

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO**

**ELIAN DOS REIS ALMEIDA**

**A POÉTICA DA OBRA LAMENTOS À LUA (*TSUKI NI HOERU*), DE HAGIWARA  
SAKUTARŌ**

**BRASÍLIA**

**2019**

ELIAN DOS REIS ALMEIDA

A POÉTICA DA OBRA LAMENTOS À LUA (*TSUKI NI HOERU*), DE HAGIWARA  
SAKUTARŌ

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Letras – Japonês da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do diploma de licenciado em Língua e Literatura Japonesa.

Orientadora: Prof. Dr<sup>a</sup>. Donatella Natili.

BRASÍLIA

2019

ELIAN DOS REIS ALMEIDA

A POÉTICA DA OBRA LAMENTOS À LUA (*TSUKI NI HOERU*), DE HAGIWARA  
SAKUTARŌ

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Letras – Japonês da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do diploma de licenciado em Língua e Literatura Japonesa.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2019

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Donatella Natili – Universidade de Brasília (Orientadora)

---

Prof<sup>a</sup>. Ma. Kimiko Uchigasaki Pinheiro (Examinadora)

---

Prof. Me. Cacio José Ferreira (Examinador)

## RESUMO

O presente trabalho propõe uma tradução e uma análise de poemas selecionados da coletânea *Lamentos à Lua* (*Tsuki ni hoeru*, 1917), de Hagiwara Sakutarō, por meio da pesquisa bibliográfica, da crítica e da tradução. Em um primeiro momento será apresentado brevemente o desenvolvimento da poesia moderna japonesa. Em seguida, nos desdobraremos sobre a biografia do autor e a sua posição na poesia japonesa moderna. Apresentaremos também as principais contribuições formais e temáticas do autor. Por fim, analisaremos alguns dos poemas mais representativos da coletânea *Lamentos à Lua*. A pesquisa bibliográfica inclui leituras da biografia do autor, da obra original e das versões publicadas em língua inglesa, bem como de fortuna crítica sobre o tema. A tradução e a análise dos poemas são justificadas pela ausência de estudos da poesia moderna japonesa em língua portuguesa. Desta forma, o presente trabalho tem a missão de introduzir o leitor lusófono à poesia japonesa moderna expandindo o campo de estudos japoneses nos países lusófonos.

**Palavras-chaves:** poesia japonesa moderna, Hagiwara Sakutarō, *Lamentos à Lua*, *Tsuki ni hoeru*

## ABSTRACT

In this work, I offer a translation and an analysis of selected poems from the anthology *Howling at the Moon* (*Tsuki ni hoeru*, 1917), by Hagiwara Sakutarō, by means of bibliographic research, critique, and translation. The development of modern Japanese poetry will be presented first, followed by a discussion of the author's biography and his position within modern Japanese poetry. I will also present the main thematic and formal contributions of the author. I will conclude by analyzing some of the most representative poems of the anthology *Howling at the Moon*. The review of the literature research includes readings on the author's biography, from the original works and their published English translations, as well as from the body of critical writing about the author's work. Translating and analyzing these poems is justified given the absence of studies in modern Japanese poetry produced in Portuguese. This work thus aims at introducing the Portuguese-speaking reader to the modern Japanese poetry, expanding the field of Japanese studies in Portuguese-speaking countries.

**Keywords:** modern Japanese poetry, Hagiwara Sakutarō, *Howling at the Moon*, *Tsuki ni hoeru*

## Sumário

1. Introdução .....	1
2. A poesia moderna no Japão.....	3
3. Hagiwara Sakutarō: vida e obra .....	10
4. Hagiwara Sakutarō: contribuições para a poesia japonesa moderna .....	14
5. <i>Lamentos à Lua</i> : estrutura e análise de poemas selecionado .....	16
6. Considerações finais .....	23
Referências.....	25
Bibliografia complementar .....	25
Apêndice 1 Tradução dos poemas.....	26
Poema 1 - Uma face doente nas profundezas do solo .....	26
Poema 2 - Bambu 1.....	26
Poema 3 - Bambu 2.....	26
Poema 4 - Paisagem aérea.....	27
Poema 5 - Triste lua cheia noturna .....	27
Poema 6 - A razão para a pessoa dentro de mim parecer deformada e doente.....	27
Poema 7 - O amante do amor .....	28
Poema 8 - Solidão.....	28
Anexo 1 Obra original .....	29
地面の底の病気の顔.....	29
竹.....	29
竹.....	30
天景.....	30
悲しい月夜.....	30
内部に居る人が畸形な病人に見える理由.....	31
恋を恋する人.....	31
孤独.....	32

## 1. Introdução

Entender a poesia produzida por um povo é uma das maneiras de aprofundar-se no pensamento e no comportamento dos seus indivíduos e o Japão tem nos apresentado com algumas das mais prolíficas formas poéticas existentes no mundo, notadamente o *haiku* e o *tanka*.

No entanto, com a restauração Meiji, em 1868, e as novidades introduzidas no meio literário, essas formas passaram por algumas críticas concernentes à sua capacidade em expressar as novas necessidades advindas das mudanças ocorridas no período. Essas necessidades levaram parte do meio literário a buscar formas poéticas alternativas às tradicionalmente estabelecidas, o que provocou uma mudança de paradigmas com relação à forma e à temática das obras poéticas. Todas essas novas alternativas advieram da influência de movimentos artísticos europeus (Romantismo, Realismo, Naturalismo etc.). Desses movimentos, o Simbolismo foi a principal influência para a poesia moderna japonesa. Ele caracterizou-se como um movimento que valorizava a sugestão e a metáfora como valores estéticos superiores e componente principal das obras. Esses elementos foram amplamente cultivados na história da literatura clássica japonesa e provocou a aproximação da tradição clássica com a tradição europeia. Sob a influência das formas ocidentais, esses valores estéticos foram adotados por alguns autores como Hagiwara Sakutarō (1886-1942) e Nakahara Chûya (1907-1937), (HAYES, 1996; KEENE, 1968).

O primeiro é comumente designado como o “pai” da poesia moderna japonesa, tanto por suas temáticas quanto pela forma e pela imagética de sua poesia. Seu primeiro trabalho, *Lamentos à Lua*<sup>1</sup> (*Tsuki ni hoeru*, 1917), foi inovador em combinar o estilo sugestivo característico do simbolismo europeu com elementos da fala coloquial e da poesia tradicional japonesa. A partir dessas características e da importância dessa obra para o desenvolvimento da poesia moderna no Japão, esse trabalho propõe-se verificar os elementos utilizados pelo autor para a elaboração da coletânea mencionada acima. A maturidade da coletânea, entretanto, só foi possível graças ao trabalho de diversos intelectuais japoneses que traduziram autores ocidentais e os introduziu ao público japonês. Estes, por sua vez, criaram um ninho que recepcionava as obras traduzidas e tentavam domesticar os princípios dos movimentos artísticos europeus no Japão e, especificamente na poesia, experimentando as temáticas e as formas poéticas ocidentais em um cenário japonês.

---

<sup>1</sup> A partir desse ponto será utilizado o título traduzido da obra para maior familiarização do leitor.

Ao buscar materiais para a descrição desse desenvolvimento ficou evidente a necessidade de um trabalho sobre poesia japonesa moderna em língua portuguesa, o que pode ser tema de um estudo mais aprofundado. Neste trabalho, dada a sua brevidade, procuramos introduzir brevemente como se deu o desenvolvimento da poesia moderna japonesa. A cronologia apresentada no capítulo 2 será baseada, sobretudo, na descrição apresentada por Donald Keene no capítulo “The Creation of Modern Japanese Poetry”, do livro *Appreciations of Japanese Culture*.

A seguir, apresentamos alguns fatos sobre a vida e a obra do autor baseados, principalmente, na biografia literária escrita por Hayes Carol, *A stray dog howling at the moon: a literary biography of Hagiwara Sakutarō (1886-1942)*.

O quarto capítulo contará com alguns apontamentos das principais contribuições que Hagiwara Sakutarō legou para a poesia japonesa moderna, sobretudo com a coletânea alvo deste estudo. Utilizamos, para isso, referências da já citada Hayes Carol, Donald Keene e do prefaciador da versão inglesa da obra, Hiroaki Sato.

Quanto à metodologia e análise deste trabalho destacam-se: a análise da poética, a tradução e a análise de elementos de poemas selecionados da coletânea em termos de temática, forma, lirismo, imagética. Essa análise será efetuada no quinto capítulo e contará com comentários dos dez poemas traduzidos da obra, bem como com a apresentação da estrutura da obra. Para a tradução utilizamos a versão disponibilizada em um repositório online de domínio público<sup>2</sup> e analisamos os poemas baseados, também, no estudo temático da coletânea realizado por Hayes Carol acrescentando nossa análise subjetiva a eles.

Finalizamos o presente trabalho trazendo algumas reflexões sobre a interação dos movimentos artísticos europeus com o público e os intelectuais japoneses e o produto cultural gerado a partir dessa interação no âmbito da poesia. Buscamos com esse trabalho introdutório contribuir para o avanço dos estudos japoneses no Brasil, especialmente os estudos literários, apresentando a obra principal do maior expoente da poesia japonesa moderna.

