estações, resta apreciar as flores de cerejeira que dependem da primavera.] (Tradução nossa)

Além dessa leitura, existe a sugestão de uma secundária a partir da sonoridade de *mi* 身 (corpo, próprio corpo) e seu homófono *mi* 実 (fruto) que poderia ser expressa por “ainda não

²⁸ Tradução nossa.

²⁹ KENKÔ, 1995; p. 95, nota 10. Poema 00179 disponível em: http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_i010.html acesso: 20 jul. 2015. Esse poema, por sua vez, faz referência a outros de *Kokinshû* 『古今集』.

³⁰ Cf. *samashi* さまし em dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, et. al, 2003.

³¹ Leitura baseada na disponível em: <https://ja.wikipedia.org/wiki/続古今和歌集> e http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_i013.html acesso: 20 jul. 2015.

³² KENKÔ, 1995; p. 95, nota 10. Poema 01526 disponível em http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_i013.html#i013-002 acesso: 20 jul. 2015

é possível prever os frutos do decorrer das mudanças das estações, apenas se admira as flores de cerejeira com o avanço da primavera”.

Quanto a alusões, no texto de Kenkô 兼好 encontra-se a seguinte citação: *mono no aware wa aki koso masare* 「ものあはれは秋こそまされ」 (Quanto às coisas comoventes, nada excede o outono). Segundo as três versões consultadas, tal citação se referiria ao poema que consta no volume 9, no tomo “Zô-ge” 「雑下」 (miscelâneas, segundo volume) da obra *Shûishû* 『拾遺集』 (1005-1007) de autor desconhecido no qual se diz que:

春はただ 花のひとへに 咲くばかり
Haru wa tada/ hana no hitoe ni/ saku bakari
 ものあはれは 秋ぞまされる³³
mono no aware wa/ aki zo masareru.

[A primavera possui apenas as flores e quase sempre em seu desabrochar, quanto ao que é tocante, nada excede o outono.] (Tradução nossa)

A nota de Kido ainda associa esse trecho a duas passagens de *Narrativas de Genji* (980-1011), a primeira do capítulo 19 intitulado “Usugumo” 薄雲 (Nuvem Tênu):

唐土には、春の花の錦にしくものなしといひ侍るめり。やまと言の葉には、秋のあはれをとりたてて思へり³⁴
Morokoshi ni wa, haru no hana no nishiki nishiku mono nashi to ii haberu meri. Yamato koto no ha ni wa, aki no aware o tori tatete omoeri

[Na China, dizem que não há nada comparável aos brocados das flores de primavera. Nos poemas japoneses, são julgadas especialmente sublimes as profundas comoções do outono.]³⁵

E a segunda do capítulo 28, “Nowaki” 野分 (tempestade de outono):

春秋のあらしひに、昔より秋に心よする人は、数まさりけるを³⁶
Haruaki no arasoï ni, mukashi yori aki ni kokoro yosuru hito wa, kazu masarikeru o.

[Na comparação da primavera com o outono, há tempos são numerosos os corações que tendem mais ao outono.]³⁷

³³ Cf.: KENKÔ, 1980; p. 39, nota 7; Id., 1989; p. 92, nota 6; e Id., 1995; p. 95, nota 12. Poema 00511 disponível em: http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_i003.html acesso: 20 jul. 2015.

³⁴ KENKÔ, 1980; p. 39, nota 7.

³⁵ Tradução nossa baseada na interpretação contida no segundo parágrafo de *usugumo* 薄雲 5 光る源氏の物語 春秋優劣論と六条院造営の計画 ・ [5-3 女御に春秋の好みを問う] da versão modernizada de *Narrativas de Genji* disponível em: <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/genji/modern.html> acesso: 02 jul. 2015.

³⁶ KENKÔ, 1980; p. 39, nota 7.

³⁷ Tradução nossa baseada na interpretação contida no segundo parágrafo de *nowaki* 野分 1 夕霧の物語 継母垣間見の物語 ・ [1-1 8月野分の襲来] da versão modernizada de *Narrativas de Genji* disponível em: <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/genji/modern.html> acesso: 02 jul. 2015.

Com isso, notamos que Kenkô 兼好 reconhece os juízos tradicionais de que o outono é mais comovente, mas coloca a primavera em patamar superior quanto ao entusiasmo que provoca.

Satake e Kubota também associam o trecho de *Escritos no ócio* que diz: *tori no koe nado mo koto no hoka ni haru mekite* 鳥の声などもことの外に春めきて (O canto dos pássaros é especialmente primaveril) ao poema de Minamoto Arinaka 源有仲 que consta no volume 2, no tomo “Haru-ni” 春二³⁸ (primavera, segundo volume) da obra *Fubokuwakashô* 『夫木和歌抄』 (1310?):

百千鳥 朝けの空に 遊ぶなり
Momochidori/asake no sora ni/asobu nari/
 ことのほかにぞ 春めきにける³⁹
koto no hoka ni zo/haru meki ni keru.

[Inúmeros pássaros entretidos no céu matinal, acaba sendo excepcionalmente primaveril.]
 (Tradução nossa)

Ainda de acordo com as notas da versão de Satake e Kubota, o trecho *kakine no kusa moe* 垣根の草もえ (os brotos surgindo ao longo da cerca viva) é uma homenagem ao poema de Kino Tsurayuki 紀貫之 (ca. 868 – 945) que consta no volume 1, tomo “Haru” 春 (primavera), também de *Shûishû* 『拾遺集』 (1007):

野辺見れば 若菜摘みけり むべしこそ
Nobe mireba/wakana tsumikeri/mubeshi koso
 垣根の草も 春めきにけれ⁴⁰
kakine no kusa mo/haru meki ni kere

[Ao avistar os campos, a relva tenra está sendo colhida, de fato, os brotos da cerca viva também acabam parecendo primaveris.]⁴¹

Além disso, o aperto no coração devido à queda das flores de cerejeira é associado ao poema de Kino Tomonori 紀友則 (850 – 904) que se encontra no volume 2, no tomo “Haruge” 春下 (primavera, segundo volume) de *Kokinshû* 『古今集』 (905):

³⁸ Nas notas da versão de Satake e Kubota (1995; p. 95, nota 15), o título encontrado é “Uguisu” 鶯 que é a uma ave canora parecida, no corpo, ao pardal e, na voz, ao rouxinol, de acordo com COELHO, Jaime. *Dicionário universal japonês-português*. Ed. compacta. Shogakukan, 2010 [1ª Ed. 1998]; p. 1339.

³⁹ KENKÔ, 1995; p. 95, nota 15. Poema 00363 encontrado no volume 2, em “Haru-ni” 春二 disponível em: http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_i070.html acesso em: 20 jul. 2015.

⁴⁰ KENKÔ, 1995; p. 95, nota 16. Poema 00019 disponível em: http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_i003.html acesso em: 20 jul. 2015.

⁴¹ Tradução nossa baseada na interpretação disponível em: http://madoka.sakura.ne.jp/waka/s_kokin_haru.html acesso em: 02 jul. 2015.

久方の 光のどけき 春の日に
Hisakata no/ hikari nodokeki/ haru no hi ni
 しづ心なく 花の散るらむ⁴²
shizu kokoro naku/ hana no chiruramu.
 [Sob a tranquila luz do sol num dia de primavera, por que caem as flores de cerejeira de inquietos corações?]⁴³

Nesse poema, a luz do sol permanece tranquila como em qualquer outro dia de primavera, indiferente ao lamento pela queda das flores de cerejeira, aprofundando o sofrimento.

Com relação à expressão *hana tachibana wa na ni koso oere* 花橘は名にこそおへれ (As flores de laranjeira silvestre herdaram a fama de evocar memórias), novamente os comentários das três versões japonesas coincidem ao aproximá-lo do poema encontrado no volume 3, no tomo intitulado “Natsu”夏 (verão) também de *Kokinshû* 『古今集』, de autor desconhecido:

さ月まつ 花橘の 香をかげば
Satsuki matsu/ hana tachibana no/ ka o kage ba
 昔の人の 袖の香ぞする⁴⁴
mukashi no hito no/ sode no ka zo suru
 [À espera do quinto mês, sentir o aroma das flores de laranjeira traz o aroma das mangas da pessoa do passado.]⁴⁵

A nota de Kido ainda acrescenta outro poema de Fujiwarano Toshinari 藤原俊成 que consta no volume 3, no tomo “Natsu”夏 (verão) de *Shinkokinshû* 『新古今集』:

誰かまた 花橘に 思ひ出でん
Tareka mata/ hana tachibana ni/ omoi iden
 われも昔の / 人となりなば⁴⁶
ware mo mukashi no/ hito to nari naba
 [Assim como alguém novamente é lembrado por causa das flores de laranjeira, eu também gostaria de ser recordado por uma pessoa do passado.]⁴⁷

⁴² KENKÔ, 1995; p. 95, nota 18. Poema 00084 disponível em: http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_i001.html#i001-002 acesso: 20 jul. 2015.

⁴³ Tradução nossa baseada na interpretação disponível em: <http://nbataro.blog.fc2.com/blog-entry-177.html> acesso em: 01 jul. 2015.

⁴⁴ Cf.: KENKÔ, 1980; p. 39, nota 12; Id., 1989; p. 92, nota 9; e Id., 1995; p. 95, nota 19. Poema 00139 disponível em: http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_i001.html#i001-002 acesso: 20 jul. 2015.

⁴⁵ Tradução nossa baseada na interpretação disponível em: <http://nbataro.blog.fc2.com/blog-entry-92.html> acesso em: 01 jul. 2015.

⁴⁶ KENKÔ, 1980; p. 39, nota 12. Poema 00238 disponível em: http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_i010.html acesso: 20 jul. 2015.

⁴⁷ Tradução nossa baseada na interpretação contida no site: <http://www.asahi-net.or.jp/~sg2h-ymst/yamatouta/sennin/syunzei2.html> acesso: 01 jul. 2015.

Quanto ao segmento *ume no ni nioi ni zo, inishie no koto* 梅のに匂ひにぞ、いにしへの事 (o aroma das [flores] de ameixeira faz reviver nostalgicamente passados longínquos), o comentário da versão de Kido o conecta ao trecho encontrado no capítulo 48 nomeado de “Sawarabi” 早蕨 (brotos de samambaia) de *Narrativas de Genji*:

御前近き紅梅の、色も香もなつかしきに、(中略) 花の香も、まらうどの御匂ひも、たち花ならねど、むかし思ひ出でらるるつまなり⁴⁸

Onmae chikaki kôbai no, iro mo ka mo natsukashiki ni [...] hana no ka mo, marôdo no onnoi mo, tachibana naranedo, mukashi omoi ideraruru tsumanari

(Próximo ao jardim frontal, como é nostálgico ver a cor carmesim e a própria flor de ameixeira e sentir seu aroma! [...] Mesmo o aroma das flores de ameixeira e o perfume de um visitante, apesar de não serem o das de laranja, fazem recordar o passado.)⁴⁹

E também ao poema de Fujiwara no Ietaka 藤原家隆 (1158 – 1237) que se encontra no volume 1, no tomo “Haru-jô” 春上 (primavera, primeiro volume) de *Shinkokinshû* 『新古今集』:

梅が香に 昔をとへば 春の月

Ume ga ka ni/ mukashi o toe ba/ haru no tsuki

こたへぬ影ぞ 袖にうつれる⁵⁰

kotaenu kage zo/ sode ni utsureru

[Ao buscar o passado no aroma da flor de ameixeira, a lua da primavera sem responder projeta seu reflexo com frieza em minha manga.]⁵¹

Já a nota da versão de Kanda e Nagazumi o vincula ao poema de Kino Tsurayuki 紀貫之 encontrado no volume 13, no tomo intitulado “Koi-san” 恋三⁵² (amor, terceiro volume) da obra *Kokinshû* 『古今集』 no qual o aroma não só é associado ao passado como também à terra natal:

ひとはいさ 心もしらず ふるさとは

Hito wa isa/ kokoro mo shirazu/ furusato wa

⁴⁸ KENKÔ, 1980; p. 39, nota 13.

⁴⁹ Tradução nossa baseada na interpretação contida no primeiro parágrafo de *sawarabi* 早蕨 1 中の君の物語 匂宮との結婚を前にした宇治での生活 ・ [1-7 中の君と薫、紅梅を見ながら和歌を詠み交す] da versão modernizada de *Narrativas de Genji* disponível em: <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/genji/modern.html> acesso: 02 jul. 2015.

⁵⁰ KENKÔ, 1980; p. 39, nota 13. Poema 00045 disponível em: http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_i010.html acesso: 21 jul. 2015.

⁵¹ Tradução nossa baseada na interpretação contida em: “*ume no ka ni mukashi*” 梅の香に昔 do dicionário eletrônico: HAYASHI, et.al. *Kogorin taishukan*, 2004.

⁵² Na versão de Kanda e Nagazumi (1989; p. 92-93, nota 11), a referência é “Haru-jô” 春上 (primavera, primeiro volume).

花ぞ昔の 香にはほひける⁵³
 hana zo mukashi no/ ka ni noikeru
 [Ah, as pessoas! Como podem desconhecer os seus próprios corações? Quanto à
 familiaridade⁵⁴, são as flores de ameixeira⁵⁵ que exalam o aroma do passado.]⁵⁶

Através dessas alusões apontadas pelos críticos em notas de rodapé, observa-se que o texto traz diversas menções aos clássicos, sejam eles poemas, narrativas ou pertencentes ao próprio gênero *zuihitsu* 随筆, denotando o amplo repertório literário do autor. Não nos cabe nesta análise citar todos os comentários presentes nas versões analisadas, portanto a partir do próximo trecho, serão trazidas apenas conexões pontuais.

Vale novamente ressaltar que a retomada dessas estruturas já consagradas para expressar as percepções e sentimentos de Kenkô 兼好 não configura uma transgressão, pelo contrário, o antigo é trazido como modelo valioso, respeitado e homenageado através da renovação, num tráfego de significâncias. Tal respeito pode ser inferido de diversas passagens da obra, como, por exemplo, a frase introdutória do texto 22:

何事も、古き世のみぞしたはしき。(texto 22. In: KENKÔ [1329-1331], 1980; p. 43)
 Nanigoto mo, furuki yo nomi zo shitawashiki
 [Não importa quanto a o que, é somente o mundo antigo que realmente me fascina.]
 (tradução nossa)

Além disso, notou-se uma coincidência na ordenação dos tomos referentes às estações do ano em todas as coletâneas poéticas consultadas, seguindo a cronologia da primavera até o inverno, como o texto “Da primavera, o amanhecer” de Sei Shônagon 清少納言.

Apesar de Kenkô 兼好 também ordenar as estações nessa mesma sequência, ele as descreve não através de seu melhor período do dia, mas, sim, por meio de cenas em movimento. Na primavera, ao som do “canto dos pássaros”, o autor segue “os brotos surgindo ao longo da cerca viva sob os brandos raios de sol” que marcam seu início; passa pelas “flores de cerejeira” e sua efêmera existência, despetaladas pelos “ventos de chuva”. O coração se aperta e as “folhas verdejantes” se transformam, causando maior comoção que chega a se tornar um tormento à medida que ela avança. E, enquanto declina, “o aroma das flores de

⁵³ KENKÔ, 1989; p. 92-93, nota 11. Poema 00630 disponível em: http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_i001.html#i001-002 acesso: 21 jul. 2015.

⁵⁴ *Furusato* ふるさと remete ao passado, à terra natal ou a um local familiar onde se costuma ir, portanto optamos por traduzir como “familiaridade” abrangendo o sentido de algo já conhecido contido nas três acepções.

⁵⁵ Na época de Tsurayuki, quando se falava em *hana* 花 (flor) se referia à de ameixeira.

⁵⁶ Tradução nossa baseada na interpretação contida em: *hitohaisa* ひとつはいさ contida no dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, et. al., 2003.

ameixeira”, mais do que as de laranjeira silvestre, o leva a “reviver passados longínquos”, de onde retorna trazendo a memória das “graciosas flores de kériia” e das “indefinidas glicínias”, entre outras coisas difíceis de se esquecer. Dentre esses elementos, as flores de “cerejeira”, “laranjeira”, “ameixeira”, “kériia” e “glicínia” são consagradas e também podem ser encontradas em *O livro do travesseiro*, ainda que estejam ausentes no texto [1], supracitado.

Em seguida ao trecho analisado, Kenkô 兼好 prossegue:

「灌仏 (6) のころ、祭 (7) のころ、若葉の梢涼しげに茂りゆくほどこそ、世のあはれも、人の恋しさもまされ (8) 」と、人のおほせられしこそ、げにさるものなれ。五月、菖蒲ふくころ、早苗とるころ、水鶏のたたく (9) など、心ぼそからぬかは。六月のころ、あやしき家 (10) に、ゆふがほ (11) の白く見えて、蚊遣火ふすぶるもあはれなり。六月祓 (12) またをかし。(KENKÔ [1329-1331], 1980; p. 40)

“Kanbutsu (6) no koro, matsuri (7) no koro, wakaba no kozue suzushige ni shigeri yuku hodo koso, yo no aware mo, hito no koishisa mo masare(8)” to, hito no ôserareshi koso, genisaru mono nare. Satsuki, ayame fuku koro, sanae toru koro, kuina no tataku (9) nado, kokoro bosokaranu kawa. Minazuki no koro, ayashiki ie (10) ni, yûgao (11) no shiraku miete, kayaribi fushuburu mo awarenari. Minazuki barae (12) mata okashi.

Esse trecho é apresentado dessa forma em quase todas as versões, com exceção da de Castanheira que o subdivide em dois parágrafos a partir da primeira frase que trata do sexto mês. Como analisamos os elementos de cada estação em conjunto, nossa tradução seguiu a interpretação mais recorrente.

Observemos a tradução de Keene:

Someone once remarked, “In summer, when the Feast of Anointing the Buddha (6) and Kamo Festival (7) come around, and the young leaves on the treetops grow thick and cool (8), our sensitivity to the touching beauty of the world and our longing for absent friends grow stronger.” Indeed, this is so. When, in the fifth month, the irises bloom and the rice seedlings are transplanted, can anyone remain untroubled by the drumming of the water rails (9)? Then, in the sixth month, you can see the whiteness of moonflowers (11) glowing over wretched hovels (10), and the smouldering of mosquito incense is affecting too. The purification rites (12) of the sixth month are also engrossing.⁵⁷ (KENKÔ [1329-1331], 2001a; p. 19)

Notamos que *kanbutsu* 灌仏 (6) foi traduzido como “Feast of Anointing the Buddha” (Festa da Unção de Buda) como é descrita a cerimônia em dicionários e é um dos nomes do

⁵⁷ Alguém uma vez notou: “No verão, quando a Festa da Unção de Buda e o Festival Kamo vão chegando, e as folhas tenras sobre as copas das árvores crescem espessas e frescas, nossa sensibilidade para a beleza tocante do mundo e nosso desejo de rever amigos ausentes se intensificam.” De fato, isso é assim. Quando, no quinto mês, as flores de íris florescem e as mudas de arroz são transplantadas, alguém pode permanecer imperturbável diante do rufar de frangos d’água? Então, no sexto mês, pode-se ver a brancura das flores noturnas crescendo sobre casebres miseráveis, e a latência do incenso contra pernilongo é comovente também. Os ritos de purificação do sexto mês também são cativantes. (Tradução nossa)

Vesākha ou *hanamatsuri* 花祭, no Japão⁵⁸, que se tornou o Festival das Flores, no Brasil, celebrado no bairro da Liberdade (São Paulo, capital) desde 1966⁵⁹. No entanto, optamos por manter a tradução de Keene, pois a escolha do termo budista em detrimento dos outros em japonês se deve à ideologia seguida pelo autor.

Matsuri 祭 (7) que significa apenas “festa” ou “festival” tornou-se equivalente de *Aoi matsuri* 葵祭 ou *Kamo matsuri* 賀茂祭 desde o período Heian, devido às proporções que tomou⁶⁰, portanto seguimos a sugestão de Keene e a tradução que consta em *O livro do viajante*: “Festival do Santuário Kamo” (SHÔNAGON, [994-1001], 2013; p. 48)⁶¹.

Wakaba no kozue suzushige ni shigeri yuku hodo koso 若葉の梢涼しげに茂りゆくほどこそ (8) em inglês ficou “the young leaves on the treetops grow thick and cool” (as folhas tenras nas copas das árvores crescem espessas e frescas), porém a presença da partícula *ge* げ, sufixo que indica aparência, após *suzushi* 涼し nos levou a optar por “as folhas tenras das copas das árvores que aparentam frescor vão se sobrepondo”.

Kuina no tatau 水鶏のたたく (9) foi traduzido como “drumming of the water rails” (rufar das galinhas d’água), como *tatau*, cuja primeira acepção é de bater, nesse caso corresponde ao apelo das galinhas d’água por seu som se assemelhar ao de bater à porta, optamos pelo uso da onomatopéia “toc-toc” para evitar ambigüidade do bater de porta que poderia remeter a um som mais aberto como “bam”, resultando, portanto, em “as galinhas d’água apelam seu toc-toc”.

Ayashiki ie あやしき家 (10), *ayashiki* pode ser “misteriosa, feia, desgraçada, simples, pobre, modesta ou grosseira”, possibilitando a escolha de Keene “wretched hovels” (casebres miseráveis), que seguimos em “casa miserável”.

⁵⁸ No Japão, *Vesākha* ou *hanamatsuri* 花祭 também é conhecido como *Kanbutsu-e* (灌仏会), *Goutan-e* (降誕会), *Busshou-e* (仏生会), *Yokubutsu-e* (浴仏会), *Ryuge-e* (龍華会), ou ainda *Hana-eshiki* (花会式). De acordo com o site: <http://en.wikipedia.org/wiki/Vesak> acesso: 01 jun. 2015.

⁵⁹ De acordo com: http://www.culturajaponesa.com.br/?page_id=189 acesso: 01 jun. 2015.

