

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

ANGÉLICA ALVES RAMOS

O divino e o terreno na transcrição de 「羽衣」 :

Hagoromo, o Manto de Plumas

Versão original

São Carlos

2025

ANGÉLICA ALVES RAMOS

O divino e o terreno na transcrição de 「羽衣」:

Hagoromo, o Manto de Plumas

Versão original

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Estudos de Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Diana Junkes

São Carlos

2025

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

Ramos., Angélica Alves

O divino e o terreno na transcrição de 「羽衣」:
Hagoromo, o Manto de Plumas / Angélica Alves Ramos. --
2025.
355f.

Tese de Doutorado - Universidade Federal de São Carlos,
campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Diana Junkes Bueno Martha

Banca Examinadora: Andréia Guerini, Cacio José
Ferreira, Diana Junkes Bueno Martha, Josette Maria
Alves de Souza Monzani, Wilson Alves Bezerra

Bibliografia

1. Hagoromo, o Manto de Plumas. 2. Transcrição. 3.
Cultura Japonesa. I. Ramos., Angélica Alves. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática
(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Arildo Martins - CRB/8 7180

RAMOS, Angélica Alves. O divino e o terreno na transcrição de 「羽衣」 : *Hagoromo, o Manto de Plumas* (versão original). Tese (Doutorado) apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção do título de Doutor em Estudos de Literatura.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Cacio José Ferreira – Universidade de Brasília

Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani – Universidade Federal de São Carlos

Prof. Dr. Wilson Alves Bezerra – Universidade Federal de São Carlos

Profa. Dra. Andréia Guerini – Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Dra. Diana Junkes – Universidade Federal de São Carlos

Dedico este trabalho aos meus pais, irmãos
família e amigos, que com amor, admiração e gratidão por seu
apoio, carinho e presença ao longo do período de
elaboração deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Diana Junkes, pela orientação, confiança e paciência, contribuindo para meu crescimento científico e intelectual, e, sobretudo, por desvelar-me a constelação do poeta enxadrista, o brocado de seda do celeste céu oriental e fazer com que as palavras, agora, residam em minha alma, onde elas me revelam este mundo e criam outro.

À Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani pelas valiosas contribuições dadas em minha banca de qualificação e defesa, que ajudaram a desenhar novos mapas neste estudo, apontando-me às constelações orientais do poeta e soprando, delicadamente, a melodia poética do “Vento Sardo”.

Ao Prof. Dr. Cacio José Ferreira pelas valiosas contribuições dadas em minha banca de qualificação e defesa, que ajudaram a esculpir os caminhos neste estudo, iluminado as frestas e arestas da sutileza poética japonesa.

Ao Prof. Dr. Wilson Alves Bezerra e a Profa. Dra. Andréia Guerini pelas valiosas contribuições dadas em minha banca de defesa, pelo olhar atento e questionador, que iluminaram a névoa entre o divino e o terreno e a tessitura de sentidos do “manto de plumas”.

À minha mãe, Rosely, a lua do meu céu, cujo luar me guiou, em que cada gesto e palavra foi o sopro que impulsionou minha jornada nos estudos, mostrando-me que o conhecimento é um céu infinito, no qual posso voar sem limites. Se hoje sigo firme, é porque tua luz me conduz. Se hoje sonho alto, é porque me ensinou que a lua não é inalcançável.

Ao meu pai, Anelito, minha montanha, o rochedo onde me apoio e busco sustento quando não encontro meu chão, em sua presença firme e inabalável encontrei abrigo e o caminho que me faz seguir em frente. Como os picos que tocam o céu, sua força me lembra que posso alcançar as alturas.

À minha irmã, Rosângela, flor da minha primavera, quem envolve os meus dias com cor, frescor e acalento; na sua presença encontrei apoio, nas suas palavras, o incentivo que fez meus sonhos florescerem. Como a primavera renova a vida, você renova minha energia e confiança, impulsionando-me a seguir nos estudos, acreditando sempre no meu próprio florescer.

Ao meu irmão, Fábio, minha cunhada, Gabriela e meu sobrinho, Arthur, minha brisa de primavera, leve, fresca, cheia de vida. Fábio, seu carinho é sopro que acalma; Gabriela, tua força é o vento que impulsiona; Arthur, tua alegria é a brisa brincalhona que enche meus dias de luz. Nos momentos de cansaço, vocês foram o ar renovador, refrescando minha caminhada, tornando meu caminho mais leve.

Aos amigos do coração, Sandra e Michel, minha chuva de primavera, suaves e generosos, nutrindo com carinho, fortalecendo com presença. Cada palavra de incentivo, cada

gesto de apoio foi a gota cristalina que regou meus sonhos, brotando em mim a força para continuar minha jornada.

Ao Richard, meu parceiro de viagem, com quem desbravei a terra do brocado de seda, compartilhando desafios culturais, encantos e o brilho das lanternas que iluminam o céu estrangeiro.

Agradeço fortemente aos meus amigos da carona, em especial ao Prof. Osmar, por me apoiarem e ajudarem, acreditando no meu trabalho e aguentando minhas lamurias. Aos colegas da UFSCar e aos da pós-graduação, em especial ao Grupo de Estudo NEPPOC, pelo apoio e troca de conhecimento.

Agradeço especialmente e imensamente a minha família, por sempre me apoiarem e instigarem a seguir em frente, sem nunca desistir e por me ouvirem fascinados sempre que comentava sobre minha pesquisa, o brilho no olhar nem sempre era pelo imbricar imagético da poesia japonesa, mas sempre pelo orgulho e pela partilha de conhecimento.

“e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites milumapáginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas mesmam ensimesmam onde o fim é o comêço onde escrever sobre o escrever é não escrever sobre não escrever e por isso começo...”

(Haroldo de Campos,
fragmento de *Galáxias*)

RESUMO

RAMOS, Angélica Alves. O divino e o terreno na transcrição de 「羽衣」: *Hagoromo, o Manto de Plumas*. 355 f. Tese (Doutorado) - Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, 2025.

Produto dos entretenimentos oferecidos nos festivais dos templos budistas e santuários xintoístas no Período Muromachi (1336-1573), o Teatro Nô é uma arte teatral clássica japonesa que combina harmoniosamente dança, música e poesia, cuja organicidade estrutural é uma amálgama dos preceitos e práticas do Xintoísmo e do Budismo. Essas matrizes religiosas são patentes na peça Nô *Hagoromo* (Manto de Plumas), a qual apresenta o encontro do divino (divindade budista) e do terreno (humano), na qual a donzela celeste tem o seu manto sagrado roubado por um pescador, ocasionando a corrupção terrena e a impureza espiritual. Como um ideograma teatral, *Hagoromo* apresenta uma malha poética composta por complexos e diferentes fios, cuja tessitura se inspira em elementos do sagrado, como os sutras budistas, a gestualidade da dança xintoísta (kagura), e a releitura de lendas mitológicas, entre outros. Com elementos, aparentemente, intraduzíveis, *Hagoromo* foi transcrita por Haroldo de Campos, num “texto poeticamente eficaz, minuciosamente trabalhado, autônomo como obra de arte verbal” (2006, p.16). Considerando que a transcrição é uma tradução criativa que visa traduzir não apenas a expressão e o conteúdo poético, mas também a intencionalidade do poema, (re)criando as formas significantes, a presente tese busca, por meio de uma leitura crítica, compreender como se dá o encontro do divino e do terreno, oriundos principalmente do Budismo e do Xintoísmo, os quais são intrínsecos à arquitetura e à materialidade do Nô, na tradução da peça de Teatro Nô *Hagoromo, o Manto de Plumas* de Haroldo de Campos (2006). Utilizando como base a teoria da transcrição (CAMPOS, 2011) e o método de compor ideogrâmico (CAMPOS, 1977), visamos compreender o diálogo crítico que o texto transcrito tece com o texto de partida, preocupando-se com os elementos extratextuais, principalmente, mediante a complexidade visual e metafórica do ideograma.

Palavras-chave: *Hagoromo, o Manto de Plumas*, transcrição, Budismo, Xintoísmo, Teatro Nô, cultura japonesa, poesia.

ABSTRACT

RAMOS, Angélica Alves. The divine and the earthly in the transcreation of 「羽衣」 : *Hagoromo, o Manto de Plumas*. 355 f. Tese (Doutorado) - Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, 2025

Product of the entertainments offered at Buddhist temple festivals and Shinto shrines in the Muromachi Period (1336-1573), Noh Theater is a classical Japanese theatrical art that harmoniously combines dance, music and poetry, whose structural organicity is an amalgamation of the precepts and practices of Shintoism and Buddhism. These religious matrices are evident in the Noh play *Hagoromo* (The Feathers Mantle), which features the meeting of the divine (Buddhist deity) and the earthly (human), in which the celestial maiden's sacred mantle was stolen by a fisherman, causing the earthly corruption and spiritual impurity. As a theatrical ideogram, *Hagoromo* presents a poetic fabric composed of complex and diverse threads, inspired by sacred elements such as Buddhist sutras, the gestures of Shinto dance (kagura), and reinterpretation of mythological legends, among others. Featuring elements that are seemingly untranslatable, *Hagoromo* was transcreated by Haroldo de Campos, into a "poetically effective text, meticulously crafted, autonomous as a work of verbal art" (2006, p.16). Given that transcreation is a creative form of translation aimed not only at rendering poetic expression and content, but also at capturing the poem's intent by (re)creating its significant forms, this thesis seeks, through a critical reading, to understand how is configured the encounter between the divine and the earthly, originating mainly from Buddhism and Shintoism, which are intrinsic to the architecture and materiality of Noh, in the translation of the Noh Theater play *Hagoromo, o Manto de plumas* by Haroldo de Campos (2006). Grounded in the theory of transcreation (CAMPOS, 2011) and the ideogramic method of composition (CAMPOS, 1977), we aim to comprehend the critical dialogue established between the transcribed text and the source text, focusing on extratextual elements, mainly, through the visual and metaphorical complexity of the ideogram.

Keywords: *Hagoromo, o Manto de Plumas*, transcreation, Buddhism, Shintoism, Theater Noh, Japanese culture, poetry.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Palco (e hashigakari) do Teatro Nô do Santuário Fujimi Inari em Quioto.....	20
Figura 2: Mapa de posições do palco Nô.....	21
Figura 3: Trecho do livreto (utai-bon) da peça Nô <i>Hagoromo</i>	47
Figura 4: Apreciação das Cerejeiras no Parque Hiraki em Quioto.....	52
Figura 5: Vídeo da performance teatral do drama Nô <i>Hagoromo</i> : waki e waki-zurê cantam o shidai.....	64
Figura 6: Ukiyo-ê: <i>A Grande Onda de Kanagawa</i> de Hokusai (1830).....	69
Figura 7: Ritual do harae no Santuário Kiyomizudera em Quito.....	73
Figura 8: Vídeo da performance teatral do drama Nô <i>Hagoromo</i> : introdução do personagem Hakuryô.....	75
Figura 9: Ukiyo-ê: <i>Monte Fuji visto da costa de Hagoromo</i> de Okada Koichi (1954).....	76
Figura 10: Ukiyô-e: <i>Dragão subindo aos céus</i> de Ogata Gekkô (1897).....	80
Figura 11: Ukiyo-ê: <i>Lua de Outono no Templo de Ishiyama</i> do artista Utagawa Hiroshige (1834).....	86
Figura 12: <i>Pinheiro de Hagoromo</i>	114
Figura 13: Vídeo da performance teatral do drama Nô <i>Hagoromo</i> : waki toma posse do hagoromo.....	125
Figura 14: Templo Tôdai-jii em Nara.....	138
Figura 15: Pinturas de Tennin decorando o teto da Sala Sagrada dos Palanquins do Santuário de Nikkô Toshugô.....	153
Figura 16: Vídeo da performance teatral do drama Nô <i>Hagoromo</i> : a personagem Tennin surge no palco.....	161
Figura 17: Estátua representando a Tennin: decoração de uma ponte na cidade de Shizuoka.	163
Figura 18: Vídeo da performance teatral do drama Nô <i>Hagoromo</i> : shite executando o suriashi.	181

Figura 19: Vídeo da performance teatral do drama Nô Hagoromo: Hakuryô esconde o manto de plumas.....	188
Figura 20: Monumento sinalizando a proibição de mulheres na trilha para o cume do Monte Ômine em Nara.....	197
Figura 21: Ukiyo-ê: <i>Gansos em descida</i> do artista Utagawa Hiroshige (1830).....	212
Figura 22: Ukiyo-ê: <i>Andorinhas e juncos</i> do artista Nakayama Sugakudo (1859).....	214
Figura 23: Ukiyo-ê: <i>Cena no Palácio da Lua: sonho sobre o Palácio da Lua</i> do artista Totoya Hokkei (1831).....	224
Figura 24: Ukiyo-ê: <i>Observando Yan Guifei no Palácio da Lua</i> do artista Kitagawa Utamaro (1780).....	232
Figura 25: Ukiyo-ê: <i>Dança dos Deuses na Caverna Celestial</i> do artista Katsushika Hokusai (1808-13).....	243
Figura 26: Performance de kagura pela miko do Santuário de Fushimi Inari.....	246
Figura 27: Apresentação da kagura: Sarutahiko no mai.....	247
Figura 28: Ukiyo-ê: <i>Os dois deuses Izanagi e Izanami em pé na Ponte Flutuante Celeste</i> do artista Utagawa Hiroshige (1847-1852).....	254
Figura 29: Mapa budista japonês do <i>Monte Meru</i> do período Edo (1890s).....	289
Figura 30: Vídeo da performance teatral do drama Nô <i>Hagoromo</i> : Tennin em reverência ao Daiseishi.....	298
Figura 31: Ukiyo-ê: <i>Jo no mai</i> do artista Uemura Shoên (1936).....	299
Figura 32: Ukiyo-ê: <i>Versão da Tennin retornando aos céus</i> do artista Utagawa Yoshiharu (1872).....	321
Figura 33: Sumi-ê: <i>Os Pinheiros</i> do artista Hasegawa Tôhaku (século XVI).....	327

LISTA DE TABELA

Tabela 1: Modelo.....	31
Tabela 2: Versos do poema <i>O dique de magnólias</i> (tradução de Haroldo de Campos).....	42
Tabela 3: Versos: 08 e 09; personagem: pescador e pescadores.....	45
Tabela 4: Poema n. 724 da antologia <i>Kokinwakashû</i> (tradução Andrei Cunha).....	53
Tabela 5: Poema n. 214 da antologia <i>Kokinwakashû</i> (tradução Angélica Ramos).....	55
Tabela 6: Haicai de Bashô (tradução Angélica Ramos).....	63
Tabela 7: Versos: de 01 a 03; personagem: pescador e pescadores.....	66
Tabela 8: Poema n. 1228 da antologia <i>Man'yôshû</i> (tradução: Angélica Ramos).....	70
Tabela 9: Versos: 08 e 09; personagem: pescador e pescadores.....	74
Tabela 10: Poema n. 366 da antologia <i>Goshûiwakashû</i> (tradução Andrei Cunha).....	76
Tabela 11: Poema n. 296 da antologia <i>Man'yôshû</i> (tradução: Angélica Ramos).....	78
Tabela 12: Poema chinês da antologia <i>Shijin Gyokusetsu</i> (tradução Angélica Ramos).....	81
Tabela 13: Versos: 06 a 14; personagem: pescador e pescadores.....	82
Tabela 14: Poema n. 379 da antologia <i>Shinkokinwakashû</i> (tradução Angélica Ramos).....	87
Tabela 15: Poema n. 84 da antologia <i>Kokinwakashû</i> (tradução de Andrei Cunha).....	89
Tabela 16: Versos do poema <i>Um lance de dados</i> (tradução Haroldo de Campos).....	91
Tabela 17: <i>Poema do Nadador</i> de Jorge de Lima.....	92
Tabela 18: Poema n. 09 da antologia <i>Kokinwakashû</i> (tradução de Olivia Yumi Nakaeme)....	93
Tabela 19: Poema n. 23 da antologia <i>Shinkokinwakashû</i> (tradução de Angélica Ramos).....	95
Tabela 20: Versos: 15 a 19; personagem: pescador e pescadores.....	97
Tabela 21: Poema n. 406 da antologia <i>Kokinwakashû</i> (tradução Andrei Cunha).....	98
Tabela 22: Versos: 20 a 25; personagem: pescador e pescadores.....	104
Tabela 23: Poema: <i>Li Fu Jen</i> (tradução Haroldo de Campos).....	105
Tabela 24: Versos: 26 a 32; personagem: pescador e pescadores.....	106

Tabela 25: Versos do poema <i>Marinha Barrôca</i> (tradução de Augusto e Haroldo de Campos)	110
Tabela 26: Poema n. 770 da antologia <i>Goshûiwakashû</i> (tradução de Andrei Cunha)	112
Tabela 27: Poema n. 24 da antologia <i>Kokinwakashû</i> (tradução de Angélica Ramos)	113
Tabela 28: Versos: 33 a 35; personagem: pescador e pescadores	113
Tabela 29: Haikai de Bashô (tradução Haroldo de Campos)	115
Tabela 30: Versos: 36 a 49; personagem: Hakuryô	116
Tabela 31: Poema n. 234 da antologia <i>Kokinwakashû</i> (tradução Angélica Ramos)	118
Tabela 32: Poema n. 1930 da antologia <i>Shinkokinwakashû</i> (tradução Angélica Ramos)	118
Tabela 33: Versos: 50 a 51; personagem: Tennin	125
Tabela 34: Poema n. 363 da antologia <i>Shinkokinwakashû</i> (tradução Angélica Ramos)	127
Tabela 35: Poema de Severo Sarduy para Haroldo de Campos	131
Tabela 36: Versos: 52 e 53; personagem: Hakuryô	154
Tabela 37: Versos: 54 a 57; personagem: Tennin	160
Tabela 38: Poema n. 2090 da antologia <i>Man'yôshû</i> (tradução Angélica Ramos)	164
Tabela 39: Versos: 58 a 64; personagem: Hakuryô	168
Tabela 40: Prelúdio de <i>Heike Monogatari</i> (tradução Angélica Ramos)	172
Tabela 41: Poema n. 1844 da antologia <i>Shinkokinwakashû</i> (tradução Angélica Ramos)	173
Tabela 42: Versos: 65 a 68; personagem: Tennin	178
Tabela 43: Versos: 69 a 75; personagem: Hakuryô	182
Tabela 44: Poema n. 362 da antologia <i>Shinkokinwakashû</i> (tradução Angélica Ramos)	184
Tabela 45: Versos: 76 a 78; personagem: Tennin	189
Tabela 46: Poema n. 412 da antologia <i>Kokinwakashû</i> (tradução Angélica Ramos)	190
Tabela 47: Versos: 79 e 80; personagem: Hakuryô	191
Tabela 48: Versos: 81 e 82; personagem: Tennin	193
Tabela 49: Versos: 83 e 84; personagem: Hakuryô	194
Tabela 50: Versos: 85 e 86; personagem: Tennin	195