---

<sup>2</sup> <https://www.aozora.gr.jp/>

## 2. A poesia moderna no Japão

A poesia japonesa do fim do período Tokugawa (1853-1867) havia sofrido poucas alterações com relação ao estilo clássico do *Kokin Wakashū* (920)<sup>3</sup>. O estilo, a estrutura e a linguagem eram quase as mesmas utilizadas na coletânea, tornando quase impossível a utilização de palavras de origem estrangeira. Os assuntos dos poemas eram igualmente codificados e as alusões bastante limitadas. As coletâneas mais conhecidas eram decoradas e os trabalhos críticos sobre poesia haviam se tornado mais prescrições absolutas que guias úteis para composição. O poeta deveria apresentar imagens tradicionais mesmo fazendo uso de termos repetidos há séculos. Em síntese, o objetivo da poesia desse período era o aperfeiçoamento do estilo clássico e a bem-sucedida evocação da poesia do passado. Os poetas desse período, portanto, buscaram conciliar a necessidade de uma expressão contemporânea e o desejo de preservar a língua e o estilo da poesia do *Kokinshū* escrevendo, principalmente, sobre temas que pouco haviam mudado nos últimos nove séculos, (KEENE, 1981, p.132).

Essa poética e os elementos relativamente estáticos da vida japonesa contribuíram para a preservação das antigas formas poéticas. No entanto, não tardou muito para que poetas como Ōkuma Kotomichi (1798-1868) expressassem o fato que sua poesia, mesmo de estilo *tanka*, era fruto de seu tempo. Ou ainda, para Tachibana Akemi (1812-1868) tematizar, embora de maneira incipiente, os prazeres e as desventuras da vida cotidiana, o prazer intelectual e as atividades políticas do poeta, temas modernos por excelência. Ambos os poetas faleceram no ano símbolo do início da modernização japonesa (1868) e foram a expressão de uma necessidade de renovação que começou com o contato com o Ocidente seguida pela abertura do Japão após dois séculos de isolamento, (KEENE, 1981, pp.131-132).

Até esse período, o *haiku*, o *tanka* e a poesia japonesa em língua chinesa (*kanshi*) eram as únicas formas poéticas alternativas reconhecidas. Com a abertura do Japão, a influência da literatura e da poesia chinesa foi, aos poucos, sendo superada por influências ocidentais. Os poetas, face às novidades, buscaram preservar as formas tradicionais de cinco e sete sílabas, mantendo seu ritmo mesmo em traduções de poesias ocidentais. O mesmo ocorria com as imagens.

A primeira coletânea de poesias em estilo ocidental foi publicada em 1882 e incluía poemas traduzidos do inglês, poemas franceses em língua inglesa e alguns poucos poemas autorais. Denominada *Shintaishi-shō* (*Poemas Seleccionados no Novo Estilo*), essa coletânea foi

---

<sup>3</sup> *Coletânea de Poemas de Outrora e de Hoje.*



traduzida por especialistas da língua inglesa e consistia principalmente em imitações dos modelos ocidentais. Ela foi alvo de muitas críticas pela ausência de refinamento poético e taxada de abusiva por mesclar vocabulário elegante a palavras pouco literárias. Parte dessa crítica era justificada pela má interpretação dos autores da concepção poética ocidental, (KEENE, 1981, pp.134-135).

Contudo, a coletânea foi bem-sucedida em cunhar o termo *shintaiishi* (versos na nova forma) para a poética então nascente e várias outras coletâneas sucederam-se a ela. Sua influência foi devida, principalmente, à forma contundente como reagia aos estereótipos da poética japonesa clássica. As novas traduções tornaram evidente o alcance da nova poética, facilitando a abertura para uma expressão mais contemporânea. À medida que a poesia escrita em *shintaiishi* foi se tornando comum o termo para a nova poesia foi modificado para *jiyūshi* (versos livres), (HAYES, 1996, p.4).

Essa nova poética incluía mais e maiores formas de versos, além de possibilitar a tematização de assuntos da realidade contemporânea. E isso só tornou possível graças à influência direta dos versos ocidentais. O livre uso de novos temas e a enorme expansão da linguagem utilizada na poética japonesa moderna levaram os poetas a cometerem excessos, mas também a reconhecer a validade de alguns tópicos antigos. Ao mesmo tempo, consideravam impossível manter a poesia japonesa sob os mandos de uma poética rigidamente codificada, (KEENE, 1981, p.136).

Uma das fontes inspiradoras para a poesia japonesa do período Meiji veio pela influência cristã, principalmente pelo seu hinário. A tradução do Novo Testamento, em 1879, estava na esteira da primeira coletânea individual da nova poética. Publicada em 1885, *As doze tábulas de pedra (Jūni no ishizuka)* era um conjunto de poemas baseados no antigo testamento que foram elaborados segundo as prescrições clássicas, obedecendo à métrica 5-7-5-7-7 e utilizando-se de vocabulário rico em elegância, (KEENE, 1981, p.137).

No plano crítico, o primeiro estudo sobre o *shintaiishi* apareceu em 1885. O autor, Ōwada Tateki (1857-1910), promoveu o uso da língua moderna na poesia e defendeu a incorporação das formas poéticas ocidentais à poesia japonesa. Demonstrava, contudo, preocupação quanto ao uso da linguagem coloquial na poesia. A falta de padrão da escrita dessas expressões naquele período e a utilização de vocábulos poucos usuais apenas para alcançar a novidade nos efeitos, foi alvo de suas críticas, (KEENE, 1981, p.138).

Desde então a poesia lírica associada às formas mais livres inspiradas no Ocidente e à poética clássica foi a forma dominante de composição poética. As obras curtas foram privilegiadas mesmo depois que o *tanka* foi preterido por sua brevidade excessiva.

Anos mais tarde já era possível ver o resultado de três décadas de traduções de poesias em forma e temáticas ocidentais. A coletânea *Wakana-shū (Mudas de plantas)*, de 1897, é a primeira coletânea em *shintaiishi* ainda lembrada pelo público geral na atualidade. Ela descrevia os amores de um jovem poeta com um evidente estilo romântico que cativou o público. De fato, seu autor, Shimazaki Tōson (1872-1943), escreveu muitos poemas inspirados em Shakespeare.

Várias de suas imitações foram possíveis com a evocação de temas ocidentais em um cenário japonês. Essa influência da poesia inglesa levou a uma libertação da poesia tradicional japonesa à medida que permitia aos poetas direcionar pensamentos que existiam há bastante tempo, mas que os poetas nunca souberam como expressar.

Todas essas contribuições iniciais da poesia ocidental, principalmente vindas do Romantismo, foram fundamentais para o desenvolvimento da poesia japonesa. Porém, a publicação da coletânea *Kaichō-on (O som das ondas)*, de 1905, do poeta Ueda Bin (1874-1916) e um crescente movimento de revalorização do *tanka* levaram a poesia em *shintaiishi* a alcançar formas muito mais sofisticadas. A obra *Kaichō-on* introduziu poetas parnasianos e simbolistas aos intelectuais japoneses e expandiu as possibilidades de uso de símbolos e temas na poesia japonesa, além de explicar em linhas gerais em seu prefácio os princípios da poesia simbolista. A preferência pela nova estética simbolista entre os poetas japoneses foi quase instantânea e sua influência mostrou-se bastante vigorosa por muitos anos. No mesmo período ocorria uma revalorização das qualidades da poética japonesa clássica. Isso resultou em afinidades muito maiores entre essa poética clássica e a poética simbolista, se comparadas ao Romantismo. De fato, ambas prezavam pela comunicação do estado de espírito do poeta por meio da ambiguidade, sugestão e os símbolos. Na prática, o uso desses instrumentos significa maior diversidade de interpretação dos leitores. Se a poesia de inspiração romântica de Shimazaki Tōson permitia apenas uma interpretação, a poesia simbolista permitia jogar com a polissemia da língua japonesa. O simbolismo foi bem-sucedido principalmente porque os japoneses vislumbraram qualidades apreciadas e utilizadas por estrangeiros em sua própria tradição poética. Na sua tradução, Ueda Bin manteve a métrica e o vocabulário clássico usando as mais naturais palavras japonesas para comunicar com bastante fidelidade o sentido do poema original.

Em particular, a valorização das artes tradicionais japonesas no exterior e o surgimento do fenômeno do *japonismo* tiveram como efeito direcionar os poetas japoneses ao redescobrimto de sua própria tradição. Nos anos seguintes, porém, a poesia em *shintaiishi* continuou seguindo a poesia dos movimentos artísticos franceses, acolhendo, eventualmente, pensadores de língua inglesa como T.S. Eliot.

Parte dessas preferências podem ser observadas nas traduções de dois escritores. O primeiro deles, Nagai Kafū (1879-1959), esteve nos Estados Unidos por quatro anos. Sentiu-se mais impelido a traduzir os poetas franceses que os poetas americanos ou ingleses. O segundo, Horiguchi Daigaku (1892-1981), tornou-se notório ao traduzir as obras de escritores como Apollinaire. Ambos tiveram em comum uma breve estadia na França e o deslumbramento por Paris. Kafū traduziu textos de Baudelaire e Verlaine muito próximos do original, aproximando as obras do gosto japonês e utilizando-se, inclusive, de expressões coloquiais. Outro elemento comum é a maior liberdade com que os dois poetas, se considerarmos as experiências de pintores do mesmo período, absorveram a própria experiência e a cultura francesas. Com efeito, houve maior liberdade na adaptação do cenário e da linguagem usada pelos poetas na poética de seus textos que nas pinturas e outras obras plásticas.

