

DE KORAI FUTAIISHO A MAIGETSUSHÔ:  
UMA FACETA DA POÉTICA JAPONESA

*Geny Wakisaka*

Ao folhear o *Karonshu*<sup>1</sup>, uma coletânea de estudos sobre poesias em que se acham reunidas oito obras elaboradas entre os séculos XII e XIX, escritas por estudiosos dos poemas japoneses, interessei-me pelas primeiras páginas do *Korai Futaisho (Estudos Poéticos Tradicionais)*, de Fujiwara Toshinari (1114-1204), mais conhecido por Shunzei, conforme a pronúncia chinesa.

A mencionada obra possui um breve prefácio em que o autor faz considerações históricas acerca da origem do poema japonês, denominado *Yamato uta* (poema de Yamato). De acordo com Shunzei, ele desponta já na era mitológica do país, quando deidades de espíritos ágeis deixaram registrados seus “labores com as palavras” originando assim o poema japonês. Em seguida, baseado nas palavras do poeta Kino Tsurayuki (? – 945), organizador da coletânea poética *Kokin wakashû* (905), Shunzei define de certa forma o poema como “a expressão do conhecimento da essência do sentimento, apreendido frente às manifestações particulares dos fenômenos da natureza” E assim sendo, o poema, concretização formal, é para Shunzei um meio de manifestação da poesia.

Ainda no prefácio, o autor afirma que durante sua trajetória, o poema japonês sofreu restrições e normas modeladoras em conformidade com os *shiki* (normas) que cada letrado foi acrescentando, criando as escolas de estilos poéticos. Conclui dizendo que, apesar de todos esses trabalhos feitos ao longo dos anos, são poucas as pessoas que conseguem explicar e discernir os valores dos

1. Fumio Hashimoto (org.), *Karonshu*, Tóquio, Shôgakukan, 1985. (Nihon Koten Bungaku Zenshû)

poemas. Shunzei, no caso, não separa o poema em palavras e pensamentos, mas o apreende no seu conjunto *sugata kotoba*, isto é, “a figura de palavras”

No corpo de sua obra propriamente dita, considerando o poema como produto de um trabalho de elaboração, Shunzei ressalta a necessidade de todo um preparativo da postura espiritual por parte do poeta, antes mesmo de iniciar seu trabalho de produção. Para tal, o autor se apóia na obra *Tendai Shikan*<sup>2</sup>, escrito pelo monge Kanjô, traçando um paralelo entre o poeta que se preza e o budista frente à meditação. O destaque, no caso, é dado ao termo *shikan* (*samantha-vipasyana*), cuja tradução literal é “parar e ver”. O termo *shi* não seria apenas parar, mas estabelecer uma parada em relação à atividade do poeta com o mundo exterior, e desvencilhar-se de quaisquer interferências de pensamentos externos que possam desnortear o poeta, a fim de alcançar o estágio de absoluta clareza e serenidade. Em *kan* (ver), estaria contido o trabalho mental de analisar, pensar, refletir, discernir até se chegar a uma visão mentalizada, no caso, do poema.

Acrescentando-se uma nota explicativa, segundo o sutra *Hokkekyô*<sup>3</sup>, o qual é aludido por Shunzei em seu texto, todas as obras das santidades, mesmo que estas não constem do quadro budista, e ainda, qualquer atitude que vise auxiliar a vivência do ser, mesmo fora da prática religiosa, se estas partirem de uma iniciativa de sentimentos puros, serão conjugadas aos ensinamentos budistas.

Ainda segundo o sutra *Fukenkan*<sup>4</sup>, que desenvolve o pensamento do Sandai (três iluminações), temos o seguinte:

1. A realidade (substância) da existência é o vazio (*kûtai*), que
2. mediante relação de contingência (*en*) poderá ser preenchido por algo considerado provisório (*ketai*) e
3. esta existência nunca deverá ser observada mediante um só prisma, objetivando-se a imparcialidade (*chûtai*).

Realçando estes três princípios de iluminação do referido sutra, Shunzei assinala que o bom ou o deplorável não se acham definidos no objeto em si e que a postura do poeta frente à realidade deve ser a do vazio.