⁶⁰ Antigamente celebrado no meio do quarto mês. Atualmente, comemorado no dia quinze de maio, o *Aoi matsuri* (葵祭 festival da malva-rosa), como também é conhecido, tradicionalmente remete ao século VII e reúne mais de 500 pessoas vestidas como os nobres de Heian que saem em procissão e oferecem malva-rosa aos deuses, além de usarem suas folhas para decorar os santuários e carruagens. Antigamente nessa época aumentavam as probabilidades de ocorrer desastres naturais como tempestades e enchentes, e acreditava-se que eram causadas pelas divindades dos santuários de Kamo, como diminuíram após o Imperador fazer oferenda a essas divindades, o festival passou a ser comemorado.

⁶¹ Também é encontrada a forma “Festival Kamo” na página 387 (SHÔNAGON, [994-1001], 2013; p.387).

Yûgao ゆふがほ (11), ao pé da letra “face da noite⁶²”, foi expresso como “moonflowers”, por Keene, um termo poético em inglês usado para flores que se abrem à noite em geral, mas optamos pela tradução direta: flores de cabaceira.

Inicialmente pensamos no termo “livramento” para expressar *harae* ou *barae* 祓 (12) em vez de “purification rites” (ritos de purificação) como no inglês, por trazer também o sentido de pagar penitência, além de afastar desastres e problemas através da expurgação dos pecados e impurezas pela prece. Contudo optamos por manter a tradução de Keene, pois o primeiro termo está intimamente relacionado às religiões judaico-cristãs. Lembremos que o rito *harae* foi trazido no budismo. Deste modo, segue nossa tradução:

“Na época da Festa da Unção de Buda⁶³ (6) e do Festival do Santuário Kamo (7), em que as folhas tenras das copas das árvores que aparentam frescor vão se sobrepondo, a comoção causada pelo mundo e a saudade de pessoas queridas também se intensificam(8).” Notaram certa vez, e realmente é assim. No quinto mês, quando as flores de íris aromático são usadas para cobrirem tudo⁶⁴, as mudas de arroz são transplantadas, as galinhas d’água apelam seu toc-toc (9), será possível que algum coração não se aperte? Por volta do sexto mês, em uma casa miserável (10), vê-se a brancura das flores da cabaca (11), o incenso contra pernilongos fumegando o que também é profundamente comovente. Os ritos de purificação (12) do sexto mês também são belos. (Tradução nossa)

O verão é abordado em sua época festiva, isso é, além dos elementos naturais como no primeiro trecho, traz alguns humanos: a Festa da Unção de Buda celebrado no oitavo dia do quarto mês do calendário lunar; o Festival do Santuário Kamo, no décimo quinto dia do quinto mês; e os ritos de purificação, no sexto mês. O Festival do Santuário Kamo remete ainda aos “ventos de chuva” do trecho anteriormente analisado e à “chuva igualmente bela” notada por Sei Shônagon, pois foi devido aos temporais e às enchentes dessa época que o Imperador ali fez oferendas às divindades desse santuário e ocasionou essa celebração.

⁶² Ao separar os ideogramas de *yûgao* 夕顔, temos que *yû* 夕 significa “noite” e *gao* 顔, ou *kao*, significa “cara, rosto, face”. Cf. COELHO, 2010 [1ª Ed. 1998]; p. 1420 e 540.

⁶³ Antes celebrado no oitavo dia do quarto mês do calendário lunar chinês em comemoração ao aniversário do buda Shakyamuni, mas passou a ser celebrado no dia oito de abril do calendário solar desde que o governo Meiji adotou o calendário ocidental, isso é, um mês antes do que se continuasse a seguir o calendário lunar. Neste dia, os templos budistas comemoram colocando a imagem do Buda bebê, com o dedo indicador da mão direita apontando para o céu e o da mão esquerda, para a terra, sob um pequeno pavilhão recoberto de flores, a imagem é banhada em *ama cha* 甘茶, um chá doce. O chá doce é um elemento essencial do Festival das Flores. De acordo com a lenda, dois Reis Dragões fizeram chover do céu água doce quente e fria para banhar o Buda bebê. Além de tomar chá doce no Festival, é costume moer tinta sumi e misturar ao chá para depois escrever: “Oito de Abril é um dia de boa sorte e insetos são afastados.” Esse pedaço de papel com a inscrição é pendurado de cabeça-para-baixo e acredita-se que afaste insetos desagradáveis. De acordo com a nota de Keene (KENKÔ [1329-1331], 2001a; p. 21, nota 4) e com o site:

<http://zendobrasilrio.webnode.com.br/products/hana-matsuri/> acessado em: 01 de jun. de 2015.

⁶⁴ Como as folhas de íris aromático lembram espadas e seu cheiro é forte, costumava-se decorar o beiral, a carruagem, entre outros lugares, com essa íris para espantar a má sorte.

Em ambos os textos, o verão parece intensificar as percepções presentes na primavera, nesse caso, a abundância de “folhas tenras das copas das árvores” que se sobrepõem formando sombra e “aparentam frescor”. “A saudade de pessoas queridas” presentes nesse trecho comparados às memórias de “um passado longínquo” do anterior deixa de ser um pensamento sutil e passa a um sentimento vívido.

De acordo com Satake e Kubota, o segmento *wakaba no kozue suzushige ni shigeri yuku hodo koso, yo no aware mo, hito no koishisa mo masare* 若葉の梢涼しげに茂りゆくほどこそ、世のあはれも、人の恋しさもまされ (as folhas tenras das copas das árvores que aparentam frescor vão se sobrepondo, a profunda beleza do mundo e a saudade de pessoas queridas também se intensificam) faz alusão ao poema de Ôshiko'uchino Mitsune 凡河内躬恒 também contido no volume 1, no tomo intitulado “Haru-jô” 春上 (primavera, primeiro volume) de *Kokinshû* 『古今集』 :

わが宿の 花見がてらに 来る人は
Waga yado no/ hanami gatera ni/ kuru hito wa
 散りなむのちぞ 恋しかるべき⁶⁵
chiri namu nochi zo /koishikaru beki
 [As pessoas vêm durante a apreciação das flores de cerejeira da minha morada, que tristeza seu total despertar!]⁶⁶

Essa referência ressalta a tristeza daquele que sentirá falta dos visitantes que outrora apreciavam as flores de cerejeira, símbolo da primavera, em sua residência, mas que o abandonam após seu despertar, mesmo sabendo que aproveitam o momento apreciativo para vê-lo. Com isso, apesar de tudo se intensificar no verão, não há companhia para compartilhar suas impressões ou aflições.

A “profunda beleza do mundo” não só toca Kenkô 兼好 como também o faz questionar: “será possível que algum coração não se aperte?”, buscando cumplicidade. Tal pergunta remete ao texto 36 “Quanto a festividades sazonais” de *O livro do travesseiro*, no qual são descritas justamente as celebrações do quinto mês. Após apreciar cenas corriqueiras, a autora indaga: “Pois há alguém que fique indiferente às cerejeiras, somente por florirem todas as primaveras?” (SHÔNAGON [994-1001], 2013; p.108), para validar suas percepções.

⁶⁵ KENKÔ, 1995; p. 96, nota 6. Poema 00067 disponível em: http://tois.nichibun.ac.jp/database/html2/waka/waka_i001.html#i001-002 acesso: 21 jul. 2015.

⁶⁶ Tradução nossa baseada na interpretação disponível em: <http://wakastream.jp/article/10000093hnsW> acesso: 02 jul. 2015.

Retornando à análise do texto de Kenkô 兼好 acerca do verão, notam-se “as flores de íris aromático”, que são usados para cobrirem tudo denotam seu avanço; e seu auge é indicado pela alta temperatura que tornou o tempo seco o suficiente para que a plantação de arroz prosperasse e possibilitasse o transplante de suas mudas. O apelo das galinhas d’água é um som que remete ao frescor de seu habitat aquático.

Na penúltima frase, a “beleza do mundo” para Kenkô é encontrada até mesmo “em uma casa miserável”, quando transformada pela “brancura das flores da cabaça” que, por florescerem à noite, sugerem frescor, e pelo “incenso contra pernilongos fumegando”, cuja brasa já débil pode ser vista como a iminência do fim do verão. E, no fim, “os ritos de purificação” expurgam todo o mal no último dia do sexto mês, também do verão, e mantêm certa vivacidade.

Mais do que a intensificação das imagens e emoções, a apreciação dos elementos que aparentam frescor e sentimentos que tentam encobrir sensações parecem subterfúgios para abrandar o calor impetuoso dessa estação. Assim também o fez Shônagon 少納言.

A seguir, analisemos o segmento sobre o outono:

七夕(13)まつるこそなまめかしけれ(14)。やうやう夜寒になるほど、雁なきてくるころ、菘(15)の下葉色づくほど、早稲田かりほすなど、とりあつめたる事は、秋のみぞ多かる(16)。また、野分(17)の朝こそをかしけれ。いひつづくれば、みな源氏物語・枕草子などにことふりにたれど、おなじ事、また、今さらに言はじともあらず。おぼしき事はぬは、腹ふくるるわざなれば(18)、筆にまかせつつ、あぢきなきすさびにて、かつ破り捨つべきものなれば、人の見るべきにもあらず。(KENKÔ [1329-1331], 1980; p. 40)

Tanabata (13) matsuru koso namamekashikere (14). Yôyô yosamu ni naruhodo, kari naki te kuru koro, hagi (15) no shitabairo zuku hodo, wasada kariosu nado, tori atsumetaru koto wa, aki no mizo ôkaru (16). Mata, nowaki (17) no ashita koso okashikere. Ii tsuzukure ba, mina Genji monogatari Makura no soshi nado ni koto furi ni taredo, onaji koto, mata, ima sara ni iwajito ni mo arazu. Oboshiki koto iwanu wa, hara fukururu waza nare ba (18), fude ni makase tsutsu, ajikinaki susabi ni te, katsu yarisutsu beki mono nare ba, hito no miru beki ni mo arazu.

Observamos que essa organização do trecho é seguida não só nessa versão de Kido, como também na de Satake e Kubota, e na de Keene. Porém, a de Kanda e Nagazumi separa a digressão *Ii tsuzukure ba, mina Genji monogatari Makura no soshi nado[...]* hito no miru beki ni mo arazu いひつづくれば、みな源氏物語・枕草子など (中略) 人の見るべきにもあらず em outro parágrafo, assim como Porter. Já Castanheira, além desse trecho, ainda isola a frase que o antecede “Linda também a cena depois de passado o vendaval de outono” (KENKÔ [1329-1331], 2001a; p. 23). Como nossa interpretação tem mantido um parágrafo para cada tópico, optamos pela segunda forma, de Kanda e Nagazumi, em nossa tradução. Segue-se a de Keene:

The celebration of *Tanabata* (13) is charming (14). Then, as the nights gradually become cold and the wild geese cry, the under leaves of the *hagi* (15) turn yellow, and men harvest and dry the first crop of rice. So many moving sights come together, in autumn especially (16). And how unforgettable is the morning after an equinoctial storm (17)! – As I go on I realize that these sights have long since been enumerated in *The tale of Genji* and *The pillow book*, but I make no pretense of trying to avoid saying the same things again. If I fail to say what lies on my mind it gives me a feeling of flatulence (18); I shall therefore give my brush free rein. Mine is a foolish diversion, but these pages are meant to be torn up, and no one is likely to see them.⁶⁷ (KENKÔ [1329-1331], 2001a; p. 19-20)

Apesar de *Tanabata* 七夕 (13) não ter sido traduzido nessa versão, optamos por “Festival das Estrelas”, pois foi assim nomeado em sua celebração também no bairro da Liberdade, em São Paulo, capital.

No trecho, *namamekashikere* なまめかしけれ (14), foi expresso através de “charming” (encantadora, charmosa, fascinante) em inglês, que nos faz pensar em *okashi* をかし. No dicionário⁶⁸, encontramos as seguintes acepções: 1. ter beleza juvenil, ser jovem, vivo, elegante, gracioso ou refinado; 2. acalmar-se, sossegar, ficar tranquilo, estar sossegado; 3. ter um comportamento amoroso, voluptuoso, erótico, sensual, sedutor. Portanto, optamos pelo termo “envolvente”, afastando das acepções de *okashi* をかし. Também traduzimos *hagi* 萩 (15) como “lespedeza”⁶⁹.

Quanto à passagem *tori atsumetaru koto wa, aki no mi zo ôkaru* とりあつめたる事は、秋のみぞ多かる (16), Keene optou por explicitar a comoção (*aware* あはれ) que percorre a percepção de Kenkô 兼好 em sua versão: “so many moving sights come together, in autumn especially” (são tantas visões comoventes que se reúnem, especialmente no outono). No entanto, optamos por omitir termos que remetessem a *aware* あはれ, seguindo as versões japonesas “são inúmeros os sinais que se acumulam no outono”.

Além disso, alteramos *nowaki* 野分 (17), que são os ventos fortes típicos do outono, manifestado como “equinoctial storm” (tempestade equinocial) em Keene, para “tempestade de outono”, unindo a sugestão do inglês à estação específica.

⁶⁷ A celebração do *Tanabata* é encantadora. Então, como as noites tornam-se gradualmente frias e os gansos selvagens grasnam, as folhas do *hagi* tornam-se amarelas a partir de baixo, e os homens colhem e secam a primeira colheita de arroz. São tantas visões comoventes que se reúnem, especialmente no outono. E como é inesquecível a manhã após uma tempestade equinocial! - Conforme continuo, percebo que estas visões há muito foram enumeradas em *Narrativas de Genji* e *O livro do travesseiro*, mas não tenho a pretensão de tentar evitar dizer as mesmas coisas novamente. Se eu deixar de dizer o que está em minha mente me ocorre uma sensação de flatulência; devo, portanto, dar a meu pincel livre domínio. É uma tola diversão a minha, mas essas páginas estão destinadas a serem rasgadas, e é provável que ninguém as veja. (tradução nossa)

⁶⁸ Cf. *namamekashi* なまめかし em dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, et. al, 2003.

⁶⁹ Cf. SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 566 e KENKÔ [1329-1331], 2001a; p. 21, nota 7.

E exprimimos *hara fukururu waza nare ba* 腹ふくるるわざなれば (18), que em inglês ficou “it gives me a feeling of flatulence” (me ocorre uma sensação de flatulência), como “dar-me-ia inchaço abdominal”, pois diz respeito à sensação de mal-estar como se estivesse com o abdômen inchado e, não, à flatulência em si.

Segue-se nossa versão:

Comemorar o Festival das Estrelas⁷⁰ (13) é envolvente (14). Quando de fato se sente o frio das noites de outono, época em que os gansos selvagens grasnam, em tempo de as folhas inferiores das lespedezas (15) tornarem-se carmesim, e do arroz ser colhido e seco, são inúmeros os sinais que se acumulam no outono (16). Também os dias que se seguem às tempestades de outono (17) são realmente belas.

Se continuar a descrever, tudo parece estar contido em obras como *Narrativas de Genji* e *O livro do travesseiro*, mas não tenho a pretensão de evitar dizer agora, novamente, o que já foi dito. Dar-me-ia inchaço abdominal (18) se não falasse o que me viesse à mente como o tenho feito ao deixar meu pincel correr livremente, além disso, essas folhas serão rasgadas e descartadas, e não vistas por outras pessoas.

A frase “Comemorar o Festival das Estrelas é envolvente” parece manter mais um pouco a vivacidade final do verão no início do outono. Apelando para os sentidos: tátil com “o frio das noites de outono” ainda sem o rigor do inverno, auditivo com o grasnar dos “gansos selvagens”, e visuais com as folhas carmesins e o arroz colhido. Kenkô 兼好 não questiona mais a percepção alheia, mas faz com que as transições sazonais sejam sentidas. E “o arroz”, não mais em mudas, “é colhido e seco”, corroborando com essa impressão de passagem do tempo. “As tempestades de outono” com a bonança dos “dias que se seguem” encantam e marcam o fim da mudança dessa estação. Novamente a presença dos “gansos selvagens” remete à tradição literária que o antecede, reforçando a melancolia causada pela fugacidade.

Nessa passagem relativa ao outono, Kanda e Nakazumi notam em seus comentários⁷¹ que *nowaki no ashita koso okashikere* 野分の朝こそをかしけれ (Também os dias que se seguem às tempestades de outono) indica uma conexão com o capítulo *Nowaki* 野分 de *Narrativas de Genji* e a passagem do texto 188 de *O livro do travesseiro*:

野分のまたの日こそ、いみじうあはれにをかしけれ。⁷²
Nowaki no mata no hi koso, imijū aware ni okashikere.
 Nada há de mais admirável e comovente do que a manhã seguinte ao tufão.⁷³

⁷⁰ Tradução utilizada nas comemorações do *Tanabata matsuri* em São Paulo, de acordo com o site: <http://acal.org.br/site/eventos/15-34-sao-paulo-tanabata-matsuri> acessado: 22 mai. 2015.

⁷¹ KENKŌ [1329-1331], 1989; p. 93, nota 21.

⁷² SHŌNAGON [994-1001], 1995; p. 238.

⁷³ Id., 2013; p. 348.

A partir da metade desse trecho, o autor faz uma digressão que visa legitimar seu texto ao demonstrar cultura, dizendo que “tudo parece estar contido em obras como *Narrativas de Genji* e *O livro do travesseiro*”, dois escritos considerados grandiosos e pioneiros quanto ao desenvolvimento de uma literatura estritamente de caráter japonês, com o uso de *kana* 仮名 numa linguagem plenamente desenvolvida. Porém, tal erudição não seria a de aparência, posto que “essas folhas serão rasgadas e descartadas, e não vistas por outras pessoas”, mas, sim, do conhecimento internalizado a ponto de vir à mente de forma involuntária, antes mesmo que ele tenha consciência de suas fontes, impressão enfatizada por “parecem estar contidos em obras como”, que traz argumentos de autoridade sem fontes exatas, mas como uma vaga lembrança de ter sido lido em algum lugar. Mais do que isso, reafirma seu texto introdutório quanto ao compromisso de “escrever o que aleatoriamente me invade a mente”, mesmo que isso signifique repetir o já escrito em obras anteriores.

Ainda referente a essa digressão, o autor justifica a liberdade de escrever o que lhe vem à mente com “essas folhas serão rasgadas e descartadas, e não vistas por outras pessoas”. Tal expressão remete a sua antecessora, quando afirmou fazer suas notas “com a certeza de que jamais seriam lidas por ninguém” (SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 533). Porém, notamos que ambos retomam elementos já consagrados para legitimar suas impressões, fazendo-nos desconfiar dessa pretensão de ocultar seus registros. Além disso, o valor elevado do papel e o alto status conferido aos escritores reforçam a idéia de que essas palavras são trazidas mais como um recurso para a construção de uma realidade implícita a lhes permitir a versatilidade de estilos e o ecletismo de temas abordados do que como pretensa sinceridade. Isso corrobora com a concepção de arte como intuição de Croce na qual a distinção entre realidade e irreabilidade se dissolve (CROCE [1912], 1990; p. 41).

Por fim, a parte que fecha o ciclo sazonal:

さて、冬枯のけしきこそ、秋にはをさをさ劣るまじけれ(19)。汀の草に紅葉の散りとどまりて(20)、霜いと白うおける朝、遣水(21)より烟の立つこそをかしけれ。年の暮れはてて、人ごとに急ぎあへるころぞ(22)、またなくあはれなる。すさまじきものにして見る人もなき月の寒けく澄める、廿日あまりの空こそ、心ぼそきものなれ。御仏名・荷前の使立つなどぞ、あはれにやんごとなき。公事どもしげく、春のいそぎにとり重ねて、催しおこなはるるさまぞ、いみじきや。追儺より四方拜につづくこそ、おもしろけれ。つごもりの夜、いたうくらきに、松どもともして、夜半過ぐるまで、人の門たたき走りありきて、何事にかあらん、ことごとしくののしりて、足を空にまどふが(23)、暁がたより、さすがに音なくなりぬるこそ、年のなごりも心ぼそけれ。亡き人のくる夜とて魂まつるわざは、このごろ都にはなきを、東のかたには、なほする事にてありしこそ、あはれなりしか。

かくて明けゆく空のけしき、昨日にかほりたりとは見えねど、ひきかへめづらしき心ちぞする。大路のさま、松立てわたして、花やかにうれしげなるこそ、またあはれなれ。(KENKÔ [1329-1331], 1980; p. 40-42)

Sate, fuyugare no keshiki koso, aki ni wa osaosa otoru majikere (19). Migiwa no kusa ni momiji no chiri todomari te (20), shimo ito shirou okeru ashita, yarimizu (21) yori keburu no tatsu koso okashikere. Toshi no kurehate te, hitogoto ni isogi aeru koro zo (22), matanaku awarenaru. Susamajiki mono ni shite miru hito mo naki tsuki no samukeku sumeru, hatsuka amari no sora koso, kokoro bosoki mono nare. Obutsumyô nosaki no tsukaitatsu nado zo, aware ni yangotonaki. Kuji domo shigeku, haru no isogi ni tori kasane te, shiyohoshi okonawaruru sama zo, imijiki ya. Tsuina yori shihôhai ni tsuzuku koso, omoshirokere. Tsugomori no yoru, itô kuraki ni, matsu domo tomoshi te, yonaka suguru made, hito no kado tataki hashiri ariki te, nanigoto ni ka aran, kotokotoshiku nonoshiri te, ashi o kû ni madou ga (23), akatsukigata yori, sasuga ni oto nakunari nuru koso, toshi no nagori mo kokoro bosokere. Naki hito no kuru yoru tote tama matsuru waza wa, konogoro miyako ni wa naki o, azuma no kata ni wa, nao suru koto ni te arishi koso, awarenari shika.

Kakute akeyuku sora no keshiki, kinô ni kawari tari to wa mienedo, hikikae mezurashiki kokoro chizo suru. Ôchi⁷⁴ no sama, matsu tate watashite, hanayaka ni ureshige naru koso, mata awarenare.