Outro poeta, Kitahara Hakushū (1885-1942), experimentou um exotismo que provinha do primeiro contato dos japoneses com os ocidentais no século XVI. Seus poemas iniciais jogavam com a sonoridade de palavras originadas da língua portuguesa ou holandesa, por exemplo. A sonoridade inusual e as imagens desagradáveis davam à sua poesia um tom decadente. No entanto, sua atração pelo exotismo também o levou a criar poemas simples e efetivos e a reconhecer a peculiar qualidade dos sons da língua japonesa. Sua coletânea de 1923, *Karamatsu (Lariço-japonês)*, revelou poemas nos quais o som e ritmo eram mais importantes que o significado. E não apenas isso, nela é possível observar o retorno de temáticas tradicionais como a impermanência de todas as coisas e o prazer do caminhar solitário. A linguagem é inteiramente clássica. O que chama atenção em sua trajetória, como em outros poetas, é a preferência inicial pela expressão de formas poéticas ocidentais e a posterior valorização das qualidades sonoras da poesia japonesa e das formas poéticas tradicionais. Parte dessa valorização se deve à maior variedade de inflexões do japonês clássico sobre a língua moderna. Isso permite aos poetas serem mais concisos em determinadas expressões ou prolongar outras em uma única palavra. Para os poetas japoneses foi bastante difícil atingir conotações poéticas em palavras sem o peso da tradição. A língua moderna, contudo, era bastante efetiva para expressar desolamento, desilusão ou ser apotético.

Segundo Keene (1981), a insatisfação dos poetas com a língua moderna estava enraizada em suas tentativas de obter os mesmos efeitos da língua clássica na poesia moderna.

Hagiwara Sakutarō (1886-1942), utilizou a língua moderna pela sua própria sonoridade escrevendo em versos livres e coloquiais. Aqui “versos livres” significa abandonar a tradicional alternância dos versos de cinco e sete sílabas, expandido tanto o número de versos quanto o número de sílabas. Seus temas beiravam a neurose e sua sensibilidade era algo mórbida, mesmo assim se mantinha uma beleza. Donald Keene (1981, p.146), ressalta que o *shintaiishi* da poesia japonesa atingiu sua maturidade com ele.

As temáticas de seus poemas revelam um lugar comum do artista japonês do início do século XX. Apreciador de sua civilização e fascinado pelo Ocidente, mesmo vivendo no cenário fantasmagórico do Japão. Sua poesia pertencia à tradição simbolista e rejeitava o neoclassicismo e o realismo. Nos anos 1920, mesmo com o surgimento da literatura proletária, manteve-se fiel ao que considerava os valores absolutos da poesia. Seus esforços foram recompensados com o devotamento de seguidores que ditaram na década seguinte os mandos da poesia japonesa.

Um importante instrumento para esse sucesso foi a revista *Shiki* (*Quatro Estações*), que reuniu poetas famosos ainda hoje. A revista foi dirigida por Miyoshi Tatsuji (1900-1963), principal poeta moderno depois de Hagiwara Sakutarō. Dentre os poetas projetados pela revista estava Nakahara Chūya (1907-1937), tradutor de diversos poemas de Arthur Rimbaud (1854-1891), e do qual já falamos na introdução. Sua poesia retratou, sem afetações, a fadiga e o desespero ocasionados pela sua vida desordeira. Outro poeta, Tachihara Michizō (1914-1939), escreveu poemas excepcionalmente líricos. Para Keene (1981), a língua moderna japonesa atingiu como ele o limite de suas possibilidades poéticas.

A revista *Shiki*, no entanto, estava longe de concentrar toda a produção poética japonesa. Sua principal contraparte foi a corrente de inspiração social/proletária. Um de seus seguidores foi o poeta Kusano Shimpei (1903-1988), que explorava em suas obras as possibilidades que a riqueza de onomatopéias da língua japonesa oferecem.

Com o início da Guerra Sino-japonesa (1937-1945) a poesia e as artes passaram a ser fortemente controladas pelo governo. Durante a guerra, a posição dos poetas era muito similar ao do restante da população. Mantinham-se celebrando as vitórias e lamentando as mortes no campo de batalha. Esse período também coincide com o forte desenvolvimento da poesia Surrealista e Dadaísta. A poesia de vanguarda está presente nas obras de Kitasono Katsue (1902-1978) e seu grupo VOU caracterizando-se pelo sentimento evasivo da realidade na

fantasia ou na poesia pura, criando significados de si mesmo e não de ideias existentes. A preferência surrealista por conotações e associações permitiu aos poetas escapar da rigidez da censura. Devido ao desinteresse por assuntos políticos, os integrantes da revista *Shiki* também saíram incólumes dos problemas com as autoridades. Já em 1941 a revista *Shiki* e as pessoas em torno dela foram reconhecidos como o grupo mais confiável entre os poetas modernos.

O fim da guerra deixou uma atmosfera desoladora entre os poetas dessa geração. O principal grupo do período estava reunido em torno da revista *Arechi (Terra Inútil)*. A figura de destaque do grupo foi Tamura Ryūichi (1923-1998). Os poetas reunidos em torno dessa revista escreviam sobre o próprio vazio e a própria futilidade, buscando conforto numa busca desesperada por valores humanos. Essas temáticas foram uma constante na poesia dos pós-guerra, sendo alternadas algumas vezes por técnicas surrealistas ou mesmo pelo *haiku*.

Na geração seguinte, os poetas, em tempos de economia e de valores renovados, conseguiram escapar dessa atmosfera e tentaram criar uma poesia vigorosa em sua intensidade.

No pós-guerra, a produção poética manteve-se sob a influência das velhas gerações, notavelmente de Miyoshi Tatsuji e Nishiwaki Junzaburō, tradutor de obras de T.S. Eliot. Nishiwaki favoreceu o surrealismo em sua poesia e influenciou jovens poetas com seu estilo intuitivo e vibrante. É possível observar em muitos desses poetas, mesmo naqueles que não escreveram sob influência direta do Ocidente, características dos trabalhos de TS Eliot, Yeats, Rilke ou dos modernistas franceses, (KEENE, 1978, p.151).

Seguimos até esse momento a linha descritiva de Donald Keene (1978) para a poética em *shintaiishi*. Seguiremos com sua descrição para a renovação do *tanka* e do *haiku*.

Desde a década de 1880, a poética do *tanka* e do *haiku* sofreram renovações sem precedentes que foram motivadas após a percepção da evidente incapacidade das escolas existentes nos primeiros anos do período Meiji (1868-1912) em refletirem as mudanças da nova sociedade. Os pioneiros da revitalização das poéticas clássicas foram Masaoka Shiki (1867-1902) e Yosano Tekkan (1873-1935). O primeiro poeta privilegiou as técnicas pictóricas de Yosa Buson, mestre de *haiku* do século XVIII, em detrimento das técnicas do venerado Matsuo Bashō (1644-1694). No *tanka*, Tekkan rejeitou os ideais de poética do *Kokinshū* em favor das concepções presentes no *Man'yōshū* (759)<sup>4</sup>, mais amplas em termos de temática e de forma.

A revista *Myōjō (Estrela da Manhã, 1900-1908)*, criada em 1900 por Tekkan e sua esposa Yosano Akiko (1878-1942) foi um ponto de atividades dos poetas de *tanka* no início do século. Suas páginas expressavam o romantismo desenfreado da nova poesia, presente também

---

<sup>4</sup> *Coletânea das Dez Mil Folhas.*

na primeira coletânea de Yosano Akiko, *Descabelados (Midaregami)*, de 1901. Utilizando-se da linguagem da poética japonesa clássica, *Descabelados* provocou, sobretudo nas mulheres, uma autoproclamada emancipação e o sentimento de uma nova era para o amor romântico<sup>5</sup>, (Keene, 1978, 152).

Ishikawa Takuboku (1886-1912), outro integrante do círculo de Yosano Akiko, tornou-se um dos mais populares poetas da história do *tanka*. Sua poesia é particularmente apreciada por sua fascinante melancolia.

Além do impulso lírico simples, a forma do *tanka* de Takuboku sustenta-se por si mesma, não exigindo do poeta preocupações com a criação de formas muito elaboradas.

The simple lyrical impulse of the tanka enable it to survive even after the successes of the new poetry had opened to Japanese poets channels to expression far more varied and flexible than the rigid thirty-one syllables of the classical form, (KEENE, 1978, p.153).

Segundo Donald Keene (1978), a bem-sucedida revitalização das formas poéticas clássicas, em época moderna, demonstra a preferência dos japoneses por formas poéticas curtas, embora elas sejam rígidas e restritas. Para a maioria dos japoneses o impulso poético consiste numa simples percepção ou reflexão, a qual poderia ser corrompida pelas formas longas de poesia. Isso explica em parte a preferência da poética clássica tanto entre os poetas quanto entre o público japonês em geral, (KEENE, 1978, p.153).

Por outro lado, para poetas como Hagiwara Sakutarō, a própria expressão poética seria extremamente prejudicada por causa da forma restrita do *tanka*.

O desenvolvimento da poesia moderna e as novidades introduzidas por ela provocaram intensa discussão entre os poetas de *haiku* e *tanka* e dividiram opiniões. As forças conservativas mostraram-se, contudo, mais vigorosas e mantiveram a poesia em língua clássica, a evocação do passado e as temáticas.