Prosseguindo nas especulações, Shunzei afirma que a classificação valorativa do poema depende, em parte, do ritmo que a ele se acrescenta por parte do sujeito no ato de sua leitura. No entanto, realça palavras *en* e *aware* como pontos altos do poema japonês.

Conforme o adendo de termos poéticos do *Karonshû*, *en* é a beleza de toque nobre, de refinamento. Nele o objeto enunciado vem apenas visualizado como o semblante da lua encoberto em parte pela neblina.

2. *Tendai Shikan* – anotações de Kanjô (561-632) sobre ensinamentos ditados pelo mestre Chigi (538-597), da dinastia Sui da China, criador da seita budista Tendaishû.

3. *Hokkekyô* – o mesmo que *Myôhôngeikyô* (Saddharma-pundarika sutra), sutra composto atualmente de 8 vols. e 28 classificações.

4. *Fukenkan* – o mesmo que *Kanfugenbosatsugyôbokyô*, coincide com o último texto do sutra *Hokkekyô*.

O *en* comporta, ainda, figuras complexas que aludem a quadros dos poemas do passado, num processo de superposição de imagens. Seria o esplendor da beleza que apenas deve transparecer e não se expõe.

O *aware*, conceito muito prezado na literatura japonesa da era Heian (794-1185), está baseado na emotividade que é suscitada pela tristeza da fugacidade, do fluir no silêncio. Engloba, no contexto, o sentimento caridoso.

No nosso entender, o idealismo budista considera que a existência teria o seu aspecto dual. Um lado estaria voltado ao mundano, o qual é tido como provisório e aparente, e o outro seria o verdadeiro, o idealizado e prometido. A seita Tendai, no caso, estabelece três aspectos de iluminação, ou seja, o *kûdai* (a existência do vazio, que seria um estágio preparatório da forma), o *kedai* (voltado para a vivência provisória, o mundano) e o *chûdai* (o mundo da substância verdadeira, a essência idealizada, que deverá ser buscada conscientemente).

Conforme a tentativa de adaptação destes princípios búdicos ao processo de produção poética empreendido por Shunzei, ainda no nosso entender, o poeta, dentro da sua vivência cotidiana (*kedai*) deverá se propor, num primeiro momento, o alcance do vazio (*kûdai*) e, nesse estado, trabalhar para a captação da essência da substância (*chûdai*), no caso, da produção poética. E esta viagem no mundo da poesia seguirá um processo helicoidal, abrangendo estes três aspectos em conformidade com o *Tendai Shikan* e ainda balizado pelo ideal do *en* e do *aware*.

Após estas breves especulações sobre uma definição de posturas e obras, Shunzei admite na história da literatura japonesa três momentos em que podem ser observadas mudanças de temas, de vocabulários e expressões nos poemas. Assim, coloca no primeiro momento os poemas da antologia poética *Manyôshû*, organizada na segunda metade do século VIII. No segundo momento, insere os poemas das coletâneas *Kokinwakashû*, organizada em 905, *Gosenshû*, de 951 e *Shûishû* de 1005. No terceiro momento estão classificados os poemas da coletânea *Goshûishû*, de 1086, *Senzaishû*, de 1187 e outros, considerados atuais na época. Afirma desta forma que o *Manyôshû* do século VIII é marco de um estilo, iniciando-se um novo estilo com o *Kokinwakashû* que se impôs por quase dois séculos, só surgindo um outro com o *Goshûishû* em 1086.

Shunzei contava com oitenta e quatro anos quando escreveu *Korai Futai-shô* e disse que quis tocar apenas na essência do poema, recomendando que, no ato da produção, o poeta deve ter sempre o maior cuidado. E através da utilização da palavra-poema, que na verdade é condenada pelo budismo, Shunzei busca a absolvição da massa popular. No *Korai Fûtaishô*, registrado em seu retiro com a data de 20 de julho de 1197, o poeta, na qualidade de bonzo, coloca um ponto final nesta parte especulativa sobre o poema japonês.