Novamente a organização de Keene difere das em língua japonesa, em sua tradução o penúltimo parágrafo termina em *tsuina yori shihôhai ni tsuzuku koso, omoshirokere* 追難より四方拜につづくこそ、おもしろけれ, isso é, na metade do penúltimo da versão de Kido, passando o resto da descrição para o último, como se pode observar:

To return to the subject. Winter decay in hardly less beautiful than autumn (19). Crimson leaves lie scattered on the grass beside the ponds (20), and how delightful it is on a morning when the frost is very white to see the vapor rise from a garden stream (21). At the end of the year it is indescribably moving to see everyone hurrying about on errands (22). There is something forlorn about the waning winter moon, shining cold and clear in the sky, unwatched because it is said to be depressing. The Invocation of Buddha Names and the departure of the messengers with the imperial offerings are moving and inspiring. How impressive it is that so many palace ceremonials are performed besides all the preparations for the New Year! It is striking that the Worship of the Four Directions follows directly on the Expulsion of the Demons.⁷⁵ (KENKÔ [1329-1331], 2001a; p. 20)

Assim, o último trecho que traria apenas o Ano Novo e a renovação do ciclo nas versões em língua japonesa perde ênfase, na de Keene:

On the last night of the year, when it is extremely dark, people light pine torches and go

⁷⁴ Essa leitura foi sugerida por Kido, no entanto encontramos a leitura “ôji” em dicionários. Cf. *ôji* 大路 em dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, et. al, 2003

⁷⁵ Voltando ao assunto. O inverno decai não menos belo do que o outono. Folhas carmesins encontram-se dispersas na grama ao lado das lagoas, e como é agradável em uma manhã quando a geada é muito branca ver a ascensão do vapor a partir de um curso de água do jardim. No final do ano é indescritivelmente comovente ver todos apressados sobre seus afazeres. Há algo desesperador sobre a lua minguante de inverno, brilhando fria e clara no céu, sem ser observada, pois dizem ser deprimente. A Recitação dos Nomes de Buda e a partida dos mensageiros com as oferendas imperiais são comoventes e inspiradoras. Como é impressionante que tantas cerimônias do palácio sejam realizadas além de todos os preparativos para o Ano Novo! É surpreendente que o Culto às Quatro Direções siga diretamente à Expulsão dos Demônios. (tradução nossa)

rushing about, pounding on the gates of strangers until well after midnight. I wonder what it signifies. After they have done with their exaggerated shouting and running so furiously that their feet hardly touch the ground (23), the noise at last fades away with the coming of the dawn, leaving a lonely feeling of regret over the departing old year. The custom of paying homage to the dead, in the belief that they return that night, has lately disappeared from the capital, but I was deeply moved to discover that it was still performed in the East. As the day thus breaks on the New Year the sky seems no different from what it was the day before, but one feels somehow changed and renewed. The main thoroughfares, decorated their full length with pine boughs, seem cheerful and festive, and this too is profoundly affecting.⁷⁶ (KENKÔ [1329-1331], 2001a; p. 20-21)

Já na versão de Porter, esse trecho está mais fragmentado, a primeira parte é formada apenas pelas duas primeiras frases, a segunda segue até “o Culto às Quatro Direções”, a terceira, até a “partida do ano velho”, a quarta, até a “homenagem aos mortos” e a quinta equivale à última de Kido. Castanheira segue quase a mesma divisão de Porter, com a diferença de que a primeira segue até a “agitação no palácio além de todos os preparativos para o Ano Novo”. Na nossa, escolhemos novamente seguir as versões em língua japonesa, por encontrarmos maior coerência com a nossa interpretação.

Retornando à versão de Keene, a frase *fuyugare no keshiki koso, aki ni wa osaosa otoru majikere* 冬枯のけしきこそ、秋にはをさをさ劣るまじけれ (19) tornou-se “winter decay in hardly less beautiful than autumn” (o inverno decaí não menos belo que o outono). De nossa parte, preferimos “o inverno de folhas secas, quase não perde para o outono” mantendo os elementos de *fuyugare* com a imagem melancólica da vegetação seca, além de evitar o termo “belo” que associamos a *okashi* をかし.

Já na expressão *migiha no kusa ni momiji no chiri todomari te* 汀の草に紅葉の散りとどまりて (20), *momiji* é a pigmentação vermelha e amarela das folhas coloridas em tons outonais, *chiri todomari te* é “cair e permanecer no mesmo lugar”, e *migiha* é “à beira d’água”, e foi traduzida como “crimson leaves lie scattered on the grass beside the ponds” (as folhas carmesins encontram-se dispersas na grama ao lado dos lagos), contudo optamos por “a folhagem carmesim permanece caída sobre a grama à margem dos lagos”.

⁷⁶ Na última noite do ano, quando é extremamente escuro, as pessoas acendem tochas de pinheiros e correm em volta, batendo nos portões de desconhecidos até bem depois da meia-noite. Eu me pergunto o que isso significa. Depois de o terem feito, com seus gritos exagerados e correndo tão furiosamente que seus pés mal tocam o chão, o ruído ao final desaparece com a vinda do amanhecer, deixando um sentimento de solidão e arrependimento em relação à partida do ano velho. O costume de homenagear os mortos, na crença de que eles retornarão nessa noite, ultimamente tem desaparecido da capital, mas eu fiquei profundamente emocionado ao descobrir que ele ainda era realizado no leste. Como o dia rompe dessa forma no Ano Novo o céu não parece diferente do que era no dia anterior, mas nos sentimos de alguma forma mudados e renovados. As principais vias, decoradas por todo seu comprimento com ramos de pinheiro, parecem alegres e festivas, e isso também é profundamente comovente. (tradução nossa)

Yarimizu 遣水 (21) é expresso como “garden stream” (curso de água do jardim), porém optamos por “córrego irrigatório” posto que *yarimizu* se referia a uma estrutura construída com essa finalidade.

Hitogoto ni isogi aeru koro zo 人ごとに急ぎあへるころぞ (22) foi interpretado por Keene como “see everyone hurrying about on errands” (ver todos apressados sobre seus afazeres), no entanto optamos por “ver as pessoas agitadas com seus afazeres”, retirando a generalização contida na palavra “todos” e mantendo a pluralidade de *hitogoto*.

Ashi o kû ni madû ga 足を空にまどふが (23), traduzido como “running so furiously that their feet hardly touch the ground” por Keene, refere-se a uma confusão (*madû* まどふ) em que os pés estão no céu, portanto interpretamos como “desatinam de pernas para o ar”.

Assim, segue a tradução proposta:

Voltando ao assunto, o inverno de folhas secas, quase não perde para o outono (19). A folhagem carmesim permanece caída sobre a grama à margem dos lagos (20), em manhãs realmente brancas com a geada, como é realmente bela a névoa que sobe do córrego irrigatório (21) e paira sobre o jardim. Quando o Fim do Ano se aproxima, é inigualável e profundamente comovente ver as pessoas agitadas com seus afazeres (22). Dizendo ser inadequado, é uma pena que ninguém veja a nítida e fria lua minguante, insignificante no imenso céu, por partir o coração. A Recitação dos Nomes de Buda⁷⁷ e os mensageiros vindos de toda parte com as oferendas aos mausoléus imperiais e ao Grande templo de Ise são comoventes e majestosos. É esplêndido que tantas cerimônias da corte imperial sejam realizadas além de todos os arranjos para mais uma primavera. Mais do que o Festival para Espantar Demônios⁷⁸, o Culto aos Quatro Ventos⁷⁹ que o segue logo nas primeiras horas do Ano Novo é espetacular! Na última noite terrivelmente escura, sob a luz das tochas, as pessoas batem nos portões e correm até depois da meia noite. Por que será? Gritam exageradamente e desatinam de pernas para o ar (23), porém a algazarra cessa com o alvorecer, deixando também o ano velho de coração partido. O costume de comemorar o retorno dos mortos nessa noite ultimamente tem desaparecido na capital, mas soube que mesmo assim é comemorado no leste, o que me comoveu profundamente.

Com isso, a paisagem do céu que vai se abrindo não parece diferente do dia anterior, porém, em nossos corações, sentimos que tudo mudou completamente e foi renovado. As principais avenidas adornadas com pinheiros ao longo de seu comprimento são deslumbrantemente radiantes, e também profundamente comoventes. (tradução nossa)

Retomando o tema inicial, Kenkô nos traz a transição do outono para o inverno, ressaltada pela “folhagem carmesim” que “permanece caída sobre a grama à margem dos lagos”. Porém, já com a presença da geada, como no texto de Shônagon 少納言, o que torna as “manhãs realmente brancas” e, com a “névoa que sobe do córrego irrigatório e paira sobre o jardim”, indica-se a baixa temperatura. Novamente a brancura que parece nos transportar a

⁷⁷ SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 163.

⁷⁸ Tradução encontrada no site: www.japaoemfoco.com/setsun-festival-para-espantar-demonios acesso: 01 jun. 2015.

⁷⁹ Cerimônia japonesa que era realizada pelo Imperador à hora do tigre, isto é, entre três e cinco horas da manhã, no Ano Novo. Dados disponíveis em: <http://ja.wikipedia.org/wiki/四方拜> acesso: 01 jun. 2015.

outro mundo, enfatizada ainda pela névoa que paira sobre o jardim, como num cenário paradisíaco.

A partir desse ponto, o texto salta para a aproximação do fim do ano e “as pessoas agitadas com seus afazeres”. Essa agitação lembra “o apressar das pessoas em acender o fogo e o corre-corre entre os aposentos com os carvões acesos” (SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 45) descritos por Sei Shônagon 清少納言 como “cenas típicas desta estação”.

Voltando ao texto de Kenkô 兼好, “a nítida e fria lua minguante” parte os corações dos que a contemplam, portanto, as pessoas evitam fazê-lo com o intuito de manter a alegria para seguir os ritos e costumes: “a Recitação dos Nomes de Buda”, “o Festival para Espantar Demônios”, “o Culto aos Quatro Ventos”, a algazarra das pessoas que “batem às portas e correm”, “gritam exageradamente e desatinam de pernas pro ar” até logo antes do alvorecer. Mesmo assim, despedem-se do ano velho com um aperto no coração. E ainda que a crença de que os mortos retornariam nessa noite esteja se apagando, com certa nostalgia o autor se comove com o fato de ainda ser comemorado no leste.

Com a chegada do “Ano Novo”, Kenkô 兼好 realça o fato de que apesar de “a paisagem do céu que vai se abrindo” não parecer diferente do dia anterior, o coração se renova, mudando completamente a forma como observamos. E “as principais avenidas adornadas por pinheiros ao longo de seu comprimento”, trazem deslumbramento e alegria, fechando o ciclo com o início de mais uma primavera. Tal renovação remete ao “espírito renovado”⁸⁰ com o qual se desejam felicitações, encontrado no texto 2 de *O livro do travesseiro*.

Em termos atuais, podemos dizer que nesse texto de *Escritos no ócio* é como se, em vez de retratar o auge de cada estação, como o faz Sei Shônagon 清少納言, o escritor nos possibilitasse acompanhar um filme feito em *time lapse* no qual o tempo parece saltar e os momentos de transição, suas alterações que normalmente são percebidas de forma sutil, tornam-se mais evidentes. Isso é, em vez de prolongar algum instante, o movimento de cenas e de sons que passam rapidamente evidenciam a efemeridade sazonal. Apesar dessa diferença, ambas as apreciações se assemelham na sugestão de uma continuidade do ciclo natural, com o encadeamento do inverno no fim à primavera do início.

Além de todas essas alusões, observamos nesse texto a recorrência dos termos *aware* あはれ e *okashi* をかし. No entanto, em sua tradução, Keene utiliza “deeply moving” (profundamente comovente), “beauty” (beleza), “touching beauty” (beleza tocante),

⁸⁰ SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 46.

“affecting” (comovente), “indescribably moving” (indescritivelmente comovente), “moving” (comovente) e “deeply moved” (profundamente comovido) para o primeiro, invadindo a semântica do segundo que se aproxima mais do conceito ocidental de beleza. E, para o segundo, emprega “engrossing” (cativantes), “unforgettable” (inesquecível) e “delightful” (agradável, delicioso, encantador).

Como as acepções encontradas em dicionário especializado em língua clássica para *aware* あはれ são: 1. comover por um sentimento profundo de nostalgia, causando uma dor aguda; 2. a nostalgia poética, atrativa, elegante, de bom gosto, charmosa que remete a algo anterior; 3. tristeza, lamento, pena, dificuldade; 4. pobre coitado, triste, patético, lamentável, infeliz; 5. querido, amado, adorável, bonito, encantador, familiar, saudoso; 6. sentimento profundo, o amor rico, abundante, criativo; 7. o que é insubstituível, excelente, superior, marcante, esplêndido, soberbo⁸¹; que comove profundamente o coração pela simpatia ou compaixão, isso é, uma beleza obscura e, de certa forma, triste, ligada à elegância, preferimos traduzir por “profundamente comovente” ou “comovente”. E, no caso de *okashi* をかし, nos deparamos com: 1. convidativo à apreciação; 2. interessante, notório; 3. atraente por sua beleza; 4. Gracioso, mimoso; 5. esplêndido, magnífico; 6. de tão interessante, faz rir; 7. risível, diferente, raro, incomum⁸²; que é admirável por encantar o coração, causando profundo interesse, ou seja, o tipo de beleza reluzente e alegre, ligada ao humor, portanto optamos por palavras ligadas à beleza e ao encanto.

Através do uso desses termos, além das alusões já abordadas, há uma referência a dois conceitos estéticos do período Heian, sendo o primeiro ligado à elegância “cuja conotação se impregna de sombra e melancolia” (CORDARO, 2006; p. 134) que é predominante em *Narrativas de Genji*, e o segundo, ao humor, “uma variante clara, alegre, discreta, sutil e elegante de beleza” (Ibid., p. 132), associado a *O livro do travesseiro*.

Novamente as palavras velhas são retomadas para o novo contexto, tendo seu sentido reiterado e alterado pela percepção de Kenkô 兼好 que tende à melancolia de *aware* あわれ, com oito ocorrências no texto, em detrimento de *okashi* をかし, com apenas três, indicando uma tentativa de aproximação maior com a estética da obra de Murasaki Shikibu 紫式部, ainda que mantenha o tom descontraído da linguagem cotidiana da Corte buscada por Sei Shônagon.

⁸¹ Cf. *aware* あはれ em dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, et. al., 2003.

⁸² ÔNO Susumu, SADAKE Akihiro e MAEDA Kingorô. *Iwanami kogo jiten*. Tokyo: Iwanami, 1980 (1ª ed.: 1974) apud CORDARO, 2006; p. 137.

A apreciação da natureza, como vimos, é recorrente nos textos de obras consideradas como *zuihitsu* 随筆, no entanto não foi possível encontrar um ensaio sequer com tema semelhante nos três livros de Montaigne, nem nas obras de Bacon ou Hume, o que talvez evidencie uma diferença crucial entre o gênero japonês e o ocidental: a presença desse tema poético que indica a possibilidade de um trato mais sublime e contemplativo nos textos de *zuihitsu* 随筆, distanciando-os do tom dissertativo-filosófico encontrado nos ensaios.

Retornando às obras japonesas, outra característica comum a ambas é serem impregnadas do conceito de *tsurezure* つれづれ, o ócio, o tédio ou as horas vagas, essencial para suas escritas tendo em vista que foram produzidas nesses momentos, além de a segunda nos sugerir em seu título que esse tema permeia toda a obra. Vejamos, primeiro, como Sei Shônagon 清少納言 apresenta *tsurezure* つれづれ nos textos 132 e 133:

[132] つれづれなる物 - Coisas que causam tédio

Coisas que causam tédio. Passar os dias de Reclusão em residência alheia. Num jogo de *sugoroku*, a demora em conseguir com os dados o número que permite movimentar as peças. A residência das pessoas não contempladas nas nomeações dos cargos públicos. Ainda mais tedioso são os dias seguidos de chuva. (SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 271)

[133] つれづれなぐさむもの - Coisas que amenizam o tédio

Coisas que amenizam o tédio. O jogo de *go*, o de *sugoroku* e as narrativas. A fala graciosa de crianças de três a quatro anos. A criança ainda pequena, conversando com suas fantasias.

Os doces e as frutas. Os homens de conversa animada que nos visitam e são recebidos mesmo em período de Reclusão. (SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 272)

Observa-se que ambos os textos pertencem ao grupo das listas; o primeiro aborda causas para o tédio e o segundo, soluções para amenizá-lo. Neles as aproximações não se limitam a objetos, alimentos ou situações, mas abrangem também clima e comportamento, conectando elementos através dos tópicos anunciados no início de cada texto. É notório que as listas evidenciam escolhas feitas pela autora de acordo com os juízos hegemônicos em sua época e em seu meio.

A seleção é uma característica bem particular de Sei Shônagon, não se trata de uma mera listagem de coisas, mas de uma tentativa de conceituação das ‘coisas-melhores’, mesmo nas categorias de pessoas, cargos, vistas paisagísticas, atividades, atos e gestos. (CORDARO, 2006; p. 129)

Portanto, a primeira lista nos informa que a melhor forma, ou a forma mais elegante de se entediar é “passar os dias de Reclusão em residência alheia”, ou com a demora em

conseguir movimentar suas peças num jogo de *sugoroku*, ou ainda quando observa uma residência de alguém que não foi nomeado para cargos públicos, ou apenas “dias seguidos de chuva”. E a forma mais elegante de amenizar o enfado seria apreciar os divertidos jogos de *go* e de *sugoroku*, as interessantes narrativas, as graciosas falas infantis, os sabores de doces e frutas, a alegria em receber “homens de conversa animada”. Seu olhar crítico percorre essas preferências, enquanto descreve cada elemento através de um tom leve e descontraído que remete à beleza sutil, clara e elegante da estética *okashi* をかし.

Como pano de fundo, poderia se supor uma época pacífica e de agradável estabilidade para essa dama da corte que se entedia em nada fazer e nos convida a contemplar momentos singelos e contentes que encantam seu coração. Contudo, o período no qual os textos foram escritos é de decadência para Sua Consorte Imperial e, conseqüentemente, para seu séquito, logo tal pano de fundo sugerido é mais um recurso que visa trazer um efeito de verdade para amenizar tal caminho árduo. E não há maior engenho do que estruturar esse efeito de verdade com a vida evanescente, o simples cotidiano (não muito) da Corte, como se nada mais importasse. Em meio ao rebaixamento de sua posição na hierarquia da corte, a dor é colocada entre parênteses para que, em primeiro plano, restem cotidianidades e maravilhas, as melhores reminiscências de sua época áurea.

Esse conforto encontrado na estabilidade de valores anteriormente consagrados destoa da inquietude de tentar algo novo do ensaio.

Observemos como Kenkô 兼好 trata esse conceito de *tsurezure* つれづれ no texto 75:

[75]

つれづれわぶる(1)人は、いかなる心(2)ならん。まぎるる(3)かたなく、ただひとりあるのみこそよけれ。(KENKÔ [1329-1331], 1980; p. 95.)

Tsurezure waburu (1) hito wa, ikanaru kokoro (2) naran. Magiruru (3) katanaku, tada hitori aru no mikoso yokere.

Em todas as versões consultadas, esse trecho forma o primeiro parágrafo. Observemos como Keene o traduziu:

I wonder what feelings (2) inspire a man to complain (1) of “having nothing to do.” I am happiest when I have nothing to distract (3) me and I am completely alone.⁸³ (KENKÔ [1329-1331], 2001a; p. 66)

⁸³ Eu imagino que sentimentos inspiram um homem a se lamentar de “não ter nada a fazer”. Eu fico mais feliz quando não tenho nada que me tire a atenção e estou completamente só. (tradução nossa)

Nele, *waburu* わぶる (1) possui o sentido de “sentir-se solitário, triste, sombrio, desolado”; “ter pensamentos duros, penosos, amargos” ou, ainda, “perder a paz”⁸⁴, que Keene traduziu como “complain” (lamentar) optamos por “amargurar”.

Kokoro 心 (2) (coração, mente ou alma), nesse caso, também pode se referir aos sentimentos, opção adotada por Keene e que mantivemos.

Magiruru まぎるる (3) significa “confundir, não saber distinguir”; “se esconder, disfarçar”; “ser atraído por outra coisa e se distrair, mudar de idéia”; ou “ficar agitado e se ocupar”⁸⁵ o que possibilita a interpretação de Keene por “distract” (que me tire a atenção), mas optamos por “se distrair”.

As versões japonesas não trazem a pessoa marcada devido a uma característica da própria língua. Já em inglês essa omissão não é possível, motivando as escolhas encontradas na tradução de Keene. No entanto, preferimos manter em nossa versão tal omissão, trazendo um tom impessoal, quase didático, na segunda frase, evitando acréscimos de percepções pessoais, como a expressão “I am happiest when” (Eu fico mais feliz quando):

Que tipo de sentimentos (2) teriam as pessoas que se amarguram (1) em momentos de ócio?
O melhor é não se distrair (3) e permanecer completamente só. (tradução nossa)

Mais uma vez, Kenkô 兼好 traz uma espécie de introdução a seu texto que, diferente das listas de Shônagon 少納言, possui mais características dissertativas. Nesse primeiro parágrafo, o monge do período Kamakura (1185-1333) diz não compreender os sentimentos daqueles que se amarguram com os momentos de ócio, ao contrário da dama da corte de Heian (794-1185) que os descreve como tediosos, procurando formas de amenizá-los e os preencher com coisas mais interessantes. Logo, Kenkô 兼好 aconselha: “o melhor é não se distrair e permanecer completamente só”, num tom contundente, distinto do meditativo encontrado no prefácio da obra, e do contemplativo, no texto sobre as mudanças das estações. Sua postura não é mais a daquele que encara o tinteiro com receio do que lhe invadirá a mente ou a de um mero expectador comovido pelas belezas sazonais, mas, sim, a de um sábio que tem algo a transmitir. Voltando ao texto, temos:

世(4)にしたがへ(5)ば、心、外の塵に奪はれて惑ひやすく(6)、人に交はれば(7)、言葉、よその聞きに随ひて(8)、さながら心にあらず。人に戯れ、物に争ひ、一度は恨み、一度は喜ぶ(9)。そのこと定まれる事なし。分別みだりに起りて、得失やむ時なし(10)。

⁸⁴ Cf. *waburu* わぶる em dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, et. al., 2003.

⁸⁵ Cf. *magiruru* まぎるる em dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, et. al., 2003.