Se no campo da poética clássica as forças tradicionais superaram as forças inovadoras, grande parte da poesia japonesa moderna, por outro lado, se manteve sob o controle de poetas profissionais. Apesar da depreciação da forma clássica e da influência do Ocidente na poesia moderna em estilo novo, pode-se afirmar que essa poesia japonesa moderna conseguiu atingir sua maturidade.

---

<sup>5</sup> AKIKO, Yosano. *Descabelados*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

### 3. Hagiwara Sakutarō: vida e obra

Hagiwara Sakutarō nasceu em 1886, em Maebashi, província de Gunma, Japão. Seu pai, Hagiwara Mitsuzō, fazia parte da décima primeira geração de uma família de médicos. Assim, havia a expectativa que Sakutarō se tornasse a décima segunda geração a seguir a profissão da família. Sua mãe, Yagi Kei, provinha de uma família de samurais e foi criada de acordo com as exigências dessa classe.

Hayes Carol, escrevendo uma biografia literária do autor, divide sua vida em quatro grandes períodos. O primeiro se estende da infância até a sua desistência do ensino escolar formal em 1910. O segundo abrange o período de estreia no meio literário de Tóquio até a sua consolidação como poeta com a publicação da coletânea *Lamentos à Lua*, em 1917. Esse período é considerado o de maior impulso poético do autor. O terceiro período marca o declínio de sua criatividade poética. Nesse momento, de fato, o poeta passa a se dedicar aos ensaios e trabalhos críticos. No âmbito pessoal, casa-se e volta a viver em Maebashi com os pais e a esposa. O quarto período é marcado por uma relativa estabilidade pessoal e financeira e pelo estabelecimento em Tóquio com a família após o falecimento do pai, Hagiwara Mitsuzō, (HAYES, 1996, p.32-67).

Sakutarō foi tomado desde a infância por um sentimento sombrio, que envolvia previsões dele mesmo e de terceiros sobre os ideogramas que compunham seu nome e as linhas das palmas das mãos. Tal sentimento foi a principal motivação para que ele mantivesse seu verdadeiro nome como escritor.

Apesar desse sentimento sombrio, a condição financeira de sua família permitiu-lhe diversas amenidades na infância e alguma segurança financeira até o fim de sua vida. Algumas anedotas sobre sua infância descrevem uma criança mimada, fisicamente doente, mas talentosa. Dentre os seus caprichos estava uma fascinação por artigos estrangeiros, que o acompanhou por toda a sua vida, (HAYES, 1996, p.34,35).

Por causa de sua personalidade excêntrica, Sakutarō sofreu com diversos problemas em sua idade escolar. Solitário e amedrontado pelo olhar das outras crianças, ele despertou desde muito cedo um sentimento de inadequação ao mundo e de culpa pela própria existência. As anedotas sobre esse período geralmente evocam amargura e é pertinente notar a relativa ausência de poemas tematizando a infância em seus primeiros trabalhos, sobretudo na coletânea *Lamentos à Lua*.

Em 1900, Sakutarō entra para a escola de nível ginásial e passa a editar periódicos escolares e a publicar poemas. Ao mesmo tempo, ele começa a faltar às outras atividades

escolares e a buscar uma resposta para seus fracassos nos resultados escolares. Esses problemas foram seguidos pelo aumento do desejo sexual e a constante indagação sobre o motivo de sua existência. Finalmente, em 1910, abandonou a escola.

Alguns anos antes, em 1903, havia publicado seu primeiro *tanka* na revista *Myōjō*. Esses primeiros poemas foram influenciados, sobretudo, por Yosano Akiko e Ishikawa Takuboku.

Além da poesia e da literatura, Sakutarō tinha muito interesse em música e fotografia. Nos anos que se seguiram à sua evasão escolar aplicou-se ao aperfeiçoamento do mandolim e compôs várias músicas para esse instrumento. Em termos de fotografia, era especialmente interessado em cenários que evocavam um sentimento de solidão e desolação, cenários que podem ser observadas na primeira parte da coletânea *Lamentos à Lua*. Da profissão da família, ele herdou o interesse pela anatomia humana e pelo mundo invisível dos microrganismos.

Em 1911, o poeta passa a se dedicar integralmente à carreira literária. Tal escolha levou-o a um sentimento de falta de direção em sua vida, agravado pelos constantes desentendimentos com o pai. A concepção poética presente nesse período vai de encontro aos dissabores pelos quais passava. Qual seja, que a atividade do poeta não era senão a busca pela verdade, admitindo certo amadorismo em sua conduta. Seu constante questionamento pela razão de sua existência e sua posição no mundo e a reflexão sobre sua circunstância levaram-no a sentir-se exposto e inútil. Sentimentos esses que foram centrais em sua poesia.

Desde o final de 1912 Sakutarō enviara vários poemas para a revista *Zamboa*, ou *Zamuboa*, (1911-1913). Em maio de 1913, foram finalmente aceitos cinco de seus poemas em versos livres. A publicação na revista proporcionou-lhe enorme reconhecimento. O editor dessa revista era o já mencionado Kitahara Hakushū que, a partir desse momento, passou a ser o mentor do jovem poeta. Mesmo após o encerramento da revista, Sakutarō continuou a publicar na revista *Sōsaku* (1910-1912) a pedido de Hakushū. Além disso, o experiente poeta introduziu Sakutarō ao círculo de intelectuais da época e permaneceu como uma forte influência sobre o poeta, sobretudo por seus trabalhos *Omoide* (*Memórias*, 1911) e *Kiri no ha* (*Flores de Paulônia*, 1913). Outro discípulo de Hakushū, Murō Saisei (1889-1962) o influenciou significativamente. A publicação desses poemas marca também o início do período mais intenso, produtivo e inspirado da vida de Sakutarō como poeta, (SATO, 1978, pp.12-13; HAYES, 1996, pp.42-43).

Em 1914, juntamente com Saisei e Yamamura Bochō (1884-1924), Sakutarō estabeleceu a “Sociedade Sereia de Poesia” (*Ningyo Shisha*) e lançou a revista *Takujō Funsui* (*Fonte da Mesa*) com o objetivo de publicar seus trabalhos. A revista encerrou as atividades na



terceira edição. Além disso, Sakutarō contribuiu como editor para a nova revista de Hakushū, *Chijō junrei (Peregrinação na terra)* e como membro-colaborador de outra revista, *Itan (Heresia)*, de Oyama Tokujirō (1889-1963), (SATO, 1978, p.13).

O ano de 1915 viu um completo direcionamento de Sakutarō para o estilo livre. Esse foi o período inicial de gestação da coletânea *Lamentos à Lua* (HAYES, 1996, p.45).

Em 1916, Sakutarō e Saisei lançaram a revista *Kanjō (Emoções, 1916-1919)*. A revista foi uma reação à predominância dos ideais naturalistas e pressupunha dar maior expressão às emoções inexploradas até aquele momento. Os poetas em torno da revista passaram a ser conhecidos como Poetas das Emoções (*Kanjō Shisha*) (HAYES, 1996, p.47).

O ano de publicação da coletânea *Lamentos à Lua*, 1917, é também o ano da consagração de Sakutarō. Dividida em 55 poemas líricos e 2 poemas longos, a coletânea reunia poemas publicados anteriormente em revistas literárias e poemas inéditos. O prefácio foi escrito por Hakushū e o posfácio por Saisei. Contava ainda com ilustrações de Tanaka Kyōkichi (1892-1915) e Onchi Kōshirō (1891-1956).

Seis dias após sua publicação, a obra foi banida porque os poemas *Airen (O amante)* e *Koi o koisuru hito (O amante do amor)* foram considerados ofensivos à moral pública. O primeiro foi considerado muito sensual e o segundo, ao utilizar um motivo homossexual, um travesti, foi taxado de absoluta perversão sexual. Ambos foram retirados e a coletânea pode então ser publicada. Esses poemas, no entanto, retornaram à coletânea na segunda edição.

Os poemas censurados tinham em comum a temática do amor. Em sua trajetória, Sakutarō distinguiu as palavras *koi* e *ai* como os gregos distinguiram o *eros* e o *agape*.

Por meio de evidências epistolares, Sato (1978, p.14) ressalta que o período poético mais produtivo de Sakutarō (1913-1915) corresponde a uma fase de severa desordem mental.

Após a publicação de *Lamentos à Lua*, Sakutarō entrou em profunda depressão e passou a dedicar-se à escrita de aforismos e à teoria da linguagem poética. Como consequência, além de poeta, ele passou a ter notoriedade também como ensaísta. A coletânea *Atarashiki Yokujō (Novo Desejo, 1922)* foi escrita em prosa poética e descrevia seu conceito de “emocionalismo”. Enfatizava, sobretudo, o papel das emoções na criatividade poética. Outras coletâneas seguiram-na e passaram a ser redigidas cada vez mais em prosa. A obra *Kyomō no seigi (A justiça das fantasias vazias, 1929)*, por exemplo, tratava principalmente da situação da sociedade japonesa moderna.