A obra tem seqüência com um levantamento dos poemas japoneses, restrito no caso àqueles da forma *tanka* (poema de 31 sílabas), destacando-os numa ordem cronológica, com o registro de apenas três exemplares dos tempos da mitologia japonesa. Destes três, o primeiro é da divindade Susano, irmão de Amaterasu, que expulso do mundo das divindades chega a Izumo, atual provín-

cia de Shimane, onde dá início a uma nova vida, construindo o seu lar. E neste trabalho profere o primeiro *tanka* da história do Japão, segundo Shunzei. Os outros dois poemas, ainda do tempo mitológico, são do casal de divindades que se despedem. Segundo a lenda, a filha da deidade dos mares Toyotamahime, casada com o filho das deidades Izanagi-Izanami, retorna ao palácio dos mares, deixando o filho Hikohohodemino Mikoto recém-nascido, e o casal passa a trocar poemas de amor. Seriam estes os poemas do tipo *aware*, que vem envolto de todo um contexto.

Shunzei prossegue, já dentro do tempo histórico, citando o *tanka* do 16º imperador Nintoku que, conforme a lenda, observando a situação de penúria do seu povo, resolve abolir os impostos por sete anos consecutivos; o *tanka* do príncipe Shôtoku (574-622), que num ato de caridade cobre com as suas vestes um indigente moribundo que encontra pela estrada; e o *tanka* do monge Gyôki (688-749), cujos trabalhos em prol da sociedade carente notabilizaram-no na Antiguidade. Estes *tanka* notadamente preenchem os requisitos exigidos por Shunzei, como frutos poéticos que advêm de toda uma postura de vida que evidencia a prática do *aware*.

Como poema que preza o *en*, Shunzei cita dentro desta seqüência o *tanka* elaborado por uma ex-dama da corte, com o qual a jovem consegue amenizar o tédio do príncipe Katsuragi (684-757), que por ocasião de sua viagem ao norte do Japão se decepcionara com a recepção local, feita de maneira não-refinada.

Por último, Shunzei inclui o poema do monge Saichô (? -822), que em 788 inicia os trabalhos da seita Tendai, sediado no templo Enryakuji, situado no monte Hiei. No caso, o poema não passa de uma mescla de sentimentos de fé e pedido de proteção ao trabalho, que enquanto forma poética, transgride completamente os padrões do *tanka*.

Shunzei dá então início a uma série de apresentações um tanto simplistas das antologias poéticas japonesas organizadas até então, encabeçadas pelo *Manyôshû* e tendo na seqüência as antologias *Kokinwakashû*, *Gosenshû*, *Shûishû*, *Goshûishû*, *Kinyôshû*, de 1127, *Shikashû*, de 1187 e, fechando a lista, a antologia por ele organizada *Senzaishû*, datada de 1187. Excetuando-se o *Manyôshû*, estas antologias poéticas foram todas organizadas por decreto imperial, sob comando de poetas de renome das respectivas épocas.

Finalizada a apresentação, Shunzei transcreve no seu *Korai Futaishô* cerca de 200 *tanka* destacados do *Manyôshû*, ressaltando algumas características dos poemas em questão. O autor fala das dificuldades de leitura destes poemas, motivado pela transcrição feita em ideogramas chineses que são utilizados como simples fonogramas, além da presença de vocábulos e expressões já então fora de uso. Shunzei diz que selecionou alguns poemas da antologia, no intuito de apresentar propositadamente estas diferenças lingüísticas. Quanto aos poemas em si, considera-os, de um modo geral, de boa qualidade, rejeitando os treze poemas de Ôtomono Tabito, inseridos no volume 3, nos quais o poeta faz seu elogio desmesurado ao *sake* e os poemas em que os poetas Ikeda e Okami trocam ofensas, que naturalmente fogem ao seu padrão de beleza.

A seguir, inicia um capítulo de críticas às normas do poetar (*shiki*) e às “enfermidades” dos poemas, apontadas pelos ditos *connaisseurs* do assunto, mas que não passam de falhas rítmicas, em concordância com as regras estabelecidas para os poemas chineses, que não procedem no caso do *tanka* japonês. Fala pois de *Kakyôhyôshiki*, escrito em 772 por Fujiwara Hamanari, da obra *Magoshimeshiki* e *Kisenshiku*, que antecederam a organização da antologia *Kokinwakashû* de 905, de *Shinsenjuino*, escrito por Fujiwara Kintô (966-1041), de *Toshiyorizuinô*, escrito por Minamoto Toshiyori (? – 1129), da obra escrita pelo monge Nôin, poeta dos meados da era Heian (794-1184). Shunzei considera que todos falam a mesma coisa sem relevância e até mesmo prejudicial à produção do poeta. Apesar do seu parecer, recomenda aos poetas conhecer estas normas do poetar, escritas pelos antepassados.