惑ひの上に酔へり。酔ひの中に夢をなす(11)。走りて急がはしく、ほれて忘れたる事、人みなかくのごとし(12)。 (KENKÔ [1329-1331], 1980; p. 95)

Yo (4) ni shitagae (5) ba, kokoro, hoka no chiri ni torawarete⁸⁶ madoi yasuku (6), hito ni majiware ba (7), kotoba, yoso no kiki ni shitagaite (8), sanagara kokoro ni arazu. Hito ni tawabure, mono ni arasoi, hitotabi wa urami, hitotabi wa yorokobu (9). Sono koto sadamareru koto nashi. Funbetsu midari ni okorite, tokushitsu yamu toki nashi (10). Madoi no ue ni êri. Ei no naka ni yume o nasu (11). Hashirite isogawashiku, orete wasuretaru koto, hito mina kaku no gotoshi (12).

Esse trecho forma o segundo parágrafo das versões japonesas de Kido e de Satake e Kubota, bem como das de Porter e Keene, e da de Castanheira, porém na de Kanda e Nagazumi não existe divisão até o final do texto. Em nossa visão, seguimos a ordenação da maioria.

Analisemos a interpretação de Keene:

If a man conforms (5) to society (4), his mind will be captured by the filth of the outside world, and he is easily led astray (6); if he mingles in society (7), he must be careful that his words do not offend others (8), and what he says will not at all be what he feels in his heart. He will joke with others only to quarrel with them, now resentful, now happy, his feelings in constant turmoil (9). Calculations of advantage will wantonly intrude, and not a moment will be free from considerations of profit and loss (10). Intoxication is added to delusion, and in a state of inebriation the man dreams (11). People are all alike: they spend their days running about frantically, oblivious to their insanity (12).⁸⁷ (KENKÔ [1329-1331], 2001a; p. 66-67)

Novamente, em inglês foi introduzido um sujeito “a man” que manteremos ausente como nas versões japonesas.

Yo 世 (4) é traduzido como “society” (sociedade), mas o termo também possui as acepções de “mundo, público, gente, vida”, além de “idade, época, período, era, os tempos, os dias, a geração, o regime, o reinado”⁸⁸. A nosso ver, “mundo” parece ser mais abrangente e, portanto, o selecionamos. Lembremos, ainda, que o termo “sociedade” foi introduzido no Japão enquanto palavra (*seken* 世間) e conceito em fins do século XIX.

Shitagae したがへ (5) ao pé da letra seria “seguir”, possibilitando a interpretação de Keene como “conforms” (se sujeitar a) e a nossa, “acompanhar”.

⁸⁶ Essa leitura foi sugerida por Kido, no entanto encontramos a leitura “ubau” que leva à sua flexão “ubawarete” em dicionários. Cf. *ubafu* 奪ふ em dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, et. al, 2003.

⁸⁷ Se um homem se sujeita à sociedade, sua mente será capturada pela imundície do mundo externo, e ele será facilmente desorientado; se ele se inserir na sociedade, ele deve tomar cuidado com suas palavras para não ofender os outros, e o que disser não será absolutamente o que ele sente em seu coração. Ele irá brincar com os outros apenas para disputar com eles, ora resentido, ora feliz, seus sentimentos estarão em constante turbilhão. Cálculos de vantagens se imiscuirão sem nenhuma regra, e não haverá um momento livre de considerações de lucros e prejuízos. A intoxicação se soma à ilusão, e em estado de inebriamento o homem sonha. As pessoas são todas iguais: elas passam seus dias buscando algo freneticamente, alheios à sua insanidade. (tradução nossa)

⁸⁸ COELHO, 2010 [1ª Ed. 1998]; p. 1394.

Kokoro, hoka no chiri ni torawarete madoi yasuku 心、外の塵に奪はれて惑ひやすく (6) foi traduzido como “his mind will be captured by the filth of the outside world, and he is easily led astray” (sua mente será capturada pela imundície do mundo externo, e ele será facilmente desorientado), porém em nossa proposta *kokoro* 心 (his mind; sua mente) passa a sujeito e evitamos o uso de “mundo” ao traduzir *soto* 外 (fora, exterior): “a mente é facilmente cegada e acaba sendo vítima da imundície exterior”.

Em *hito ni majiware ba* 人に交はれば (7) novamente Keene opta por trazer o termo “society” em “if he mingles in society” (se ele se inserir na sociedade), porém a nossa tradução busca manter o termo *hito* 人 “ao se misturar com as pessoas”.

Kotoba, yoso no kiki ni shitagaite 言葉、よその聞きに随ひて (8) foi interpretado por Keene como “he must be careful that his words do not offend others” (ele deve tomar cuidado com suas palavras para não ofender os outros), porém procuramos manter o paralelismo com o trecho *kokoro, soto no chiri ni torawarete madoi yasuku* 心、外の塵に奪はれて惑ひやすく (a mente é facilmente cegada e acaba sendo vítima da imundície exterior), colocando *kotoba* 言葉 (palavra, linguagem) como sujeito, assim optamos por “as palavras devem se adequar aos ouvidos alheios”.

A parte *Hito ni tawabure, mono ni arasoï, hitotabi wa urami, hitotabi wa yorokobu*. 人に戯れ、物に争ひ、一度は恨み、一度は喜ぶ。 (9) foi traduzida como “He will joke with others only to quarrel with them, now resentful, now happy, his feelings in constant turmoil.” (Ele irá brincar com os outros apenas para disputar com eles, ora resentido, ora feliz, seus sentimentos estarão em constante turbilhão.). Devido ao sentido de *tawabure* 戯れ que pode ser *tawamure* 戯れ (brincar com, gracejar para) ou *asobi* 遊び (divertir-se com; debochar de; não levar a sério; jogar com as pessoas)⁸⁹, optamos por “jogar com”, mantendo o termo *hito* 人 (pessoa ou pessoas). Embora tenhamos mantido o paralelismo de *hitotabi wa urami, hitotabi wa yorokobu* 一度は恨み、一度は喜ぶ em “ora se ressentem, ora se contentam” da tradução de Keene, não trouxemos a relação causal de “only to” (apenas para) antecedendo a disputa, nem a síntese contida em “his feelings in constant turmoil” (seus sentimentos estarão em constante turbilhão).

⁸⁹ Cf. *tawabure* 戯れ em dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, et. al., 2003; *Tawamure* 戯れ em COELHO, 2010 [1ª Ed. 1998]; p. 1238. E *asobi* 遊び em Ibid.; p. 44.

Já as frases *Sono koto sadamareru koto nashi. Funbetsu midari ni okorite, tokushitsu yamu toki nashi.* そのこと定まれる事なし。分別みだりに起りて、得失やむ時なし (10) foram unidas em apenas uma, em inglês, “Calculations of advantage will wantonly intrude, and not a moment will be free from considerations of profit and loss” (Cálculos de vantagens se imiscuirão sem nenhuma regra, e não haverá um momento livre de considerações de lucros e prejuízos). No entanto, preferimos mantê-las separadas, pois nos parece que a primeira oração *Sono koto sadamareru koto nashi.* そのこと定まれる事なし。 (E esse impasse não pode ser decidido) leva à intensificação da segunda. Nessa última, escolhemos “interesseiro” para traduzir *midari* みだり, apesar de não se incluir em suas acepções (“sem ordem, desordenadamente”; “egoísta”; e “imoral, desregrado”⁹⁰), pois o termo “egoísta” que se encaixaria melhor em nossa interpretação poderia contradizer a falta de expressão do “eu” anterior. Além disso, preferimos manter subentendidos os “cálculos” e “considerações” expressos em inglês.

Em *Madoi no eu ni êri. Ei no naka ni yume o nasu.* 惑ひの上に酔へり。酔ひの中に夢をなす。 (11), Keene novamente une as frases: “Intoxication is added to delusion, and in a state of inebriation the man dreams.” (A intoxicação se soma à ilusão, e em estado de inebriamento o homem sonha), mas preferimos manter a separação; e escolhemos manter a repetição semântica de *kokoro, soto no chiri ni torawarete madoi yasuku* 心、外の塵に奪はれて惑ひやすく (a mente é facilmente **cegada** e acaba sendo vítima da imundície exterior) em *madoi* 惑ひ (cegada - cegueira), e de *êri* 酔へり em *ei* 酔ひ (embriagado - embriaguez), por se tratarem de flexões dos mesmos termos.

No último trecho do parágrafo, *Hashirite isogawashiku, orete wasuretaru koto, hito mina kaku no gotoshi.* 走りて急がはしく、ほれて忘れたる事、人みなかくのごとし (12), foi traduzido por “People are all alike: they spend their days running about frantically, oblivious to their insanity.” (As pessoas são todas iguais: elas passam seus dias buscando algo freneticamente, alheias à sua insanidade), porém tal “insanidade” não está explícita nos textos em língua japonesa, portanto optamos por não utilizar esse termo. Além disso, mantivemos a expressão “correr apressadamente” para *Hashirite isogawashiku* 走りて急がはしく. E, ainda, dentre as opções para *orete* ほれて “perder a consciência; vagar, distrair, descuidar; ficar senil” e “pensar até perder a cabeça; se apaixonar” preferimos “descuidar”.

⁹⁰ Cf. *midari* みだり em dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, et. al., 2003.

Com isso, segue-se nossa versão:

Ao se acompanhar (5) o mundo (4), a mente é facilmente cegada e acaba sendo vítima da imundície exterior (6), ao se misturar com as pessoas (7), as palavras devem se adequar aos ouvidos alheios (8), e tudo o que se diz não é absolutamente o que sente o coração. Jogam com as pessoas, disputam pelas coisas, ora se ressentem, ora se contentam (9). E esse impasse não pode ser decidido. Recaem em raciocínios interesseiros, sem um momento em que os prós e os contras cessem (10). Embriagados pela cegueira. E, dentro da embriaguez, constroem seus sonhos (11). Correm apressadamente, descuidando-se e esquecendo-se das coisas: as pessoas parecem todas iguais (12).

Nesse segmento, Kenkô 兼好 descreve como uma pessoa que se deixa levar pelo mundo, pela sociedade, acaba se corrompendo e sendo desnordeada pela “imundície exterior”. Com isso, as palavras passam a se prender ao que é aceito de acordo com a posição que ocupa na sociedade, negligenciando os próprios sentimentos. Dessa forma, os altos e baixos se instauram como constância para a vida, intoxicando o raciocínio que passa a ser interesseiro, sem discernimento ou moral, e a cegueira chega a impossibilitar a distinção entre realidade e embriaguez. A corrida frenética pelas conquistas materiais faz com que as pessoas se descuidem e se esqueçam de si mesmas, de sua verdadeira intenção, do próprio espírito e sua paz. A visão do monge budista se faz presente de modo notável.

Nos textos 132 e 133 de *O livro do travesseiro* observa-se que todos os itens neles enumerados dizem respeito a coisas exteriores à autora, o primeiro do que lhe traz certa aflição e o último, do que a ameniza, portanto é possível que os “altos e baixos” desse texto de *Escritos no ócio* estejam a eles relacionados.

Sigamos para a parte conclusiva:

いまだ誠の道(13)を知らずとも、縁を離れて身を閑かにし、事にあづからずして心を安くせんこそ、しばらく楽しぶとも言ひつべけれ(14)。「生活、人事、技能、学問等の諸縁を止めよ(15)」とこそ、摩訶止観にも侍れ。(KENKÔ [1329-1331], 1980; p. 95 e 96.)

Imada makoto no michi (13) o shirazu tomo, en o hanarete mi o shizuka ni shi, koto ni azukarazu shite kokoro o yasuku sen koso, shibaraku tanoshibu tomo ii tsubekere (14). “Shôkatsu, ninji, ginô, gakumon tô no shoen o yameyo (15)” to koso, maka shikwan ni mo habere.

Esse segmento se apresenta como o último parágrafo nas versões de Kido e de Satake e Kubota, na tradução de Porter, para o inglês, e na de Castanheira, para o português. Porém, Keene preferiu dividi-lo em dois parágrafos:

Even if a man has not yet discovered the path of enlightenment (13), as long as he removes himself from his worldly ties, leads a quiet life, and maintains his peace of mind by avoiding entanglements, he may be said to be happy, at least for the time being (14).

It is written in *Maka Shikan*, “Break your ties with your daily activities, with personal

affairs, with your arts, and with learning (15).”⁹¹ (KENKÔ [1329-1331], 2001a; p. 67)

Em nossa versão optamos por manter apenas em um parágrafo, pois consideramos a citação como parte do fechamento do trecho anterior.

Observa-se que Keene optou por traduzir *makoto no michi* 誠の道 (13) como “the path of enlightenment” (os passos para a iluminação) que é considerado o caminho verdadeiro no budismo, porém preferimos a tradução mais literal “caminho da verdade”, pois não perde seu significado filosófico-religioso em português.

Além disso, ele interpretou *shibaraku tanoshibu tomo ii tsubekere* しばらく楽しむとも言ひつべけれ (14) como “he may be said to be happy, at least for the time being” (ele pode se dizer feliz, ao menos pelo tempo que for assim), porém devido à presença de *tomo* と も que enfatiza o sentido de “sem dúvida, obviamente, é claro”, preferimos traduzir como “poderá dizer que sem dúvida desfruta de tempos felizes”.

Enfim, a citação *shôkatsu, ninji, ginô, gakumon tô no shoen o yameyo* 「生活、人事、伎能、学問等の諸縁を止めよ」 (15) foi traduzida como “Break your ties with your daily activities, with personal affairs, with your arts, and with learning.” (Corte suas relações com as atividades diárias, com os assuntos pessoais, com suas artes, e com o conhecimento), mas a presença de *tô* 等 nos levou a interpretar que os laços cortados não se limitariam a esses, e, sim, se expandiriam a todos os que se encaixassem nessa enumeração, portanto optamos por não utilizar tal conjunção aditiva. Segue nossa versão:

Ainda que se desconheça o caminho da verdade (13), ao se cortar relações com a vida mundana, mantendo-se o corpo tranquilo e a alma serena, sem se envolver com o resto, poderá dizer que sem dúvida desfruta de tempos felizes (14). Está na escritura budista *Maka shikan*⁹² “Corte os inúmeros vínculos com a vida cotidiana, os assuntos pessoais, as habilidades artísticas, os conhecimentos. (15)”. (tradução nossa)

⁹¹ Mesmo se um homem ainda não descobriu os passos para a iluminação, o quanto puder abrir mão de seus laços mundanos, levar uma vida tranquila e manter sua paz de espírito, evitando envolvimento, ele pode se dizer feliz, ao menos pelo tempo que for assim.

Está escrito em *Maka shikan*: “Corte suas relações com as atividades diárias, com os assuntos pessoais, com suas artes, e com o conhecimento”. (tradução nossa)

⁹² “A grande concentração e introspecção” é uma escritura que serve como manual meditativo que foi compilado por Chang-an (561-632), discípulo de Chih-i (ou T’ien T’ai 538-597) a partir de suas leituras no ano de 594 d.C., considerada uma das três grandes obras que contém seus ensinamentos, junto a *Hokke genji shaku sen* 法華玄義積籙 (O sentido profundo do Sutra de Lótus) e *Hokke mongu ki* 法華文句記 (Citações e frases do Sutra de Lótus). Dados baseados na nota de Keene (KENKÔ [1329-1331], 2001a; p. 66, nota 1) e no site http://www.sgilibrary.org/search_dict.php?id=926 acesso: 09 jul. 2015.

O “caminho da verdade” inicialmente desconhecido é revelado e legitimado através da citação das palavras de Chih-i (ou T’ien T’ai 538-597), mestre budista que influenciou diversas vertentes no Japão (Tendai, Jimon Tendai, Daruma Zen, Rinzaï Zen, Jôdo, Soto Zen, Jôdo Shinshû, e o Nichiren)⁹³, contidas em *Maka shikan*. Nesse trecho nota-se que, para Kenkô 兼好, os momentos de ócio não necessitam ser amenizados, pois não se configuram enfadonhos, pelo contrário, representam uma oportunidade para encontrar a paz espiritual, isolando-se do mundo exterior.

Ainda referente à ociosidade, encontramos um ensaio de Montaigne que apresentamos a seguir por encontrarmos semelhanças com o texto 75 pertinentes à análise:

[Capítulo VIII] Sobre a ociosidade

Nas terras ociosas, embora ricas e férteis, pululam as ervas selvagens e daninhas, e para aproveitá-las cumpre trabalhá-las e semeá-las a fim de que nos sejam úteis. Assim também vemos que as mulheres produzem sozinhas fluxos de matérias sem consistência, mas para que engendrem em condições favoráveis necessário se faz fecundá-las com a boa semente. Assim igualmente os espíritos: se não os ocupamos com certos assuntos que os absorvam e disciplinem, enveredam ao léu, sem peias, pelo campo da imaginação. (MONTAIGNE [1580], 2005; p. 19)

Nesse primeiro parágrafo, observamos uma postura semelhante à do monge japonês na medida em que considera o ócio terras “ricas e férteis”. Mas para Montaigne, é necessário “trabalhá-las e semeá-las a fim de que nos sejam úteis”, portanto os momentos de ócio representam uma oportunidade de ocupar os espíritos “com certos assuntos que os absorvam e disciplinem”. A utilidade explícita não se faz notar em Kenkô.

Em seguida, Montaigne cita três pensadores e escritores latinos: Virgílio (70 a.C. – 19 a.C.), Horácio (65 a.C. – 8 a.C.) e Marcial⁹⁴ (38 – 40 d.C.) para legitimar seu ponto de vista e demonstrar erudição, também exigida de seus leitores visto que suas citações foram feitas em latim, sem uma tradução (as que se seguem às citações foram um acréscimo do tradutor para o português):

*Sicut aqua tremulum labris ubi lumen ahenis,
Sole repressum, aut radiantis imagine lunae,
Omnia pervolitat late loca; jamque sub auras
Erigitur, summique ferit laquearia tecti.* (Virgílio)
Assim, quando em um vaso de bronze uma onda agitada reflete os raios do sol ou a imagem tênue da lua, a luz, dardejando incerta de todos os lados, à direita e à esquerda, sobe, desce, fere o forro com seus reflexos móveis.
E nesse estado não há loucura nem devaneio que não concebam:

⁹³ De acordo com dados disponíveis em: <http://fraughtwithperil.com/rbeck/2007/02/27/tiantai-maka-shikan-ichinen-sanzen/> acesso: 09 jul. 2015

⁹⁴ Em latim *Marcus Valerius Martialis*.

*Velut aegri somnia, vanae
Finguntur species.* (Horácio)
Forjando vãs ilusões, semelhantes às quimeras de um doente.
Sem objetivo preciso, a alma se tresmalha, pois, como se diz, é
Quisquis ubique habitat, Maxime, nusquam habitat. (Marcial)
Não estar em nenhum lugar, estar em toda parte.
(MONTAIGNE [1580], 2005; p. 20)

Novamente é possível observar certa semelhança entre essa passagem com o segundo parágrafo do texto de Kenkô 兼好 que também descreve como a mente se perde e se inebria, confusa, o que torna necessário disciplinar o espírito, com a diferença de não associar essa confusão unicamente a fatores externos.

Montaigne ainda prossegue:

Retirei-me há tempos para as minhas terras, resolvido, na medida do possível, a não me preocupar com nada, a não ser o repouso, e viver na solidão os dias que me restam. Parecia-me que não podia dar maior satisfação a meu espírito senão a ociosidade, para que se concentrasse em si mesmo, à vontade, o que esperava pudesse ocorrer porquanto, com o tempo, adquiriria mais peso e maturidade. [...] (MONTAIGNE [1580], 2005; p. 20)

Nesse parágrafo, o trecho: “retirei-me há tempos para as minhas terras, resolvido, na medida do possível, a não me preocupar com nada, a não ser o repouso, e viver na solidão os dias que me restam.” indica uma circunstância de retiro e solidão semelhante à de Kenkô 兼好, monge retirado até o fim de seus dias, em um período de extrema conturbação social.

Podemos afirmar que o caminho traçado pelo filósofo francês “não podia dar maior satisfação a meu espírito senão a ociosidade, para que se concentrasse em si mesmo” é mesmo muito próximo ao do monge japonês. Este, “ao se cortar relações com a vida mundana, mantendo-se o corpo tranquilo e a alma serena, sem se envolver com o resto, poderá dizer que sem dúvida desfruta de tempos felizes”. Isso é, ambos tinham esperanças de que o retiro os auxiliasse a se conhecerem melhor e a superarem suas aflições.

No entanto, no texto francês percebe-se uma reviravolta marcada por “Mas percebo que”, após o trecho acima analisado, e prossegue:

Variam semper dant otia mentem. (Luciano⁹⁵)
Vã ociosidade, o espírito se dispersa em mil pensamentos diversos
E ao contrário do que imaginava, caracolando como um cavalo em liberdade, cria ele cem vezes maiores preocupações do que quando tinha um alvo preciso fora de si mesmo. E engendra tantas quimeras e idéias estranhas, sem ordem nem propósito, que para perceber-lhe melhor a inépcia e o absurdo, as vou consignando por escrito, na esperança de, com o correr do tempo, lhe infundir vergonha. (MONTAIGNE [1580], 2005; p. 20)

⁹⁵ Luciano de Samósata (Ca.125 – 181).

Da reviravolta ao fim do ensaio, Montaigne descreve o rumo de seus pensamentos que “engendra tantas quimeras e idéias estranhas”, remetendo-nos ao prefácio de *Escritos no ócio*, quanto à “estranha e louca sensação” e também pelo modo “sem ordem nem propósito” que surgem. Mais do que isso, essa sensação de estranheza, do absurdo, está presente como parte da força motora de ambas as obras, a fim de tornar as ponderações passíveis de análise e, no caso do ensaísta francês, também de “infundir vergonha”, isso é, disciplinar ou domar tal “cavalo em liberdade”.

Novamente podemos questionar o dito isolamento desses escritores que insistem em demonstrar erudição através de seus textos, além de trazerem uma doutrina, um “caminho da verdade” a ser seguido ou ao menos a busca de uma forma de dominar seus próprios espíritos. Como em Shônagon 少納言, esse recurso ficcional provavelmente é utilizado para trazer maior credibilidade à sinceridade de suas palavras. Afinal, como duvidar das palavras escritas para si mesmo? Por outro lado, como confiar em tal sinceridade, no isolamento e na falta de pretensão de quem escreve buscando legitimar as palavras e demonstrar erudição através de textos dialógicos que pressupõem leitores capazes de reconhecer suas referências para lhes conferir status?