Em 1921, o impulso de criatividade poética de Sakutarō entrou rapidamente em declínio a ponto de ele não escrever nenhum poema naquele ano. Em 1922, contudo, foi lançada a

segunda edição da coletânea *Lamentos à Lua*. Em 1923, foi lançada a coletânea *Aoneko (Gato Azul)* que incluía poemas escritos entre 1917 e 1922. Além de *Aoneko*, foram publicadas a coletânea de prosa *Tsukikage aru jinsei (Uma vida à sombra da Lua, 1922)* e o tratado *Shi no genri*<sup>6</sup> (*Princípios de Poesia, 1922*), (HAYES, 1996, p.54).

Sato (1978, p.17), pondera que Sakutarō era um poeta estritamente inspiracionista e sua teoria poética tendia a focalizar seu escopo. Desta forma, vemos duas funcionalidades distintas associadas a cada gênero de escrita. Os aforismos e a prosa permitiam-lhe opinar sobre a literatura, a cultura e os temas sociais em geral. Era sua percepção direta da realidade que o cercava. A poesia era o seu sonhar acordado, uma maneira de se evadir do sofrimento da realidade e contemplar a beleza dos sonhos, (HAYES, 1996, p.52).

Muito desse sofrimento era devido à sua dependência financeira dos pais e ao casamento consumado em 1919. Os constantes conflitos com o pai obrigaram-no a mudar-se para Tóquio e a viver em condições paupérrimas com sua esposa e suas filhas.

Foram dez anos de infelicidades e tormentos que provocaram, finalmente, a separação, em 1929. Sakutarō deixou então as duas filhas aos cuidados da mãe e voltou para Tóquio. Esse retorno foi marcado pelas cada vez mais constantes bebedeiras e desapontamentos.

A separação foi seguida pelo falecimento de seu pai em 1930. Livre da pressão paterna e com as condições financeiras estáveis, ele assumiu a responsabilidade de cuidar da mãe e passou a viver com ela e as filhas em Tóquio. Publicou a coletânea *Ren'ai Mekashū* (1931) e lançou sua própria revista (*Seiri - Psicologia, 1923-1935*). A revista *Seiri* estabeleceu um novo estilo de publicação ao mesclar coleções de fragmentos literários, (HAYES, 1996, p.64).

Em 1936, Sakutarō tornou-se membro do já mencionado grupo literário *Quatro Estações*. Além disso passa a integrar o grupo dos *Românticos Japoneses (Nihon rōmaha)*. A partir de 1936 ele recebe diversos prêmios literários, tais como o da revista *Bungakukai* (setembro de 1936) e o Prêmio Kitamura Tōkoku (dezembro de 1940).

Os anos 1930 foram marcados pelo retorno de Sakutarō às temáticas japonesas. É possível observar a utilização da métrica clássica em sua principal obra do período, *Hyōtō* (1934). O estudo *Yosa Bubon - O poeta da nostalgia (Kokyū no shijin: Yosa Buson, 1936)* é outro testemunho desse retorno. No mesmo período Sakutarō passou a lecionar no Departamento de Artes da Universidade Meiji.

Em abril de 1942 o poeta retirou-se de suas funções na Universidade Meiji e faleceu pouco depois, em maio, de pneumonia, (HAYES, 1996, p.68).

---

<sup>6</sup> Sato considera a publicação da forma definitiva em 1928 (SATO, 1978, pp.16-17)

#### 4. Hagiwara Sakutarō: contribuições para a poesia japonesa moderna

Sakutarō é celebrado por levar a poesia moderna japonesa à sua maturidade. Ele mesmo estava muito consciente de seu papel e defendia que o poeta estabelece o espírito do tempo através de sua percepção da sociedade na qual está inserido, (HAYES, 1996, p.1).

Sua poesia conseguiu expressar em termos modernos a alienação e a angústia sentidas por muitos de seus contemporâneos. Para tanto, utilizou-se da imagética e das formas poéticas ocidentais, especialmente aquelas derivadas de Baudelaire e dos simbolistas franceses, (HAYES, 1996, p.2).

Ele pertenceu a uma geração na qual o tradicional começou a desintegrar-se frente à crescente influência do pensamento ocidental. A partir de então o homem moderno passou a ter como único ponto de referência a si próprio e voltou-se para as sensações e o emocionalismo, (HAYES, 1996, p.3).

A desintegração da sociedade é refletida em sua psique, que também se torna fragmentária. Seus poemas são uma tentativa de tornar essa psique fragmentária em algo concreto. Nesse sentido, “ele foi um inovador em versos de modos psicológicos que transformam seu caos espiritual em documentos literários”. Por mais que seja dito que focar a própria psique limite a temática da obra do poeta “foi a sondagem simbólica dos problemas de sua própria psique que o destacou como grande poeta moderno”, (HAYES, 1996, pp.29-30).

O Simbolismo surgiu nas últimas décadas do século XIX inspirado pela obra *As flores do Mal* (1857), de Charles Baudelaire. Os poetas procuravam transcender a realidade através dos próprios sentidos, o que era refletido no texto pelas metáforas, analogias, imagens e símbolos. Esses recursos evocavam, sugeriam e simbolizavam seus sentimentos e o estado de espírito do poeta. A composição deveria transcorrer livremente por meio de sugestões e nuances. A ênfase no aspecto emocional foi uma reação direta à escola Naturalista e seu ultracientificismo.

Sakutarō foi profundamente influenciado por Baudelaire, Mallarmé e Edgar Allan Poe e, sob essa influência, explorou o domínio do grotesco. À medida que submerge na própria consciência o grotesco, torna-se o símbolo da desintegração de sua personalidade. “Ao incorporar o grotesco e o destrutivo, Sakutarō abriu uma nova dimensão à poesia japonesa”, (HAYES, 1996, p.7).

Como vimos no capítulo sobre a formação da poesia moderna japonesa, os princípios da poesia simbolista foram introduzidos no Japão pela coletânea *Kaichō-on*, de Ueda Bin. Sakutarō foi muito influenciado por essa coletânea e, supõe-se, ela foi responsável pela

mudança de escrita pelo autor dos versos tradicionais, que até então eram influenciados por Yosano Akiko e Ishikawa Takuboku, para os poemas de versos livres, que também passaram a ser influenciados pelos versos de Kitahara Hakushū.

Tsukimura (1976, pp.58-59) ressalta que em 1913 o estilo de Sakutarō consistia principalmente em utilizar técnicas tradicionais de adaptação. Todavia, a partir de suas anotações, já era visível uma crescente ênfase na necessidade de expressar espontaneamente as mais intensas emoções. Somada a uma aparente percepção de inabilidade com a poética clássica, ele se volta para os poemas em versos livres, e toma consciência de sua função como poeta moderno.

Suas três obras poéticas principais são *Lamentos à lua* (1917), *Aoneko* (1923) e *Hyōtō* (1934). Elas representam um contínuo que vai do escapismo e da poesia confessional de *Lamentos à lua* à poesia lúcida e honesta de *Hyōtō*. SATO (1978, p.14) aponta que *Aoneko* representa um fim virtual da criatividade poética de Sakutarō.

Sakutarō foi bem-sucedido em introduzir expressões coloquiais sem sacrificar o mérito artístico mantendo a intensidade dos sentimentos em poemas longos. Ele foi particularmente bem-sucedido no uso de repetições e onomatopeias, (HAYES, 1996, p.15).

O uso da linguagem coloquial em poesia, ao contrário da prosa, tem não apenas que lidar com o problema da linguagem, mas também com a forma, que está frequentemente associada a algum tipo de sistema métrico (no caso japonês a métrica 5-7-5). Esses problemas não haviam sido solucionados antes da chegada de Hagiwara Sakutarō, (WRIGHT, 1968, pp.9-10).

Ele concordava que era necessário abandonar o peso histórico e a linguagem literária limitada e favoreceu o rompimento com os limites da métrica tradicional 5,7 [...], conseguindo manter-se fiel à sua ideia de que a poesia é a ‘música das palavras’, (WRIGHT, 1968, pp.10-11).

Para ele, a natureza do ritmo do poema consistia na natureza espontânea da correspondência de sons (*in*, ou rima) no texto, sem a qual o poema não pode ser transmitido para o leitor, (TSUKIMURA, 1976, p.51).

Outra característica marcante do estilo de Sakutarō é o uso irregular e deliberado da gramática e dos ideogramas. Se alguns críticos acusavam essa prática de aliterária, outros defendiam que ela era a prova da modernidade do poeta, (HAYES, 1996, p.16).

Sato (1978, p.23), menciona diversas irregularidades<sup>7</sup> linguísticas utilizadas por Sakutarō e as atribui ao esforço do poeta em ser verdadeiro ao seu "ritmo interno" (leia-se, "à sua visão").

Ele escolhera expressar-se por um método de tom conversacional e introduziu um vocabulário ilimitado no mundo da poesia moderna japonesa (WRIGHT, 1968, p.11).

Ao que parece, a obsessão de Sakutarō com as qualidades musicais das palavras veio do aprofundamento do seu conhecimento em música e do estudo de alguns instrumentos musicais, (WRIGHT, 1968, p.12).

Sakutarō é lembrado pelas qualidades musicais de seus poemas. Ele elevou a língua falada para uma forma aperfeiçoada de expressão poética, criando uma arte verbal e mantendo-se fiel à sua crença na poesia como 'música das palavras' (WRIGHT, 1968, pp.12, 14).