No capítulo seguinte, Shunzei insere as obras que estabeleceram o segundo momento literário japonês, encabeçado pelos da antologia *Kokinwakashû*, selecionando e apresentando cerca de 360 poemas. Na sua maioria são poemas que falam das transformações sazonais da natureza, que captam com maestria e perspicácia a evolução paisagística do momento, nele inculcando o sopro melancólico da condição humana. Incluem-se entre eles os poemas de amor, líricos por excelência.

Tal como uma preleção de seu ideário poético, Shunzei prefacia sua listagem de poemas seletos deste seu segundo momento literário, traduzindo e sintetizando-os em forma de prosa/poema, onde enaltece sobremaneira a natureza. Suas observações elogiosas que seguem breves, apostas a alguns dos poemas, são quase sempre apenas emotivas.

E a respeito do terceiro momento poético mencionado por Shunzei no início do seu *Korai Fûtaishô*, caracterizado pelo surgimento dos poemas das antologias *Goshûishû* e *Senzaishû*, não teve o destaque esperado. Assim, os poemas destas antologias são citados apenas na seqüência do segundo momento, sem nenhuma nota ou observação. Finaliza, realçando as qualidades do organizador da antologia *Kinyôshû*, observando, no entanto, com certo ar discriminatório, a seleção de poemas de tendência moderna feita pelo mestre organizador da antologia. Quanto ao *Shikashû*, Shunzei indaga sobre a validade da presença de poemas de gosto vulgar, e a respeito do *Senzaishû*, reconhece sua falha em dar ênfase apenas aos poemas, sem levar em consideração os autores desses poemas, mas a qualidade do poema em si.

Shunzei termina de forma um tanto melancólica as suas especulações sobre os poemas japoneses, sem um retorno às suas propostas iniciais. Talvez uma análise mais detalhada dos poemas selecionados por ele nos dariam uma resposta mais contundente a este respeito.

#### Maigetsushô – Fujiwarano Teika

Fujiwara Sadaie (1162-1241), mais conhecido como Teika, filho de Shunzei, apresenta uma série de conselhos práticos ao poeta principiante, em respos-

ta a um nobre que lhe envia mensalmente cem poemas de sua autoria, aos quais solicita correções do mestre. Estes conselhos foram reunidos na obra *Maigetsushô*, em 1219, que por sua vez se acha inserida no já citado *Karonshû*.

Diferindo dos trabalhos de Shunzei, as observações feitas por Teika são bem mais práticas e didáticas. Afastando-se das especulações do pai, os trabalhos de Teika, que de certa forma complementam os ideais defendidos por Shunzei, consolidam o estilo do poema japonês. Devo acrescentar que Teika foi um dos responsáveis pela organização da antologia poética *Shinkokinwakashû*, concluída em 1205. Por exemplo, em *Maigetsushô*, diz:

Leia com muita atenção os poemas inseridos na antologia *Manyôshû* e nas demais antologias até que possa diferenciá-los no tocante ao estilo, que decorre de um processo histórico. Não se deve considerar os poemas apenas pelo fato destes figurarem em antologias. Os poetas de *Manyôshû*, sendo este de data antiga, são portadores de sentimentos singelos, passados naturalmente aos poemas. Mesmo que estas obras coadunem com o seu gosto, é muito difícil chegar a este nível. Sinto nestes seus trabalhos uma tentativa em trilhar o estilo *Manyô*, o que desaconselho no momento. Você deve se firmar nos estilos ditos básicos e não se aventurar ainda em outras searas.

Os estilos básicos que aqui alego são os quatro, dentre aqueles dez (*Jittai*) propostos por mim, ou seja, o *Yugentai* (estilo sugestivo), *Kotoshikarubekitai* (estilo contundente), *Uruwashikitai* (estilo equilibrado e harmônico) e o *Ushintai* (estilo de profundidade emotiva).