Tabela 51: Verso: 87; personagem: Hakuryô.....	202
Tabela 52: Versos: 88 a 93; personagem: Coro.....	203
Tabela 53: Poema n. 1054 da antologia <i>Shinchokusenwakashû</i> (tradução Andrei Cunha)....	204
Tabela 54: Versos: 94 a 97; personagem: Tennin.....	208
Tabela 55: Versos: 98 a 113; personagem: Coro.....	210
Tabela 56: Poema n. 31 da antologia <i>Kokinwakashû</i> (tradução Angélica Ramos).....	213
Tabela 57: Poema n. 266 da antologia <i>Man'yôshû</i> (tradução Angélica Ramos).....	214
Tabela 58: Poema n. 85 da antologia <i>Kokinwakashû</i> (tradução Angélica Ramos).....	215
Tabela 59: Versos: 114 a 117; personagem: Hakuryô.....	216
Tabela 60: Versos: 118 a 119; personagem: Tennin.....	218
Tabela 61: Versos: 120 a 124; personagem: Hakuryô.....	219
Tabela 62: Versos: 125 a 136; personagem: Tennin.....	222
Tabela 63: Versos: 137 a 142; personagem: Hakuryô.....	227
Tabela 64: Versos: 143 a 144; personagem: Tennin.....	229
Tabela 65: Versos: 145 a 147; personagem: Hakuryô.....	230
Tabela 66: Versos: 148 a 151; personagem: Tennin.....	231
Tabela 67: Versos: 152 a 154; personagem: Hakuryô.....	233
Tabela 68: Versos: 155 e 156; personagem: Tennin.....	234
Tabela 69: Versos: 157 e 158; personagem: Hakuryô e Tennin.....	236
Tabela 70: Versos: 159 a 169; personagem: Coro.....	251
Tabela 71: Versos: 170 a 173; personagem: Tennin.....	257
Tabela 72: Versos do poema de Lin Xiyi Zhuan (tradução Angélica Ramos).....	258
Tabela 73: Versos: 174 a 182; personagem: Coro.....	259
Tabela 74: Versos: 183 a 184; personagem: Tennin.....	261
Tabela 75: Versos: 185 a 215; personagem: Coro.....	262
Tabela 76: Poema n. 194 da antologia <i>Kokinwakashû</i> (tradução de Angélica Ramos).....	264
Tabela 77: Poema n. 872 da antologia <i>Kokinwakashû</i> (tradução de Angélica Ramos).....	270

Tabela 78: Poema n. 259 da antologia <i>Shinkokinwakashû</i> (tradução de Angélica Ramos)....	272
Tabela 79: Versos: 216 a 218; personagem: Tennin.....	280
Tabela 80: Poema n. 343 da antologia <i>Kokinwakashû</i> (tradução Angélica Ramos).....	280
Tabela 81: Versos: 219 a 231; personagem: Coro.....	282
Tabela 82: Poema n. 299 da antologia <i>Shûiwakashû</i> (tradução Angélica Ramos).....	283
Tabela 83: Versos: 232 a 234; personagem: Tennin.....	297
Tabela 84: Versos: 235 a 236; personagem: Coro.....	300
Tabela 85: Versos: 237 a 238; personagem: Tennin.....	301
Tabela 86: Versos: 239 a 240; personagem: Coro.....	303
Tabela 87: Versos: 241 a 242; personagem: Tennin.....	304
Tabela 88: Versos: 243 a 272; personagem: Coro.....	306
Tabela 89: Versos do poema de Bai Juyi (tradução de Angélica Ramos).....	311

SUMÁRIO

SUMÁRIO.....	17
Introdução.....	19
Capítulo 01: Transcrição & Método Ideogrâmico.....	32
1.1. A prática tradutória haroldiana: transcrição.....	32
1.2. Método Ideogrâmico.....	37
1.3. “Estratégia hiperpoundiana”.....	43
Capítulo 2: 序 (Jo; Introdução) – O cantar da primavera.....	49
2. 1. しだい (shidai; Canto de Abertura): o invocar da natureza e a presença do 神 (kami; deus).....	64
2. 2. 歌枕 (Utamakura; travesseiro de poema): Pinheiral de Miho.....	76
2. 3. 掛詞 (kakekotoba; palavra-pivô): 待つ (matsu; esperar) e 松 (matsu; pinheiro).....	91
2. 4. 松 (matsu; pinheiro): o poder sagrado.....	110
2. 5. 幽玄 (yûgen; misterioso): o Charme Sutil do cantar da primavera.....	127
Capítulo 3: 破 (Ha; desenvolvimento) – O encontro do divino e do terreno.....	133
3.1. 日本の仏教 (Nihon no Bukyô; Budismo Japonês).....	135
3.2. 天人の羽衣 (Tennin no hagoromo; o manto de plumas da donzela celestial).....	153
3.3. 末法 (Mappô; Últimos Dias da Lei Budista (Darma)’ ou ‘Darma Degradado’).....	169
3.4. 女人結界 (nyonin kekai; barreira para mulheres).....	197
3.5. 迦陵頻伽, 雁 と 干鳥 (Karyôbingua, kari to chidori; karyôbingua, ganso e andorinha): a revoada do caminho volátil.....	210
3.6. 月宮 (Gekkyû; Palácio da Lua): o Palácio Lunar e o bailado arco-íris.....	224
3.7. 幽玄 (yûgen; misterioso): o Charme Sutil no encontro do divino e do terreno.....	236
Capítulo 4: 急 (Kyu; conclusão) – A dança das palavras.....	241
4.1. 神楽 (kagura; dança sagrada): o bailado do sol nascente.....	244

4.2. 伊邪那美 (Izanami) e 伊邪那岐 (Izanagi): a criação do Japão.....	253
4.3. 神の末裔 (kami no matsuei): descendente dos deuses.....	277
4.4. 須弥山 (Shumisen; Monte Sumeru): a montanha sagrada.....	289
4.5. 幽玄 (yûgen; misterioso): o Charme Sutil da dança celeste.....	325
Considerações finais.....	331
Referências Bibliográficas.....	336

Introdução

Canto ancestral, movimentos elegantes carregados de simbologia, atuação que preza pela insinuação e sutileza, o encontro do divino e do terreno, estes são os elementos cernes da arte tradicional de atuação japonesa: o Teatro Nô. Performada há mais de 600 anos, o 能楽 (nougaku; Nô) integra dança, música e poesia, numa performance virtuosa, na qual os atores transmitem os sentimentos não pelas expressões faciais, mas pelo uso de movimentos codificados, cabendo ao espectador inferir a completude da cena.

Quase um teatro minimalista, refletindo o princípio do Zen-budismo da simplicidade extrema, o Nô abole acessórios, permitindo apenas o essencial, buscando valorizar o máximo de expressão com o mínimo de movimento. Tal despojamento é explícito no palco do Teatro Nô, que possui o mínimo de elementos cenográficos, geralmente, apenas a pintura de um pinheiro ao fundo representando uma paisagem natural. Vasos de pinheiros também são usados para demarcar e enfeitar a 橋掛かり (hashigakari; ponte) – passarela que liga o palco aos bastidores, permitindo a entrada e saída dos atores (figura 01). Ambos os locais (palco e hashigakari) possuem simbologia própria e, frequentemente, representam espaços sagrados.

O palco do Nô possui marcações fixas (figura 02), como o espaço ao fundo destinado aos músicos, com seus quatro instrumentos: a flauta transversal feita de bambu, nomeada de 能管 (nôkan; flauta); o tambor em formato de ampulheta, 小鼓 (kotsuzumi; tamborim pequeno) tocado apoiando-o no ombro direito; o 大鼓 (otsuzumi; tamboril grande), maior que o kotsuzumi, tocado, apoiando-o sobre o joelho esquerdo e o 太鼓 (taiko; tambor). À direita do palco está o espaço reservado para o coro (de seis a oito pessoas), chamado 地謡 (Jiutai; coro).

Similar ao coro do Teatro Grego, o jiutai é responsável por ressaltar parte da narrativa ou explicar mudanças de cenários e situações, ele também dá voz aos pensamentos e sentimentos dos personagens. Como no Teatro Grego, o coro do Nô possuiu um papel narrativo, definindo o tom da performance teatral. Outra semelhança com o Teatro Grego, e uma das características distinta do Teatro Nô, é o uso de máscaras. Chamadas de 能面 (nômen; máscara Nô), elas são feitas de forma a transmitir as emoções e personalidades dos personagens principais. Apenas os atores que interpretam os protagonistas da peça usam as nômen. Estes atores recebem o nome de 仕手 (shite; protagonista), enquanto os coadjuvantes

são chamados de ワキ(waki; coadjuvante). O shite de cada peça usa uma máscara específica, com significados próprios.

Figura 1: Palco (e hashigakari) do Teatro Nô do Santuário Fujimi Inari em Quioto.

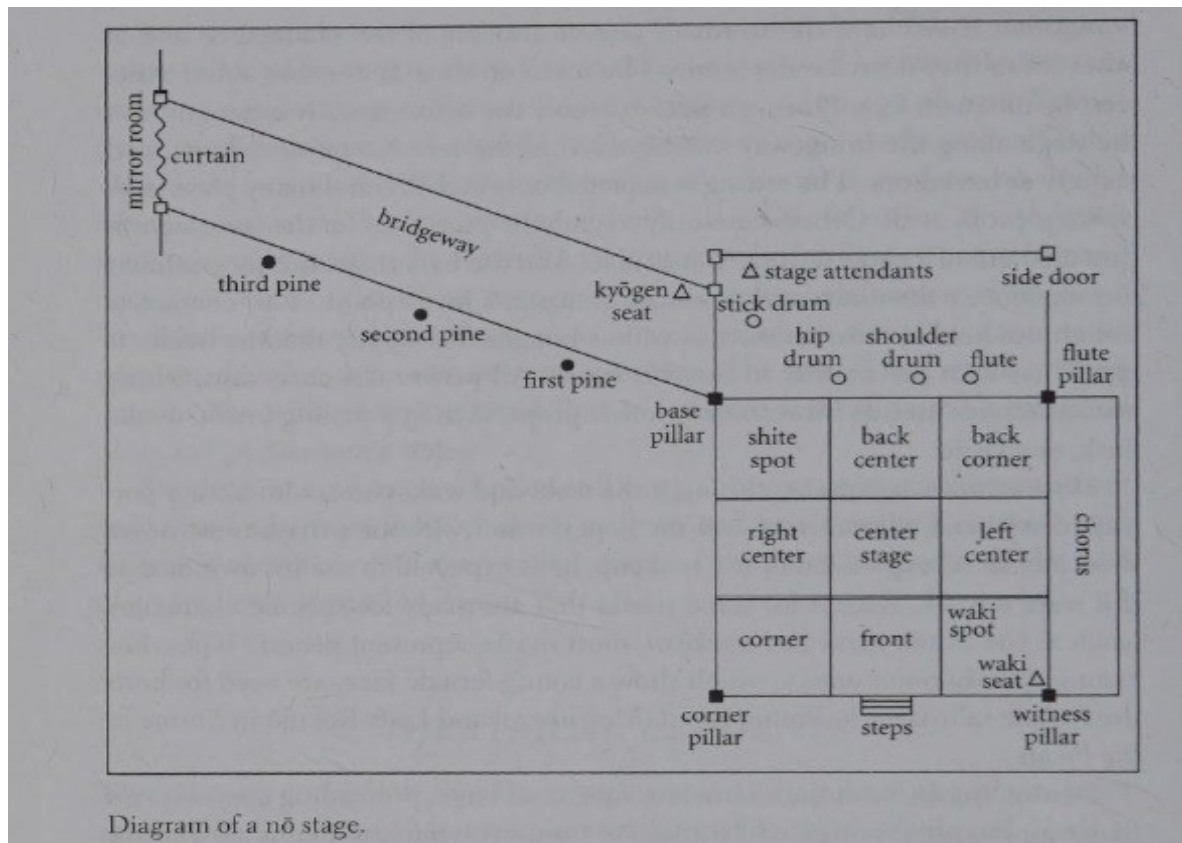


Fonte: Acervo pessoal da autora.

Com repertório de aproximadamente duzentas e cinquenta peças teatrais reconhecidas, a dramaturgia do Nô é classificada de acordo com o seu shite, sendo, portanto, categorizadas como: divina (protagonista é um deus), guerreira ou masculina (protagonista geralmente é um samurai), feminina (uma bela dama), loucura (o protagonista demonstra sentimentos de loucura ou vingança) e fantástica (seres sobrenaturais). As peças Nô são, em geral, baseadas em eventos históricos, mitos, poesia e literatura clássica japonesa, abordando temas como o

amor, a solidão/ausência, a condição humana, a espiritualidade (religião), o sobrenatural, entre outros.

Figura 2: Mapa de posições do palco Nô.



Fonte: (SHIRANE, 2007, p.414).

A performance do drama Nô se divide, basicamente, em três atos, seguindo a estrutura do jo-ha-kyû. Traduzido aproximadamente como ‘começo, quebra, rápido’, 序破急 (jo-ha-kyû) é um conceito de modulação e movimento, sugerindo que a ação/evento deva começar lentamente, acelerar e terminar abruptamente. O jo-ha-kyû segue o “ritmo natural da vida humana” (KONPARU, 1983, p. 29), sendo aplicado a uma ampla variedade de artes tradicionais japonesas, como a cerimônia do chá, a poesia e o kendô. Deste modo, seguindo a modulação do jo-ha-kyû, a apresentação do Nô se estrutura como: o primeiro ato – 序(jo; início) - no qual é feita a introdução da peça e seus personagens, o segundo ato – 破(ha; desenvolvimento) – em que a narrativa se desenvolve e encaminha para o ápice; e o terceiro ato - 急(kyû; conclusão) – no qual ocorre a finalização da peça.

Seguindo a modulação jo-ha-kyû, o ritmo da peça é regido pela música (instrumento e voz), sendo que o coro também auxilia na condução da trama. A estética da apresentação fundamenta-se na música e na expressão dançada dos atores, os quais passam por um rigoroso

treinamento a fim de que seus movimentos e vocalização sejam perfeitos. O ápice da apresentação se dá na dança – de matriz xintoísta ou budista – performada pelo shite. A dança do Nô representa a própria essência deste teatro, pois expressa refinamento físico e espiritual, um charme sutil, cujo resultado é um ritual poético e sagrado.

Visto como um teatro ritualístico (KUSANO, 1984, p. 27), o Nô é produto de rituais sagrados e de apresentações artísticas, herdadas do período Heian (794-1185), que comumente aconteciam durante festividades dos templos budistas e dos santuários xintoístas, como o sarugaku (espécie de entretenimento urbano caracterizado pela dança fundamentada na mímica, com apoio no canto e na orquestração, geralmente com desenvolvimento de um enredo; também envolvia show com animais, truques de mágica e acrobacias), o dengaku (arte rural constituída por canções e danças apresentadas pelos agricultores e sacerdotes durante os festivais agrícolas dos arrozais, visando uma boa colheita) e o bugaku (danças tradicionais apresentadas na corte imperial japonesa) (GIROUX, 1991, p.04; KUSANO, 1984, p. 16). A fusão e lapidação desses entretenimentos resultou num teatro ritualístico de matrizes xintoístas e budistas, cujo palco congrega diversas deidades, sendo que “Deuses e Budas diferem apenas como a água e as ondas”¹ (TYLER, 1987, p. 21, tradução nossa), revelando que o Nô é o espaço da manifestação do sobrenatural, do divino.

O formato teatral do Nô, como apresentado nos dias atuais, desenvolveu-se e consolidou-se na florescência cultural do período Muromachi (1336-1573), época na qual a ascensão da classe guerreira (samurais), aliada especialmente à doutrina do Zen-budismo, ocasionou diversas manifestações culturais que se tornaram expoentes da cultura japonesa, tais como a cerimônia do chá, o shodô (caligrafia) e a ikebana (arranjo de flores). Essas manifestações artísticas evidenciam a forte influência do Budismo na arte do Japão.

A introdução do 仏教(bukkyô; Budismo) no Japão ocorreu em meados do século VI, pelo clã Sôga, cuja doutrina seguia a corrente Mahayana (*O Grande Veículo* ou *Ensinamento*). A adoção da nova religião deu-se em grande parte, devido à prática da escrita, a qual era ensinada pelos monges budistas. O Budismo japonês possui características próprias, diferenciando-se do indiano e do chinês. A prática japonesa possuía uma gama distintas de ritos, tais como: rituais de exorcismo, culto aos antepassados, ritos fúnebres, retiro espiritual, meditação, pregação, peregrinação, bênçãos, entre outros (PEREIRA, 2011, p. 11). Em seu desenvolvimento, o Budismo japonês mesclou práticas do Xintoísmo, de forma que os deuses xintoístas passaram a ser reconhecidos como encarnações de Buda, principalmente, após a

¹“Gods and Buddhas only differ as do water and waves” (TYLER, 1987, p. 21).

tentativa frustrada de invasão pelos mongóis no século XIII, quando os grandes templos e santuários começam a realizar ritos e divulgar teorias complexas sobre a relação entre os deuses xintoístas e os budistas (DEAL; RUPPERT, 2015, p. 23). Dentre as diferentes vertentes que se desenvolveram no Japão, destacam-se pelo impacto na cultura: I) o Budismo Esotérico, que contribuiu para a hierarquia monástica, práticas esotéricas e rituais simbólicos, como mandalas e mantras; II) o Budismo Terra Pura, cuja vertente proclamava a salvação por meio da fé em Amida (Buda), sendo responsável por popularizar o budismo entre as massas, afastando-se das práticas elitistas monásticas; e III) o Zen-budismo, em que a salvação se daria por meio da iluminação, a qual seria proporcionada pela meditação e observação do mundo.