### **5. *Lamentos à Lua*: estrutura e análise de poemas selecionados**

A obra *Lamentos à lua* é composta por seis seções e dois poemas longos compostos entre o período de 1914 e 1917. Os 57 poemas da coletânea são organizados de acordo com a temática. Optamos por traduzir os três poemas mais citados pelos críticos e que compõe a primeira seção da obra. As demais traduções seguem o critério de representatividade de cada seção. Por isso, contemplamos um poema de cada seção, com exceção dos poemas longos, a fim de demonstrar um pouco da temática de cada uma delas.

Os críticos japoneses tendem a ver a voz dos poemas como a própria voz do poeta Hagiwara Sakutarō. Por isso, a voz em primeira pessoa transforma o cenário em uma metáfora do estado emocional do poeta. (HAYES, 1996, p.23).

Sakutarō procurou criar uma poesia sem as restrições das construções superficiais das palavras na qual suas emoções fluíssem por meio de imagens e ritmos. Em suas próprias palavras "a poesia é o que toca o nervo das emoções. É a psicologia que vive e que trabalha".

詩とは感情の神経を掴んだものである。生きて働く心理学である。<sup>8</sup>

(HAGIWARA, 1917, Prefácio)

---

<sup>7</sup> Exemplos: construções sintáticas impossíveis; mudança de valência dos verbos (transitivo para intransitivo); mistura de tempos verbais (passado e presente); mudança de ponto de vista de sujeitos; uso pouco convencional de palavras e frases (uso de onomatopeias em verbos aos quais ela não se aplica); mudança de tom e de discurso no meio do poema (literário para coloquial e vice-versa); estabelecimento de novas imagens.

<sup>8</sup> *Shi to wa kanjō no shinkei o tsukanda monodearu. Ikite hataraku shinri-gakudearu.*

O ritmo é um elemento formativo primário da música, um movimento temporal de sons que produz intencionalmente um efeito emocional. Em língua ele designa um fluxo de acentos, padrões silábicos e outros padrões fonéticos. São essas ferramentas que o poeta utiliza para construir imagens marcantes e ditar o ritmo das emoções nos poemas da seção de abertura da coletânea e na obra como um todo.

A primeira seção, “O bambu e seu pesar” (*Take to sono aishō*), descreve um mundo subterrâneo, que pode representar uma metáfora para a interioridade do poeta. O primeiro poema da seção pode ser entendido um autorretrato do poeta:

emerge uma face da profundidade do solo  
uma face solitária e inválida

na escuridão da profundidade do solo,  
começa a brotar o caule da ágil gramínea  
começa a brotar no ninho do rato,  
emaranhadas no ninho  
tremulam incontáveis cerdas  
no solstício de inverno,  
do solo solitário e doentio,  
começa a brotar a frágil raiz do jovem bambu azul  
começa a brotar,  
e isso parece realmente triste  
parece tão confuso  
parece tão, tão lastimoso.

na escuridão da profundidade do solo  
emerge uma face solitária e doentia.

(HAGIWARA, 1917)<sup>9</sup>

A riqueza da construção de imagens é uma das maiores qualidades desse poema. A face ‘inválida’, ‘doente’ tornou-se uma metáfora para o artista alienado da sociedade. O bambu que busca elevar-se pode ser interpretado como um desejo para a ascensão do eu-lírico, e os verbos

---

<sup>9</sup> A versão utilizada para a tradução dos poemas está em formato digital e não possui numeração de páginas. A referência original é a que segue: Hagiwara, Sakutarō. *Tsuki ni Hoeru*. Tōkyō: Shichōsha, 1975. (Gendai shi bunko 1009 Hagiwara Sakutarō)

escolhidos denotam um sentimento de efervescente crescimento, principalmente na parte inicial do poema. Por outro lado, “o ninho do rato” pode representar a psique doente do poeta e o início de uma força que contrabalança o espírito de longevidade do bambu, (HAYES, 1996, p.70).

O poema seguinte, a primeira parte do poema “Bambu” (*Take*), prossegue com esse sentido de movimento:

brota do solo a coisa por vir a ser,  
brota afiada do solo a jovem coisa,  
perfurando o congelante inverno,  
essa verde folha reluz na passagem vazia de uma manhã,  
derrama lágrimas,  
derramam as lágrimas,  
agora, livre de arrependimentos,  
se espalha a vaga raiz do bambu,  
brota afiada do solo a jovem coisa.

(HAGIWARA, 1917)

Ambos os poemas são especialmente lembrados pela musicalidade como podemos conferir no texto original:

ますくなるもの地面に生え、  
するどき青きもの地面に生え、 [...] <sup>10</sup>

(HAGIWARA, 1917)

Com exceção das duas primeiras palavras, os demais termos são usados para criar a aliteração. Na segunda parte do poema o uso de aliterações se intensifica:

光る地面に竹が生え、  
青竹が生え、  
地下には竹の根が生え、  
根がしだいにほそらみ、  
根の先より繊毛が生え、  
かすかにけふる繊毛が生え、  
かすかにふるえ。 [...] <sup>11</sup>

(HAGIWARA, 1917)

---

<sup>10</sup> *masugu naru mono jimen ni hae, / surudoki aoki mono jimen ni hae, [...]*

<sup>11</sup> *hikaru jimen ni take ga hae, / aotake ga hae, / chika ni wa take no ne ga hae, / ne ga shidai ni hosorami, / ne no saki yori senmou ga hae, / kasuka ni keburu senmou ga hae, / kasuka ni furue. [...]*

Considerando essas características, além da imagética, optamos por reproduzir a aliteração em língua portuguesa no início dos versos.

brotam no reluzente solo o bambu,  
brotam o jovem bambu,  
brotam na superfície a raiz do bambu,  
afina gradualmente a raiz,  
brotam da raiz as finas cerdas,  
brotam ligeiramente as confusas cerdas,  
tremulam ligeiramente.

(HAGIWARA, 1917)

A segunda seção, “Pratos de calhandra” (*Hibari ryouri*), direciona-se para o firmamento, para um mundo transcendental. Segue o poema intitulado “Paisagem aérea”.

range silencioso um vagão quatro-rodas,  
brilha vagamente o mar,  
a cevada é levada distantemente,  
range silencioso um vagão quatro rodas.  
pela paisagem aérea de peixes-aves vislumbrantes,  
e pela janela azul de um edifício,  
range silencioso um vagão quatro-rodas.

(HAGIWARA, 1917)

A terceira seção, “Triste lua cheia noturna” (*Kanashii tsukiyo*), descreve um mundo solitário. Com frequência é descrito um mundo de crime, de medo e de morte, como no poema “Triste lua cheia noturna” (*Kanashii tsukiyo*).

um cachorro ladrão,  
está uivando para a lua no cais apodrecido.  
um espírito o ouve,  
faz-se uma voz lúgubre,  
as raparigas amarelas entoam um coro,  
entoam um coro,  
na escura parede de pedra.

por que sou desse jeito,  
sempre,  
um cachorro,  
um pálido e infeliz cachorro?



(HAGIWARA, 1917)

Esse é um poema no qual Sakutarō demonstra sua técnica de mudança de perspectiva. O poema se inicia com a descrição de uma terceira pessoa e termina com a descrição do ponto de vista do narrador, ou seja, da primeira pessoa. O que inicia na perspectiva do narrador (terceira pessoa), muda subitamente para a perspectiva do cão (primeira pessoa). Na primeira estrofe é estabelecido o cenário (o cão e as performistas), na segunda estrofe o cão toma a voz por meio de questionamentos.

A seção quatro, “Conchas apodrecidas” (*Kusatta hamaguri*), explora os tormentos da luxúria e as raízes de uma sexualidade doente. O subtítulo da seção associa muito dessa decadência à chegada da primavera: “sentimentos de uma atormentada noite de primavera e suas doenças” (*namayashiki shunya no kankaku to sono shikkan*). O poema seguinte, “A razão para a pessoa dentro de mim parecer deformada e doente”, tem como cenário o interior de uma casa e o eu-lírico sendo observado.

estou na sombra de uma cortina de renda,  
essa é a razão para minha feição parecer vaga.  
tenho um telescópio na mão,  
estou sempre olhando para algo distante,  
onde cordeiros e cães são feitos de níquel,  
olhando para a floresta onde as crianças calvas estão caminhando,  
essa é razão para meus olhos parecerem *algo* enevoados.  
esta manhã comi bastante um prato de *repolho*  
além disso essa janela de vidro é muito malfeita,  
essa é a razão para minha face parecer extremamente distorcida.  
para ser franco,  
sou muito saudável,  
aliás, você, por que ainda está me encarando desta forma?  
por que está sorrindo estranhamente?  
*oh*, claro, quanto à parte abaixo da minha cintura,  
se você diz que ela não está *claramente* visível,  
essa questão é algo idiota,  
claro, afinal, se estou encostado nessa parede de janela pálida,  
é porque estou dentro de casa.

(HAGIWARA, 1917)

O interior na qual o eu-lírico se encontra parece funcionar como um elemento que o distancia das demais pessoas e a imagem embaçada da janela de vidro, cenários com imagens pouco nítidas são elementos comuns em sua imagética, causa estranhamento nas pessoas e uma imagem distorcida de sua imagem. Ele tenta justificar-se afirmando que é “muito saudável”,

mas é perceptível como atenta-se à visão dos outros com relação a si próprio. As imagens com as quais divaga, “cordeiros e cães de níquel” e as “crianças calvas”, dão um indício de sua perda de lucidez e provocam estranhamento no leitor.