Essas similaridades podem ter motivado e ainda motivam críticos a aproximarem o gênero japonês do ocidental. Porém, apesar dessa proximidade, ainda se observa que enquanto o ensaio caminha a passos incertos numa voz hesitante, o texto de *zuihitsu* 随筆 parece trazer o caminho em si, a passos firmes e voz contundente.

Voltando à análise dos textos japoneses, observemos como os monges são tratados em cada obra com o intuito de elucidar algumas divergências decorrentes das épocas em que foram escritas e das posições sociais de seus autores, além do de ilustrar a0 variedade de temas e formas nelas contidas. Iniciemos pelo texto (24)⁹⁶ de *O livro do travesseiro* e em algumas outras passagens:

[(24)] きよげなる童の、髪うるはしき - Meninos bonitos de lindos cabelos

Meninos bonitos de lindos cabelos ou meninos robustos que, mesmo com as barbas salientes, têm cabelos inesperadamente maravilhosos, ou, ainda, meninos com cabelos tão volumosos que chegam a parecer excessivos: assim devem ser os muitos assistentes de um monge ideal respeitado, admirado e requisitado a proferir sermões em vários locais. (SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 527)

⁹⁶ Numeração entre parênteses por se tratar de um dos textos que constam somente em algumas cópias dos manuscritos *Sankan*, após o de número 141, acrescentados ao final da tradução para o português. Cf. SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 501.

Nele, observa-se a descrição dos muitos assistentes de um monge “respeitado, admirado e requisitado”: meninos “bonitos de lindos cabelos”, “robustos, que mesmo com as barbas salientes, têm cabelos inesperadamente maravilhosos” ou “com cabelos tão volumosos que chegam a parecer excessivos”, atributos físicos e estéticos que nos causa estranheza diante da expectativa de que fossem relativos ao caráter ou à postura. No entanto, a figura do monge e, conseqüentemente, de seus assistentes em *O livro do travesseiro* estão sujeitos ao julgamento estético e inserem-se no mesmo conjunto de flores, pássaros, tecidos, vistas, objetos⁹⁷, com isso, tornam-se elementos passíveis de apreciação e inserção em listas, como notamos, por exemplo, no texto 84:

[84] めでたき物 - Coisas que são maravilhosas

Coisas maravilhosas: brocados da China. Espadas ornamentadas. Pinturas de Buda sobre madeira. Longos cachos de glicínia de cores densas, roçando pinheiros.

[...]

Desnecessário dizer que também é maravilhoso um monge sábio. A procissão vespertina de Sua Consorte Imperial. A peregrinação do Regente Imperial e do Conselheiro-Mor para um culto no Santuário Kasuga. O tecido de seda tramada roxo claro avermelhado. Tudo, tudo que é roxo, sim, é realmente maravilhoso. Flores também. Linhas também. Papeis também. Muita neve acumulada no jardim. O Regente Imperial. Dentre as flores roxas, somente da íris d'água japonesa desgosto um pouco. O charme da figura do Plantonista do Sexto Grau deve-se também ao roxo de sua pantaloná. (SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 189-190)

Observa-se que esse texto traz objetos, plantas, cargos hierárquicos, vestimentas, comportamentos, incluindo tudo o que é maravilhoso, não só aos olhos de Shônagon 少納言, mas também aos de seus contemporâneos da Corte Imperial. Nesse meio, o “monge sábio” entra apenas como mais um elemento sujeito à crítica, diferente do “sábio erudito em Letras” que é considerado mais do que maravilhoso, e é admirado mesmo que “feioso e de baixa categoria”. Isso indica que a imagem do erudito independe de sua aparência ou posição, sendo ouvido “como um mestre”. Já “o monge que se encarrega do sermão” parece não contar com o mesmo status, como se nota no texto 30:

[30] 説經の講師は - O monge que se encarrega do sermão

O monge que se encarrega do sermão, que este seja bonito. É quando fixamos o olhar em seu rosto que sentimos a preciosidade do sermão. Se o monge é feio, viramos os olhos e esquecemos o teor da sua fala, o que seria uma transgressão. Mas deixemos isso de lado. Se eu fosse mais jovem, poderia escrever sobre esses atos merecedores de castigo. Mas hoje, temo muito as transgressões.

Mesmo assim, para minha alma transgressora, acho um exagero que as pessoas atendam a

⁹⁷ Ibid., p. 29.

todos os atos religiosos e se mostrem gratas e cheias de devoção. (SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 92)

Mais do que eloquência, é preciso beleza para atrair a atenção dos ouvintes e lhes atingir a consciência. Ainda, uma excepcional atuação é louvada no texto 28:

[28] 心ゆく物 - Coisas que causam prazer

[...]

Monges em templos ou sacerdotes em santuários que, por encomenda nossa, entoam preces com clareza e fluência, fazendo-nos sentir imensa satisfação e superando nossas expectativas. (SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 90)

Dessa forma, ela aponta para a elegância com a qual os monges deveriam se apresentar, para tornar seu sermão apreciável e famoso. Além disso, sua categoria é importante para que seja bem visto, como vemos no texto 168:

[168] 法師は – Quanto a monges

Quanto a monges, os mestres da Lei Budista.
Os que servem no Palácio Imperial.
(SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 320)

Nele, novamente nos deparamos com uma lista, nesse caso, formada por apenas dois itens: “os mestres da Lei Budista”, pertencentes à categoria *risshi* ou *ritsushi* 律師, terceira posição em importância abaixo do *sôjô* 僧正 (Primaz) e do *sôzu* 僧都 (Vice Primaz⁹⁸), que são encarregados de punições e leis; e “os que servem no Palácio Imperial”, os *naigu* 内供⁹⁹, quinta posição em importância, que eram altamente versados nos escritos budistas, encarregados das leituras de sutras, vigílias noturnas e de outras funções, e que possuíam maior familiaridade com as damas da corte. Eles representam o que há de melhor quanto a monges, pois, como supramencionado, nessas seleções a autora tenta conceituar o que há de mais elevado em cada categoria. Atente-se, também, a proximidade que estes tinham em relação às damas de nível intermediário.

Ainda quanto à categoria do monge, encontramos a seguinte passagem:

[95] 五月の御精進のほど – Por ocasião da abstinência do quinto mês

[...]

Eu esperava que encontrássemos alguma pessoa importante, mas fomos vistas

⁹⁸ Essa categoria compreende quatro graus.

⁹⁹ Eram em número estabelecido de dez. Cf. SHÔNAGON [994-1001], 2013; p.558.

ocasionalmente apenas por alguns que nem vale a pena mencionar: serventes, monges de baixa posição. [...] (SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 209)

Nela, os “monges de baixa posição” se incluem entre as pessoas que não são dignas de serem mencionadas, ao contrário dos “sábios eruditos em Letras” que são dignos de admiração mesmo que sejam de “baixa categoria”, como visto no texto 30.

Assim, nota-se que os monges eram tratados de acordo com sua hierarquia como qualquer outra categoria da Corte Imperial, e, portanto, a prática do budismo no período Heian, mais do que um ato religioso, configurava-se “principalmente como um elegante afazer dos nobres” (SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 29). Essa visão é marcada também no trecho do texto 30 em que os sermões contam inclusive com a presença de Secretários Particulares aposentados, que deveriam estar em reclusão, não participando da vida pública. Ainda assim, essa atitude é justificada pelos atos religiosos de reclusão ser “coisas repetitivas e sem nenhuma novidade” (ibid., p. 92), sendo, portanto, perdoável não fosse a falta de discrição com a qual esses reclusos se apresentaram. E mesmo o “monge superior [...] esmerasse no sermão na expectativa de torná-lo famoso” (ibid., p. 93), em outras palavras, ser bem falado e se aproximar do ideal um monge “respeitado, admirado e requisitado” (ibid., p. 527).

Outro texto que reforça a prática religiosa como indicativo de elegância e status é o texto (28)¹⁰⁰ que se segue:

[(28)] 初瀬にまうでて - Quando da peregrinação ao Templo Hase

Quando da peregrinação ao Templo Hase, foi deveras uma afronta ver, sentados em aposentos a nós reservados, os servidores de baixa hierarquia enfileirados com as caudas de seus trajes. Apesar da fé que nos motivara a peregrinação, mal esperávamos chegar diante do altar de Kannon, pois subir a extensa escadaria apoiando-nos nos corrimões com o barulho assustador do rio era muito difícil e cansativo. Mas, ao chegar ao templo, monges com suas vestes brancas e os demais peregrinos estavam aglomerados como esfarrapados bichos-de-cesto, uns sentados, outros de pé, alguns a se prostrar, totalmente indiferentes à nossa presença. Vê-los era deveras tão lamentável que tivemos vontade de enxotá-los. Em todos os templos encontram-se pessoas desse tipo.

Quando nobres da alta hierarquia peregrinam, a multidão é afastada das proximidades de seus aposentos, mas em relação a nós, de hierarquia mais baixa, parece que é mais difícil manter a ordem. Mesmo ciente disso, é realmente uma afronta constatar o fato quando se está nessa situação.

Causa igual indignação quando se deixa cair num local sujo um pente que acabamos de limpar. (SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 531)

Nesse texto, Shônagon 少納言 expressa sua indignação com o tratamento recebido por ela e as demais damas ao se depararem com “servidores de baixa hierarquia” sentados em

¹⁰⁰ Numeração entre parênteses por se tratar de um dos textos que constam somente em algumas cópias dos manuscritos *Sankan*, após o de número 141, acrescentados ao final da tradução para o português. Cf. SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 501.

aposentos que seriam reservados a elas. E o pior foi o descaso, visto que os monges e demais peregrinos sequer se afastaram, permanecendo indiferentes com suas presenças, causando-lhes “vontade de enxotá-los”. A seguir, a autora justifica que “Quando nobres de alta hierarquia peregrinam, a multidão é afastada das proximidades de seus aposentos”, contudo reconhece que tal engano poderia ser compreensível por sua “hierarquia mais baixa” que dificulta “manter a ordem”. Ainda assim, compara a sensação à de “quando se deixa cair num local sujo um pente que acabamos de limpar”, uma metáfora em que o pente, ornamento e símbolo de status, representa as damas. Atente-se para a antítese entre o “local sujo”, seus aposentos cheios de peregrinos, e a limpeza, a purificação, “fé que nos motivara a peregrinação”.

Outro trecho que elucida a adequação do comportamento das damas de acordo com o status do monge se encontra no texto 179, a seguir:

[179] 位こそ猶めでたき物はあれ - A posição hierárquica, sim, é maravilhosa.

[...]

[...] Num monge que peregrina, apresentando-se com seu título budista, nada há de especial. Apesar de ler sutras com reverência e ter boa aparência, as damas o tratam sem seriedade e não se alvoroçam por sua causa. Mas, uma vez na condição de Vice-Primaz ou Primaz do Templo, passam a venerá-lo como se presenciassem a aparição – imaginem! – do próprio Buda! (SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 338)

Se o fato de que “Num monge que peregrina [...] nada há de especial” torna-o alvo de um tratamento “sem seriedade”, isso é, sem consideração ou cerimônias, motivando inclusive pena, algo semelhante se vê no texto 4:

[4] 思はん子を法師になしたらむこそ - Ver aqueles pais cujos filhos tornam-se monges

Ver aqueles pais cujos filhos queridos tornam-se monges é mesmo de cortar o coração. Causa pena vê-los tratados como uma simples lasca de madeira. [...] (SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 51)

Esse fato também torna sua proximidade indesejável aos que possuíam uma posição na corte imperial e precisavam manter suas imagens refinadas, como pertencentes às camadas mais especiais entre os seres humanos por estarem mais próximos ao Imperador, que, apesar de humano, era visto como descendente de divindades. Porém, ao ascenderem aos títulos de Vice-Primaz ou Primaz do Templo, passavam a receber um tratamento tão privilegiado que Shônagon 少納言 os compara à “aparição do próprio Buda”, como forma de criticar o exagero.

Analisemos, agora, a figura do monge em *Escritos no ócio*. Devido a seu autor pertencer a essa classe religiosa, todos os textos são permeados por seus ideais, sendo que dezenas a citam diretamente em suas diferentes hierarquias. Como nosso foco não é a tradução de todos, buscaremos trazer o tema e analisá-lo a partir de alguns trechos dos textos que o abordam, não os reproduzindo e traduzindo integralmente.

Iniciemos pelo texto 1 em que Kenkô 兼好 fala sobre os desejos mundanos, no qual encontramos a seguinte passagem:

[1]

[...]

法師(1)ばかり(2)羨ましからぬ(3)ものはあらじ。「人には木のはしのやうに思はるるよ」(4)と清少納言が書けるも、げにさることぞかし。いきほひまうに、ののしりたるにつけて、いみじとは見えず(5)、僧賀ひじり(6)の言ひけんやうに、名聞ぐるしく(7)、仏の御教にたがふらんどおぼゆる。ひたふるの世捨人(8)は、なかなかあらまほしき(9)かたもありなん。(KENKÔ [1329-1331], 1980; p. 22.)

[...]

Hôshi (1) *bakari* (2) *urayamashi karame* (3) *mono wa araji*. “*Hito ni wa ki no hashi no yô ni omowaruru yo*” (4) to Sei Shônagon ga kakeru mo, *genisaru koto zo*. *Ikioimô ni, nonoshiritaru ni tsukete, imiji to wa miezu* (5), *Sôga hijiri* (6) no *iiken yô ni, myômon gurushiku* (7), *hotoke no mioshie ni tagauran to zo oboyuru. Hitafuru*¹⁰¹ *no yosubito* (8) wa, *nakanaka aramahoshiki* (9) kata mo arinan.

A seguir, analisemos a tradução realizada por Keene:

No one (2) is less to be envied than a *priest* (1). Sei Shônagon wrote of priests that they *seemed to outsiders “like sticks of wood”* (4), an apt description. *The clerics impress nobody* (5), even when they flaunt their authority and their importance is loudly proclaimed. It is easy to see why *the holy man Sôga* (6) should have said that *worldly fame is unseemly in priests* (7), and that those who seek it violate the teachings of Buddha. *A true hermit* (8) might, in fact, seem more *admirable* (9).¹⁰² (KENKÔ [1329-1331], 2001a; p. 3)

Nela, observamos que *Hôshi* 法師 (1) tornou-se “priest” (padre/ sacerdote) em inglês, porém “padre” nos remete à ideologia judaica-cristã e “sacerdote”, à politeísta, o que nos levou a adotarmos “monge”, seguindo a tradução contida em *O livro do travesseiro*¹⁰³, que

¹⁰¹ Essa forma pode ser vista nas três versões japonesas consultadas, no entanto há outras nas quais encontramos a forma *hitaburu* hitaburu, através da qual localizamos o vocábulo em dicionários. Cf. <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/tsure/YosTsur.html> acesso 25 jan. 2016; e *hitaburu* hitaburu em dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, et. al, 2003.

¹⁰² Ninguém é menos invejado que um sacerdote. Sei Shônagon escreveu que os sacerdotes pareciam aos estranhos “como gravetos de madeira”, uma descrição apropriada. Os clérigos não impressionam ninguém, nem mesmo quando se vangloriam de sua autoridade e sua importância, proclamando em voz alta. É fácil de ver porque o homem santo Sôga deveria ter dito que a fama mundana é inapropriada aos sacerdotes, e que aqueles que a procuram violam os ensinamentos de Buda. Um verdadeiro eremita deve, de fato, parecer mais admirável. (tradução nossa)

¹⁰³ SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 557.

consideramos mais adequada para nos referirmos aos seguidores dos preceitos budistas. Além disso, trouxemos o sentido de *bakari* ばかり (2) (apenas, só, somente¹⁰⁴) e de *karame* からめ (3) (atar à volta¹⁰⁵; enroscar-se, enlaçar-se, agarrar-se¹⁰⁶), resultando na seguinte versão: “Apenas os monges são seres que não estão envoltos pela inveja”.

No trecho subsequente, encontramos a citação “*Hito ni wa ki no hashi no yô ni omowaruru yo*” 「人には木のはしのやうに思はるるよ」 (4). Apesar de o sujeito *hito* 人 (pessoa[s]) e o verbo *omowaruru* 思はるる (pensar, julgar, achar, tomar por) estarem nela inclusos, optamos por seguir Keene ao deslocá-los para fora. Essa escolha foi realizada de modo a possibilitar trazer a tradução dessa passagem diretamente da versão em língua portuguesa de *O livro do travesseiro*¹⁰⁷. Segue nossa versão: “[Sei Shônagon escreveu que] as pessoas os vêem ‘como uma simples lasca de madeira’”.

Já no trecho seguinte, preferimos seguir as versões japonesas ao ocultar o sujeito, porém, em vez de estruturá-lo em apenas uma frase, consideramos melhor sua divisão em duas partes, seguindo a sugestão de Keene.

Ainda nesse segmento, preferimos traduzir *imiji to wa miezu* いみじとは見えず (5), “The clerics impress nobody” (os clérigos não impressionam ninguém) em inglês, mantendo o sentido de *miezu* 見えず (“não ser visto”), e de *imiji* いみじ (superior, excelente, admirável, esplêndido¹⁰⁸), portanto nossa interpretação foi: “não são vistos com admiração”.

Quanto ao termo *hijiri* ひじり (6) em *Sôga hijiri* 僧賀ひじり, que foi traduzido por Keene como “the holy man” (“o homem santo”), encontramos as acepções: “pessoa excelente de elevada virtude; monge confucionista”; “pessoa que governa o mundo com virtude elevada, imperador”; “o melhor em determinado caminho; mestre”; “monge de elevada virtude”; “monge”¹⁰⁹, no caso, “monges laicos” que não se agregavam a nenhum templo¹¹⁰. Portanto optamos por “monge laico”, seguindo a tradução de *O livro do travesseiro* e evitando o sentido de “santo” que remete a alguém canonizado pela igreja católica. Lembremos que *Sôga* seguia a vertente do budismo Tendai.

¹⁰⁴ Cf. Acepção 2 de - *bakari* em COELHO, 2010 [1ª Ed. 1998]; p. 62.

¹⁰⁵ Cf. *karame* からめ em dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, et. al, 2003.

¹⁰⁶ Cf. *karamu* em COELHO, 2010 [1ª Ed. 1998]; p. 544.

¹⁰⁷ SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 51.

¹⁰⁸ Cf. *imiji* いみじ em dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, et. al, 2003.

¹⁰⁹ Cf. *hijiri* ひじり em dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, et. al., 2003.

¹¹⁰ Cf. SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 558.

Já *myômon gurushiku* 名聞ぐるしく (7) foi traduzido como “worldly fame is unseemly in priests” (a fama mundana é inapropriada aos sacerdotes), porém em língua japonesa não se encontra a especificação da fama “mundana”. Apesar de também não encontrarmos a delimitação da advertência aos monges nos termos isoladamente, dicionários¹¹¹ a sugerem na interpretação dessa expressão. Em vista disso e do sentido de *gurushiku* ぐるしく como “duro, penoso, cruel, difícil, doloroso”¹¹², preferimos uma tradução: “a fama é dolorosa aos monges”.

Na última frase, *Hitafuru no yosubito* hitafuru no yosubito (8) tornou-se “A true hermit” (um verdadeiro eremita) em inglês, no entanto os reclusos nem sempre viviam completamente sós em lugares desertos como o termo “eremita” pressupõe; por vezes até contavam com uma vida social bem ativa, como os do texto 30 de Sei Shônagon 清少納言. Além disso, *hitafuru* hitafuru (ou *hitaburu* hitaburu¹¹³) possui, também, o sentido de “ser de forma constante, dedicado”, portanto optamos por “Os reclusos verdadeiramente dedicados”. E ainda, *aramahoshiki* あらまほしき (9) carrega o sentido de “um estado desejável, satisfatório, aprazível, ideal”¹¹⁴, o que nos levou a optar pelo termo “desejável”.

Assim, segue-se nossa versão:

Apenas (2) os monges (1) são seres que não estão envolvidos (3) pela inveja. Sei Shônagon escreveu que as pessoas os vêem “como uma simples lasca de madeira” (4), é o que realmente deve ser. Ainda que sua autoridade seja proclamada em voz alta, não são vistos com admiração (5). Como o monge laico Sôga¹¹⁵ (6) deve ter dito: a fama é dolorosa aos monges (7), é fácil lembrar a razão de ir contra os ensinamentos de Buda. Os reclusos verdadeiramente dedicados (8) é que de fato têm uma atitude muito desejável (9). (tradução nossa)

Nesse segmento, observamos que Kenkô 兼好, após dizer que somente os monges não podem ser invejados, retoma a comparação feita por Shônagon 少納言 (texto 4¹¹⁶) a respeitodeles, porém, não como uma reputação digna de pena, mas, sim, desejável. A atitude de seus colegas que buscam reconhecimento, notoriedade e status, proclamando “em voz alta” sua autoridade, é criticada. E a busca da fama, que era motivo de admiração em *O livro do*

¹¹¹ Cf. *myaumon gurushi* 名聞苦し em dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, et. al., 2003 e no disponível em: <http://kobun.weblio.jp/content/名聞苦し> acesso 24 set. 2015.

¹¹² Cf. *gurushi* ぐるし em dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, et. al., 2003.

¹¹³ Cf. <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/tsure/YosTsur.html> acesso 25 jan. 2016; e *hitaburu* hitaburu em dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, et. al., 2003.

¹¹⁴ Cf. *aramahoshi* あらまほし em dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, et. al., 2003.

¹¹⁵ Sôga (917-1003) foi um monge de alta hierarquia que viveu na era Heian e seguia vertente Tendai. Cf. KENKÔ [1329-1331], 2001a; p. 4, nota 4.

¹¹⁶ SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 51.

travesseiro, é vista negativamente, com isso a atitude dos “reclusos verdadeiramente dedicados”, considerada enfadonha aos olhos da dama da corte de Heian, passa a ser descrita de forma mais satisfatória e aprazível em *Escritos no ócio*. Mais do que isso, o autor enfatiza a oposição entre o comportamento dos monges laicos (*hijiri* ひじり), reclusos dedicados, e o dos monges oficiais (*hōshi* 法師).