Após dominar estes quatro estilos, será mais fácil desafiar, como próximo passo, o *Taketakaitai* (estilo de cadência declamatória), o *Mirutai* (estilo visual) e o *Omoshirokaitai* (estilo que preza a improvisação), o *Hitofushiarutai* (estilo de tomada do flagrante) e o *Komayakanarutai* (estilo detalhista e complexo). Só o *kiratsutai*, que exige vigor nas palavras, permanecerá além do seu alcance.

Em todos os estilos o poema japonês deverá primar pela beleza perene, suscitando a emoção seguida de reflexão. O assunto poderá ser até da mais alta periculosidade, mas posto em poema, deverá suscitar apenas uma emoção perene, condição esta que valorizará sua obra.

### Sobre o estilo *Ushintai*, Teika comenta:

Dentre os estilos acima enumerados, nenhum supera este estilo que traz em si a substância do poema. Para se chegar a ele, o poeta deverá preparar o seu espírito, elevando-o ao estado de suprema limpidez e nele imergir. Aqueles poemas notórios de nossa literatura foram produzidos nestas condições. Deve-se, no entanto, manter o espírito equilibrado e não tornar o poema complexo, perdendo-se no emaranhado de vocábulos, na ânsia de arquitetar uma beleza ímpar. O desleixo deverá ser o inimigo número um do poeta; ele será criticado sem clemência, o que poderá até esgotar seus ânimos. Isto contribuirá necessariamente para a decadência da própria literatura nacional. O principiante deve ser cuidadoso para não usurpar idéias alheias e não apresentar seus poemas sem antes refletir sobre eles, mesmo quando lhe requerem o improvisado.

Lembre-se de que a pressa gera a má fama.

Há momentos em que não se consegue elaborar poemas do tipo *ushin*: não insista, pois naturalmente fracassará. Aconselho-o, no caso, a mudar de tática. Elabore de cinco a dez *tanka* do tipo figurativo, por exemplo, preocupando-se em melhorar sua expressividade e na certa sua ansiedade estará atenuada, seu espírito mais preparado. Só então tente o tipo *ushintai*. Se sua temática for ligada aos sentimentos de puro lirismo, ele caberá neste estilo. O *ushintai*, de um modo geral, tem implicações com os demais nove estilos já abordados. Cada um dos nove deve apresentar sua peculiaridade estilística.

E continua:

Outro item importante na produção do poema é a escolha do vocabulário. Os vocábulos têm pesos e dimensões próprios, cujos valores expressivos devem ser bem estudados e usados adequadamente. Não se deve misturar vocábulos fortes e fracos mas separá-los, sempre atento às conexões harmônicas que irão surtir. Lembre-se que a boa ou má qualidade não é própria do vocábulo, mas advém do seu emprego. Assim, não devemos apresentar um vocábulo que lembre o *yû-gen*, seguido de um *kiratsu*, pois necessariamente se notará a desarmonia. Meu pai Shunzei dizia: “Os antigos se preocupavam com o fruto e se esqueciam das flores, os atuais só pensam nas flores e se esquecem dos frutos”. O fruto, no caso, seria o coração e a flor a expressão, a palavra. Não se deve desprezar nem o fruto (sentimento), nem a flor (palavra). No poema estes poderão ser equiparados às duas asas do pássaro, mas a carência do fruto será considerada mais grave que a deficiência no tocante às flores.

Sobre *Shûitsutai*, poemas qualificados pela excelência, Teika escreve:

A excelência do poema será observada pela sua substância e esta observação não deve ser movida simplesmente pela opinião pública pois nota-se hoje disparidades quanto ao juízo valorativo dos poemas, em decorrência das várias escolas (*ie*) e correntes literárias que proliferam. O monge Shun'e prezava no poema a simplicidade, já o poeta Toshiyori optava pelo *Taketakaki* e é difícil chegar a um acordo sobre esse assunto. Hoje, em tudo é estabelecido o *michi* (escola/caminho), principalmente no campo do poetar. Para os antigos a qualidade de excelência nos poemas era o desprendimento do material abordado, e a não-delimitação em quaisquer estilos já mencionados, incorporando, no entanto, características do poeta que fazem com que o campo semântico ultrapasse o já verbalizado. Não basta, assim, a singeleza e o ritmo desenvolvido para a excelência do poema.