No âmbito formal, o poema destaca-se pelo discurso coloquial. O poeta utiliza o pronome *watashi*, a forma verbal *tatte orimasu*, além da partícula de cópula *desu* e uma palavra de origem estrangeira *reisu*, originária de do inglês *lace* (renda).

わたしは窓かけのれいすのかげに立つて居ります、  
それがわたくしの顔をうすぼんやりと見せる理由です。<sup>12</sup>

(HAGIWARA, 1917)

A seção cinco, “Solitária luxúria” (*Sabishii jouyoku*), descreve um mundo solitário de sexualidade distorcida. A ansiedade está enraizada num sentimento de anormalidade e isolamento. Sentimentos que o levam a envergonhar-se e, também, a sentir um prazer licencioso. O poema “O amante do Amor”, responsável pela censura inicial da obra, está nessa seção e descreve uma graciosa transfiguração.

tomei o batom e pintei meus *lábios*,  
beije o tronco de uma *bétula*,  
mesmo que eu pareça um homem,  
não há *silicone* em meu peito,  
da minha pele não saia olores de loções delicadas,  
sou um homem enrugado e sem sorte,  
ah, que homem patético,  
no campo desse início ameno de verão,  
no meio do arvoredo brilhoso,  
coloquei a luva da cor de céu,  
coloquei uma cinta,  
pintei o colo de branco  
e jogando charme  
inclinando a cabeça  
como fazem as meninas  
beije o tronco da *bétula*  
com os *lábios* pintados de rosa  
e me agarrei na alta árvore branca

(HAGIWARA, 1917)

---

<sup>12</sup> *watashi wa madokake no reisu no kage ni tatte orimasu, / sore ga watakushi no kao wo usubonyari to mieru riyū desu.*

Esse poema explora os desejos reprimidos do eu-lírico. O desejo de transfigurar-se e alcançar outra realidade. A realidade feminina, a realidade que a companhia de outra pessoa proporciona. Neste ponto da obra vemos um eu-lírico solitário e relegado aos próprios desejos.

A seção seis, “Um cão desconhecido” (*Mishiranu inu*) intensifica o sentimento de desolação da seção anterior. E o poeta encontra-se totalmente solitário. O poema “Solidão” retrata bem esse sentimento:

em uma estrada esbranquiçada de campo,  
está o coração de um fatigado cavalo,  
fixando em pleno sol uma erva desidratada,  
que debruçada resseca silenciosamente  
fixa a trêmula erva solitária.

o que você está olhando,  
em pé, sozinho, no campo ensolarado?  
a minha alma solitária e trêmula

na face empoeirada dessa paisagem  
cai levemente uma lágrima.

(HAGIWARA, 1917)

O poeta encontra-se solitário enquanto o narrador o observa. O lugar, ermo e desolador, pode indicar a própria psique do eu-lírico. Juntamente com o cavalo e o narrador, o lugar é um indicativo da identidade fragmentária do eu-lírico e a mudança de perspectiva corrobora para essa impressão. O medo apodera-se da mente e o eu-lírico encontra-se imóvel. Já não é capaz de reagir aos olhares estranhos com o mesmo vigor do poema “A razão para a pessoa dentro de mim parecer deformada e doente”. Resta apenas uma lágrima.

Os poemas longos exploram o conflito entre o instinto e a consciência e encerram a obra em tom de desesperança.

## 6. Considerações finais

A busca por expressões poéticas que contemplassem o sentimento do homem moderno japonês foi iniciada antes mesmo da restauração Meiji. O contato com o Ocidente foi o catalisador das primeiras inovações que se deram, inicialmente, no campo da temática. O uso da linguagem coloquial e de palavras de origem estrangeira permitiram novas formas de expressão ao expandir as possibilidades imagéticas. Em seguida as inovações se estenderam para o campo formal e a rígida métrica passou a ser utilizada de tal forma que permitisse extrapolar o número de versos. Sob a influência de correntes artísticas ocidentais, os poetas não demoraram a extrapolar também a cadência 5-7-5 da poesia japonesa, expandindo a quantidade de sílabas nos versos.

É nesse contexto que surge Hagiwara Sakutarō. Ele se utiliza largamente dos avanços alcançados por poetas anteriores e das inúmeras traduções de poetas ocidentais para a língua e passa a inspirar-se em poemas com formas e conteúdos ocidentais. Seus primeiros experimentos se deram, contudo, nas formas clássicas, que também passavam por intensa renovação no campo temático nesse período. Percorrendo o mesmo caminho que seus antecessores, ele se aperfeiçoou primeiramente nas temáticas clássicas até aperceber-se da necessidade de uma poética menos rígida.

As traduções dos poetas simbolistas feitas por seus contemporâneos foram para ele um vislumbre para novas formas de expressão poética. Um dos motivos principais foi a possibilidade de expressar as emoções sem o artificialismo da poética clássica e da tendência Naturalista.

Sakutarō herdou as inovações temáticas e formais de vários poetas e as utilizou na construção do seu estilo. A linguagem coloquial e suas qualidades acústicas foram utilizadas por ele para construir uma musicalidade sem precedentes na poesia japonesa. Além disso, seu uso permitiu expandir o vocabulário poético. Ele conseguiu elevar a língua coloquial a uma qualidade poeticamente satisfatória e a utilizar-se tanto de imagens da poética clássica como de imagens criadas a partir do uso da linguagem coloquial, que já eram utilizadas desde o início para expressar decadentismo.

Quando lançou a coletânea *Lamentos à Lua*, os esforços de Sakutarō foram imediatamente reconhecidos e a obra bastante aclamada pelo público e pela crítica. Suas contribuições se deram sobretudo no campo da musicalidade e da imagética. Ele utilizou-se de aliterações e deu especial atenção ao ritmo do poema, que para ele não era apenas as propriedades acústicas dos sons da língua, mas também a capacidade de imprimir na poesia a

sua própria visão. Sua imagética frequentemente incluía imagens decadentes e em constante desintegração.

Já na década seguinte (1920), Sakutarō foi aclamado como verdadeiro poeta moderno e, na década de 1960, foi intitulado “pai da poesia moderna japonesa” por suas inovações e pela permanente influência que teve no meio literário.

Hoje ele é um dos poetas mais amados pelo público japonês e um dos mais estudados. Há um encontro anual em sua cidade natal, Maebashi, para a leitura de seus poemas.

A modernidade das angústias expressas nos poemas de Sakutarō continuam válidas na contemporaneidade e, por isso, podem ser entendidas por qualquer pessoa que se sente um ‘cão lamentando à lua’.

## Referências

- HAGIWARA, Sakutarō. **Howling at the moon: Poems of Hagiwara Sakutarō**. Tokyo: Univ Tokyo, 1978.
- HAGIWARA, Sakutarō. *Tsuki ni hoeru*. Disponível em: [https://www.aozora.gr.jp/cards/000067/files/859\\_21656.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000067/files/859_21656.html) Acesso em: 18/04/2019
- HAYES, Carol. **A stray dog howling at the moon: a literary biography of Hagiwara Sakutarō** (1886-1942). 1996 Tese (Pós-doutorado em Literatura Japonesa) – Departamento de Japonês, Universidade de Sidney, Sidney. Disponível em <http://hdl.handle.net/2123/4090> Acesso em: 26/04/2019.
- KATO, Shuichi. A literatura japonesa: a forma do poema lírico. In: **Tempo e espaço na cultura Japonesa**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- KEENE, Donald. The Creation of Modern Japanese Poetry. In: **Appreciations of Japanese Culture**. Tokyo: Kodansha International, 1981.
- SATO, Hiroaki. Introduction. In: **Howling at the moon: Poems of Hagiwara Sakutarō**. Tokyo: Univ Tokyo, 1978.
- TSUKIMURA, Reiko. “Hagiwara Sakutarō and the Japanese Lyric Tradition.” **The Journal of the Association of Teachers of Japanese**, vol. 11, no. 1, 1976, pp. 47–63. Disponível em: [www.jstor.org/stable/489177](http://www.jstor.org/stable/489177) Acesso em: 18/04/2019
- WRIGHT, Harold. “Poetry in Modern Japan -- Some Contributions of the Poet Hagiwara Sakutarō.” **The Journal-Newsletter of the Association of Teachers of Japanese**, vol. 5, no. 2, 1968, pp. 9–14. Disponível em: [www.jstor.org/stable/488802](http://www.jstor.org/stable/488802) Acesso em: 18/04/2019

## Bibliografia complementar

- AKIKO, Yosano. **Descabelados**. Brasília : Editora Universidade de Brasília, 2007.
- BANDEIRA, M. “A versificação em língua portuguesa”. In: **ENCICLOPEDIA DELTA-LAROUSSE**. Rio de Janeiro, Editora Delta, 1960. Tomo 6 pp. 3239-3250.
- KATO, Shuichi. **A history of japanese literature: from the man'yōshū to modern times**. Slough: Japan Library, 1997.
- KEENE, Donald.. Japanese Aesthetics. In: **The Pleasures of Japanese Literature**. New York: Columbia University Press, 1988.
- KEENE, Donald.. Japanese Poetry. In: **The Pleasures of Japanese Literature**. New York: Columbia University Press, 1988.
- KEENE, Donald.. The Uses of Japanese Poetry. In: **The Pleasures of Japanese Literature**. New York: Columbia University Press, 1988.
- MOSTOW, Joshua S., et al., editors. Free Verse in Taisho Era. In: **The Columbia Companion to Modern East Asian Literature**. Columbia University Press, 2003.