Ademais, nota-se que desde os primeiros escritos a ideia de que os contatos mundanos causam decadência e de que “o melhor é não se distrair e permanecer completamente só”¹¹⁷ analisada anteriormente no texto 75, já está presente, porém de maneira mais sutil. Esse conceito de isolamento também é reforçado no escrito 5 que prevê a boa fortuna aos que se retiram do mundo e vivem em isolamento¹¹⁸; e no 83, no qual o retiro é ainda mais admirável pela renúncia a um cargo elevado¹¹⁹.

Contudo, no texto 38, Kenkō 兼好 diz haver muitos “admiráveis homens sábios e monges laicos” que por escolha própria permaneceram em posições modestas e terminaram seus dias sem terem encontrado boa fortuna¹²⁰. Entretanto, apesar disso, o autor ainda reforça que o “anseio febril por altas categorias e posições perde em tolice apenas para a busca de prosperidade”¹²¹, reforçando sua reprovação a essas ambições mundanas. Lembremos que a “prosperidade” aqui se referia ao enriquecimento e às posses.

Podemos concluir que os cargos bem vistos e considerados gloriosos para um monge ideal “respeitado, admirado e requisitado”¹²² em *O livro do travesseiro* passam a ser mal vistos e inapropriados aos olhos do monge recluso do período Kamakura.

Outra crítica a comportamentos de monge é encontrada no texto 45 em que o autor condena a atitude mau-humorada do Primaz¹²³ Ryōgaku (1292-1333)¹²⁴ através de uma anedota que também lembra Sei Shōnagon 清少納言 em seu tom espirituoso não realizar sua metáfora arbórea. Nela, o religioso procura evitar a alcunha de Primaz Árvore-de-espinhos¹²⁵

¹¹⁷ KENKŌ [1329-1331], 1980; p. 95 e id., 2001a; p. 66.

¹¹⁸ Id., 2001a; p. 6.

¹¹⁹ Ibid., p. 72.

¹²⁰ Ibid., p. 35.

¹²¹ Tradução nossa de “A feverish craving for high rank and position is second in foolishness only to seeking wealth.” (Ibid., p. 35).

¹²² SHŌNAGON [994-1001], 2013; p. 527.

¹²³ Cf. tradução encontrada em SHŌNAGON [994-1001], 2013; p. 559.

¹²⁴ Dados disponíveis em: [https://kotobank.jp/word/%E8%89%AF%E8%A6%9A\(2\)-11208700](https://kotobank.jp/word/%E8%89%AF%E8%A6%9A(2)-11208700) acesso 26 ago. 2015. Nas notas de Keene, não há data de nascimento e a de morte consta como 1305. KENKŌ [1329-1331], 2001a; p. 41, nota 2.

¹²⁵ Apesar da árvore descrita em japonês ser o *enoki* 榎木 (*celtis sinensis*), que pode chegar a vinte (20) metros de altura, não possuir espinhos, traduzimos como “árvore-de-espinhos” para manter o tom provocativo da versão de Keene “nettle-tree” (árvore de urtiga), sem a imagem do arbusto agregada às urtigas. Ela era usada

cortando a árvore, mas passa a ser chamado de Primaz Toco-de-árvore¹²⁶ e, depois de remover inclusive suas raízes, Primaz Fosso¹²⁷. O arguto olhar de Kenkô 兼好 beira a crueldade.

Já no texto 52, seu alvo é um monge de Ninnaji que, em sua peregrinação ao templo de Iwashimizu, acaba visitando apenas duas de suas construções menores e não chega a subir a montanha para conhecer a estrutura principal. Encerrando-a, encontramos a seguinte frase:

すこしの事にも、先達はあらまほしきことなり。(KENKÔ [1329-1331], 1980; p. 72)
Sukoshi no koto ni mo, sendachi wa aramahoshiki koto nari.

Keene a traduziu como “Even in trivial matters a guide is desirable”¹²⁸ (Mesmo nos assuntos triviais, é desejável um guia¹²⁹), porém a peregrinação não era considerada trivial, portanto preferimos a interpretação: “Mesmo nas coisas pequenas, é desejável [o conselho de] alguém que o preceda” (tradução nossa).

Esse fechamento é um conselho para que se busquem conhecimentos não só antes de grandes empreitadas, mas também dos menores gestos, seguindo “alguém que o tenha precedido”, isso é, alguém mais experiente nos caminhos da fé ou dos estudos. Ou seja, esse ditame sugere o maior apreço de Kenkô 兼好 às palavras e atitudes dos antigos em detrimento das de seus contemporâneos, como é possível notar ao longo da obra.

No texto 53, mais um monge de Ninnaji protagoniza a narrativa, dessa vez, em desaprovação à bebedeira excessiva que o leva a colocar um caldeirão-tripé de metal na cabeça, e, após diversas tentativas frustradas de retirá-lo sem maiores danos, ocasiona a perda de seu nariz e de suas orelhas.

Igualmente, a embriaguez é condenada no texto 87, em que o autor aconselha:

[87]
 下部に酒飲まする事は、心すべきことなり。 [...] (KENKÔ [1329-1331], 1980; p. 105)
 Shimobe ni sake nomasuru koto wa, kokoro subeki koto nari. [...]

como ornamento nos jardins, seu tronco pode ser aproveitado como madeira em móveis e ferramentas, sua casca e folhas, em chás medicinais, além de possuir flores e frutos. No entanto, foi declarada nociva em muitos lugares do leste da Austrália. KENKÔ [1329-1331], 1980; p. 65; e id., 2001a; p. 40.

¹²⁶ Idem.

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ KENKÔ [1329-1331], 2001a; p.45.

¹²⁹ Tradução nossa.

Keene bem expressou o dizer nas seguintes palavras: “One should be careful about giving drink to menials.”¹³⁰ (É preciso ter cuidado ao se oferecer bebida aos serviçais¹³¹). Logo em seguida, justifica sua advertência através do caso de um monge retirado de Quioto que oferece sake ao cavalariaço enviado por seu cunhado de Uji para buscá-lo. Porém, o serviçal bebe em demasia e, sentindo-se confiante, desafia um grupo de monges dos templos de Nara acompanhados por seus muitos soldados com os quais se cruzaram e só não entra em conflito devido à súplica do recluso que declara sua embriaguez. Então, insultado pelo bando, o criado se enfurece e investe de forma selvagem contra o devoto com sua espada e, não satisfeito, chama a atenção de aldeões da região para também os ferir, sendo derrotado em número e amarrado. Após o retorno do cavalo ensanguentado a Uji, o monge de Quioto é encontrado bastante ferido e, apesar de todos os cuidados, acaba bastante debilitado.

Ainda quanto a atitudes inadequadas, Kenkô 兼好, no texto 80, censura os colegas que se dedicam às lides dos soldados e estes, igualmente, fingem conhecer as leis budistas e se entretém com versos encadeados e música, pois ambas as partes tratam esses afazeres com desdém e acabam falhando em suas próprias profissões¹³². A seguir, o autor disserta sobre a apreciação das armas não só por parte dos monges, mas também por “nobles, courtiers, and even men of the highest rank” (nobres, cortesãos, e até homens da mais alta categoria¹³³), e argumenta:

[...] they fight a hundred times and win a hundred victories, it is no easy matter to win the reputation of a martial hero. Every man is brave when he can profit by good fortune to crush the enemy; only if a man accepts death calmly when his sword is broken and his arrows exhausted, refusing to the end to surrender, can he prove he is worthy to be called a “hero”. A man has no right to boast of his martial prowess as long as he is still living. (KENKÔ [1329-1331], 2001a; p.69)

[... eles lutam uma centena de vezes e vencem centenas de batalhas, não é fácil receber a reputação de um herói de guerra. Todo homem é corajoso quando pode se beneficiar da boa sorte de esmagar seus inimigos; somente se alguém aceitar a morte calmamente quando sua espada foi quebrada e suas flechas exauridas, recusando-se até o fim se render, é que ele prova ser digno do título de “herói”. Ninguém tem o direito de se vangloriar de suas proezas marciais enquanto estiver vivo. (tradução nossa)]

Isso significa que não importa quantas vezes se vença, só é possível ser digno do título de “herói” após uma morte honrada, sendo, portanto, indecoroso e inútil se vangloriar de suas proezas em vida. E, por fim, o escritor conclui:

¹³⁰ Ibid., p. 74.

¹³¹ Tradução nossa.

¹³² KENKÔ [1329-1331], 2001a; p. 69.

¹³³ Tradução nossa.

The soldier's life is remote from that of humankind and closer to that of the beasts; is useless, unless one happens to be born into a warrior family, to indulge in the martial arts. (KENKÔ [1329-1331], 2001a; p.69)

[A vida do soldado encontra-se longe da humanidade e está mais próxima à das feras; é inútil, a menos que ocorra de se ter nascido em uma família de guerreiros, entregar-se às artes marciais. (tradução nossa)]

Com isso, Kenkô 兼好 procura reforçar que as artes marciais só cabem aos membros das famílias guerreiras, portanto sua prática é inadequada e infrutífera a outros homens. Nessas passagens, o autor revela a época em ebulição bélica em que ele próprio vive, com a presença, inclusive, de monges armados.

Fora essas, encontramos outras críticas a comportamentos e posturas dos monges, mas a composição do ideal para essa categoria não se limita a esses aspectos negativos. Sendo assim, analisemos, agora, sua elaboração assertiva.

Para tal, retornemos ao texto 1. Apesar da condenação à busca de status social em oposição à postura adotada pela autora de *O livro do travesseiro*, observamos que algumas características são reafirmadas em *Escritos no ócio*. Analisemos a seguinte passagem:

It is desirable that a man's face and figure be of excelling beauty. (KENKÔ [1329-1331], 2001a; p. 3-4.)

[É desejável que a face e a personalidade de um homem sejam de notável beleza.]

Nela, a formosura apreciável no “monge que se encarrega do sermão”¹³⁴ e nos “muitos assistentes de um monge”¹³⁵ é retomada em uma face “de notável beleza”. Porém, não basta direcionar os cuidados ao aspecto físico, é necessário que também o seja à personalidade a fim de se manter uma boa imagem, através de palavras afáveis, procurando ser encantador, sem, contudo, cometer excessos, pois não saber a hora de permanecer em silêncio revela uma “natureza inferior”¹³⁶.

No último parágrafo, encontramos:

[1]

[...]

ありたき事は、まことしき文の道(1)、作文、和歌、管弦の道(2)。また(3)、有職に公事の方(4)、人の鏡ならんこそ(5)、いみじかるべけれ。手などつたなからず走りかき(6)、声をかしくて拍子とり(7)、いたまじうするものから(8)、下戸ならぬこそ、をのこはよけれ。[...] (KENKÔ [1329-1331], 1980; p. 23)

¹³⁴ Texto 30. In: SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 92.

¹³⁵ Texto [24]. In: Ibid., p. 527.

¹³⁶ Tradução nossa. KENKÔ [1329-1331], 2001a; p. 4.

Aritaki koto wa, makotoshiki fumi no michi (1), sakumon, waka, kangen no michi (2). Mata (3), yûsoku ni tokuji¹³⁷ no kata (4), hito no kagami naran koso (5), imijikaru bekere. Te nado tsutanakarazu hashiri kaki (6), koe okashikute hyôshi tori (7), itamashi usuru mono kara (8), geko naranu koso, onoko wa yokere.

Observemos como Keene o interpretou:

A familiarity with orthodox scholarship (1), the ability to compose poetry and prose in Chinese, a knowledge of Japanese poetry and music (2) are all desirable, and (3) if a man can serve as a model to others (5) in matters of precedent and court ceremony (4), he is truly impressive. The mark of an excellent man is that he writes easily in an acceptable hand (6), sings agreeably and in tune (7), and, though appearing reluctant to accept when wine is pressed on him (8), is not a teetotaler.¹³⁸ (KENKÔ [1329-1331], 2001a; p. 4)

Nota-se que as duas primeiras frases são transformadas em apenas uma em inglês, porém manteremos as cesuras encontradas nas versões japonesas.

Ainda quanto a esse segmento, no trecho *makotoshiki fumi no michi* まことしき文の道 (1), o termo *makotoshiki* まことしき (aparenta ser verdadeiro, adequado; sério, grave, honesto, íntegro; correto, justo, exato, autêntico, genuíno, verdadeiro)¹³⁹ foi omitido, podendo ser subentendido em “orthodox” (ortodoxo), e *michi* 道 (caminho; meio; moral; ramo)¹⁴⁰ foi traduzido por “a familiarity with” (uma familiaridade com) e, em *sakumon, waka, kangen no michi* 作文、和歌、管弦の道 (2), por “the ability to” (a habilidade de) e “a knowledge of” (o conhecimento de). Porém, em nossa tradução, buscamos uma estrutura mais próxima das versões japonesas, como se segue: “É desejável que se siga o caminho dos verdadeiros clássicos, e o da música, da poesia japonesa, das composições chinesas.”

Já na segunda frase, a conjunção *mata* また (3) (novamente, outra vez; também; outro; além de, ainda; mas; afinal de contas)¹⁴¹ tornou-se “and” (e) em inglês, além de *yûsoku ni tokuji no kata* 有職に公事の方 (4) ter sido traduzido por “matters of precedent and court ceremony” (questões de precedentes e cerimônias da corte). No entanto, essa expressão

¹³⁷ Essa leitura foi sugerida por Kido, no entanto encontramos a leitura “kuji” em dicionários. Cf. *kuji* 公事 em dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, et. al, 2003.

¹³⁸ Uma familiaridade com a sabedoria ortodoxa, a habilidade de compor poemas e prosa em chinês, conhecimentos sobre a poesia e música japonesa são todos desejáveis, e se um homem puder servir de modelo aos outros nas questões de precedentes e cerimônias da corte, ele é verdadeiramente impressionante. A marca de um homem excelente é que ele escreva facilmente em caligrafia aceitável, cante agradavelmente e harmoniosamente, e, apesar de parecer relutante em aceitar quando o vinho é pressionado contra ele, não é um abstêmio. (Tradução nossa)

¹³⁹ Cf. *makotoshi* まことし em dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, et. al., 2003.

¹⁴⁰ Cf. *michi* em COELHO, 2010 [1ª Ed. 1998]; p. 770.

¹⁴¹ Cf. *mata* em COELHO, 2010 [1ª Ed. 1998]; p. 750.

envolve não só os assuntos anteriores como também outros¹⁴² relacionados à vida na corte, portanto a traduzimos como: “que seja versado sobre a forma de realizar cerimônias e outros assuntos relacionados à corte imperial”.

Depois, o segmento *hito no kagami naran koso* 人の鏡ならんこそ (5) foi traduzido por “if a man can serve as a model to others” (se um homem puder servir de modelo aos outros), onde *kagami* 鏡 (espelho; tampo de barril; o modelo, o exemplo)¹⁴³ possui o sentido de “modelo, exemplo”. Nessa interpretação, há uma substituição de *hito* 人 (pessoas) por “others” (outros) e um desdobramento da expressão em língua japonesa. Em nossa versão, procuramos manter uma estrutura mais próxima das japonesas, apesar de acrescentarmos “ainda” por questões coesivas: “se ainda for exemplar para as pessoas”.

Em *te nado tsutanakarazu hashiri kaki* 手などつたなからず走りかき (6), traduzida por “he writes easily in an acceptable hand” (ele escreva facilmente em caligrafia aceitável) em inglês, *tsutanakarazu* つたなからず foi expressa como “aceitável”, porém *tsutanakara* つたなから possui as seguintes acepções: “1. Inferior; tolo, estúpido, idiota, louco; 2. Sem jeito, descuidado, errado; imaturo, inexperiente, imperfeito; 3. Sem vontade; covarde; 4. Ter má sorte”¹⁴⁴ e precede a partícula negativa *zu* ず. Portanto, optamos por “que escreva em uma caligrafia não descuidada”. Certamente tal forma de escrever seria “aceitável”.

Quanto à última frase, temos a passagem *koe okashikute hyôshi tori* 声をかしくて拍子とり (7) que se tornou “sings agreeably and in tune” (cante agradavelmente e harmoniosamente), o que explicita o canto subentendido em *koe* 声 (voz) e transforma o amplo sentido de *okashiku* をかしく (1. convidativo à apreciação; 2. interessante, notório; 3. atraente por sua beleza; 4. Gracioso, mimoso; 5. esplêndido, magnífico; 6. de tão interessante, faz rir; 7. risível, diferente, raro, incomum¹⁴⁵) no adjetivo “agradável”. Assim, optamos pela tradução: “uma voz bela e com ritmo”.

E, por fim, observamos que a passagem *itamashû suru mono kara* いたましようするものから (8) foi entendida como “though appearing reluctant to accept when is pressed on him” (apesar de parecer relutante em aceitar quando o vinho lhe é impingido). Apesar de *itamashû*

¹⁴² Esses assuntos diziam respeito ao palácio, à vestimenta, ao sistema político, aos postos importantes, entre outros. Cf. *yûsoku* 有職 e *kuji* 公事 em dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, et. al., 2003.

¹⁴³ Cf. *kagami* em COELHO, 2010 [1ª Ed. 1998]; p. 485.

¹⁴⁴ Cf. *tsutanashi* em dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, et. al., 2003.

¹⁴⁵ ÔNO Susumu, SADAKE Akihiro e MAEDA Kingorô. *Iwanami kogo jiten*. Tokyo: Iwanami, 1980 (1ª ed.: 1974) apud CORDARO, 2006; p. 137.

いたましう possuir as acepções de “dor no coração, que causa pena, compaixão; penoso, doloroso, aborrecido, transtornado”¹⁴⁶, encontramos a sugestão de que nesse trecho tal sofrimento está relacionado a lhe oferecerem sake, portanto mantivemos a interpretação de Keene.

Segue-se nossa tradução:

É desejável que se siga o caminho dos verdadeiros clássicos¹⁴⁷ (1), e o da música, da poesia japonesa, das composições chinesas (2). Além disso (3), que seja versado sobre a forma de realizar cerimônias e outros assuntos¹⁴⁸ relacionados à corte imperial (4), se ainda for exemplar para as pessoas (5), será realmente impressionante. Que escreva em uma caligrafia não descuidada (6), uma voz bela e com ritmo (7), e, apesar de parecer relutante em aceitar quando o saquê lhe é impingido (8), que não seja abstêmio¹⁴⁹, assim será um homem excelente.

Apesar de esse fragmento tratar de requisitos para se tornar um “homem excelente”, eles são permeados pelos ideais da classe de Kenkô 兼好, portanto também podem ser vistos como pressupostos para ser um bom monge.

Notamos que algumas dessas características já estavam presentes em *O livro do viajante* e que foram reiterados em *Escritos no ócio*. Uma delas é “o caminho dos verdadeiros clássicos”, isso é, a erudição admirável em “é maravilhoso um monge sábio”¹⁵⁰ continua desejável. Em seguida, temos as habilidades artísticas citadas como “caminhos”, o da música, o da poesia japonesa, o das composições chinesas, podem ser vistas ao longo da obra de Heian, como, por exemplo, no texto 287 em que o monge Dômei recita um poema de sua autoria¹⁵¹.

Já a exigência de ser “versado sobre as cerimônias e outros assuntos relacionados à corte imperial” é uma premissa à adequação dos homens, inclusive dos monges, à sua categoria como é possível entrever em textos de Sei Shônagon 清少納言 que versam sobre rituais, cerimônias, vestimentas, entre outros assuntos que os envolvia.

Além disso, a caligrafia já se mostra bem-conceituada em “...estava escrito, com caligrafia admirável de monge...” (Texto 131. In: SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 268), portanto o “não descuidada” aqui não é sinônimo de apenas legível, mas, sim, de um certo capricho que a torne “aceitável”.

¹⁴⁶ Cf. *itamashi* いたまし em dicionário eletrônico: MIYAKOSHI, 2003.

¹⁴⁷ Na época, referia-se aos estudos da cultura chinesa.

¹⁴⁸ Esses assuntos diziam respeito ao palácio, à vestimenta, ao sistema político, aos postos importantes, entre outros.

¹⁴⁹ Pessoa que não ingere bebidas alcoólicas. Cf. *geko* em COELHO, 2010 [1ª Ed. 1998]; p. 248.

¹⁵⁰ Texto 84. In: SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 190.

¹⁵¹ SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 487.

Quanto às qualidades vocais, lê-se no texto 181: “O Imperador [...] enviou um monge de boa voz para a leitura de sutras”¹⁵², deste modo nota-se que ambos os autores trazem a “voz bela e com ritmo” como marca de elegância, principalmente para homens pertencentes a esse grupo religioso.

Fora essas características, observamos que, acima dos conhecimentos sobre cerimônias, ritos e assuntos da corte imperial (o palácio, a vestimenta, sistema político, os postos importantes) ser “exemplar para as pessoas” é o que o tornam admirável. E, somadas à boa caligrafia e à bela voz ritmada, formam um “homem excelente”. Quanto ao fato de não ser abstinente, ainda que relute em aceitar saquê, pode parecer contradizer suas condenações à embriaguez, no entanto encontramos a seguinte passagem:

[175]

[...]

Though liquor is as loathsome as I have described it, there naturally are some occasions when it is hard to dispense with. On a moonlit night, a morning after a snowfall, or under the cherry blossoms, it adds to our pleasure if, while chatting at our ease, we bring forth the wine cups. Liquor is cheering on days when we are bored, or when a friend pays an unexpected visit. It is exceedingly agreeable too when you are offered cakes and wine most elegantly from behind a screen of state by a person of quality you do not know especially well. In winter it is delightful to sit opposite an intimate friend in a small room, toasting something to eat over the fire, and to drink deeply together. It is pleasant also when stopping briefly on a journey, or picnicking in the countryside, to sit drinking on the grass, saying all the while, “I wish we had something to eat with this sake.” It is amusing when a man who hates liquor has been made to drink a little. How pleasing it is, again, when some distinguished man deigns to say, “Have another. Your cup looks a little empty.” I am happy when some man I have wanted to make my friend is fond of liquor, and we are soon on intimate terms.

Despite all I have said, a drinker is amusing, and his offense is pardonable.¹⁵³ [...] (KENKÔ [1329-1331], 2001a; p. 152)

Ainda que a bebida seja apresentada como a “origem de todos os males” e “repugnante” na maior parte desse texto, essa passagem cita ocasiões nas quais o autor diz ser difícil de

¹⁵² Texto 181. In: SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 340.