O poeta normalmente trabalha sobre um esquema imaginado, tentando sempre melhorar sua forma de expressão. No momento em que seu espírito atinge o estágio propício, seu trabalho se efetiva, mesmo fora do esquema arquitetado, e a obra surge dentro de uma ambiência poética de grande densidade. Seu ritmo será de um eterno fluir, incorporando rastros de imagens que prenderão necessariamente a emoção do leitor. É pois desaconselhável tentar produzir de chofre o poema considerado excelente. Este só acontecerá após muito adestramento.

Muitas vezes você duvidará de certos poemas, nos quais aparentemente o poeta deixou de transmitir as idéias na íntegra. Há porém trabalhos em que o poeta consciente não diz tudo, dando-nos a impressão de falhas em clareza, mas aquela será uma das formas corretas de se expressar. Não tente, no entanto, este estilo no início de sua carreira.

Há também versos ou expressões já consagrados por sua beleza, mas não tente utilizá-los ou criá-los artificialmente. No caso do *honkadori*<sup>5</sup>, o poeta experiente o faz com rara felicidade, ampliando o seu campo poético, auxiliado pelo reaproveitamento da obra do passado. No caso em questão, a expressão que remete ao antigo deverá estar bem explícita, sem dar margem a dúvidas. Sendo isto possível aos poetas experientes. No caso de um principiante, ele deve evitar a ampliação da imagem do passado, mas pode, através do uso desta técnica, diversificar o seu ambiente poético e temático. Desta forma, evita-se apenas reforçar o que já foi dito. Sugiro, com isto, que esta técnica só proporciona sucesso àqueles que conseguem superar a obra do passado.

Ainda quanto à técnica do *honkadori*, se você quiser aproveitar os termos “entardecer”, “meditar”, “nos confins das nuvens”, do poema de amor de autoria de Minamoto Michiteru, inserido na antologia *Shinkokin wakashû* sob o número 1106, coloque-os distribuídos nos primeiros

5. Técnica poética japonesa que consiste em inserir, na própria obra, partes ou versos de poemas notabilizados da Antiguidade, reanimando a imagem do passado.

ou últimos metros do seu *tanka* (composto de 5 metros contendo 5-7-5-7-7 sílabas) mas transforme este poema de amor, por exemplo, em um poema que cante as estações do ano ou em outro tipo de poema que fuja à temática do amor.

O poema deve constar de um *dai*<sup>6</sup> segundo Teika, o qual deve estar presente no início e no final do poema.

Se houver um único *dai*, este deverá constar no final do poema. Se são dois *dai* relacionados (por exemplo: últimos crisântemos – prolongamento do outono), não devem ser ditos no mesmo metro. Contamos com exemplares deste tipo de poemas, consagrados pela opinião, mas não devemos expressar o *dai* do poema já no seu início.

Quanto às “enfermidades”, as repetições dos mesmos ideogramas no início do primeiro metro e do terceiro, não as considero de suprema gravidade, mas devem ser evitadas. Cientes destas e demais “enfermidades” apontadas na Antiguidade, devemos superá-las, pois embora sejam de somenos importância, o poema que, além da má qualidade, apresentar muitas “enfermidades”, não terá salvação.

Num conjunto de poemas, deve-se evitar o uso de vocábulos iguais. Os vocábulos de uso comum podem aparecer com certa constância, mas aqueles que chamam a atenção pela sua excentricidade devem ser evitados em seu uso repetido. A combinação inusitada de vocábulos comuns não amplia o seu significado e apenas causa o tédio, sem provocar o impacto almejado, correndo-se ainda o risco de acarretar a decadência da expressão verbal.

Os dez estilos assumidos por mim devem ser escolhidos e ensinados conforme a tendência de cada discípulo, a natureza de cada pessoa, como os sermões dos monges que são proferidos de acordo com o público. Assim, os estilos não devem ser impostos.