Os conceitos budistas, como: a transitoriedade da vida, a impermanência de todas as coisas, a relação homem e natureza, a busca além dos sentidos e da iluminação e o afastamento das preocupações terrenas são temas recorrentes no Teatro Nô. Neste aspecto, além de entretenimento, o Nô também era uma ferramenta para a transmissão dos ensinamentos budistas, dos seus valores éticos, morais, espirituais e filosóficos. A filosofia zen budista, por exemplo, teve um impacto significativo na arte Nô, a qual é perceptível na simplicidade do cenário, no movimento lento e sutil dos atores e no próprio uso da arte como prática espiritual para atingir a iluminação.

Além do Budismo, outra prática religiosa flagrante na estrutura do Teatro Nô é o Xintoísmo. Religião nativa do Japão, o 神道 (shintô; Xintoísmo) visa à pureza espiritual, a qual se dá por meio da veneração ao 神 (kami; deus²) e práticas espirituais, tais como purificar, honrar e agradecer a existência do kami. O kami pode ser o espírito de um local ou objeto específico ou uma força natural, como o vento, rios e montanhas, esses não eram vistos antropomorficamente, nem como representantes de princípios morais. Contudo, após a introdução (e popularização) do Budismo, os kami passaram a ser concebidos antropomorficamente. Com o tempo, alguns kami se originaram de figuras históricas ilustres, cujos espíritos foram deificados, tais como: damiyô (senhores feudais), mártires, poetas/artistas e fundadores de novas religiões (ELIOT, 2005, p.53).

Politeísta, o Xintoísmo baseia-se na veneração de objetos, fenômenos ou seres que detenham alguma espécie de poder capaz de influenciar o arbítrio/vida das pessoas. Para agradecer, apaziguar e/ou purificar o kami é comum a prática de oferendas (ASHKENAZI, 2003, p. 36). Originalmente, a 神楽 (kagura; dança sagrada) era uma forma de oferenda ao

²O ideograma 神 (kami) também significa: mente; alma; espírito.

kami, performada na frente de um altar, sendo também utilizada em rituais de adivinhação ou purificação. Durante o período Kamakura (1185-1333) e Muromachi (1336-1573), a prática da kagura era comum nos santuários xintoístas – uma 巫女 (miko; sacerdotisa) dançava acompanhada por flautas e tambores, em alguns templos, a dança representava episódios de mitos ou tradições do santuário. Com o tempo, os representantes dos santuários começaram a performar a kagura fora do espaço e contexto cerimonial, iniciando um processo de popularização da forma dança-drama (HARDACRE, 2017, p. 57). Consequentemente, os santuários xintoístas passaram a desempenhar papel importante no desenvolvimento da música, dança e gêneros teatrais.

Os atores do Teatro Nô consideram a kagura a origem do próprio Nô. Para eles, as apresentações teatrais são como um ritual, “funcionando como uma ponte entre o humano e o divino, com o poder de estabelecer um contato direto entre os homens e os deuses” (KUSANO, 1984, p.14). Além da dança sagrada, seres sobrenaturais, como deuses, espíritos e demônios – oriundos do panteão xintoísta – são personagens comuns nas peças do Teatro Nô. O encontro do divino (kami, seres sobrenaturais) com o terreno (humanos) reflete a crença xintoísta da coexistência entre os humanos e os seres do mundo espiritual, as divindades, sendo um tema recorrente nas peças Nô, que exploram as fronteiras desta coexistência. Nesse contexto, as peças Nô classificadas como divina e fantástica trazem um enfoque maior na interação entre o sobrenatural/divino e o humano.

O Xintoísmo é uma religião animista, portanto, a natureza é de suma importância, sendo vários os fenômenos e elementos naturais compreendidos como kami. Consequentemente, a natureza possui grande relevância no Nô. O palco do Teatro Nô, quando não construídos nas proximidades ou nos próprios santuários xintoístas, estão localizados em áreas de beleza natural, pois, é na natureza que a presença do divino se revela, o que confere ao palco teatral um sentimento de santidade. Mesmo como arte de câmera, a arquitetura do palco ainda segue a dos santuários. Além disso, cada peça Nô enfatiza um elemento natural, uma fase da lua e uma estação do ano (SUZUKI, E., 1977, p.61).

A mescla de matrizes religiosas é visível nos elementos que compõe o Teatro Nô: no palco, a arquitetura xintoísta e a figura mitológica do pinheiro sagrado decorando o cenário (figura 01); na dança, a gestualidade de estilos como a kagura (danças xintoístas), o dêngaku (danças camponesas dedicadas aos deuses para uma boa colheita), o jushi (danças que explicavam os exorcismos praticados pelos monges), o ennen-mai (danças e cantos apresentados ao final das longas cerimônias de leitura dos mantras budistas); na música, os

quatro músicos com seus instrumentos tradicionais replicam os movimentos e sons das cerimônias religiosas budistas, o coro e os atores reproduzem a declamação do saragaku (apresentações de cunho mais dramático, tendendo à farsa) e o ritmo cantado dos mantras budistas shômio e shûshi; nas máscaras, a plasticidade do gigaku (máscaras de expressões grotescas); e, na narrativa, a fusão lírica de literatura, filosofia, história e religião japonesa (GIROUX, 1991; LEITER, 2006; SUZUKI, E., 1977).

Com a união de diferentes artes, forjadas pelas matrizes xintoístas e budistas, o Teatro Nô evoluiu para uma arte poética única, sendo que, para o poeta Haroldo de Campos (1929-2003) (2006a, p.13), a peça que melhor representa a essência do Nô é 羽衣 (Hagoromo; Manto de Plumas) (século XV), atribuída a Zeami Motokiyo³ (1363-1443). Uma das peças mais reconhecidas e interpretadas do Teatro Nô, *Hagoromo* é uma releitura das lendas de deuses e seres divinos que descem à terra para se banhar, encontradas em obras antigas como *Tangô Futôki*, *Ômi Futôki* e *Sûruga Futôki* (SUZUKI, E., 1977, p. 75). A peça tem como protagonista uma 天人 (Tennin; donzela celestial) – divindade menor da mitologia japonesa, pertencente ao panteão budista – que ao descer no Pinheiral de Miho, tem seu manto de plumas tomado.

No drama, o pescador Hakuryô, em sua volta para casa, encontra um manto de plumas pendurado num pinheiro e decide pegá-lo para si, com o objetivo de torná-lo uma herança de família. Contudo, uma Tennin surge, proclamando ser a dona do manto. A princípio, o pescador nega-se a devolver o manto sagrado, todavia, compadecido com a tristeza e o definhamento da donzela celeste diante da perda do manto e da impossibilidade de retornar ao Palácio da Lua, Hakuryô decide devolvê-lo em troca de uma dança. Entretanto, ele desconfia da Tennin, questionando se ela não fugiria ao ter o manto de volta, ao que a donzela responde não haver falsidade no céu. Envergonhado o pescador devolve o manto, sendo então agraciado com uma dança divina.

Como um resplandecente quimono, *Hagoromo* apresenta uma trama poética composta por belos, velados e diferentes fios. Sua narrativa traz, em seu cerne, um alerta sobre os perigos da corrupção terrena e da impureza espiritual, explorando a dualidade do puro e do impuro, do divino e do terreno, e o limiar destes espaços aparentemente antagônicos.

A peça é um “amalgama de ação sagrada – um rito celeste trazido à humanidade como sinal de aliança, e de ação humana – a malícia do velho pescador” (CAMPOS, 1977, p. 124), sendo essa malícia, ou seja, o agir impuro do pescador que deflagra a descoberta do sagrado,

³Há controvérsias quanto a autoria da peça, pois, descobriu-se uma versão de *Hagoromo* anterior à de Zeami.

demonstrando que a experiência do sagrado se dá no plano do terreno. Em outras palavras, o humano “toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano [terreno]” (ELIADE, 1972, p.13).

Em *Hagoromo*, a presença do sagrado se revela na estética dos elementos musicais, gestuais e líricos da peça, como: o ritmo musical, originado dos sutras budistas, que orchestra a declamação da peça-poema⁴; a gestualidade da kagura, performada não apenas no palco, mas também na materialidade do poema; a releitura de poemas e lendas mitológicas que aludem aos ensinamentos e práticas budista e xintoístas; e, principalmente, o sagrado se manifesta no jogo dicotômico que faz com o terreno, sendo ambos projetados no relevo textual do poema.

A tessitura textual de *Hagoromo* é uma das belezas da peça e uma consagração da poesia. O poema desvela uma viagem de sentidos, som e sinergia verbal, na qual a escolha e disposição das palavras constrói uma constelação imagética de rico impacto sensorial, “que dá toda a atmosfera mágica do encontro do pescador com o divino” (CAMPOS, 1977, p. 122), sendo, portanto, o locus no qual o mundo dos humanos e o misterioso universo do sagrado se entrelaçam. Essa viagem poética também nos permite vislumbrar o passado japonês – passado no qual as pessoas acreditavam comungar diariamente com o divino. Dessa forma, expostas no relevo textual, estão as marcas deste passado tão diferente do contemporâneo. Entretanto, a dança das palavras é tão vibrante e de uma magia única que nos faz sentir tocar este passado, vivendo-o no presente.

A magia lexical deste encontro sobrenatural é exalada pelo yûgen. Yûgen é o “termo usado para evocar o profundo, o remoto e o misterioso, as coisas que não podem ser facilmente compreendidas ou expressas em palavras” (KEENE; VARLEY, 2001, p. 365). Yûgen é o sentimento de beleza extraído da percepção estética - a beleza da forma. Permeado pelos preceitos budistas, yûgen refere-se à estética presente nos poemas (e performances) das peças de Teatro Nô (KATO, 1979, p. 89), manifestando-se no eufemismo, nas lacunas textuais e na expressão do belo, aquilo que sensibiliza e, por meio do qual se pode alcançar a sabedoria (iluminação).

O yûgen expressa a essência do charme sutil - “beleza e elegância, aliadas à suavidade; o refinamento físico e o espiritual, com ressonância do Zen” (KUSANO, 1984, p.23). Logo, yûgen está na beleza e charme sutil da peça *Hagoromo*, cujo poema é “uma elaborada metáfora dançante” (CAMPOS, 1976, p.13). A dança de palavras em *Hagoromo*, ou seja, o

⁴Peça-poema é uma das expressões utilizadas por Haroldo de Campos para referir-se à sua transcrição de *Hagoromo* (CAMPOS, 2006a, p. 17).

charme sutil da peça-poema foi o que instigou o poeta Haroldo de Campos a traduzir o drama teatral, dispondo-se “a configurar um texto poeticamente eficaz, minuciosamente trabalhado, autônomo como uma obra de arte verbal” (CAMPOS, 2006a, p. 16).

Em sua transcrição, *Hagoromo, o Manto de Plumas* (2006a), Haroldo de Campos faz o resgate poético da ancestralidade japonesa, permitindo-nos vislumbrar a cultura nipônica. O poeta nos apresenta a leitura de uma obra japonesa do passado em uma roupagem atual e (re)inventiva – a perenidade japonesa no presente brasileiro.

Como um paradoxo poético, a transcrição se configura na impossibilidade de uma tradução equivalente (literal), pois, é justamente essa impossibilidade que permite a realização da transcrição da poesia. Ou seja, é a intraduzibilidade do texto que condiciona a *transposição criativa da materialidade*, da *iconicidade* do signo estético (CAMPOS, 2011, p.17). Uma tradução literal transmite apenas o ‘oco’ da reposição de conteúdo referencial. Não há, neste tipo de tradução, a preocupação com a ‘fragilidade da informação estética’ ou do ‘problema de intraduzibilidade’, que se refere à dificuldade (ou impossibilidade) de transladar a beleza estética e a essência semântica da poesia - sua função poética.

Nesse sentido, a transcrição se propõe a traduzir as formas significantes (expressão e conteúdo), bem como a intencionalidade dessas formas, afinal, “o tradutor traduz não o poema (seu conteúdo aparente), mas o *modus operandi* da função poética do poema” (CAMPOS, 2011 p. 27, grifo do autor). Logo, o ato de traduzir é um decompor e transmutar (desconstruir e construir), em que o tradutor se preocupa com os elementos extratextuais (históricos, culturais e sociais), mas essa preocupação não deve restringir a reinvenção do texto, visto que, ao tradutor também cabe “traduzir a tradição” (CAMPOS, 2011, p.49).

Para Haroldo de Campos, a poesia japonesa oferece uma “impressionante tradição da síntese absoluta e apresentação direta” (CAMPOS, 1969 p.55), na qual o ideograma, com seus elementos gráficos, apresenta uma visualidade dupla, cuja metáfora visual é “alguma coisa ainda mais essencial, que radica na própria estrutura do kanji [ideograma]” (CAMPOS, 1969, p.63). Nesse aspecto, a escrita ideogrâmica possui “um caráter visual distinto do alfabeto fonético; é uma escrita para o olho e o pensamento, que registra o *desenho da coisa* e não o seu *nome*. Conceitos abstratos são também representados por figuras abreviadas, que se associam para compor significados” (DANIEL, 2005, p. 183, grifos do autor).

Assim, consciente da visualidade e poética da língua japonesa, Haroldo de Campos munuiu-se da linha etimológica poética de Ernest Fenollosa (1977) e Ezra Pound (2006) – que ressaltam a importância do plano poético no ideograma – para reinventar a poesia de

Hagoromo, o Manto de Plumas, adotando “um verso livre, espaçado e ritmado, salmodiável, com cortes e apoios fônicos onde estrategicamente necessário para o relevo arquitetural do texto” (CAMPOS, 2006a, p. 18). Para isso, o poeta valeu-se do método ideogrâmico de compor, que associa duas representações (imagens, conceitos) para designar um outro conceito ou representação, como em uma metáfora, isto é, o “uso de imagens materiais para sugerir relações imateriais, [...] a passagem do ‘pensamento por imagens’ ao ‘pensamento conceitual’” (CAMPOS, 1977, p.41).

Ciente de que o Nô é um teatro no qual a dança, a música e a poesia possuem grande relevância para a leitura do texto e de que *Hagoromo* é uma amálgama de práticas sagradas - um ritual celeste, que pode ser visto como uma peça-poema dançante -, a presente tese busca, por meio de uma leitura crítica, compreender como se dá o encontro do divino e do terreno, oriundos principalmente do Budismo e do Xintoísmo, os quais são intrínsecos a arquitetura e materialidade do Nô, na transcrição do poema *Hagoromo, o Manto de Plumas*, que integra o livro *Hagoromo de Zeami: o charme sutil* de Haroldo de Campos (2006a).

A presente tese está dividida em: “Introdução”; “Capítulo 01: Transcrição & Método Ideogrâmico”; “Capítulo 02: 序(Jo; introdução) – O cantar da primavera”; “Capítulo 03: 破(Ha; desenvolvimento) – O encontro do divino e do terreno”; “Capítulo 04: 急(Kyu; conclusão) – A dança das palavras”; e “Considerações Finais”. Como apresentado, na “Introdução” delineou-se as linhas gerais do Teatro Nô e da peça *Hagoromo*, bem como os objetivos de pesquisa que impulsionaram esta tese. Em “Capítulo 01: Transcrição & Método Ideogrâmico” expomos o processo de tradução para o poema *Hagoromo*, no qual o poeta adotou uma “estratégia hyperpoundiana” (CAMPOS, 2006a, p.16). Inspirado pelos trabalhos de Ezra Pound (2006) e Ernest Fenollosa (1977) sobre ideogramas e poesia chinesa e japonesa, Haroldo de Campos utilizou o método ideogrâmico em sua transcrição, concebendo o texto poético como uma composição visual e sonora, na qual os elementos do poema são combinados de forma a criar múltiplos sentidos, como ocorre nos ideogramas, que podem sugerir várias camadas de significados simultaneamente, recriando o efeito poético e simbólico do original, respeitando as múltiplas conexões semânticas e estilísticas do texto de origem. Este método ressoa com a prática tradutória haroldiana, a qual pensa e concebe o poema na totalidade de sua estrutura verbivocovisual, visando uma poética sincrônica.

A leitura crítica do poema, e a análise dos elementos que atestam o encontro do divino e do terreno, está dividida em três capítulos, cuja divisão segue a estrutura jo-ha-kyû. Logo, o “Capítulo 02: 序(Jo; introdução) – O cantar da primavera” traz a análise crítica dos versos 01

ao 51, os quais contém a descrição poética dos cenários da Baía de Suruga e do Pinheiral de Miho, do pescador Hakuryô e do hageromo, o manto de plumas. Neste capítulo, apresentamos uma síntese da poesia clássica japonesa, introduzindo conceitos como o 季語 (kigo; vocabulário sazonal), o qual são palavras ou expressões que indicam uma estação do ano, situando o poema no contexto sazonal, a fim de evocar sensações específicas; o 歌枕 (utamakura; travesseiros de poesia), o qual refere-se a lugares ou paisagens que têm associações literárias ou culturais específicas, como montanhas, rios ou templos, que são mencionados em poemas para evocar memórias, emoções ou imagens associadas a eles; o 掛詞 (kakekotoba; palavra-pivô), o qual assemelha-se a um trocadilho, no qual um único termo possui múltiplos significados ou funções no poema, a fim de criar camadas de interpretação ou ambiguidade intencional; o 幽玄 (yûgen; charme sutil), cuja estética sugere uma beleza sutil, misteriosa e profunda que está além das palavras ou da explicação direta, a qual sugere o sentimento de transcendência, de beleza do inatingível. Além destes conceitos, também apontaremos os elementos do divino e do terreno, que desvelamos em nossa leitura crítica dos versos, e, quando relevante, o cotejo do processo tradutório haroldiano na aplicação do método ideogrâmico, buscando compreender o diálogo crítico que o texto transcrito tece com o texto de partida, principalmente, mediante a complexidade visual e metafórica do ideograma.