¹⁵³ Embora o licor seja tão repugnante quanto descrevi, naturalmente há algumas ocasiões em que é difícil dispensá-lo. Em uma noite enluarada, numa manhã após ter nevado, ou sob as flores de cerejeira, que acrescenta ao nosso prazer se, enquanto conversamos à vontade, trouxermos os copos de vinho. O licor é animador nos dias em que estamos entediados, ou quando um amigo nos visita inesperadamente. É extremamente agradável, também, quando lhe são oferecidos bolo e vinho mais elegantemente de trás de um cortinado por uma pessoa cujo atributo você não conhece muito bem. No inverno é delicioso se sentar em frente a um amigo íntimo em uma pequena sala, colocando algo para comer sobre o fogo, e bebendo extremamente juntos. É agradável, também, quando se pára brevemente em uma viagem, ou em piqueniques no campo, se sentar para beber na grama, dizendo o tempo todo: “Eu gostaria que tivéssemos algo para comer com este saquê.” É divertido quando alguém que odeia licor é convencido a beber um pouco. Quão agradável é, mais uma vez, quando um homem distinto se digna a dizer: “Tome outro. Seu copo parece um pouco vazio.” Fico feliz quando algum homem que eu queria fazer amizade gosta de licor, e nos tornamos íntimos rapidamente.

Apesar de tudo o que eu disse, alguém que bebe é divertido, e sua ofensa é perdoável. (tradução nossa)

dispensá-la. Observa-se que em sua maioria são situações agradáveis em momentos de contemplação ou em interações com pessoas importantes para seu círculo social e não as acompanhar poderia ser inconveniente, por vezes até ofensivo. Com isso, a ingestão de saquê é justificável e as ofensas daquele que bebe, perdoáveis.

Há, ainda, o texto 60 em que Kenkô 兼好 fala sobre o Vice Primaz¹⁵⁴ Jôshin, um monge de grande virtude que tinha a fama de apreciar muito taro¹⁵⁵ a ponto de gastar toda uma herança apenas nesse tubérculo. Essa excentricidade ainda se somava a atitudes não convencionais como inventar apelidos sem sentido, não se importar com a sociedade e agir exatamente como se lhe aprouvesse em tudo: não esperando por outras pessoas para comer ou se levantar da mesa mesmo em eventos públicos; comendo quando sentia fome mesmo no meio da noite; dormindo quando sentia sono mesmo que em plena luz do dia; recusando-se a escutar quando as pessoas se dirigiam a ele, não importa quão urgente pudesse ser o assunto. Contudo, de acordo com o texto: “people, far from disliking him, allowed him everything” (pessoas, longe de não gostar dele, permitiam-lhe tudo¹⁵⁶), o que leva o autor a se questionar:

Might it have been because his virtue had attained the highest degree? (KENKÔ [1329-1331], 2001a; p. 56)
[Poderia ser por sua virtude ter atingido o mais alto grau?]

Essa indagação final poderia nos parecer estranho se julgássemos tais atitudes como egocêntricas e egoístas. No entanto, levando em conta a defesa realizada no texto 75 de que “o melhor é não se distrair e permanecer completamente só” para não ser corrompido pelo mundo, entendemos que o comportamento do monge não só é aceito como também é visto como indicativo de elevação espiritual por se mostrar austero. Observemos, ainda, outro trecho em que é feita sua descrição:

This abbot was handsome, robustly built, a great eater, and better than anyone at calligraphy, Buddhist scholarship, and rhetoric. He was highly regarded within his temple as a beacon of the sect [...] (KENKÔ [1329-1331], 2001a; p. 55)

[Esse Vice Primaz era bonito, robusto, comia bem, e era melhor que qualquer um em caligrafia, ensinamentos budistas, e retórica. Ele era altamente considerado em seu templo como um guia para sua seita...] ¹⁵⁷

¹⁵⁴ Cf. tradução de *O livro do travesseiro*. SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 561.

¹⁵⁵ (vocábulo de origem taitiana) Tradução de *imogashira* 芋頭 ou *Colocasia esculenta*, também conhecido como inhame-coco ou inhame dos Açores, é tubérculo semelhante ao inhame e ao cará, que se desenvolve melhor em lugares úmidos de solos lodosos, também conhecido como *satoimo* 里芋. Dados disponíveis em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Taro> e <https://en.wikipedia.org/wiki/Taro> acesso em: 13 set. 2015.

¹⁵⁶ Tradução nossa.

¹⁵⁷ Tradução nossa, porém com adaptação dos cargos religiosos de acordo com SHÔNAGON [994-1001], 2013.

Essa passagem traz características positivas analisadas no texto 1 que seriam pré-requisitos para um bom monge, quais sejam: a beleza, a boa caligrafia, o conhecimento dos ensinamentos budistas, e o fato de ser considerado como um guia. Além disso, o aspecto robusto se assemelha ao tratado no texto 216 “おほきにてよき物 - Coisas que são melhores quando grandes”¹⁵⁸ de Sei Shônagon 清少納言 em que os monges são citados após as residências e as sacolas para carregar alimentos. Já a boa retórica nos remete à eloquência presente no texto 28 de *O livro do travesseiro*, supracitado, em que os monges “entoam preces com clareza e fluência, fazendo-nos sentir imensa satisfação”¹⁵⁹.

Com isso, a imagem e as atitudes do Vice Primaz reiteram a justificativa de que tal permissividade se deva à “sua virtude ter atingido o mais alto grau”. Então, por que a dúvida? Possivelmente por contar com um cargo que ocasionou o comentário espirituoso da dama da Consorte Teishi: “...uma vez na condição de Vice-Primaz ou Primaz do Templo, passam a venerá-lo [o monge] como se presenciassem a aparição – imaginem! – do próprio Buda!”¹⁶⁰, portanto a aceitação de suas atitudes poderia não ser um reconhecimento de suas virtudes, mas, sim, apenas um privilégio devido a sua posição social. Além disso, uma particularidade cultural japonesa é não afirmar de forma contundente as impressões e motivações alheias, portanto elas são expressas com o uso de moduladores que nos parecem mais uma sugestão ou uma questão do que uma observação acertada.

Por fim, analisemos o texto 84:

[84]

When Fa-hsien was in India it made him sad to see a fan from his native land, and when he lay sick he longed for Chinese food. Someone who heard this story remarked, “To think that so eminent a man should have let people in a foreign country see how terribly weak-spirited he was!” But the Abbot Kôyû answered, “How touchingly human of him!” I felt that this comment was charming, not at all what one expects from a priest. (KENKÔ [1329-1331], 2001a; p. 71-72)

[Quando Fa-hsien¹⁶¹ esteve na Índia, entristeceu-o ver um leque de sua terra natal, e quando ele caiu doente, ansiava por comida chinesa. Alguém que ouviu essa história comentou: “E pensar que um homem tão elevado como ele pôde deixar pessoas em um país estrangeiro ver o quão espiritualmente fraco ele era!” Mas o Vice Primaz Kôyû respondeu: “Quão comoventemente humano ele foi!” Eu senti que esse comentário foi encantador, absolutamente não o que se espera de um monge.]¹⁶²

¹⁵⁸ SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 383.

¹⁵⁹ Id., p. 90.

¹⁶⁰ Id.; p. 338.

¹⁶¹ *Hokken Sanzou* 法顯三藏 foi um célebre monge chinês que permaneceu na Índia por cerca de dez anos, retornando à China com diversos textos budistas traduzidos por ele do sânscrito para o chinês. De acordo com KENKÔ [1329-1331], 2001a; p. 72.

¹⁶² Tradução nossa, porém com adaptação dos cargos religiosos de acordo com SHÔNAGON [994-1001], 2013.

Nele, o primeiro comentário mostra uma avaliação comum diante do adoecimento do célebre monge chinês que revelou seu apego por sua terra natal, considerado fraqueza espiritual. Em contraposição, o parecer do Vice Primaz, comovido pelo quão humano Fahsien pôde ser, apresenta uma visão inesperada e, considerada encantadora aos olhos de Kenkô 兼好. O que pode indicar que a excelência de um homem não se mede apenas por sua capacidade de ser imperturbável pelo mundo, mas também por sua capacidade de se sensibilizar com a vida e seus momentos. Esse predicado remete à estética de *aware* あはれ, anteriormente tratada, para a qual se faz necessário um olhar treinado e um coração sensível.

Enfim, embora amplamente criticada, a figura do monge ainda é tratada de modo elevado em *Escritos no ócio*, enquanto em *O livro do travesseiro* é vista como apenas mais uma categoria, só sendo digno de reverência em suas posições mais altas.

Notamos, também, que ambas as obras compreendem diversos gêneros textuais dentre os quais se destacam estruturas semelhantes ao diário, às listagens, às anedotas, às crônicas brasileiras ou os *familiar essays* (ensaios familiar) ingleses. Citemos também as contemplativas, que se aproximam mais da prosa poética, as que abarcam citações de poemas, e as que se assemelham aos ensaios acadêmicos na medida em que analisam algum aspecto lingüístico ou literário.

Essas formas de expressão tendem a ser breves, e trazem na fugacidade a sua graça instantânea, e uma liberdade delicada, efêmera, vulnerável, graciosa. Com isso, essas obras tornaram clássica a expressão de conceitos da natureza cíclica da vida, com ascensão e queda, nascimento e decadência, que rege todos os atos humanos; e as observações sobre a natureza estética das artes, associando a beleza profunda ao tempo, afinal “... se tudo fosse como sempre *ad eternum*, não haveria espaço para sua manifestação [da beleza]...” (SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 13). Isso é, “O inacabado tem mais virtudes do que o acabado, o irregular do que o geométrico, o instável do que o equilibrado”. Além disso, em ambos é perceptível a “profunda elegância na escrita clássica, econômica e essencial” (WATANABE apud SHÔNAGON [994-1001], 2013; p. 13).

Assim, pudemos constatar que, apesar de seguirem o fluxo de pensamentos, fator que poderia sugerir uma desatenção ao texto em si, não é o que ocorre, pois cada palavra foi pensada e colocada de modo coerente com o texto e com a obra como um todo. Mais do que isso, conectado a seu lugar na tradição do transitório de beleza e engenho equiparável às obras

que prezam linearidade, equilíbrio, continuidade, regularidade, e se iniciam com um propósito nas quais se pode identificar um início e um fim, como, por exemplo, em *Narrativas de Genji*.

E ainda, vale ressaltar que as diferenças entre o *zuihitsu* 随筆 e o ensaio vão além de suas recepções e status literários, conforme análise, visto que os textos do gênero ocidental tendem a ser mais dissertativos e antidogmático, seguindo a vertente baconiana, principalmente no Brasil. Já os do gênero japonês tendem a abarcar a variedade supracitada, formas essas que remetem a muitos ensaios ingleses e americanos, como os *familiar essays* que permitem um tom mais pessoal, confessional e um caráter mais literário. Portanto, esse segmento se aproxima mais da crônica brasileira, gênero no qual encontramos uma variação de estilos que compreende também diários, anedotas, listagens, todos permeados pela consciência crítica. Semelhança essa que abordamos a partir da sugestão encontrada nas obras de Eugênio Gomes e de Alexandre Eulálio de que os ensaios ingleses e americanos se tornaram as crônicas brasileiras, e, mais recentemente, no curso “Ensaio: a prosa das idéias” de Paulo Roberto Pires¹⁶³. Além disso, esse segundo gênero possui um caráter mais prescritivo, lembrando os moralistas franceses do século XVII.

¹⁶³ PIRES, 2015.

Considerações finais

Ao iniciarmos esta pesquisa, pretendíamos abordar o ensaio apenas de forma introdutória para compará-lo ao *zuihitsu* 随筆, no entanto nos deparamos com uma grande variedade de conceitos esparsos. Por isso, além de não satisfazerem nossa necessidade em termos de caracterização, ainda nos geraram mais dúvidas e dificuldades quanto às classes textuais, tornando imperativo trazer questões concernentes à definição dos gêneros ocidentais. Portanto, nossas considerações iniciais passaram a formar todo um capítulo no qual tratamos o assunto com maior profundidade em busca de uma conceituação que nos permitisse trabalhar em paralelo com o gênero japonês.

A partir desse primeiro capítulo, depreendemos a importância da organização do cânone literário através da divisão em classificações que aproximam obras por “semelhança de família”, porém, com a ressalva de que sejam encaradas de forma descritiva para enriquecer suas interpretações e não normativa, que tendesse a limitá-las. Com isso, os gêneros literários foram entendidos como uma espécie de instituição que simultaneamente influenciam e são definidos pelos escritores. Portanto, iniciamos nossa busca conceitual através da análise de um dos ensaios de Montaigne no qual esse pioneiro trata suas motivações e delinea sua maneira de escrita.

De acordo com esse ensaísta francês, ele se permite variar assuntos e a maneira de os abordar, ora tratando-os superficialmente, ora se aprofundando um pouco mais, sem a pretensão de abarcar o todo, mas apenas tomando uma amostra, observando por ângulos diferentes do habitual, sem ultrapassar suas limitações e sem intenção de fazer uma “obra de real valor”¹⁶⁴.

Com isso, pudemos mapear algumas de suas características prevaletentes em textos interpretados como pertencentes a esta categoria. São elas: a sinceridade presumida do autor, o tratamento crítico do objeto, o caráter experimental, a forma dialógica de expressão e a ordenação semelhante ao fluxo de pensamentos.

A sinceridade presumida do autor confere ao ensaio um efeito de verdade que o faz ser tomado como opinião real do escritor. Essa interpretação de seu tom confessional é o que o distingue dos contos psicológicos nos quais esse mesmo tom é visto como parte da elaboração de sua realidade interna, eliminando a conexão de seu conteúdo com a realidade.

¹⁶⁴ MONTAIGNE [1580], 2005; p.118.

Já o tratamento crítico do objeto indica que as escolhas do autor foram conscientes, portanto é possível notar um propósito para a própria forma expressiva selecionada. Assim, a franqueza supracitada pode ser vista como parte de sua argumentação para dar credibilidade à obra e legitimar sua visão do objeto que é analisado por novos ângulos ou por aproximação a outros elementos dessemelhantes. Essa tentativa de validar a novidade apresentada parcialmente lhe confere um aspecto transgressor e transformador, pois recria o objeto. Portanto, a abordagem analítica que geralmente diz respeito à ciência e a recriadora, à arte, justifica sua posição intermediária, ainda que seja considerada mais próxima da primeira.

Quanto ao caráter experimental, nota-se que está diretamente relacionado ao potencial transformador, antidogmático, conforme renúncia ao “apoio seguro do conhecimento solidificado ou do senso comum” (SANSEVERINO, 2004; p. 102) e coloca em dúvida os próprios argumentos. Crítico de si mesmo, o ensaísta se permite tatear o objeto de forma incompleta, fragmentária, o que faz com que o gênero comporte tamanha flexibilidade e versatilidade formal, temática, estilística.

Mais do que isso, o dialogismo torna-se uma peça essencial não só para atenuar “os rigores do espírito analítico” (GOMES, 1958; p. 27-28), isso é, a seriedade de um estudo acadêmico, mas também para aproximar o leitor. Novamente, a escolha dessa forma entra como parte de seus recursos persuasivos, pois, ao aproximar o leitor, torna-o íntimo e cúmplice em sua tentativa de compreender o objeto, criando um vínculo de confiança que lhe permite revelar seus pensamentos mais duvidosos. Não há, pois, motivos para duvidar de sua sinceridade, e o ensaio não admite espaço para o distanciamento do olhar crítico dessa realidade. Afinal, tal distanciamento e questionamento nos levariam à interpretação do texto como um conto.

E, ainda, a ordenação semelhante ao do fluxo de pensamentos remonta à sinceridade, experimentação e intimidade com o leitor, pois traz a impressão de que as ideias são colocadas de forma casual, sem distinção ou interferências daquele que as escreve, porém sua análise cuidadosa revela um engenho excepcional, cauteloso na eleição da forma, das palavras, dos objetos.

Acreditamos que essas características tenham dificultado a sistematização e conceituação desse gênero ao longo dos anos.

Além disso, Montaigne ainda afirma: “Qualquer ato nosso revela o que somos”, o que aponta para uma correlação entre autor, obra, objeto, argumentos. Interpretando essa conexão como uma metonímia, podemos dizer que a legitimação do texto eleva a confiabilidade no

raciocínio e o valor do objeto sob o ponto de vista elaborado, conferindo maior status ao ensaísta.

Nos ensaios de Bacon, observamos que essas características estão presentes, porém sua estrutura tende a ser mais dissertativa e sua postura, mais séria, com o compromisso de trazer alguma luz ao tema proposto. Deste modo, sua vertente tornou-se base para a realização dos ensaios acadêmicos.

No Brasil, notamos que não há uma tradição literária desse gênero, pois apesar das tentativas de se criar uma, sistematizando e correlacionando obras canônicas que possuem algumas dessas características típicas desse gênero, não há indícios na maioria delas de que os autores tivessem intenção de legitimá-las como ensaios. Também vimos que esse termo é utilizado principalmente para se referir a textos acadêmicos, seguindo a vertente baconiana.

Ressaltamos, também, a diferença apontada por Köpke entre os “ensaios antigos” que reuniam assuntos sem nenhuma afinidade metodológica, podendo ser inclusive de naturezas contraditórias, e os “modernos”, em que os temas são subordinados a uma especialização ou preferência, sendo estruturados em determinado esquema de idéias e/ou valores (Köpke, 1964; p. 9). Distinção essa que também notamos nos textos classificados como *zuihitsu* 随筆.

No segundo capítulo, notamos que os gêneros só passaram a ser sistematizados no período moderno, no Japão, a partir dos modelos ocidentais. Antes disso, o conjunto de escritos era um campo fluido no qual a intertextualidade era um meio de homenagear os predecessores e legitimar o texto. Outra diferença cultural é que um leitor erudito era sempre pressuposto às obras escritas, portanto a maioria das referências não era especificada. Por isso, quanto mais alusões pudessem ser reconhecidas, mais profundamente se compreendiam os textos. Para isso, trouxemos algumas notas referentes à obras que traduzimos visando ilustrar a importância desse conhecimento, refletindo sobre o preceito poético “*kotoba wa furuki, kokoro wa atarashiki*” 言葉は古き心は新しき (Teika)¹⁶⁵ - “A palavra é velha, o coração é novo”¹⁶⁶.

Adentrando na história do *zuihitsu* 随筆, vimos que apesar de possuir uma tradição e o status de gênero literário, ainda encontramos dificuldade em defini-lo. Assim, optamos por seguir um caminho semelhante ao do ensaio, iniciando a análise comparativa de *O livro do*

¹⁶⁵ Fujiwara no Teika (1162-1241) citação em *Kindaishûka* (Os Melhores Poemas do Nosso Tempo) (ca.1209) de acordo com FUJIHIRA, 2002; p. 451.

¹⁶⁶ Na tradução de Madalena N. H. Cordaro (CORDARO, 2002; p. 26-27).

traveseiro e *Escritos no ócio* pelos textos que versam sobre postura, motivações, construções literárias, objetivos, de seus autores.

Dessa análise, depreendemos a tendência de os escritores também seguirem a ordem casual dos pensamentos e sentimentos, a falta de compromisso com a coerência ou qualquer propósito inicial, a sinceridade presumida, o tratamento crítico e a forma dialógica, de modo semelhante ao visto no texto de Montagne. No entanto, o caráter experimental está ausente, em seu lugar encontramos uma voz contundente, abordando os objetos como se os trouxesse em si, o que o torna mais prescritivo, propriedade que afasta o *zuihitsu* 隨筆 do ensaio em seu caráter antidogmático e questionador. Isso se deve ao fato de que, como vimos, as obras literárias japonesas tendem a reconhecer os juízos de seus antecessores, refletindo o gosto, a maneira de pensar, de ser e de sentir de seu grupo social, reforçando alguns valores do senso comum, mas sempre permeado pelo olhar crítico do autor.

Já nos textos que abordam as quatro estações e suas transições, observamos que Sei Shônagon 清少納言 conceitua seus melhores momentos, seus ápices, enquanto Yoshida Kenkô 吉田兼好 trata de suas mudanças. Essa diferença que parece ocasional pode ser justificada pelo ideal de cada um: a dama da corte de Heian busca eternizar as “coisas melhores”, ainda que pontuais, para amenizar o caminho de decadência e perda de prestígio de Sua Consorte Imperial e seu séquito, árduo e penoso para essas mulheres que consideravam a posição social maravilhosa; enquanto o monge retirado traz a efemeridade, tópico budista, como única constante e motivo de grande comoção. Mais do que essa diferença, ambos os textos abordam um tema recorrente nessa prosa japonesa e ausente nos ensaios: a apreciação da natureza, mais notória em poesia, principalmente pelo trato mais sublime e contemplativo.

Em seguida, analisamos escritos referentes aos momentos de ócio. Neles, foi possível perceber outra das diferenças entre o olhar da dama e o do monge: a primeira trata o tema como enfadonho e tortuoso, tornando necessário encontrar soluções para amenizá-lo; já o segundo o aborda como uma oportunidade para se isolar do mundo e atingir a paz de espírito. Também observamos como o texto de *Escritos no ócio* se aproxima do ensaio de Montaigne que trata o mesmo tema e de maneira semelhante.

Além disso, abordamos, também, a própria visão crítica sobre os monges de seus tempos, a forma de caracterizá-los e motivos para criticá-los, apontando pontos de convergências e de divergências.

Nos textos abordados durante essa análise, encontramos grande diversidade de temas e formas, principalmente nos de autoria de Sei Shônagon 清少納言. Ademais, notamos que em ambas encontramos uma sensibilidade latente permeada pelo olhar crítico e perspicaz, mas a primeira obra a traz em tom descontraído e brincalhão que a aproxima do estilo de Montaigne, enquanto a outra, em tom meditativo e didático, buscando simplicidade em suas palavras, possuindo um estilo mais dissertativo como o de Bacon.