Analisar a produção e sugerir o estilo no sentido amplo do *Ushintai* deve estar na base do comportamento do poeta. Isto não o impede que, uma vez dominado um estilo, passe a exercitar um outro. Só não se deve iniciar pela trilha adversa à própria natureza. Não tendo isto em mente, você poderá ser um exímio poeta, mas será sempre um ignorante como instrutor.

De outro lado, mesmo aqueles que têm talento, se não tiverem uma orientação poderão perder-se e caminhar para a improdução.

Conhecer com clareza o valor da obra é outro item importante. Este valor é muitas vezes medido pelas críticas que vêm de fora. Geralmente quando um poeta cria fama, tem seus poemas considerados, mesmo se não são devidamente analisados, e o contrário também acontece. A questão se coloca porque o sujeito não possui sua própria medida de valores. Quando visitei o templo Sumiyoshi, recebi a iluminação que me alertou – acima de você, brilha a lua – e senti uma vergonha incomensurável. A humildade deve ser sempre lembrada.

## E Teika prossegue:

O aproveitamento de expressões ou conteúdos de poemas do passado não é considerado plágio dentro da tradição japonesa. Este procedimento pode trazer novas aberturas e dimensões à produção poética. Aconselho, pois, a leitura dos vinte volumes da coletânea *Hakushimonjû*<sup>7</sup>, de onde você poderá obter a limpidez e a nobreza das emoções. Declamar o poema, ou ter em mente uma imagem poética de sua preferência, pode animar a sua produção. O amador não deve demorar-se muito tempo numa produção. Ela deve ser feita sem titubeações, mas constantemente se esmerando, refletindo sempre. De início, deve-se estar preparado para improvisações, mas o aconselho a insistir nos seus temas ou *dai* mais recorrentes.

6. Título ou tema que vem expresso por um ou mais ideogramas (cada ideograma representa uma idéia).

7. Coletânea de poemas do poeta Hakukyo (772-846), da dinastia Sui da China.

Normalmente o primeiro metro (5 sílabas) do poema deve ser bem pensado. Para tanto, deixa-se uma pequena nota de intenção no seu espaço e depois de completo os demais metros, ele deve ser reelaborado, com maior atenção. Numa reunião poética cuja proposta é compor cem poemas, cada participante, veterano ou principiante, não deve apresentar mais que 7 ou 8 poemas.

Estas são as anotações sobre a prática do poema, registradas no *Maigetsu-shô*. Como o próprio poeta diz ao final, elas são um tanto vagas, mas provêm de conclusões empíricas feitas ao longo de sua vida.

Em resumo, Teika aborda questões práticas de um lado e, de outro, faz a apresentação sucinta dos seus dez estilos básicos, demorando-se no *Ushintai*, o seu estilo representativo que, segundo ele, é a base de todos os estilos. A ambiência poética do *Ushintai* será alcançada com o estado *kûtai* (vazio – fator espiritual), mencionado anteriormente por Shunzei, quando surge a oportunidade de se mentalizar a substância ou a essência da poesia (*chûtai*), verbalizando apenas esta essência, descartando toda uma complexidade imagética do momento em que o poeta está inserido (*kedai*).

Teika não descarta a necessidade do fruto (emoção) e da flor (palavra) no poema, atribuindo-lhes pesos equitativos. Desta forma, Teika completa os ideais de seu pai Shunzei dentro do processo histórico do poema japonês.

### *Bibliografia*

- HASHIMOTO, Fumio (org.) *et alii*. *Karonshu*. Tóquio, Shôgakukan, 1980. (Nihon Koten Bungaku Zenshû.)
- MATSUNO, Yôichi. *Fujiwara Toshinarino Kenkyû*. Tóquio, Kazamashobô, 1973.
- SASAKI, Nobutsura. *Nihon Kagaku Taikei*. Tóquio, Kazamashobô, 1973, vols. 2 e 3.
- ICHIKO, Sadaji *et alii*. *Nihon Koten Bungaku Daijiten*. Tóquio, Iwanami, 1984, vols. 2 e 5.
- NAKAMURA, Hajime *et alii*. *Bukkyô Jiten*. Tóquio, Iwanami, 1989.
- INOUE, Mitsusada *et alii*. *Shôsetsu Nihonshi*. Tóquio, Yamakawa, 1985.