O “Capítulo 03: 破 (Ha; desenvolvimento) – O encontro do divino e do terreno” traz a análise crítica dos versos 52 ao 158, no qual a narrativa se desenvolve e encaminha para o ápice da estória, sendo construída por meio do diálogo entre o pescador e a donzela celeste. Neste capítulo expomos um breve panorama do desenvolvimento do Budismo no Japão (até o século XV), visto que o diálogo entre a donzela e o pescador é permeado por alusões a temas e conceitos budistas, os quais dão o tom dos aspectos do sagrado e do mundano na peça teatral. Além dos preceitos e práticas budistas, também apresentaremos o conceito de 末法 (Mappô; fim do Darma), o qual refere-se a uma era profetizada no Budismo em que os ensinamentos de Buda (Darma) entram em decadência e as pessoas perdem a capacidade de alcançar a iluminação, o qual inspirou movimentos religiosos, como a escola budista da Terra Pura, ao mesmo tempo que refletiu a insegurança social e espiritual, especialmente durante períodos de instabilidade política e desastres naturais no Japão medieval. O capítulo também aborda o conceito de 女人結界 (Nyônin Kekai; barreira para mulheres), que se refere à censura histórica da entrada de mulheres em locais sagrados budistas ou xintoístas, como templos, montanhas ou áreas de prática espiritual, esta proibição era baseada em crenças de

pureza ritual, segundo as quais as mulheres eram consideradas impuras devido aos ciclos menstruais, associados à morte e ao renascimento. Além destes conceitos, também apontaremos os elementos do divino e do terreno que desvelamos em nossa leitura crítica dos versos, bem como a estética yûgen presente nos versos analisados, buscando expor o aspecto budista presente na estética. Devido a saturação de aspecto cultural, social e religioso urdidos na trama de *Hagoromo, o Manto de Plumas*, neste capítulo não focaremos no cotejamento dos aspectos do processo de tradução criativa do poeta.

No “Capítulo 04: 急 (Kyu; conclusão) – A dança das palavras” apresentamos a análise crítica dos versos 159 ao 272, no qual ocorre a conclusão da peça. Neste capítulo, trazemos um breve resumo da kagura, sua origem mitológica e seu desenvolvimento como ritual xintoísta e entretenimento cultural, também abordaremos a cosmologia xintoístas, no que toca o mito de criação das ilhas do Japão por deuses xintoístas e o da ancestralidade divina da família imperial; além da relevância e sacralidade do Monte Sumeru, a montanha sagrada que ocupa o centro do universo, o eixo cósmico que simboliza a conexão entre o divino e o terreno. Neste capítulo, também apontaremos os elementos do divino e do terreno que desvelamos em nossa leitura crítica dos versos, bem como a estética yûgen presente nos versos analisados, além do cotejo do processo tradutório haroldiano, indicando os exemplos relevantes de como o poeta-tradutor faz uso do método ideogrâmico.

Nos capítulos de análise, buscamos, por meio de conceitos críticos e suas correlações, apontar aspectos da poética japonesa presentes nos versos do poema transcrito e, por meio de uma leitura crítica da tradução do *modus operandi* da função poética destes versos, analisar como a relação terreno e divino integram a tessitura poética do corpus, além de explicitar o diálogo crítico entre o texto transcrito e o texto de partida. Além disso, devido a relevância da performance teatral para a leitura do poema (e vice-versa), é lícito revelar os elementos do Teatro Nô que integram a performance da peça *Hagoromo*, demonstrando sua significância para e na forma e no conteúdo do poema.

Para melhor exibição e apreciação do fazer poético e tradutório haroldiano, como também da nossa análise deste, optamos por apresentar o texto original (grafia japonesa), a romanização⁵ do texto japonês, a tradução literal e o texto transcrito, todos retirados do livro

⁵A transliteração de palavras na língua japonesa para a língua portuguesa utilizou o sistema de romanização Hepburn, sendo que os sons prolongados – existentes na língua japonesa – serão representados pelo acento circunflexo, também chamados a atenção para os sons de \ge\ e o \gi\ que se pronunciam como \gue\ e \gui\. Os nomes próprios japoneses serão grafados conforme ordem empregada no Japão, primeiro o sobrenome, seguido do nome. As transliterações podem ser conferidas pelo site: <https://www.translitteration.com/transliteracao/pt/japones/hepburn/>.

Hagoromo de Zeami: o charme sutil (2006a), no formato de tabela (conforme modelo abaixo), visto que, além da transcrição do poema Nô 「羽衣」 (Hagoromo), intitulado *Hagoromo, o Manto de Plumas*, a obra haroldiana inclui em suas páginas o poema original, como também a romanização e a tradução literal deste, permitindo ao leitor o cotejo. Há também um ideogramário, com explicação de alguns ideogramas, bem como um exemplo, em caligrafia original, do livreto da peça.

Tabela 1: Modelo

[texto transcrito]	[texto em japonês]
	[romanização do texto em japonês]
	[tradução literal]

Ressaltamos que a abordagem cultural do Teatro Nô e da religião japonesa que fazemos neste trabalho não pretende questionar as bases históricas do surgimento e desenvolvimento das práticas ecumênicas ou os aspectos técnicos do drama teatral nipônico, nem dar conta de analisar as entrelinhas da história (e religião) japonesa. Buscamos traçar um caminho em que seja viável elucidar os sentidos possíveis dos elementos do divino do terreno na tradução da peça *Hagoromo*, a fim de observar como tais elementos se inscrevem na transcrição de Haroldo de Campos. Assim, a discussão apresentada pauta-se na nossa leitura crítica da peça-poema, na qual apontamos aspectos relevantes da cultura japonesa, como também os mecanismos de atuação do divino e do sobrenatural que engendra o sentido e estabelece vínculos entre o poema analisado e o processo tradutório do poeta, o qual, defendemos, integrou a tradução haroldiana de reinventar a tradição.

Capítulo 01: Transcrição & Método Ideográfico

1.1. A prática tradutória haroldiana: transcrição

O caso da linguagem poética é muito diferente. Pode-se mesmo dizer que uma tradução fiel, cerrada, de poesia seja uma contradição em termos. O que permanece possível é a transposição congenial – a resposta livre, criativa, de um poeta de língua inglesa a um autor russo ou japonês, e vice-versa, - um desempenho similar, na essência, a uma transposição inventiva, engenhosa, de um poema ou de romance em pintura, cinema, balé, ou numa composição musical. (JAKOBSON⁶, 1967, p.11).

De Roman Jakobson, a citação acima é a epígrafe do livro *Hagoromo de Zeami: o charme sutil* (2006a), a qual, muito acertadamente, nos apresenta um dos conceitos caros a Haroldo de Campos: o da tradução poética não como algo servil, literal, mas como espaço da criação, da inventividade. Visto que, para o crítico, a poesia não deveria se limitar a uma tradução fiel, literal, pois sua estrutura poética (forma e conteúdo) pede um reinventar, uma *transposição inventiva* da obra poética - a *transcrição* da sua essência embrionária.

Esta essência embrionária, expressa por Jakobson como função poética, é a forma como a linguagem é usada para criar e expressar beleza, estética e significado artístico. Ela se manifesta na construção artística das palavras, na escolha cuidadosa de metáforas, na sonoridade dos vocábulos, na organização rítmica e na estrutura do texto. A função poética ocorre quando o objetivo principal da comunicação é a própria mensagem, ou seja, a forma como ela é expressa e como a linguagem é utilizada para provocar uma resposta estética. Assim, “a mensagem se volta sobre si mesma, para seu aspecto sensível, para a sua configuração” (CAMPOS, 1969, p. 141), criando uma experiência artística única.

A obra poética é, por natureza, uma expressão artística que ultrapassa a simples significação; ela é, em vez de simplesmente representar. A distinção entre representação (significante/significado) e representado (signo) torna-se indistinta na arte, dificultando a separação entre sentido (significado) e palavra (significante) conforme propõe a tradução literal. A poesia, mais do que centrada no conteúdo, destaca-se pela forma como a informação estética é moldada, tornando a intraduzibilidade uma característica intrínseca. Assim, os processos tradutórios, em especial de poemas, que focam apenas na informação semântica tendem a uma tradução falha, incompleta, pois desconsideram as informações visuais e sonoras. Afinal, “não será possível existir uma tradução, caso ela, em sua essência última, ambicione alcançar alguma semelhança com o original” (BENJAMIN, 2008, p. 70). Desse modo, uma tradução eficaz não se limita a comunicar informações, antes, parte do texto de

⁶Conferência de Roman Jakobson sobre “Língua e Cultura” em 27/07/1967, em Tóquio.

partida para criar intenções próprias, renunciando à simples transmissão de significados. A tradução poética é mais do que uma tarefa técnica: é um ato criativo que busca capturar a função poética da obra a ser traduzida, suplantando as barreiras linguísticas para oferecer uma interpretação viva e expressiva.

Na poesia, forma e conteúdo são inseparáveis. Portanto, o tradutor deve trabalhar com a materialidade da palavra - som, visual e verbal - a fim de traduzir a informação estética. Assim, o tradutor, como o poeta, deve buscar formas de comunicar o incommunicável, o não dito, pois, na poesia, não apenas o que é dito tem relevância, mas também o *como* é dito. A poesia é o seu próprio ser; portanto, não há como traduzi-la sem criar um *outro* ser.

Como exposto, esse processo abrangente vai além da simples tradução semântica, pois visa preservar a essência embrionária da obra de partida. Traduzir poesia é uma tarefa que requer a consideração cuidadosa não apenas dos elementos de significado, mas também dos aspectos visuais e auditivos, incorporando tanto a forma quanto o conteúdo do poema. Quase como uma engenharia reversa, o processo tradutório investiga o “âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos” (CAMPOS, 2006b, p.46), num processo de desmontar e remontar a função poética do texto de partida e recriá-la no texto de chegada.

Para Haroldo de Campos, o fazer poesia e a tradução são indissociáveis. Em suas palavras, traduzir poesia é um processo complexo e intrincado, que envolve “re-correr o percurso configurador da função poética” (CAMPOS, 1981, p.181). A prática tradutória haroldiana, inspirada, entre outros, pela linguística de Jakobson, é, em resumo, a reinvenção da função poética que “permite que o tradutor concentre seu trabalho não somente na transmissão de conteúdo do texto original, mas no modo de expressar esse conteúdo” (PIETROFORTE; BRAVO; CORREA, 2003, I. 805). Esse percurso consiste em reconhecer a essência poética no texto fonte e reinscrevê-la na língua do tradutor, resultando em um poema transcriado que se configura como um “re-projeto isomórfico do poema originário” (CAMPOS, 1981, p. 181). Em outras palavras, o tradutor de poesia desempenha o papel de coreógrafo,orquestrando a dança interna dos corpos textuais.

A singularidade do processo de tradução de Haroldo de Campos é profundamente influenciada por suas ideias estéticas. Ao longo de sua trajetória tradutória, o poeta utiliza uma variedade de termos, como “recriação”, “transluciferação”, “reimaginação”, “transluminação” e “transcrição”, todos convergindo para a ideia central de uma *trans*-criação, a qual estabelece a prática tradutória como espaço da criação, da inventividade. Para ele, a tradução não se limita a passar palavras de uma língua para a outra, mas um ato

transcriativo equiparado à própria criação poética. Assim, o cerne de seu pensamento tradutório destaca não apenas a complexidade, mas também a magnitude da tradução poética como um ato artístico em si - uma arte transcriadora.

Neste sentido, a transcrição busca não uma imitação, mas uma “produção simultânea da diferença” (TAPIA; MEDICI, 2013, p. 85). O objetivo não é reproduzir o mesmo objeto, mas (re)criar um novo, mantendo uma correlação por meio da isomorfia. Essa corresponde à padrões ou estruturas do poema, ou seja, à coerência intrínseca na organização dos elementos estéticos (forma) - como ritmo, métrica, repetição de palavras ou frases - e dos elementos semânticos (conteúdo). Na transcrição, a isomorfia se dá pela fidelidade ao sentido e as impressões que o poema (fonte) suscita, já que a tradução haroldiana busca recriar o próprio signo, sua iconicidade, pois, “o medium por excelência da própria operação transcriadora passava a ser a própria iconicidade do signo estético” (CAMPOS, 1997, p. 52). Logo, o texto de partida é canibalizado para produzir e criar o novo, o *outro* texto.

Também destacamos que o processo de transcrição não se limita a tradução da língua escrita ou falada; ele pode ser aplicado à tradução entre diferentes mídias e linguagens, como a fotografia, o teatro, o cinema, a dança, entre outras. A transcrição é uma forma de tradução que não se limita à fidelidade literal: a tradução criativa busca recriar a forma estética e lexical do texto de partida na linguagem de chegada. Assim, a recriação poética proposta por Haroldo de Campos possibilita um diálogo intersemiótico, uma tradução isomórfica entre diferentes mídias, pois a transcrição permite o “processo de recriação de formas e expansão da significação: [...] (re)criar e ampliar as possibilidades de leitura estética em outras linguagens [mídias]” (RANDIG; MONZANI, 2016, p. 108).

A tradução criativa, seja entre diferentes mídias ou línguas, é simultaneamente fiel e infiel. A infidelidade reside, paradoxalmente, no desejo de preservar o sentido do poema - uma infidelidade racional e calculada, que segue parâmetros isomórficos e prioriza a criatividade e a inovação. Por consequência, o tradutor torna-se transgressor, empenhando-se em libertar a obra poética das amarras e limitações do texto (e da língua) fonte, propondo uma nova organização da obra. Ao declinar a fidelidade semântica do texto de partida original, o tradutor inicia o processo de transgressão, usurpando e remodelando a essência da obra de partida, recriando-a e, assim, criando uma nova obra. Desse modo, o texto de partida e o transcriado são como linhas paralelas que não se tocam, mas entre as quais há uma reciprocidade estabelecida pela isomorfia.

Além de transgressor, o tradutor é também crítico e leitor. A tradução criativa demanda a recriação da arquitetura textual, sendo necessário para isso, que o tradutor realize uma leitura crítica do texto de partida. Afinal, não se faz tradução sem uma leitura aprofundada e crítica da obra. O próprio processo de escolha do objeto de tradução já é um exercício crítico, visto que essa escolha impactará diretamente na formação do cânone literário nacional, podendo resultar em sua reconstrução e evitando uma “visão substancialista da evolução literária” (CAMPOS, 1989, p. 12). Portanto, o tradutor é, também, um agente ativo no desenvolvimento do cânone literário, pois, ao selecionar uma obra para traduzir, ele a incorpora à literatura de sua língua.

Esse pensamento integra a pedagogia haroldiana, a qual compreende o ato de traduzir como espaço de criação, crítica e tradição, dado que o mecanismo da tradução criativa exige a leitura crítica do texto escolhido e o cuidado de selecionar obras sincrônicas – geralmente obras saturadas de dificuldade tradutória – cuja tradução permita a reformulação do cânone, com a inserção de ‘novos’ autores e obras, abrindo caminhos para a exploração literária (TONETO, 2008, p.17). Assim, a tradução é uma prática da crítica e um agente construtor da tradição literária.

O reviver da tradição - sua *reconstrução* - é um dos pilares da prática tradutória haroldiana, inspirada no conceito “make it new” de Ezra Pound (1885-1972) (2006), o qual propõe que o tradutor resgate e recrie os clássicos. Esse conceito se refere à busca, no passado, da renovação do presente, num ciclo de retomada, renovação e expansão da tradição literária, construindo, portanto, a evolução qualitativa da prática poética. Destacamos que o processo tradutório haroldiano busca resgatar o passado não como uma atitude atritante ou antagônica, mas como uma busca de plenitude. O poeta-tradutor defende uma poética sincrônica, a qual leva em consideração o presente da criação (a produção literária de uma dada época) e o presente de cultura (a tradição que nela permanece viva, as revisões de autores a escolha e reinterpretação de clássicos) (CAMPOS, 1969, p. 204).

Como apontado anteriormente, o tradutor é, antes de tudo, um crítico e um leitor. Sua prática não se desvincula da bagagem intelectual que o constitui, por consequência, o texto traduzido será produto do *paideuma* do tradutor. Outro conceito poundiano, *paideuma* é a ordenação do conhecimento (literário) de modo a facilitar e otimizar o uso da tradição para a criação. Essa ordenação é relevante na tradução, pois, permite o resgate e o reviver da tradição, dando “nova vida ao passado literário” (CAMPOS, 2011, p. 36). O tradutor olha para o passado com o objetivo de reconfigurar a tradição no presente. Para isso, ele faz

recortes - seleciona elementos do seu paideuma (obras, autores) – que dialoguem com o momento histórico atual. Portanto, “TRADUTOR: TRADITOR” (TAIPA; MEDICI, 2013, p. 94), pois, o processo tradutório está imbricado na construção da tradição literária.

Nessa perspectiva, o resgate literário promovido pelo trabalho tradutório de Haroldo de Campos nos presenteou com obras de diferentes culturas e períodos históricos, reforçando sua política de uma poética sincrônica, que contribui para uma maior difusão da literatura mundial. Suas traduções funcionam como pontes entre diferentes culturas, enriquecendo o cenário literário brasileiro e introduzindo os leitores a obras estrangeiras, como poemas chineses, poemas bíblicos em hebraico, épicos gregos e italiano, poesia russa, bem como a peça teatral japonesa do século XV- *Hagoromo* - obra que constitui o corpus desta pesquisa.

Para Haroldo de Campos, traduzir não era apenas verter um texto de uma língua para outra, mas recriar a obra em um novo idioma, mantendo sua força estética e estrutural. Para isso, o poeta utilizava de vários recursos, sendo um deles o método ideogrâmico de compor, que consiste na construção de poemas a partir da justaposição de imagens e fragmentos, técnica executada, inicialmente, pelo poeta Ezra Pound.

Ezra Pound (1885-1972) foi um dos principais poetas e críticos do modernismo literário. Nascido nos Estados Unidos, Pound viveu grande parte de sua vida na Europa, onde se tornou uma figura central na cena literária modernista, apoiando autores como T. S. Eliot, James Joyce, William Carlos Williams e Ernest Hemingway. Com pensamento e poética revolucionários, Pound rompeu com formas tradicionais, explorando novas maneiras de expressão, cujo resultado foram os movimentos: imagismo – que buscava uma poesia concisa, direta e visualmente impactante, eliminando o excesso de adjetivos e metáforas, e justapondo imagens nítidas e objetivas, numa economia de linguagem que se aproxima do estilo haikai⁷ - e vorticismismo – de estética mais agressiva, que enfatiza a fragmentação da imagem, aplicada à energia e ao dinamismo, criando a sensação de um vórtice de forças em movimento.