Houve uma inclinação inicial a buscar unidade nessas obras, numa lógica cartesiana, no entanto, levando em conta o fato de que a realidade é fragmentária ou ao menos descontínua, pudemos enxergar a união dos textos inferida de cada olhar que pensa o objeto através de suas crenças e valores. Com isso, concluímos que nelas se apresentam uma realidade inquestionável, descontínua, porém completa e com valores universais implícitos.

Assim, pode-se dizer que, como no ensaio, no *zuihitsu* 随筆 indivíduo, objeto e linguagem também se tornam inseparáveis, além de seu autor pensar no público que o lê, porém, enquanto o primeiro sugere, faz com que medite, conectando a realidade com o seu ideal em sua visão descritiva que tende a questionar o pré-estabelecido através de um movimento intelectual, o segundo é prescritivo quanto a seus modelos, apresentando seus valores e fazendo com que sejam percebidos por meio de um exercício de sensibilidade. Enfim, em vez da permanente inquietude questionadora que busca compreender o elemento observado, tateando-o, notada no gênero ocidental, no japonês, constata-se a tranquilidade que repousa na “verdade” inquestionável apoiada nos valores clássicos referente ao tema, conceituando-o.

Esperamos que, com isso, tenhamos cumprido nosso propósito de trazer alguma luz à crítica dessas obras e gêneros.

Por fim, deixamos como sugestão a análise da figura da mulher em ambas as obras, bem como a abordagem do relacionamento amoroso entre homem e mulher, e a visão do casamento. Sugerimos, também, uma análise que vise encontrar semelhanças entre o gênero ensaístico e as crônicas brasileiras.

Conforme o que escreveu Croce:

Faz-se palavra a não palavra, são silêncios que significam mais que tudo.

Na literatura, o coração mora nas entrelinhas, lacunas que não são passíveis de análise, mas que ainda assim procuramos analisar. (CROCE [1928], 1990; p. 156-157)

Desse modo, é nos silêncios e lacunas que a significância se concretiza, os corações se conectam, tornando a vivência do outro a própria experiência. Assim vemos na descuntinuidade a oportunidade de inúmeras abordagens dessas e de outras obras do gênero *zuihitsu* 随筆.

BIBLIOGRAFIA¹⁶⁷Geral:

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma [ca. 1950]. In: *Notas de literatura*, v.1. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades e Ed. 34, 2003; p. 15-45.

- ARRIGUCCI JR., Davi. Abertura. In: *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; p. 13-18.

- _____. Escorpionagem: o que vai na valise. In: Cortázar, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006 [1ª Ed. 1993]; p. 7-14.

- ARROJO, Rosemary (org.). *O Signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. Campinas, SP: Pontes, 1992.

- AUBERT, Francis Henrik. A autonomia do tradutor e da tradução. In: *As [in]fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1993; p. 79-80. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/36703268/Francis-Henrik-AUBERT-As-in-fidelidades-da-tradução> Acesso em: 09 out. 2012.

- BACON, Francis. *Essays* [1597], 2ª edição de 1612. Disponível para download em: <http://livros.universia.com.br/2013/04/12/faca-o-download-gratis-do-livro-ensaios-de-francis-bacon/>. Acesso em: 12 nov. 2013.

- _____. Preface, To Mr. Anthony Bacon, To Sir John Constable e The duke of Buckingham. In: *The essays or counsels, civil and moral, of Francis Bacon* [1597]. Hong Kong: Forgotten Books. (Original work published 1890). Disponível em: http://www.forgottenbooks.org/books/Essays_Moral_Economical_Political_1000327419 para download e em http://www.forgottenbooks.org/readbook_text/The_Essays_or_Counsels_Civil_and_Moral_of_Francis_Bacon_1000176484/11 para visualização parcial. Acesso em: 12 nov. 2013.

- _____. *The works of Francis Bacon, baron of Verulam*. Org. Viscount St. Alban and Lord High Chancellor of England in ten volumes, vol. V. London: 1803; p. 324-325. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=NmtbAAAAQAAJ&pg=PA324&lpg=PA324&dq=%22grains+of+salt%22+Francis+Bacon&source=bl&ots=7mjoC71QL1&sig=l6Mzidoi7CEu8kexbBd8nlt6MKE&hl=pt->

¹⁶⁷ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023.

BR&sa=X&ei=VuidUsazCNWpsQTPtoFI&ved=0CCsQ6AEwAA#v=onepage&q=%22grains%20of%20salt%22%20Francis%20Bacon&f=false. Acesso em: 3 dez. 2013.

- BARRENTO, João. Do ensaio e do fragmento. In: *O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010; p. 15-97.
- BOSI, Alfredo. Prefácio. In: Croce, Benedetto. *Breviário de estética e Aesthetica in nuce*. Trad. Rodolfo Ilari Jr.. São Paulo: Ed. Ática, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como Criação e como Crítica. In: *Metalinguagem*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1967; p. 21-35. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/106465199/Haroldo-de-Campos-Da-transcriacao-poetica-e-semiotica-da-operacao-tradutora>. Acesso em: 28 set. 2012.
- COSTA, Marta Morais da. Gêneros literários: conceituação histórica. In: *Teoria da literatura II*. Curitiba: IESDE Brasil S. A., 2008; p. 19-29.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de estética* [1912] e *Aesthetica in nuce* [1928]. Trad. Rodolfo Ilari Jr.. São Paulo: Ed. Ática, 1990.
- CUDDON, John Anthony. Essay. In: *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*, 4ª ed.. Penguin Books, 1999 [1ª Ed. 1977]; p. 286-289.
- CUNHA, Antonio Geraldo da. Ensaio. In: *Dicionário etmológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2ª Ed., 11ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999 [1ª Ed. 1982]; p. 301.
- CUNHA, Helena Parente. Os Gêneros Literários. In: PORTELLA, E. et. al. *Teoria literária*. 3ª ed. Col. Biblioteca Tempo Universitário 42. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979; p. 97-106. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/55494191/Os-generos-literarios> Acesso em: 27 mar. 2012.
- ERTHAL, Mateus Duque. Traduzindo clássicos: Gefunden, de Goethe – o trabalho do Barão de Paranapiacaba e sugestão de nova tradução. In: *TradTerm*, nº. 18. São Paulo: USP, 2011; pp. 68-88. Disponível em: http://myrtus.uspnet.usp.br/tradterm/site/images/revistas/v18n1/04.TradTerm18_-_Mateus_Duque_Erthal.pdf. Acesso em: 09 out. 2012.
- EULÁLIO, Alexandre. O ensaio literário no Brasil. In: *Escritos*. Org. Berta Waldman e

Luiz Dantas. São Paulo: Ed. UNESP/ UNICAMP, 1992; p. 11 – 73.

- GOMES, Eugênio. *Ensaio*. Bahia: Publicações da Universidade da Bahia, v. 3. 1958.
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis. Orígenes e desarrollo Del ensayo. In: *Teoría del ensayo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992; p. 23.
- GUERINI, Andréia. A teoria do ensaio: reflexões sobre uma ausência. In: *Anuário de literatura*, nº. 8. Florianópolis: UFSC, 2000; p. 11-27. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5416/4778> Acesso em: 09 mai. 2012.
- HORÁCIO. *Epístola aos Pisões* ou *A arte poética* [entre 14 e 10 a. C.]. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna, 12 ed.. São Paulo: Cultrix, 2005; p. 55-68. Disponível em: http://www.4shared.com/office/ULZ2GTVc/a_potica_clssica_-_aristteles_.html. Acesso em: 27 nov. 2013.
- HOUAISS, Antônio. Ensaio. In: *Dicionário Houaiss de sinônimos e antônimos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003; p. 273.
- HUME, David. Da escrita de ensaio. In: *Ensaio morais, políticos e literários* [1741-1742]. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004; p. 745-750.
- KAYSER, Wolfgang. Cap. X: A estrutura do gênero. In: *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura* [1948]. Org. Paulo Quintela. 7ª ed. Coimbra: Armando Amado, 1985; p. 367-431.
- KÖPKE, Carlos Burlamaqui. *Do ensaio e suas várias direções*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.
- LARANJEIRA, Mário. Sentido e significância na tradução poética. In: *Estudos avançados*, nº. 26 (76). São Paulo: USP, 2012; p. 29-37. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142012000300005&script=sci_arttext&tlng=pt Acesso em: 11 dez. 2012.
- MEDINA, Cremilda Celeste de Araújo. A poética e o ensaio. In: *Nossa América: Revista do Memorial da América Latina*, nº 28, 2008; p. 53-59. Disponível em: <http://memorial.org.br/revistaNossaAmerica/28/revista28-port.pdf>. Acesso em: 31 ago.

2010.

- *MICHAELIS 2000*: moderno dicionário da língua portuguesa, v. I. Ensaio. Rio de Janeiro: Reader's Digest; São Paulo: Melhoramentos; Reader's Digest, 2000; p. 816.
- *MICHAELIS*: moderno dicionário inglês e português. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/index.php> acesso em: jul.-set. 2015.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Prefácio. In: *Ensaístas ingleses*. Col. Clássicos Jackson, v. XXVII. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1950; p. V – XV.
- MOISÉS, Massaud. Ensaio. In: *Dicionário de termos literários*, 12ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004 [1ª ed. 1974]; p. 196-203. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=0Pn4qAZ-QyoC&pg=PA199&lpg=PA199&dq=massaud+mois%C3%A9s+g%C3%AAneros+liter%C3%A1rios&source=bl&ots=3q-RFpUIPt&sig=WCbYsYJMQkgAV9QK16ysQd1LCSM&hl=pt-BR&sa=X&ei=jcSWUt2oGdPNkQeM7IHQBQ&ved=0CFQQ6AEwBQ#v=onepage&q=massaud%20mois%C3%A9s%20g%C3%AAneros%20liter%C3%A1rios&f=false>. Acesso em: 27 nov. 2013.
- MONTAIGNE, Michael Eyquem de. *Ensaaios* (1580), v. I. Comp. Roberto B. Cappelletti, 2005. Disponível para download em: <http://portugues.Free-eBooks.net>. Acesso em: 18 nov. 2013.
- PIRES, Paulo Roberto. “Ensaio, a prosa das ideias”. In: *Cursos de férias do Centro Universitário Maria Antônia*, jul. 2015, Resumos. São Paulo: USP, 2015. Disponível em: <http://www.mariantonia.prceu.usp.br/?q=encontros/ensaio-prosa-das-ideias> acesso em: jul. e set. 2015.
- POUND, Ezra. Primeira Parte – Capítulo 1. In: *ABC da literatura*. Org. Augusto de Campos. São Paulo: Editora Cultrix, 1990; p. 23-31.
- SANSEVERINO, Antônio M. V. Pequenas notas sobre a escrita do ensaio. In: *História Unisinos*, v. 8, nº 10. UFPB, 2004; p. 97-106. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/download/10275/7235>. Acesso em: 27 mar. 2012.
- SILVA, Lindinei Rocha; SILVA, Andrea Targino da. A inscrição do ensaio nos gêneros literários. In: *Cadernos da Faculdade de Educação e Letras (FaEL) – Universidade Iguacu*

- (UNIG), nº 8, 2010, mai./ago.; p; 1-10. Disponível em: <http://perseu.unig2001.com.br/cadernosdafael/ARTIGO%20CADERNOS%208%20LINDINEI.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2013.
- SOARES, Angélica. *Gêneros literários*, 7ª ed. São Paulo: Ática, 2007; p. 7. Disponível em: <http://www.passeidireto.com/arquivo/1990775/generos-literarios---angelica-soares>. Acesso em: 27 nov. 2013.
 - VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética [1937]. In: *Variedades*. Org. João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007; p. 179-192.
 - WEINBERG, Liliana. *Situación del ensayo*. Colección Literatura y ensayo em América Latina y el Caribe, nº 1. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
 - WELLEK, René; WARREN, Austin. Prefácio à 1ª edição original; Prefácio à 2ª edição original; Capítulo XVII: Gêneros Literários e Bibliografia: Capítulo XVI. In: *Teoria da literatura* [1949]. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: 3ª Ed. Europa-América, 1976; passim
 - WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas* [1938-1951]. Trad. Marcos G. Montagnoli, 2ª ed., Coleção pensamento humano. Rio de Janeiro: Vozes, [1994] 1996; p. 51-55.

Estudos Japoneses:

- ABREU, Antonio Daniel. Notas do Editor. In: Yoshida, Kenkô. *A arte de transformar tempo fútil em tempo útil: Coletânea de pensamentos para viver uma vida melhor no dia-a-dia*. Trad. Paulo Castanheira (de versão reduzida em inglês). São Paulo: Landy Editora, 2001; pp. 9 – 12.

- AIGA, Tetsuo. Zuihitsu. In: *Dai nihon hyakka jitten - Encyclopedia japonica*, nº 10 shinshi-sensa, 2ªed. Tokyo: Shogakukan, 1973; p 197-198.

- AKIYAMA, Ken; MIYOSHI, Yukio. *Makura no sôshi e Tsurezuregusa*. In: *Genshoku shiguma: Shin nihon bungakushi*, Shiguma Besuto. Tokyo: Buneido, 14ª ed., 2010 (1ª ed., 2000); p. 34-35, 59-62, 68-69, 90-96.

- CHANCE, Linda H. *Zuihitsu and Gender: Tsurezuregusa and The pillow book*. In: *Inventing the classics: Modernity, national identity, and Japanese literature*. Ed. Haruo Shirane and Tomi Suzuki. California: Stanford University Press, 2000; p.120-147.

- _____. Constructing the Classic: Tsurezuregusa in Tokugawa Readings. In: *Journal of the American oriental society*, vol. 117, nº 1 (jan. – mar., 1997a); pp. 39-56. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/605621>. Acesso em: 24 out. 2011.

- _____. *Formless in form: Kenko, Tsurezuregusa, and the Rhetoric of Japanese Fragmentary Prose*. Califórnia: Stanford University Press, 1997b.

- COELHO, Jaime. *Dicionário universal japonês-português*. Ed. compacta. Shogakukan, 2010 [1ª Ed. 1998].

- CORDARO, Madalena N. H. Sobre a estética de okashi na tradução de O Livro-Travesseiro de Sei Shônagon. In: *Estudos orientais*, nº 5, 2006; p. 127-138. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlo/estudosorientais/N5/download/CORDARO_madalena.pdf. Acesso em: 20 set. 2010.

- _____. *Pintura e escritura do mundo flutuante: Hishikawa Moronobu e ukiyo-e Ihara Saikaku e ukiyo-zôshi*. Introdução Leon Kossovitch. São Paulo: Hedra, 2002.

- FUJIHIRA, Haruo (comentários). *Karonshû* (Reunião de Tratados Poéticos). In: *Shinpen nihon koten bungaku zenshû 87*. Tóquio: Shôgakkkan, 2002; p. 451.

- HAYASHI, Ooki; ANDOU, Chizuko; TAISHUKAN. *Kogorin taishukan*. Tôkyo: Taishukan, 2004. (dicionário eletrônico)
- HISAMATSU, Senichi. *Makura no sôshi*. In: *Kaitei shinpan nihon bungakushi*: Chûko, v.2 . Tôkyo: Shibundô, 1964; pp. 371-398.
- _____. *Tsurezuregusa*. In: *Kaitei shinpan nihon bungakushi*: Chûsei, v.3. Tôkyo: Shibundô, 1964; pp. 208 e 218-235.
- IDE, Tsuneo. *Tsurezuregusa* no ‘sôshi’ teki seikaku; *Tsurezuregusa* no imi. In: *Chûsei no bungei hibungei*. Tôkyo: Ôfûsha, 1965; p. 159-188.
- KEENE, Donald. Essays in idleness. In: *Seeds in the heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century*. Columbia University Press, 1999; p. 852-867.
- KENKÔ, Yoshida [1329-1331]. *Tsurezuregusa*. In: *Shin nihon koten bungaku taikei 89: Hojôki, Tsurezuregusa*. Org. Satake Akihiro e Kubota Jun. Tokyo: Iwanami Shoten, 4ª ed., 1995 (1ª edição 1989).
- _____. *Tsurezuregusa*. In: *Shincho nihon koten shuusei 52: Tsurezuregusa*. Org. Kido Saizo. Tokyo: Shinchosha, 5ª ed., 1980 (1ª edição 1977).
- _____. *Tsurezuregusa*. In: *Nihon no koten kanyaku 37: Hojôki, Tsurezuregusa*. Org. Kanda Hideo e Nagazumi Yasuaki. Tokyo: Shogakukan, 1ª ed. 1989.
- _____. *The miscellany of a Japanese priest: being a translation of Tsure-zure gusa*. Trad.: William N. Porter, intr.: Sanki Ichikawa. London: Humphrey Milford, 1914. Disponível em:
http://djm.cc/library/The_Miscellany_of_a_Japanese_Priest_Gusa_Porter.pdf Acesso em: 02 ago. 2013.
- _____. *Essays in idleness*. Trad. Donald Keene. Columbia University Press, 1967. Tokyo: Tuttle Publishing, 8ª imp., 2001a.
- _____. *A arte de transformar tempo fútil em tempo útil: Coletânea de pensamentos para viver uma vida melhor no dia-a-dia*. Trad. Paulo Castanheira (de versão reduzida em inglês). São Paulo: Landy Editora, 2001b.

- KONISHI, Jin'ichi. The Advent of *zuihitsu*. In: *A history of Japanese literature - vol. three: The High Middle Ages*. Trad. Aileen Gatten e Mark Harbison. Princeton University Press: Princeton, 1991; p. 491-499.
- MINER, Earl; ODAGIRI, Hiroko; MORRELL, Robert E.. *Zuihitsu* (bungaku). In: *The Princeton companion to classical Japanese literature*. Princeton: Princeton University Press, 1985; pp. 305 e 347.
- MIYAKOSHI, Masaru; SAKURAI, Mitsuru; ODA, Masaru; ISHII, Masami. *Zen'yaku kogo jiten*, 2003 (dicionário eletrônico).
- NAKAMURA, Yukihiro. *Zuihitsu*. In: VÁRIOS. *Nihon koten bungaku daijiten*. Japan: Iwanami Shôten, 1984; p.528-530 e 1986; p. 1030-1031.
- NICHIBUN. Coletâneas poéticas japonesas. Disponíveis em: http://tois.nichibun.ac.jp/database/html/waka/index_era.html acesso em: 14 set. 2015.
- ÔSONE, Shosuke et al. *Makura no sôshi e Tsurezuregusa*. In: *Kenkyushiryô nihon koten bungaku*, nº 8, *Zuihitsu bungaku*. Tokyo: Meiji Shoin, 1983; p. 1-117 e 183-289.
- RIMER, J. Thomas. *Makura no sôshi*. In: *A reader's guide to Japanese literature*. Tôkyo, New York: Kodansha International, 1988; p. 44-47.
- SHIKIBU, Murasaki. *Genji monogatari*. Versões disponíveis em: <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/genji/> acesso em: 02 jul. e 14 set. 2015.
- SHIRANE, Haruo. *Zuihitsu*. In: *Traditional Japanese literature: An Anthology, Beginnings to 1600*. New York: Columbia University Press, 2007; p. 248-249.
- SHÔGAKKAN. *Zuihitsu*. In: *Nihon daihyakka zensho*. Encyclopedia Nipponica, v. 12. Tokyo: Shôgakkan, 2001; p. 838-839.
- SHÔNAGON, Sei. *Makura no sôshi* [994-1001]. In: *Shin nihon koten bungaku taikai 25: Makura no sôshi*. Org. Watanabe Minoru. Tokyo: Iwanami Shoten, 4ª ed., 1995 (1ª edição 1991).
- _____. *The pillow book*. Trad.: Meredith McKinney. Penguin Books, 2006.

- _____. *O livro do travesseiro*. Org.: Madalena N. Hashimoto Cordaro. Trads.: Geny Wakisaka, Junko Ota, Luiza Nana Yoshida, Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro e Shirlei Lica Ichisato Hashimoto. São Paulo: Editora 34, 2013.
- YOSHIDA, Luiza Nana. As quatro estações de Sei Shônagon. In: *Estudos japoneses* (CEJAP), nº. 6. São Paulo: Oficina Editorial/ FFLCH-USP, 1986; p. 31-36.
- _____. A época clássica japonesa e suas manifestações literárias. In: *Estudos japoneses* (CEJAP), nº. 19. São Paulo: Oficina Editorial/ FFLCH-USP, 1999; p. 68.

Outros sites consultados:

- <https://ja.wikipedia.org/wiki/続古今和歌集> acesso em: 20 jul. 2015.
- http://madoka.sakura.ne.jp/waka/s_kokin_haru.html acesso em: 02 jul. 2015.
- <http://nbataro.blog.fc2.com/blog-entry-177.html> acesso em: 01 jul. 2015.
- <http://nbataro.blog.fc2.com/blog-entry-92.html> acesso em: 01 jul. 2015.
- <http://www.asahi-net.or.jp/~sg2h-ymst/yamatouta/sennin/syunzei2.html> acesso em: 01 jul. 2015.
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Vesak> acesso em: 01 jul. 2015.
- http://www.culturajaponesa.com.br/?page_id=189 acesso em: 01 jul. 2015.
- <http://zendobrasilrio.webnode.com.br/products/hana-matsuri/> acesso em: 01 jul. 2015.
- <http://wakastream.jp/article/10000093hnsW> acesso em: 02 jul. 2015.
- <http://acal.org.br/site/eventos/15-34-sao-paulo-tanabata-matsuri> acesso em: 22 mai. 2015.
- www.japaoemfoco.com/setsibun-festival-para-espantar-demonios acesso em: 01 jul. 2015.

- <http://ja.wikipedia.org/wiki/四方拝> acesso em: 01 jul. 2015.
- http://www.sgilibrary.org/search_dict.php?id=926 acesso em: 09 jul. 2015
- <http://fraughtwithperil.com/rbeck/2007/02/27/tiantai-maka-shikan-ichinen-sanzen/> acesso em: 09 jul. 2015
- [https://kotobank.jp/word/%E8%89%AF%E8%A6%9A\(2\)-11208700](https://kotobank.jp/word/%E8%89%AF%E8%A6%9A(2)-11208700) acesso em: 26 ago. 2015.
- <https://pt.wikipedia.org/wiki/Taro> e <https://en.wikipedia.org/wiki/Taro> acesso em: 13 set. 2015.