## Apêndice 1 - Poemas selecionados

- Poema 1 - Uma face doente nas profundezas do solo

emerge uma face da profundidade do solo  
uma face solitária e inválida

na escuridão da profundidade do solo,  
começa a brotar o caule da ágil gramínea  
começa a brotar no ninho do rato,  
emaranhadas no ninho  
tremulam incontáveis cerdas  
no solstício de inverno,  
do solo solitário e doentio,  
começa a brotar a frágil raiz do jovem bambu azul  
começa a brotar,  
e isso parece realmente triste  
parece tão confuso  
parece tão, tão lastimoso.

na escuridão da profundidade do solo  
emerge uma face solitária e doentia.

- Poema 2 - Bambu 1

brota do solo a coisa por vir a ser,  
brota afiada do solo a jovem coisa,  
perfurando o congelante inverno,  
essa verde folha reluz na passagem vazia de uma manhã,  
derrama lágrimas,  
derramam as lágrimas,  
agora, livre de arrependimentos,  
se espalha a confusa raiz do bambu,  
brota afiada do solo jovem coisa.

- Poema 3 - Bambu 2

brota no reluzente solo o bambu,  
brota o jovem bambu,  
brota na superfície a raiz do bambu,  
afina gradualmente a raiz,  
brotam da raiz as finas cerdas,  
brotam ligeiramente as confusas cerdas,

tremulam ligeiramente.

brota o bambu no firme solo,  
brota afiado do solo o bambu,  
brota inconsequente o bambu,  
intensamente na junta congelada,  
brota o bambu sob o céu azul,  
brota, o bambu, o bambu, o bambu.

- Poema 4 - Paisagem aérea

range silencioso um vagão quatro-rodas,  
brilha vagamente o mar,  
a cevada é levada distantemente,  
range silencioso um vagão quatro rodas.  
pela paisagem aérea de peixes-aves vislumbrantes,  
e pela janela azul de um edifício,  
range silencioso um vagão quatro-rodas.

- Poema 5 - Triste lua cheia noturna

um cachorro ladrão,  
está uivando para a lua no cais apodrecido.  
um espírito o ouve,  
faz-se uma voz lúgubre,  
as raparigas amarelas entoam um coro,  
entoam um coro,  
na escura parede de pedra.

por que sou desse jeito,  
sempre,  
um cachorro,  
um pálido e infeliz cachorro?

- Poema 6 - A razão para a pessoa dentro de mim parecer deformada e doente

estou na sombra de uma cortina de renda,  
essa é a razão para minha feição parecer vaga.  
tenho um telescópio na mão,  
estou sempre olhando para algo distante,  
onde cordeiros e cães são feitos de níquel,  
olhando para a floresta onde as crianças calvas estão caminhando,



essa é razão para meus olhos parecerem *algo* enevoados.  
esta manhã comi bastante um prato de *repolho*  
além disso essa janela de vidro é muito malfeita,  
essa é a razão para minha face parecer extremamente distorcida.  
para ser franco,  
sou muito saudável,  
aliás, você, por que ainda está me encarando desta forma?  
por que está sorrindo estranhamente?  
*oh*, claro, quanto à parte abaixo da minha cintura,  
se você diz que ela não está *claramente* visível,  
essa questão é algo idiota,  
claro, afinal, se estou encostado nessa parede de janela pálida,  
é porque estou dentro de casa.

- Poema 7 - O amante do amor

tomei o batom e pintei meus *lábios*,  
beije o tronco de uma *bétula*,  
mesmo que eu pareça um homem,  
não há *silicone* em meu peito,  
da minha pele não saia olores de loções delicadas,  
sou um homem enrugado e sem sorte,  
ah, que homem patético,  
no campo desse início ameno de verão,  
no meio do arvoredo brilhoso,  
coloquei a luva da cor de céu,  
coloquei uma cinta,  
pintei o colo de branco  
e jogando charme  
inclinando a cabeça  
como fazem as meninas  
beije o tronco da *bétula*  
com os *lábios* pintados de rosa  
e me agarrei na alta árvore branca

- Poema 8 - Solidão

em uma estrada esbranquiçada de campo,  
está o coração de um fatigado cavalo,  
fixando em pleno sol uma erva desidratada,  
que debruçada resseca silenciosamente  
fixa a trêmula erva solitária.

o que você está olhando  
em pé, sozinho, no campo ensolarado?  
a minha alma solitária e trêmula

na face empoeirada dessa paisagem  
cai levemente uma lágrima.

## Anexo 2 Obra original

- 地面の底の病気の顔

地面の底に顔があらはれ、  
さみしい病人の顔があらはれ。

地面の底のくらやみに、  
うらうら草の茎が萌えそめ、  
鼠の巣が萌えそめ、  
巣にこんがらかつてゐる、  
かずしれぬ髪の手がふるえ出し、  
冬至のころの、  
さびしい病気の地面から、  
ほそい青竹の根が生えそめ、  
生えそめ、  
それがじつにあはれふかくみえ、  
けぶれるごとくに見え、  
じつに、じつに、あはれふかげに見え。

地面の底のくらやみに、  
さみしい病人の顔があらはれ。

- 竹

ますぐなるもの地面に生え、  
するどき青きもの地面に生え、  
凍れる冬をつらぬきて、  
そのみどり葉光る朝の空路に、  
なみだたれ、  
なみだをたれ、  
いまはや懺悔をはれる肩の上より、

けぶれる竹の根はひろがり、  
するどき青きもの地面に生え。

- 竹

光る地面に竹が生え、  
青竹が生え、  
地下には竹の根が生え、  
根がしだいにほそらみ、  
根の先より繊毛が生え、  
かすかにけぶる繊毛が生え、  
かすかにふるえ。

かたき地面に竹が生え、  
地上にするどく竹が生え、  
まつしぐらに竹が生え、  
凍れる節節りんりと、  
青空のもとに竹が生え、  
竹、竹、竹が生え。

- 天景

しづかにきしれ四輪馬車、  
ほのかに海はあかるみて、  
麦は遠きにながれたり、  
しづかにきしれ四輪馬車。  
光る魚鳥の天景を、  
また窓青き建築を、  
しづかにきしれ四輪馬車。

- 悲しい月夜

ぬすつと犬めが、  
くさつた波止場の月に吠えてゐる。  
たましひが耳をすますと、  
陰気くさい声をして、  
黄いろい娘たちが合唱してゐる、  
合唱してゐる、

波止場のくらい石垣で。

いつも、  
なぜおれはこれなんだ、  
犬よ、  
青白いふしあはせの犬よ。

- 内部に居る人が畸形な病人に見える理由

わたしは窓かけのれいすのかげに立つて居ります、  
それがわたくしの顔をうすぼんやりと見せる理由です。  
わたしは手に遠めがねをもつて居ります、  
それでわたくしは、ずっと遠いところを見て居ります、  
につける製の犬だの羊だの、  
あたまのはげた子供たちの歩いてゐる林をみて居ります、  
それらがわたくしの瞳を、いくらかかすんでみせる理由です。  
わたくしはけさみやべつの皿を喰べすぎました、  
そのうへこの窓硝子は非常に粗製です、  
それがわたくしの顔をこんなに甚だしく歪んで見せる理由です。  
じつさいのところを言へば、  
わたくしは健康すぎるぐらゐなものです、  
それなのに、なんだつて君は、そこで私をみつめてゐる。  
なんだつてそんなに薄気味わるく笑つてゐる。  
おお、もちろん、わたくしの腰から下ならば、  
そのへんがはつきりしないといふのならば、  
いくらか馬鹿げた疑問であるが、  
もちろん、つまり、この青白い窓の壁にそうて、  
家の内部に立つてゐるわけです。

- 恋を恋する人

わたしはくちびるにべにをぬつて、  
あたらしい白樺の幹に接吻した、  
よしんば私が美男であらうとも、  
わたしの胸にはごむまりのやうな乳房がない、  
わたしの皮膚からはきめのこまかい粉おしろいのにほひがしない、  
わたしはしなびきつた薄命男だ、  
ああ、なんといふいぢらしい男だ、  
けふのかぐはしい初夏の野原で、  
きらきらする木立の中で、  
手には空色の手ぶくろをすつぽりとはめてみた、  
腰にはこるせつとのやうなものはめてみた、

襟には襟おしろいのやうなものをぬりつけた、  
かうしてひつそりとしなをつくりながら、  
わたしは娘たちのするやうに、  
こころもちくびをかしげて、  
あたらしい白樺の幹に接吻した、  
くちびるにばらいろのべにをぬつて、  
まつしろの高い樹木にすがりついた。

- 孤独

田舎の白つぼい道ばたで、  
つかれた馬のところが、  
ひからびた日向の草をみつめてゐる、  
ななめに、しのしのとほそくもえる、  
ふるへるさびしい草をみつめる。

田舎のさびしい日向に立つて、  
おまへはなにを視てゐるのか、  
ふるへる、わたしの孤独のたましひよ。

このほこりつぼい風景の顔に、  
うすく涙がながれてゐる。