Pound possui uma extensa obra literária, na qual se destaca o poema épico *Os Cantos* (2015). Escrito entre 1915 e 1962 e nomeado em homenagem ao poema homérico, *Os Cantos* é composto por 120 poemas que se entrelaçam diversas referências históricas, culturais e literárias. Para compor seu épico, Pound utilizou técnicas de montagem e ideogramatização,

⁷O haikai é uma forma poética tradicional japonesa caracterizada por sua concisão e profundidade. Composto por três versos de 5, 7 e 5 sílabas, ele captura momentos fugazes da natureza e da vida cotidiana, evocando sensações e imagens com simplicidade e precisão, utilizando para isso vocábulos com referência às estações do ano (kigo). O haikai ganhou popularidade com o poeta Matsuo Bashô, que elevou esta forma à expressão artística refinada.

inspiradas na poesia chinesa e na tradição clássica, a fim de criar uma obra fragmentária e complexa.

Ezra Pound teve grande influência no processo poético criativo de Haroldo de Campos, que o via como um mestre da tradução poética criativa, que ia além da simples transferência de significado ao recriar ritmos e estruturas em novas línguas. No relato de seu encontro com o poeta, Haroldo o descreve como:

o empresário altruísta, que patrocinou Eliot, Joyce e Hemingway, nos famosos ‘twenties’ da ‘Lost Generation’, mas ali estava, sobretudo para mim, o poeta ‘il miglior fabbro’, o mestre de Eliot, o último Yeats, aquele cuja influência está presente em e.e.cummings e William Carlos Williams, e direta ou indiretamente nos jovens de mais talento das gerações recentes de poesia americana. O poeta que mais de perto perseguiu em nosso tempo a *persona* de Dante. Aquele que mantém contemporaneamente a arte poética no extremo paralelo de invenção e consciência crítica em que a colocou, nos fins do século XIX, a genialidade prefiguradora de Mallarmé com o *Un coup de dés* (1897) (CAMPOS, 2010, p. 193, grifos do autor).

A genialidade poética de Ezra Pound fascinou e inspirou o poeta brasileiro. Para Haroldo de Campos, Pound foi uma das figuras mais centrais e inovadoras da poesia moderna, um poeta-crítico, que não apenas escrevia poesia, mas também refletia sobre a construção e evolução. A prática poética poundiana se estendeu a haroldiana, sendo visível, por exemplo, na tradução de textos ideogramáticos, em que Haroldo de Campos revela: “minhas técnicas para traduzir – melhor dizendo ‘transcriar’, reimaginar – poesia clássica chinesa para português, com os recursos da poesia moderna, seguem e radicalizam a lição paradigmática de Pound” (CAMPOS, 2009, p. 07). Fica evidente que a criação poética e tradutória de Haroldo de Campos foi fortemente influenciada pela de Ezra Pound, o qual prezava pela imaginação e a criação, acreditando que o tradutor não deveria se apegar à palavra (significante), mas à imagem poética evocada - conceito inspirado na configuração da grafia ideogramática. Assim, o processo tradutório haroldiano concebe o poema na totalidade da sua estrutura verbovocovisual, em consonância com o pensamento de Pound e com sua divisão: fanopeia, melopeia e logopeia⁸, além do uso do método ideográfico.

1.2. Método Ideográfico

O método ideográfico surgiu a partir dos estudos do poeta e crítico literário Ezra Pound sobre os manuscritos deixados pelo orientalista Ernest Fenollosa (1853-1908).

⁸Para Pound (2006), a linguagem poética divide-se em três modalidades: melopeia, fanopeia e logopeia. Melopeia refere-se a musicalidade do poema, sua propriedade sonora (som e ritmo); fanopeia refere-se a plasticidade do poema, sua propriedade visual, imagética; e logopeia é a estética do poema, como a forma e o conteúdo são configurados.

Conhecido por seus estudos sobre a arte e a poesia chinesa e japonesa, Fenollosa foi um filósofo, professor e orientalista norte-americano que residiu no Japão durante o período de ocidentalização do país, lecionando na Universidade Imperial de Tóquio, onde contribuiu para a revitalização e preservação da arte tradicional japonesa.

Sua pesquisa sobre a estrutura dos ideogramas chineses foram fundamentais para a compreensão da poesia oriental no Ocidente. Fenollosa argumentava que os ideogramas não eram meros símbolos arbitrários, mas representações visuais dinâmicas - quase pictogramas - do pensamento e da realidade. Segundo ele, os ideogramas não descrevem apenas ideias, mas capturam relações e processos em imagens condensadas, o que aplicado à poesia, resulta num acúmulo “máximo de significado numa única frase [ideograma] repleta, carregada, luminosa de brilho interior” (FENOLLOSA, 1977, p. 144). Após sua morte, sua esposa entregou seus manuscritos a Ezra Pound, que, fascinado pelo estudo da língua chinesa, desenvolveu com base neles, o método ideogrâmico: abordagem poética fundamentada na justaposição de imagens, sem a necessidade de conexões gramaticais explícitas.

Para compreender esse método, é necessário entender o que é um ideograma. Trata-se de uma associação de formas (figura, pictograma, metáfora) que possui a vivacidade da imagem e a mobilidade do som; ele é a imagem se constituindo em si mesma. O ideograma relaciona forma com conteúdo, *como* o que é dito se relaciona *com* o que é dito. Nas palavras de Pound:

[o ideograma] não tenta ser a imagem de um som ou um signo escrito que lembre um som, mas é ainda o desenho de uma coisa, de uma coisa em uma dada posição ou relação, ou de uma combinação de coisas. O ideograma *significa* a coisa, ou a ação ou situação ou qualidade, pertinente às diversas coisas que ele configura. (POUND, 2006, p. 26, grifo do autor).

O ideograma estabelece, assim, uma relação entre signo e significante; ele se explica por si só, tanto em forma, quanto em conteúdo. Há uma lógica subjacente à formação da estrutura textual ideogramática, sendo que esse pensamento ‘da forma’, a compreensão da sua configuração permite o extravasamento do conteúdo. Referente a lógica de configuração pictórica e metafórica do ideograma, Ernest Fenollosa acredita que o ideograma:

não somente absorveu a substância poética da natureza e com ela constituiu um segundo edifício metafórico, como também, através da sua própria visibilidade pictórica, conseguiu conservar sua poesia criativa originalmente com um vigor e uma vividez muito maiores que qualquer língua fonética. (FENOLLOSA, 1977, p. 140).

Dessa forma, o ideograma é metáfora minimizada, uma representação gráfica de ideias que revela, em nível grafemático, ‘harmônicos’ que se intensificam e sobressaem no plano

semântico. Assim, um único ideograma pode, por si só, ser um poema completo. Um exemplo, é o ideograma japonês 東 (higashi; leste), cuja estrutura gráfica, sugere a superposição de imagens, como num haicai.

A metáfora pictográfica para leste – 東 – é a mesma em chinês e japonês. Assim como a língua ideogramática chinesa, o japonês também é uma língua verbovocovisual, simbólica e subordinada, que utiliza na escrita: 漢字 (kanji; ideograma) e os silabários ひらがな (hiragana) e カタカナ (katakana). No caso de 東, esse kanji é composto pelo radical 日 (hi; sol) e o radical 木 (ki; árvore), evocando a imagem do sol ascendendo por trás da árvore no horizonte. Ambos radicais indicam tanto elementos da natureza (sol e árvore), quanto ações: o nascer do sol; o olhar na direção do nascer do sol; ver a árvore; o olhar na direção do nascer do sol e enxergar a árvore e o sol por trás dela. Este conjunto de ações são metonimizadas e metaforizadas na forma dos pictogramas 日 e 木 que formam o ideograma 東.

Como exposto, o ideograma possui base pictórica retirada das operações da natureza, o que estabelece, portanto, uma ligação entre coisa e signo (CAMPOS, 1977, p. 122). Assim como na natureza uma ação desencadeia outra, as imagens poéticas são construídas em cadeia, em que cada fragmento é acionado pelo anterior. Nesse sentido, a linguagem ideogramática configura a representação ou essência da natureza. Contudo, com o tempo, ela se modificou - ou se gramaticalizou – e o que antes era visível (pictórico) tornou-se invisível. Esse processo de invisibilidade ocorreu por meio da metáfora: se antes o ideograma representava visualmente a natureza (como nos pictogramas 日 e 木), agora a imagem se oculta por trás de metáforas que o representam (como as ações condensadas no ideograma 東, leste).

Como na construção de metáforas, no ideograma a grafia corrobora a metáfora a ser criada, sendo que neste processo de criação, “duas coisas reunidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas” (FENOLLOSA, 1977, p. 156). Um exemplo dessa associação é o uso de radicais nos ideogramas – elemento gráfico que compõe o ideograma, geralmente indicando o significado básico ou a categoria semântica do caractere; como uma "raiz" ou "base" que agrupa caracteres com temas ou significados relacionados. Por exemplo, o radical 氵 (sansui), é associado à água ou líquidos; apenas com esta informação, é lógico assumir que o ideograma 波 tem relação com água – 波 (nami; onda) é a associação do radical 氵 (sansui) e o kanji 皮 (kawa; pele, casca, pelo, pelagem), o qual significa onda ou, como indica a metáfora ideogramática, a pelagem da água/mar. O ideograma, portanto, é, em sua essência (e aparência), uma metáfora estrutural,

em que metonímicas metafóricas – partes de outras metáforas – se combinam a fim de gerar um novo produto.

Tal como a linguagem poética, o ideograma é pujante, pois, há metáforas dentro de metáforas. Sua estrutura é dinâmica, que demanda movimento, visto que sua leitura não é só linear, mas multidirecional. O ideograma condensa um embrião poético que se projeta no poema, compondo uma “constelação de imagens a partir de pedaços, organizados ou não, [que] suscitam diálogos com tempos idos, com o presente e o futuro” (FERREIRA, 2018, p.29). O estudo deste mecanismo estrutural - o *modus operandi* do ideograma - por Ernest Fenollosa (1977) desvelou a função poética desta escrita. A partir destes estudos, Ezra Pound desenvolveu o método ideogrâmico, que, tal como o ideograma, opera por meio da justaposição de fragmentos imagéticos (metáforas, metonímias), os quais são capturados num instante, demandando uma apreensão total da união dos fragmentos para a compreensão.

Corroborando o ensaio de Fenollosa (1977), Erza Pound (2006) entende o método ideogrâmico como um exercício minucioso da análise e comparação – uma “crítica via comparação e tradução” (CAMPOS, 2006b, p. 10). O pensamento poundiano enfatiza que para se entender algo, deve-se ler, ter contato com o objeto, pois é nessa contato que se concretiza o conhecimento. Neste sentido, o método ideogrâmico baseia-se na codificação analógica, em que partes de imagens, de ações, de coisas se amalgamam em cadeias poéticas. Com isso, o poema deixa de seguir a lógica gramatical linear (ordem discursiva) e passa a privilegiar uma construção visual, em que as imagens se combinam por analogia e ressonância. Assim, o método sugere que a criação e tradução de poesia reproduza o processo de composição do próprio ideograma, ou seja, a “justaposição direta de elementos em conjuntos geradores de relações novas” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 99). Ou dito de outra forma, a combinação de ideias ou imagens para invocar outro conceito, possibilitando a manipulação do espaço-temporalidade do poema.

Na tradução poética, o método ideogrâmico busca construir a medula verbovocovisual do poema – seu conteúdo e forma – em uma nova estrutura espaço-temporal (grafia, ritmo; forma). Os elementos visuais e sonoros são trabalhados num jogo de interação lexical. Ele aboli com o sistema analítico discursivo, com o ritmo tradicional e linear, procurando inter-relacionar o signo (isomorfismo) e não apenas o significante, numa lógica de correlação, da analogia de signos.

Na busca pela homologia verbal, pelas semelhanças gráficas e fonéticas, o poeta-tradutor realiza um “jogo duplo, ambíguo *ad infinitum*: *regenera* o símbolo no ícone

(Pignatari) ao mesmo tempo que *gera* símbolos de símbolos (estes, auto-referencializado-se na mensagem poética, *re-generam-se* de novo em ícones, convertendo-se em busca incessante de motivação interna, formal” (CAMPOS, 1977, p.90, grifo do autor). Assim, palavras e versos são configuradas de modo que estes apresentem possuam um tema gráfico-fonético.

Os primeiros passos da jornada ideogramática e oriental de Haroldo de Campos datam da década de 1950, quando iniciou o estudo da língua japonesa - e mais tarde a língua chinesa – e passou a traduzir haikai (e poemas do poeta chinês Li Bai (701-762)). Essas traduções foram publicadas entre 1960 e 1964 no Suplemento Literário dos jornais *O Estado de São Paulo* e *Correio Paulistano*. O estudo da linguagem ideogramática (e sua tradução) continuou pelos anos seguintes, como é verificado nos ensaios publicados e entrevista, sendo que em 1993 é publicado a tradução da peça teatral japonesa *Hagoromo de Zeami: o charme sutil* e em 1996 a antologia de poemas chineses *Escritos Sobre Jade*.

Sobre o processo tradutório de textos ideogramáticos, Haroldo de Campos estabelece alguns critérios: consultar e comparar diferentes versões traduzidas, por meio de um olhar crítico, buscando uma compreensão mais profunda do texto de partida; estudar os ideogramas, extraindo deles seu “casulo metafórico, etimológico-visual, suscetível de aproveitamento poético” (CAMPOS, 2009, p. 98); explorar os recursos gráfico-espacial da página, a fim de compensar o paralelismo sintático-visual.

Comentando sobre sua abordagem tradutória da poesia chinesa, em consonância com o método ideogrâmico, o poeta afirma que:

procuro compensar os aspectos caligráfico-visuais de uma poesia monossilábica, escrita por meio de ideogramas, adotando técnicas de espacialização gráfica da poesia moderna para dispor o texto no branco da página e usando, quase exclusivamente, a composição em caixa baixa, dispensada a pontuação habitual (vírgulas e pontos finais). No plano fônico e prosódico, não sendo possível reproduzir os módulos sonoros de uma língua tonal e, conseqüentemente, os esquemas de rimas do original, compenso estes aspectos através da extrema concisão (característica do chinês clássico, língua isolante) e do minucioso trabalho de orquestração das figuras fônicas e rítmico-sintáticas, levando em conta, nesse sentido, a lição de poética jakobsoniana. Exploro ainda, sempre que semanticamente rentável, a etimologia metafórico-visual dos ideogramas” (CAMPOS, 2009, p. 14).

A inserção de ideogramas ou palavras japonesas em seus poemas - como no poema *Akari*, de *Crisatempo* – e a influência do aspecto aglutinador e visual do idioma japonês na invenção de vocábulos e no arranjo gráfico-espacial dos poemas, revelam a centralidade da natureza ideogramática no processo criativo de Haroldo de Campos (MILTON; SANTANA-DEZMANN, 2016, p. 03). A plasticidade e semântica visual do ideograma estabelecem

relações orgânicas com o conteúdo poético, demandando o reconhecimento destas associações, da sua harmonia gráfica.

Apesar de ambas as linguagens, chinês e japonês, utilizarem ideogramas, há uma clara diferença entre elas. Visualmente a língua chinesa limita-se à estrutura do ideograma, o que lhe confere um aspecto uniforme e simétrico, enquanto a língua japonesa, com seus silabários (hiragana e katakana), configura um aspecto mais aberto e delicado. No processo tradutório haroldiano, a “dimensão visual da poesia japonesa, herdada por via do ideograma, permite-lhe um extremo refinamento de percepção, um grande poder de síntese imaginativa” (CAMPOS, 1969, p. 65).

Sobre a língua japonesa, Barthes (2007) expõe que

a proliferação de sufixos funcionais e a complexidade dos enclíticos supõem que o sujeito avance na enunciação através de precauções, retomadas, atrasos e insistências, cujo volume final (não poderíamos mais falar de uma simples linha de palavras) faz precisamente do sujeito um grande invólucro vazio de fala, e não esse núcleo pleno que pretende dirigir nossas frases, do exterior e do alto, de modo que aquilo que nos parece um excesso de subjetividade (diz-se que o japonês enuncia impressões, não constatações) é muito mais uma forma de diluição, de hemorragia do sujeito numa linguagem parcelada, particulada, difratada até o vazio. (BARTHES, 2007, p.12-3).

O teórico alude à forma de pensar e se expressar no japonês, especialmente quanto à construção do sujeito na linguagem, que integra o discurso por meio de elementos gramaticais como partículas e sufixos, cujas nuances dão a linguagem um ritmo circular, não linear. O sujeito não se posiciona de forma direta, mas de forma diluída, numa fala construída por fragmentos e permeada de subjetividade, a qual não afirma, mas insinua, indicando uma expressão mais poética, aberta e sensível à ambiguidade.

Neste aspecto, a língua japonesa favorece a descrição do ‘estado das coisas’ em vez da passagem do tempo, cujos recursos gramaticais e linguísticos são, geralmente, aglutinantes - ou seja, adicionam-se mais sílabas no final, mantendo as partes já aglutinadas. Essa característica propicia “maleabilidade extrema para a composição, dentro da normalidade e dos hábitos semânticos, de verdadeiras palavras-montagem” (CAMPOS, 1969, p. 58).

Um belo exemplo do uso do método ideogrâmico é a tradução do poema chinês de Wang Wei (699 - 759) *O dique de Magnólias*, cujos primeiros versos seguem abaixo:

Tabela 2: Versos do poema *O dique de magnólias* (tradução de Haroldo de Campos).

Na trama das ramas	木末芙蓉花
	Mù mò fúróng huā
	Flores de hibisco no fim de rama

brilhos de hibisco	

(CAMPOS, 2009, p. 53)

Para compensar a visualidade de 「木」 (mù; madeira) em 「末」 (móe; parte final, fim) e 「芙」 (fû; lótus), o poeta repete o grafema AMA em ‘trAMA’ E ‘rAMA’. O espaçamento e disposição do texto também espelham a semântica dos versos, em que o segundo verso se ramifica do primeiro e a palavra ‘hibisco’ surge em seu final, como a flor que floresce na ponta da rama.

Inspirado em Pound, Haroldo de Campos traduz (inventa e reinventa) as minimetáforas visuais que são os ideogramas, recriando-os poeticamente. O cuidado do poeta com o aspecto visual, como o uso da espacialização e a reprodução de elementos sonoros, é patente na transcrição *Hagoromo, o Manto de Plumas*, em cuja tradução o poeta adotou uma estratégia hyperpoundiana para “configurar um texto poeticamente eficaz, minuciosamente trabalhado, autônomo como obra de arte verbal” (CAMPOS, 2006a, p. 16).

1.3. “Estratégia hyperpoundiana”

Além dos estudos dos ideogramas e, conseqüentemente do método ideográfico, as notas e traduções de Ernest Fenollosa também introduziram Ezra Pound ao universo da poesia chinesa, japonesa e do Teatro Nô, o que o instigou a traduzir vários poemas e peças teatrais. É válido ressaltar que o poeta possuía conhecimento limitado sobre a língua ideogramática e o drama Nô; entretanto, isso não o impediu de traduzir algumas peças do gênero, entre elas: *Nishikigi*, *Hagoromo*, *Awoi no Uye*, *Kagekiyo*, *Kumasaka*, *Kakitsuata*, *Kimuta* e *Takasago*.

De acordo com o teórico Ewick (2017), Pound se interessou pelo Teatro Nô devido à similaridade entre a estética de seus poemas imagistas e a estrutura do drama Nô, pois, para o poeta, essa estrutura possibilita formas que se assemelham a um longo poema imagista e vorticista. Para Pound, os melhores dramas Nô são baseados em uma imagem central e única, como as folhas vermelhas e a neve em *Nishikigi*, o ondular azul das ondas em *Suma Genji*, ou os pinheiros de *Takasago*. Afinal, segundo o poeta: “no melhor Nô, a peça em seu todo deve consistir de uma imagem. Ou melhor dizendo, a convergência [intensificação] sobre uma

imagem, cuja unidade consiste de uma imagem endossada por movimento e música⁹” (POUND, 1914, p. 471 apud HOUWEN¹⁰, 2013, p. 327, tradução nossa).

Desse modo, o conceito de ‘unidade de imagem’ ou ‘intensificação da imagem’, que Pound deriva de seu entendimento do ideograma e do drama Nô, refere-se à criação de uma imagem por meio da superposição e/ou da justaposição de diferentes elementos – ou seja, associações de ideias ou minimetáforas, tanto no ideograma, quanto no Teatro Nô. Esta superposição se realiza por meio do texto, do gesto, da dança, do canto, da máscara, etc (NAGAHATA, 2008, p.115). Nesse sentido, Pound acredita que as peças Nô (e sua performance) são construídas de modo a intensificar uma imagem central, visto que o Nô e sua estrutura produzem uma forma precisa de percepção.

Exemplo desta poética da superposição, derivada da estrutura do Teatro Nô, é a composição de *Os Cantos* (POUND, 2015). A intencionalidade do uso da estrutura do drama Nô é confirmada pelo próprio Ezra Pound, que em carta para Harriet Monroe, afirmou que o tema de *Os Cantos* é, relativamente, o mesmo que o da peça Nô *Takasago* (NADEL, 1993, p. 107), sendo essa citada no poema *Canto IV*. Assim, é lícito afirmar a relevância do drama Nô (e do ideograma) para a poética poundiana, pois o poeta compreendia o Nô como uma performance que visa à construção de imagens centrais e únicas por meio da justaposição de diferentes elementos - estética poética que lhe era particularmente cara.

A poética poundiana reflete “na superfície [do poema], a impressão de um caos intencional; no fundo, a função sintético-ideográfica de como acionar o pensamento” (POUND, 2006, p. 23), pois, assim como um ideograma pode ser formado pela junção de outros e/ou partes de outros ideogramas, transformando-se num novo signo, o mesmo ocorre o Teatro Nô e, também, a poética de Ezra Pound. É esse fluxo heterogêneo de imagens justapostas e sobrepostas, num constante intensificar da imagem que Haroldo de Campos visou em sua tradução de *Hagoromo*: uma poética que valoriza o máximo da expressão com o mínimo de movimento - ou seja, a superposição de imagens em torno de um tema único.

O Nô é uma “opera de câmera, uma arte que sintetiza outras artes, sendo por isso considerado a quintessência da cultura japonesa” (DANIEL, 2005, p. 186). Trata-se de arte saturada de nuances e sinfonias, que demanda uma hercúlea reorquestração da sinfonia verbal - uma nova coreografia do corpo verbal - a fim de recriar esta poesia secular, cuja linguagem

⁹ “in the best ‘noh’ the whole play may consist of one image. I mean it is a gathered about one image, its unity consist in one image enforced by movement and music” (POUND, 1914, p. 471 apud HOUWEN, 2013, p.327).

¹⁰O artigo de Andrew Houwen (2013) apresenta trechos da correspondência entre amigos e Ezra Pound, no qual o poeta explanava sobre seus poemas e traduções. Infelizmente, a autora não teve acesso ao material original.

é altamente imagética. As peças do Nô são compostas numa mistura de poemas e prosa poética, que são declamados ou cantados em tonalidades diferentes, conforme a dramatização da narrativa. Assim, consciente da dificuldade em traduzir *Hagoromo*, Haroldo de Campos se dispôs a produzir outro peça-poema, mantendo a relação de isomorfismo entre o texto de partida e o transcriado. O poeta utiliza o princípio de composição ideogrâmico e a prática poundiana de criar fluxo e refluxo de cadeias imagéticas, cuja estratégia hiperpoundiana de criação é descrita por ele mesmo como:

Preferi, assim, adotar um verso livre, espacejado e ritmado, salmodiável, com cortes e apoios fônicos onde estrategicamente necessário para o relevo arquitetural do texto. Uma hiperpoesia imagística, nos momento mais concentrados [...], alternando, nos trechos de monólogo ou diálogo, com um registro solene, adequado ao tom “elevado” do original [...]. Preocupei-me com o arranjo espacial do texto na página, buscando obter, á maneira de compensação, algo da visualidade caligráfico-ideogrâmica do original [...]. Procurei extrair as metáforas encasuladas nos ideogramas, na linha etimológico-poética de Fenollosa-Pound. (CAMPOS, 2006a, p. 18-19).

A urdidura poética criada por Haroldo no seu poema transcriado se desenvolve de forma a costurar justaposições e sobreposições de retalhos imagéticos, nos quais o poeta “elege como elemento de composição a unidade ‘verbivocovisual’, obtida através de uma atomização da linguagem, em que cada partícula, multifacetada, encerra um microcosmo à imagem e semelhança do macrocosmo a que pertence” (CAMPOS, 1969, p. 43). O resultado é a implosão das fronteiras entre sensação, emoção e pensamento - a comoção dos sentidos.

Um interessante exemplo do método ideogrâmico e da estratégia hiperpoundiana é a tradução da palavra 明月 (meigetsu; lua brilhante, lua cheia), verso da peça *Hagoromo*. A palavra japonesa 明月 (meigetsu) é composta por dois ideogramas: 明 (mei, akira) e 月 (getsu). O kanji 明 (mei, akira) significa claro/iluminado, sendo formado pelos radicais (e ideogramas) de sol (日) e lua (月). Já o ideograma 月 (getsu) significa lua. Dessa forma, na palavra 明月 (meigetsu), há, visualmente, um sol e duas luas, o que o poeta transcreveu como: “Lua clariluna”.

Tabela 3: Versos: 08 e 09; personagem: pescador e pescadores.

Lua clariluna	明月
	meigetsu
	Lua brilhante

(CAMPOS, 2006a, p. 35; 60)

Nas palavras do poeta, a palavra transcriada é “um verbo composto que recupera a duplicação do kanji de ‘lua’ no original (neste, o olho lê pictograficamente: sol-lua lua). O resultado, adequadamente espacejado, é um minipoema [...]” (CAMPOS, 2006a, p.19). Assim como na poética e tradução poundiana, Haroldo de Campos utiliza-se do método ideogrâmico, criando uma cadeia de fragmentos imagéticos que evocam imagens como: lua, claridade, luz, luar, assim como as ações como iluminar, observar a lua, do luar espalhando-se; a repetição do som ‘lu’ em ‘lua’ e ‘clariluna’, gera uma aliteração suave, evocando uma sensação de fluidez e leveza, ao mesmo tempo que integra à tradução a repetição do kanji 月 (getsu). A transcrição do verso “Lua clariluna” evidencia o requintado processo de justaposição de imagens/metáforas, tal como ocorre no ideograma, realizado pelo poeta.

Nesse sentido, o drama *Nô* transcriado é uma nova obra, um outro poema, cuja função poética permanece a mesma. O trabalho estético realizado por Haroldo de Campos em *Hagoromo, o Manto de Plumas*, corrobora a fala de Pignatari (1975), segundo a qual o poeta deve fazer do papel “seu público, moldando-o à semelhança de seu canto, e lançando mão de todos os recursos gráficos e tipográficos, desde a pontuação até o caligrama, para tentar a transposição do poema oral [teatro *Nô*] para o escrito, em todos os seus matizes” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 11). Ao transcriar *Hagoromo*, Haroldo expande a tradição literária brasileira, situando o passado (tradição) literário japonês no presente nacional, restaurando-o.

De acordo com Haroldo de Campos, a tradução de *Hagoromo* só pôde ser finalizada com a ajuda de sua ex-aluna Darci Yasuco Kusano¹¹, a qual presenteou o poeta com

uma ‘versão pedagógica’ do texto, preparada em colaboração com a Profª Elza Taeko Doi¹². Era exatamente aquilo de que eu precisava. Um prestimoso exemplo de ‘interpretive translation’ para usar de uma expressão de Pound, verdadeiro mapeamento de tesouro. Linha a linha, a reprodução do texto original; sua transcrição fônica; uma versão literal na ordem sintática japonesa; uma segunda versão já normativizada. A partir daí, tendo à mão, comparativamente, várias traduções disponíveis, pude entregar-me à minha empresa de ‘transcrição’ (CAMPOS, 2006a, p. 17-8).

Para realizar a tradução de *Hagoromo*¹³, o poeta utilizou, para fins comparativos, as traduções da peça feitas por Ezra Pound (inglês), Arthur Waley (inglês), René Sieffert

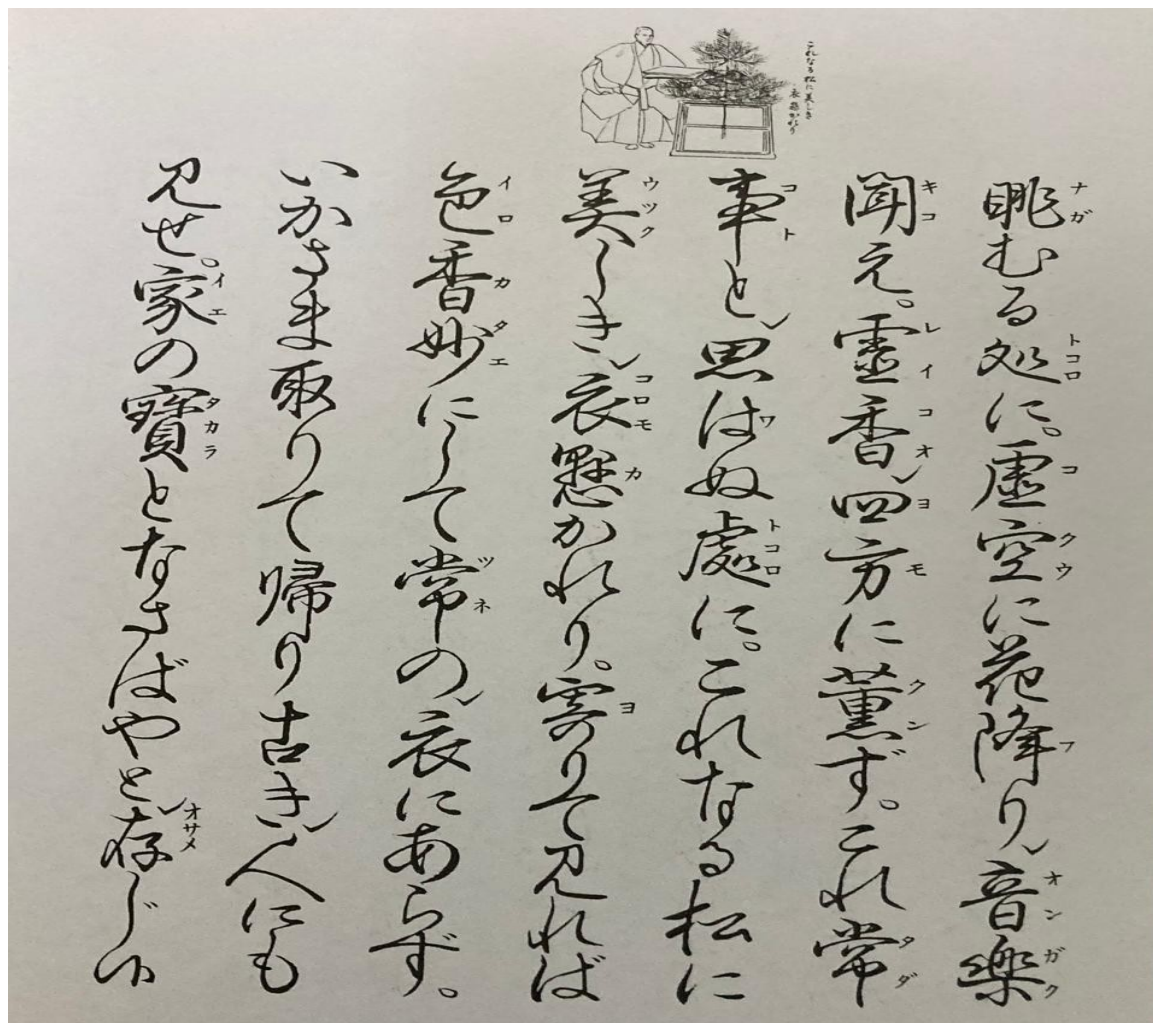
¹¹ Darci Yasuno Kusano foi aluna de pós-graduação de Haroldo de Campos e Décio Pignatari na década de 1980.

¹² Elza Taeko Doi é docente na Universidade Estadual de Campinas.

¹³ A tradução de *Hagoromo, Manto de Plumas*, em especial os versos finais, foram dedicados a Helio Oiticica, quem instigou o artista e seu grupo teatral *Parangolés* a (re)criar uma peça, uma *parangolé-play*, do qual surgiu o *Parangomono*.

(francês) e Armando Martins Janeiro (português). O cuidado de Haroldo de Campos com a transcrição de *Hagoromo* é visível nas numerosas informações relevantes ao texto de partida: a romanização da grafia japonesa e a sua tradução literal, o livreto da peça contendo a caligrafia cursiva do texto em japonês (figura 03), um ideogramário com detalhes pictográficos e semânticos dos ideogramas relevantes para o drama e, principalmente, os comentários do poeta sobre o processo tradutório, expondo seus pensamentos e justificativas para as escolhas lexicais e para a estratégia hyperpoundiana, a qual “se define assim pela utilização dos recursos da língua tradutora de modo extremado, quando isso se torna necessário para responder ao impacto do original” (SANTAELLA, 2019, p.48). Para o poeta-tradutor, essas informações maximizam os sentidos, permitindo desfrutar o raro buquê que é *Hagoromo*, *Manto de Plumas*, este *ideograma teatral*.

Figura 3: Trecho do livreto (utai-bon) da peça *Nô Hagoromo*.



Fonte: (CAMPOS, 2006a, p. IV).

Ideograma teatral é assim que Darci Kusano (1984) categoriza o Nô. A autora explica que “assim como todos os elementos que constituem um ideograma relacionam-se entre si na constituição do seu significado total, todos os elementos que constituem o teatro nô enquanto atuação [...] relacionam-se entre si, na formação harmoniosa da peça como um todo”(KUSANO, 1984, p. 54). Logo, assim como um ideograma pode ser formado pela junção de outros e/ou partes de outros ideogramas, transformando-se num novo signo, também o faz o drama Nô *Hagoromo*. Portanto, ao transcriar a peça-poema, Haroldo de Campos traduziu não apenas os ideogramas verbais, mas o próprio *ideograma teatral*, criando seu próprio ritual celeste.

Nos próximos capítulos, apresentamos a leitura crítica da peça-poema *Hagoromo*, *Manto de Plumas*, apontando como o poeta, utilizando o método ideogrâmico para compor sua poesia, trabalha a materialidade do poema, reinventando sua função poética. Ou seja, desvelaremos (e deleitaremos) a beleza com que Haroldo de Campos equaciona e pigmenta a tessitura ideogramática Nô num poema dançante, além de analisar o aspecto cultural, social e religioso urdido na trama de *Hagoromo*, o *Manto de Plumas*.

No “Capítulo 02: 序(Jo; Introdução) – O cantar da primavera” apresentamos a análise crítica dos versos 01 a 51, os quais contêm a descrição poética dos cenários da Baía de Suruga e do Pinheiral de Miho, do pescador Hakuryô e do hagoromo, o manto de plumas. Neste capítulo, introduzimos brevemente conceitos da literatura clássica japonesa e apontamos os elementos do divino e do terreno que desvelamos em nossa leitura crítica, além do cotejo com o processo tradutório haroldiano, destacando exemplos relevantes de como o poeta-tradutor faz uso do método ideogrâmico.

Capítulo 2: 序 (Jo; Introdução) – O cantar da primavera.

O poema japonês faz dos sentimentos humanos a sua semente, de onde germinam suas inúmeras folhagens (palavras). As pessoas que vivem neste mundo deparam constantemente com inúmeros acontecimentos e os manifestam por meio de palavras que são depositárias das sensações daquilo que elas viram e ouviam. O rouxinol que canta junto às flores, o coaxar das rãs no seu *habitat- água*, sem exceção, diria eu, como também não haveriam de cantar? Sem o uso da força, o poema é capaz de mobilizar as divindades do céu e da terra, sensibilizar os espíritos maléficos invisíveis, harmonizar a relação homem-mulher e amenizar os sentimentos indomáveis dos guerreiros. Esse é o poema. (WAKISAKA, 1997, p. 55).

De Ki no Tsurayuki (870-945), a citação acima, traduzida por Geny Wakisaka (1997), faz parte do prefácio da antologia 古今和歌集 (*Kokinwakashû*¹⁴; *Coleção de Poemas Japonês das Eras Antiga e Moderna*, 905), escrita na era Heian¹⁵ (794-1185), reconhecida como o período clássico da literatura japonesa. O texto é um dos primeiros ensaios sobre o pensamento poético japonês, no qual o poeta explana sobre a virtude da poesia, em como o sentimento humano é a essência embrionária do poema. Para o crítico, a poesia é a força sutil capaz de sobrepujar guerreiros, deuses e demônios¹⁶; ela é o laço que une céu e terra, humano e sobrenatural, sendo o poeta, assim como a natureza, aquele que canta o que vivencia e sente por meio da linguagem poética, o waka.

和歌 (waka; uta) significa poesia japonesa, cujo ideograma também pode ser lido como 和歌 (Yamato uta; canção de Yamato) - 和 (wa; Japão antigo, Yamato) e 歌 (uta; poema, canção). Trata-se de uma forma tradicional de poesia japonesa que remonta ao período Heian (794-1185), usada para distinguir os poemas locais das formas poéticas

¹⁴古今和歌集 (*Kokinwakashû*; *Coleção de Poemas Japonês das Eras Antiga e Moderna*, 905) é uma antologia poética, compilada a pedido do Imperador Uda (887–897), cujo trabalho de organização foi liderado pelo renomado poeta Ki no Tsurayuki e outros três compiladores. O *Kokinwakashû* é a primeira das vinte e uma antologias imperiais – coleções de poesia compiladas a pedido de imperadores japoneses.

¹⁵O Período Heian (794-1185) é caracterizado pelo florescimento cultural e pela transferência da capital do país, de Nara para Quioto. A aristocracia desenvolveu uma cultura refinada baseada em etiqueta, poesia, literatura, pintura e moda, apresentando obras como *O conto de Genji* e *O livro de travesseiro*. O cenário político, deste período, foi dominado, em grande parte, pelo clã Fujiwara, contudo, há o surgimento da classe samurai, a qual passa a controlar as províncias, ocasionando guerras civis entre os clãs militares.

¹⁶Destacamos que, de acordo com o prefácio, o poeta não é o instrumento dos deuses (musas) para criar poesia, ou seja, o poema não é uma dádiva divina, diferenciando-se da visão poética ocidental aristotélica. A poesia se origina dos e nos sentimentos humanos.

importadas da China. Atualmente, o termo refere-se ao poema clássico japonês, o qual possui diferentes formas métricas, entre as quais se destacam o 長歌 (chôka) – poema longo, sem número definido de estrofes, contudo, essas são compostas por dois versos de cinco e sete sílabas, sendo a estrofe final com sete sílabas cada – e o 短歌 (tanka) – poema curto de cinco versos e 31 sílabas, organizadas na métrica 05,07,05,07 e 07.

Atualmente, convencionou-se a usar o termo 和歌 (waka) para referir-se à poesia clássica japonesa e tanka para autores contemporâneos (quando fazem uso da métrica do tanka). No entanto, o estilo métrico que se sobressaiu no período Heian, portanto, na poesia clássica, foi o poema de 31 sílabas, presente nos mais de mil poemas da antologia *Kokinwakashû*.

Além da inovação métrica, a antologia, juntamente de seu prefácio, teve grande importância para os gêneros literários do período Heian e dos períodos posteriores, pois, influenciou a estrutura das antologias, a métrica e a grafia do waka, visto que a escrita não era mais o chinês ou uma adaptação deste. Em adição a estes fatores, o *Kokinwakashû* também marca o desenvolvimento de uma consciência cultural voltada à construção da identidade nacional japonesa.

Devido à forte influência chinesa, com evidências de intercâmbio cultural entre as cortes imperiais chinesa e japonesa desde o século I (NAGAE, 2006, apêndice, p. 01), o Japão moldou sua estrutura político-administrativa similar à chinesa e, sendo ele um país ágrafo, optou por adotar a grafia chinesa, o ideograma, como a língua (escrita) dos documentos oficiais. Por consequência, as primeiras obras literárias nipônicas foram escritas em chinês ou numa adaptação deste, chamada man'yôgana, como, por exemplo, a antologia poética 万葉集 (*Man'yôshû*; *Coleção da Miríade de Folhas*¹⁷, 759). Entretanto, nos séculos VIII e IX (início do período Heian), houve uma grande mudança linguística com a criação do silabário kana: hiragana¹⁸ e o katakana¹⁹, que surgiram como adaptações dos caracteres chineses (*kanji*) para melhor representar a fonética da língua japonesa.

¹⁷O 万葉集 (*Man'yôshû*; *Coleção da Miríade de Folhas*, 759) é a mais antiga antologia de poesia japonesa. Escrita em man'yôgana (sistema primitivo de escrita japonesa baseado em caracteres chineses), a coletânea reúne mais de 4.500 poemas, vários deles no estilo tanka.

¹⁸O hiragana, também chamado de 'onna de' (mãos feminina) foi desenvolvido com o objetivo de simplificar os ideogramas, numa grafia cursiva e corrida. As mulheres da corte, que geralmente não tinham acesso ao mesmo nível de educação formal em chinês clássico, começaram a simplificar os caracteres chineses para criar uma forma de escrita mais adequada à língua japonesa falada, a qual era empregada em correspondências, diários e poemas. O hiragana foi fundamental para o florescimento da literatura japonesa, com obras escritas por mulheres, como *O Conto de Genji* (*Genji Monogatari*), de Murasaki Shikibu, e *O livro de travesseiro* (*Makura no Sôshi*) de Sei Shônagon.

A criação do silabário kana, aliada ao desejo de escrever em sua própria língua, foram fatores que contribuíram para o desenvolvimento de uma identidade nacional e de uma literatura japonesa que se tornava totalmente vernácula e prolífica, e que legou obras como: *Genji Monogatari* (*Os Contos de Genji*, 1001); *Makura no Sôshi* (*O Livro de Travesseiro*, ~ 1001); *Tosa nikki* (*Diário de Tosa*, 934); *Ise Monogatari* (*Os Contos de Ise*, início do século X), *Yamato Monogatari* (*Contos de Yamato*, ~ 951) e a antologia *Kokinwakashû* (905).

Todavia, esse rompimento linguístico não significou uma rejeição à literatura chinesa, mas “a mudança da imitação restritiva dos modelos chineses para a liberdade de uso da poética chinesa como fonte de enriquecimento da poesia japonesa²⁰” (KEENE, 1993, p. 245, tradução nossa). Tal postura é evidenciada pelo prefácio do *Kokinwakashû* e pela poética do Heian, a qual, influenciada pela literatura chinesa – em especial pelo 禮記 (*Liji*; *Clássico dos Ritos*, um dos cinco clássicos confucionista, ~século III, A.C.) -, retrata em sua poesia a relação entre as condições atmosféricas e os corpos celestes, entre o humano e a natureza, e a harmonia com esta.

A natureza é um conceito caro à cultura nipônica. Tal é sua importância que aspectos cotidianos da sociedade japonesa, tanto no passado quanto no presente, são determinados pelas estações do ano, como a cor e o tipo de vestuário, os alimentos e pratos da culinária, a decoração, a arte e até o entretenimento. Cada estação possui uma atividade social característica, como o famoso 桜の見 (*sakura no mi*; apreciação das cerejeiras), que acontece na primavera japonesa (figura 04). Essas atividades seculares, amplamente retratadas na arte, configuraram “o modo de agir individual ou coletivo dos japoneses até hoje, em vários domínios, como o da vida diária e da sociedade política. Pode-se dizer que o passado vive no presente” (KATO, 2012, p.24), num tempo cíclico, rotativo, em que as estações do ano representam esse círculo temporal, o qual ultrapassou o tempo da lavoura (semeadura e colheita) e se alojou na estética poética japonesa.

A retratação da natureza na literatura clássica japonesa possui dois estilos principais: o da aristocracia (*waka*) e o rural (*setsuwa*). 説話 (*Setsuwa*) é o termo japonês que se refere a contos ou lendas populares tradicionais, cujas narrativas geralmente transmitem lições morais ou éticas. Essas narrativas possuem uma ampla gama de tópicos, incluindo seres

¹⁹O katakana foi criado por monges budistas como forma de anotar a pronúncia de textos religiosos em chinês. Eles extraíram partes dos ideogramas para formar símbolos mais simples, facilitando a leitura e o estudo. Atualmente, o katakana é utilizado para grafar palavras estrangeiras, onomatopeias e termos técnicos.

²⁰“a shift from close imitations of Chinese models to a freer use of Chinese poetic sources as a means of enriching the waka” (KEENE, 1993, p. 245).

sobrenaturais, animais com características humanas e interações entre humanos e o divino. A natureza retratada na literatura rural é de uma paisagem rústica, com a presença de vários animais, geralmente, mencionando os campos selvagens antes do cultivo de arroz nas satoyama (vilas agrícolas) e nas yamazato (vilas montanhosas).

Figura 4: Apreciação das Cerejeiras no Parque Hiraki em Quioto.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Na literatura produzida pela aristocracia²¹, a natureza apresenta apenas alguns aspectos das estações (determinados pelo padrão estético da corte), os quais, geralmente, possuem precedentes na poesia chinesa. A linguagem poética demonstra extrema sensibilidade à transição da natureza e à passagem das estações. Essa sensibilidade pode ser atribuída ao pressuposto de que o canto à natureza são “metáforas para a transição da vida e das incertezas deste mundo, uma visão que é reforçada pelo Budismo e sua crença na evanescência de todas as coisas” (SHIRANE, 2012, p. 133, tradução nossa). Um belo exemplo da relevância das estações do ano é a abertura do *Livro de Travesseiro*²² de Sei Shônagon (966-1017), cuja tradução foi realizada por Andrei Cunha (2016):

²¹Esclarecemos que as narrativas monogatari, os diários, dentre outros gêneros, geralmente, são uma mistura de prosa poética e de poemas (waka).

Na primavera, o **amanhecer**. As bordas das montanhas que, lentas, vão clareando, o céu que se ilumina, e as nuvens, **violetas**, finas, deslizando sobre os cumes.

No verão, à noite. Com lua, claro, mas também no escuro, quando os **vaga-lumes** voam, desordenados; ou só um, ou dois, ou mais, brilham leves; ou quando **chove**, é tão bonito.

No outono, o entardecer. Quando o sol se põe, brilhando perto das encostas, e, de três em quatro, ou de dois em três, os corvos passam, voando apressados de volta ao ninho, é tão triste, e ao mesmo tempo, tão bonito. Se os **gansos selvagens** voam enfileirados e se vêem, pequenos, ao longe, é ainda mais bonito. Quando o sol já se pôs, e se pode ouvir o som do vento e o **canto dos insetos**, então nem se fala.

No inverno, as manhãs, bem cedinho. As manhãs de **neve**, é claro, mas também as manhãs muito **brancas** de **geada**, ou nem isso, as manhãs apenas muito frias em que os servos correm de uma peça para outra, reacendendo os braseiros e trazendo mais carvão: como a cena combina com essa época do ano! Mas lá pelo meio-dia o frio diminui, e as brasas se cobrem de cinza branca, e ninguém se importa em reavivá-las. (CUNHA, 2016, p. 132, grifo nosso).

No trecho, percebemos a relevância das estações (e emoções) para a poesia japonesa, a qual ressoa com o prefácio da antologia *Kokinwakashû*. Não é à toa que os mais de mil poemas da antologia estão divididos por tópicos, como: primavera, verão, outono, inverno, viagem, despedidas, amor, dentre outros. Durante séculos, a divisão por tópicos sazonais se manteve nas várias antologias que sucederam o *Kokinwakashû*, comprovando a primazia do poema sazonal.

O waka teve papel relevante na corte Heian. Além do aspecto de entretenimento social – com vários eventos para leitura de poesia e/ou competições poéticas –, o conhecimento sobre poesia e o ato de compô-la eram usados como instrumentos de poder político e social na esfera pública, enquanto que na esfera privada, a troca de poemas era parte do ritual de cortejo dos amantes. “De fato, na sociedade aristocrática de Heian era impossível funcionar, seja em público ou em privado, sem a habilidade para compor waka²³”. (SHIRANE, 2016, p. 08, tradução nossa). Curiosamente, até os casos amorosos da corte eram anunciados por poemas, como o waka n. 724, escrito por Kawara no Sadaijin (822–895), encontrado na seção amor IV do tomo 14 da antologia *Kokinwakashû*:

Tabela 4: Poema n. 724 da antologia *Kokinwakashû* (tradução Andrei Cunha).

qual estampas emaranhadas	陸奥の,しのぶもちずり,誰ゆゑに,乱れそめにし,我ならなくに

²²Escrito por Sei Shônagon (966-1017), a qual era dama de companhia da imperatriz Teishi, O *Livro de Travesseiro* (*Makura no Sôshi*, ~1001) é uma coleção de ensaios, listas e fatos cotidianos que registram as observações da autora sobre a vida na corte imperial japonesa.

²³“Indeed, in Heian aristocratic society it was impossible to function, in either public or private, without the ability to compose waka” (SHIRANE, 2016, p. 08).

de tecidos de Michinoku, quem foi que agitou este coração desarrumado? eu é que não fui.	michinoku no / shinobu moizuri / tare yue ni midaresomenishi / ware nara naku ni Tecido manchado com padronagens confusas feito em Michinoku! Quem foi que deixou meu coração confuso dessa maneira? A culpa não é minha.

(CUNHA, 2019, p. 68-9, grifo nosso)

No poema, há o uso de *kakekotoba*²⁴ ou palavra-pivô, pelo qual o eu lírico expressa sua confusão diante dos sentimentos que sua paixão secreta invoca. O trocadilho está na palavra *michinoku*, que se refere a um tecido produzido no norte, cuja estampa disforme lembra o musgo *shinobu*, sendo que *shinobu* “pode ser tanto musgo, como o nome do tecido ou de um lugar; além disso, o verbo *shinobu* significa também ‘fazer algo em segredo’” (CUNHA, 2019, p. 68). Como apresentado, o *waka* do Heian tende a ser emotivo, a focar nos pensamentos e sentimentos do eu lírico, sendo umas das suas características o amplo uso de conotações, palavras-pivô e metáforas sutis.

O pensamento poético do período Heian, e começo do medieval, ocupava-se da materialidade concreta do poema – ritmo, métrica e retórica -, sendo que a estética tendia à “elegância e a sutileza com uma ênfase maior na importância da sugestão e na alusão do que na declaração explícita²⁵” (COMMONS, 2016, p. 219, tradução nossa). Como consequência desta estética, várias “palavras e imagens usadas na poesia foram envoltas numa profunda rede de significados conotativos, baseados no seu uso em poemas anteriores²⁶” (idem, p.219). Logo, o uso da intertextualidade tornou-se recorrente no *waka* deste período, sendo necessário um amplo conhecimento do cânone (*paideuma*) para compor poemas.

Desse modo, na poesia clássica, era preferível expressar emoções e pensamentos de forma indireta, elegante e polida. Para isso, os poetas criaram um jogo verbal de associações, metáforas e alusões sutis, construindo um código semântico único, o qual foi elaborado a partir de termos ou expressões de poemas anteriores, bem como da codificação da flora, fauna e fenômenos climáticos separados em estações específicas do ano. Esta codificação da natureza recebeu o nome de 季語 (*kigo*; vocabulário sazonal), que são palavras que remetem

²⁴ *Kakekotoba* são palavras geralmente homófonas que funcionam como trocadilhos, paronomásias. Este termo é explicado no subtítulo 2.3 *Kakekotoba*.

²⁵ “the elegant and understated with a increasing emphasis being placed on the importance of suggestion and implication rather than explicit statement” (COMMONS, 2016, p. 219).

²⁶ “The words and images used in poetry were embedded in a dense web of connotative meanings based on their use in earlier *waka*” (idem, p. 219).

as quatro estações do ano. Os termos que compõe o kigo, são vocábulos que carregam características da estação, aos quais são agregadas várias camadas de significado e sentimentos. Ao usar um kigo, o poema é situado num contexto sazonal que evoca sentimentos, memórias e imagens associadas à estação mencionada²⁷, sendo que esta relação direta permite que se cante sobre a primavera sem mencioná-la diretamente.

O vocábulo sazonal é amplamente usado na poesia waka, entretanto, ele se consolidou no haikai (haiku), cujo estilo demanda que cada palavra carregue profundidade de significado. Para catalogar os kigo, existem os compêndios chamados de 歳時記 (saijiki), os quais organizam os vocábulos divididos por estação, acompanhados de explicações e exemplos poéticos (FUKUDA, 1995, p. 37).

O uso do kigo cria uma conexão sensorial e emocional com a natureza, com a estação à qual se associa, sendo que seus vocábulos “mostram todas as estações do passado, do presente e do futuro” (KATO, 2012, p. 249), no sentido de que os significados e emoções atribuídas ao termo são pautados em eventos climáticos que sempre se repetem: a neve que derrete no começo da primavera; no outono, as folhas (momiji) se pintam de vermelho; e os vaga-lumes iluminam as noites de verão. Os sentimentos e significados evocados pelos kigo são os mesmos no passado e no futuro, ou seja, as características de uma estação do passado, se repete no futuro e no presente, sendo que os termos sazonais cantados no passado ou no futuro são sentidos no presente, no agora, pois o evento retratado refere-se a algo cotidiano.

Além de se referirem às estações, o vocabulário sazonal também é usado para simbolizar as emoções e pensamentos humanos. “Em evidente contraste, a tradição ocidental-aristotélica se funda numa clara e intransponível divisão do mundo em humanos e animais. No Japão, a poesia é um ‘canto’, como as vozes dos bichos, e a composição de poesia seria algo ‘natural’ para os humanos” (CUNHA, 2019, p.17). Dessa forma, a descrição de uma paisagem, flora ou fauna é, implicitamente, a descrição de algo humano e/ou do estado interno do eu lírico; logo, metonímias são comuns. Como exemplo desse uso do vocabulário sazonal, temos o poema 214, de Mibu no Tadamine (860-920), encontrado na seção outono do livro IV do *Kokinwakashû*:

Tabela 5: Poema n. 214 da antologia *Kokinwakashû* (tradução Angélica Ramos)

é outono	山里は秋こそことに わびしけれ 鹿の鳴く音 に目をさましつつ

²⁷Alguns exemplos de kigo retirados do trecho do *Livro de Travesseiro*, mencionado anteriormente, são: ‘amanhecer’ e ‘violeta’ associados a primavera; ‘vaga-lumes’ e ‘chuva’ ao verão; ‘gansos selvagens’ e ‘canto dos insetos’ ao outono; ‘branco’, ‘geada’ e ‘neve’ ao inverno.

nas montanhas, a solidão, minha dona, o lamento do veado me mantém acordado.	yamazato wa / aki koso kotoni / wabishikere shika no naku ne ni / me wo samashitsutsu Em aldeias nas montanhas, o outono é, especialmente, solitário. O choro do veado me acorda.

(KOKINWAKASHŪ, 905, n.p.)

Além da clara referência ao outono no vocabulário sazonal, a palavra 鹿 (shika; veado) é também associada a essa estação. No poema de Mibu no Tadamine, o veado representa o estado emocional do eu lírico. A expressão 「鹿の鳴く音に」 (shika no naku ne ni; o lamento do veado), também citada em *Genji Monogatari*, é uma metáfora fixa que simboliza o lamentar de amores não correspondidos, como também a evanescência da vida (KUBOTA, 1989, p. 163). Nas antologias e monogatari²⁸, a fauna descrita, geralmente, refere-se ao veado, aos pássaros ou insetos cantando, ou a algum animal de estimação (como gatos). Nesta natureza idealizada, os animais de fazenda não tem espaço; afinal, a fauna retratada torna-se metáfora para ações e os sentimentos humanos, indicando uma relação harmoniosa (e empática) entre humano e animal.

Nesta perspectiva, a natureza é apresentada como algo refinado e belo, no qual apenas alguns seletos animais fazem parte da paisagem poética. Essa paisagem seletiva é produto da realidade climática idealizada pela aristocracia. Os nobres, reclusos em suas casas, não se aventuravam para além de seus jardins; logo, seu contato com a natureza se dava por meio de relatos, pinturas, cerâmicas, etc. Como consequência, houve uma (re)criação, uma representação idealizada da natureza, pois, essa foi construída a partir de uma imagem mental, e não real, sendo, portanto, uma natureza secundária (SHIRANE, 2012, p. 09). Nessa é perceptível a relevância dada aos aspectos de ‘gentileza’ e ‘harmonia’, visto que os poemas não retratam a natureza em si (em como ela realmente é), mas como ela é imaginada (utopia), valorizando as formas elegantes e graciosas.

A visão utópica da natureza, como algo próximo e harmonioso, é proveniente da sociedade aristocrática, que entendia a natureza como uma extensão dos jardins das casas nobres, na qual não impera a oposição entre humano e natureza. Para a aristocracia, a natureza

²⁸物語 (Monogatari; narrativa, conto) é um gênero literário clássico do Japão, especialmente popular no período Heian, de cunho ficcional, com narrativas longas, que comumente exploravam temas como romance, aventura e história, misturando realidade e ficção. Um exemplo famoso é O Conto de Genji (源氏物語; Genji Monogatari), escrito por Murasaki Shikibu no século XI.

cantada é “elegante, fisicamente compacta, centrada em pássaros e insetos e orientada por cores e aromas²⁹” (SHIRANE, 2012, p.16, tradução nossa).

Outro estilo poético originado na aristocracia do Heian foi o renga. 連歌 (renga; poesia colaborativa ou verso encadeado) é uma forma literária em que vários poetas se revezam na criação (e recitação) do poema. Como num jogo, os poetas devem seguir as regras estabelecidas, tais como: a primeira estrofe deve conter 17 sílabas, no formato 5-7-5, enquanto a próxima será de 14 sílabas, na métrica 7-7. Outra regra é evitar a sobreposição de temas sazonais ou de repetir a mesma palavra ou tema. A primeira estrofe (5-7-5) é chamada de hokku e assemelha-se ao que hoje conhecemos como haikai (haiku); a segunda estrofe (7-7) é chamada de waki. Essas duas formas se alternam ao longo do poema, criando uma sequência fluida (KATO, 2012, p.93-4). O encanto do renga está na sua espontaneidade e engenhosidade, visto que sua composição não era planejada previamente.

No renga, cada estrofe tem um papel específico na narrativa do poema: o hokku abre o poema com um vocabulário sazonal, o qual estabelece a atmosfera e o tema da composição, o waki responde ao hokku, sendo que este expande ou contrasta a ideia/imagem apresentada na primeira estrofe. A terceira estrofe é marcada pela transição de um novo elemento ou tema, sendo que este processo se mantém nas estrofes seguintes, as quais devem manter a narrativa fluída. Cada estrofe deve fazer sentido quando lida isoladamente, mas também se conectar logicamente à estrofe anterior. A fluidez e beleza da transição se dá por meio de elementos da natureza e do vocabulário sazonal (kigo), em que cada poeta contribui com uma estrofe alternada, mantendo a narrativa do poema, sendo fundamental que cada estrofe responda à anterior de forma criativa, sem contradizê-la.

Os ‘desafios de renga’ eram comum nos encontros sociais da aristocracia. Nesses eventos, os participantes deveriam criar um poema com o tema escolhido, sendo que para demonstrar sua habilidade e criatividade, era comum os poetas fazerem uso de outros poemas (ou poemas chineses), dando novas perspectivas e interpretação a poemas anteriores. Os poetas do renga prezavam pela beleza e harmonia da obra como um todo, valorizando a cooperação e a improvisação entre os participantes.

A partir do século XIII, o sucesso do renga espalhou-se entre as camadas populares. Mestres de renga “reuniam a população sob as cerejeiras de templos budistas para encontros poéticos, que foram responsáveis pela difusão do renga num espaço territorial amplo e

²⁹“be elegant, physically compact, centered on birds and insects, and oriented around color and scent” (SHIRANE, 2012, p. 16).

proporcionaram o surgimento de notáveis poetas” (TASHIRO-PEREZ, 2011, p. 28). A popularidade do renga rendeu vários tratados, que abordavam informações sobre a composição do renga, seus princípios e estética poética, como também o uso do vocabulário sazonal (kigo), refletindo a codificação cuidadosa da composição de renga e a centralidade da natureza e dos ciclos sazonais na tradição poética japonesa.

Nessa perspectiva, o renga e o Teatro Nô partilham elementos de expressão poética e improvisação. A criação do poema renga ou de uma peça Nô demandava um vasto conhecimento do vocabulário waka, de eventos históricos, da poesia chinesa e das escrituras budistas. O renga é uma forma de poesia colaborativa, em que vários poetas improvisam juntos, e este elemento de improvisação e imediatismo também se faz presente na performance Nô (HIROSHI, 2015, p. 29-30). No drama, os atores desenvolvem suas performances de forma flexível dentro de um formato fixo, dando importância à atmosfera do palco e à ressonância com o público. Assim como no renga, o enredo do Nô é frequentemente derivado do waka clássico, da poesia chinesa, de escrituras budista e da mitologia. A estrutura do Nô também se assemelha a do poema renga, no sentido de apresentar uma ‘imagens/estética encadeada’, em que a narrativa alterna naturalmente entre diferentes cenas e temas, mantendo a continuidade poética, como no poema renga em que cada estrofe é diferente, contudo, mantém-se o tema. Nesse sentido, grupos de artistas, como o de Zeami, combinaram a arte performática e o entretenimento com textos budistas, terminologia Zen e literatura poética (waka e renga), consolidando a arte do Teatro Nô.

A consolidação do Nô como arte teatral é atribuída a Zeami Motokiyo (1363–1443) e seu pai, Kan’ami Kiyotsugu (1333–1384), os quais reinventaram as artes performáticas populares (como saragaku e dengaku), transformando-as numa tradição dramática sofisticada que engloba música, dança e poesia. Kan’ami era o líder e ator de uma trupe de sarugaku (entretenimento popular caracterizado pela mímica, com dança e música que também envolvia show com animais, truques de mágica e acrobacias), cuja performance ele uniu a elementos da dança do bugaku (danças tradicionais apresentadas na corte imperial japonesa) e com a poesia clássica, criando uma forma de entretenimento mais estruturada e refinada, como a conceituada peça Nô 松風 (Matsukaze; *Vento nos Pinheiros*³⁰) (SALTZ, 2016, p.35). Sua abordagem inovadora garantiu-lhe grande renome, o que chamou a atenção do Xogum

³⁰松風 (Matsukaze; Vento nos Pinheiros) narra a história do espírito de duas irmãs: Matsukaze (Vento nos Pinheiros) e Murasame (Chuva Passageira), as quais eram amantes de um nobre exilado, sendo que após a morte, ambas permanecem presas ao mundo dos vivos devido à saudade ao amante e o apego ao passado. De cunho budista, a peça abrange a temática da transitoriedade da vida e das paixões humanas.

Ashikaga Yoshimitsu (1368-1394). Ao assistir a performance de Kan'ami e seu filho Zeami, o Xogun ficou impressionado, tornando-se patrono da arte.

Encantado com a atuação e beleza física de Zeami, o Xogum introduziu o jovem ator à corte, proporcionando-lhe educação com mestres da filosofia e da literatura, como o poeta de renga Nijo Yoshimoto (1320-1388). Sob a proteção do Xogum, a arte Nô, performada por Zeami, passou a ser associada à aristocracia, e não mais a um mero entretenimento popular (HARE, 1986, p.16). Com a morte de seu pai, Zeami assumiu o grupo teatral, desenvolvendo o Nô numa arte requintada e filosófica, com ênfase na importância da estética do yûgen (expressão sutil, que valoriza a sugestão ao invés da representação direta), tornando as performances mais introspectivas e poéticas.

Zeami desenvolveu um estilo dramático que valorizava o texto cantado e o movimento coreografado, em que

aproveitando os insights e experiências de seu pai Kan'ami, [Zeami] foi capaz, por meio de suas próprias habilidades e capacidades, de transformar o que era essencialmente um entretenimento rural, com fortes conotações rituais, numa excelente experiência teatral, na qual mímica, dança, poesia e música foram combinadas para que cada arte pudesse ser transcendida a fim de produzir para seu público uma experiência de profundidade e alegria quase religiosa³¹ (RIMER; MASAKASU, 1984, p. xvii, tradução nossa).

Zeami foi um gênio sua arte. Produziu diversos tratados que codificaram os princípios do Teatro Nô, abordando desde a estética e a filosofia do Nô até técnicas de atuação e ensino. Um de seus ensaios mais famosos é 風姿花伝 (Fûshikaden; *A Transmissão da Flor do Estilo Teatral*), em que explica que a arte do Nô deve capturar a "flor" (hana), conceito que representa a capacidade do ator de encantar e surpreender o público, em que a atuação é comparada como a flor que desabrocha em determinado momento e depois fenece, sendo que a performance ideal deveria capturar esta beleza passageira, tocando emocionalmente o espectador de maneira inesperada e sutil. A flor também simboliza o crescimento e desenvolvimento dos artistas e suas habilidades, as quais devem ser constantemente nutridas.

Além dos tratados sobre arte Nô, Zeami também escreveu as várias peças, como: 敦盛 (*Atsumori*); 山姥 (*Yamanba*); 高砂 (*Takasago*); 井筒 (*Izutsu*) e 羽衣 (*Hagoromo*). Com peças estruturadas, belas performances de canto de dança, e um estilo minimalista que enfatizava a sugestão e a introspecção, o Teatro Nô de Zeami navegou a eferverscência

³¹“[Zeami] building on the insights and experiences of his father Kan'ami, was able through his own skills and abilities to transform what had been essentially a country entertainment with strong ritual overtones into a superb total theatrical experience in which mime, dance, poetry, and song were combined so that each art could be transcended in order to produce for his audiences an experience of profundity and almost religious exhilaration” (RIMER; MASAKASU, 1984, p. xvii).

cultural do Período Muromachi³² (1336-1573). Com o apoio da aristocracia e a influência do pensamento Zen, o Nô transcendeu o mero entretenimento e se tornou uma arte filosófica.

Com apoio da classe guerreira, o Teatro Nô manteve-se estável e ativo até a Restauração Meiji³³ (1868-1912). Com a abolição do Xogunato Tokugawa e a dissolução da classe samurai, o Nô perdeu seu patrocínio, que resultou na diminuição de apresentações e o fechamento de várias escolas. Paralelo a isso, com a abertura do Japão ao Ocidente, o governo Meiji promoveu a adoção de estilos (entretenimentos) culturais europeus, incluindo o teatro moderno, o que resultou em uma redução do interesse pelo Nô, o qual era visto como um símbolo do passado feudal. Entretanto, devido ao interesse estrangeiros pelas artes tradicionais japonesas e ao apoio de intelectuais e do Estado, o Teatro Nô é resgatado como forma de arte clássica, sendo posteriormente reconhecido como Patrimônio Cultural Intangível do Japão em 1957 e Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO em 2008.

Sobre a arte teatral japonesa, não podemos deixar de mencionar o Teatro Kyôgen e o Kabuki. Também derivado do sarugaku, o 狂言 (Kyôgen) é uma forma tradicional de teatro humorístico, com peças curtas e cômicas que incorporaram contos e anedotas budistas, provérbios e canções populares que visam o riso (e a crítica social). Assim como o Nô, o Kyôgen também utiliza vocalizações e gestos estilizados, contudo, num viés mais satírico (SALTZ, 2016, p. 68). O kyôgen se desenvolveu juntamente ao Teatro Nô, sendo performado nos intervalos das apresentações de Nô, funcionando como um alívio cômico entre as narrativas dramáticas e contemplativas do Nô. Enquanto o Nô é reconhecido pelo tom sério, narrativas trágicas e estética refinada, o Kyôgen se destaca pelo humor, pelo uso da linguagem cotidiana e por enredos que satirizam a sociedade e o comportamento humano.

³²O Período Muromachi (1336-1573) é caracterizado por conflitos entre samurais, instabilidade política e transformações na organização social, tendo inclusive um período de guerra civil, chamado Era Sengoku (1467–1573), em que vários senhores feudais (daimyô) tentaram expandir seus territórios. O período Muromachi também foi um momento de grande desenvolvimento cultural e artístico, quando se consolidaram expressões artísticas refinadas (influenciadas pelo budismo Zen) como os jardins zen, o Teatro Nô, a cerimônia do chá, a pintura a tinta (sumi-ê), dentre outras. O final deste período foi marcado pela chegada dos portugueses, trazendo armas de fogo e o cristianismo, e com este a evangelização por missionários jesuítas.

³³O Período Meiji (1868-1912) é caracterizado pelo retorno do poder político ao Imperador, pelo intenso processo de modernização do Japão a fim de se igualar às potências ocidentais, ocasionando a transição de uma economia agrária para a industrial e militar, pela abolição do sistema feudal com a extinção da classe guerreira (samurais), sendo estabelecido um exército nacional. A fim de se modernizar, o Japão criou incentivos à educação para população, com várias missões de estudantes ao exterior, uma nova reforma agrária, a criação de infraestrutura como ferrovias, portos, indústrias têxteis e siderúrgicas. Espelhando o cenário internacional, o fim do período é marcado por guerras com a China, Coréia e Rússia.

Conhecido por suas “por sua maquiagem colorida, enredos complexos, belas danças, tradição de performance exclusivamente masculina, conexão íntima com o público, atuação ampla, performática e corajosa, e uso integrado e cinematográfico da música³⁴” (SALTZ, 2016, p. 102, tradução nossa), o Teatro 歌舞伎 (kabuki) surgiu como um entretenimento popular no início do período Edo³⁵ (1603–1868), destinado principalmente aos comerciantes, artesãos e camadas urbanas da sociedade, contrastando com o refinado e aristocrático Teatro Nô. O Kabuki foi criado pela miko (sacerdotisa xintoísta) Izumo no Okuni (1578-1613), a qual realizava danças teatrais, numa espécie de paródia sensual das danças religiosas, às margens do Rio Kamo (em Quioto), atraindo grande público. As primeiras trupes de Kabuki eram compostas apenas por mulheres, mas em 1629 o governo Tokugawa proibiu as performances femininas, devido a uma sensualidade desalinhada com o rígido código moral samurai. A partir daí, jovens atores homens passaram a interpretar os papéis femininos, mas também foram banidos por razões semelhantes. Assim, o yaro-kabuki, com elenco totalmente masculino, tornou-se o padrão - prática que se mantém até hoje.

Enquanto o Teatro Nô é minimalista e introspectivo, voltado para a elite samurai, o Kabuki é vibrante e dinâmico, voltado para a classe comerciante. As atuações também se diferem: os atores do Kabuki usam gestos exagerados, com poses dramáticas, falas enérgicas e efeitos teatrais como plataformas giratórias e entradas espetaculares; já no Nô, os atores treinam por anos para dominar os kata codificados, com seus gestos sutis e elegantes. O dinamismo do Kabuki também está em sua narrativa, a qual tende para dramas históricos ou cotidianos, com enredos dramáticos e emocionantes. Por outro lado o Nô aborda temas espirituais, mitológicos e históricos, muitas vezes refletindo sobre a transitoriedade da vida.

Nesse sentido, as peças do Teatro Nô “indicam uma linguagem literária extremamente estilizada, com muitas citações de poemas waka, e outros clássicos, e muitos kakekotoba

³⁴“its colorful make-up, complex plots, beautiful dance, all-male performance tradition, intimate connection with the audience, broad, presentational, bravura acting, and integrated, cinematic use of music” (SALTZ, 2016, p. 102).

³⁵O Período Edo (1603-1808), também chamado de Xogunato Tokugawa, é marcado pelo forte controle político e social, estabelecendo o fim de guerras civis, como também pelo isolamento fronteiriço. O Xogum Tokugawa Ieyasu (1543-1616) transfere a capital administrativa do país de Kamakura para Tóquio (ou Edo, como era chamada), demanda a expulsão dos missionários jesuítas e a proibição do cristianismo. O período de paz possibilitou o desenvolvimento urbano, do comércio interno e de uma rica cultura urbana (como o ukiyo-ê, o Teatro Kabuki e Nô e o haikai). O fim do período é marcado pela fome, rebeliões camponesas e críticas ao governo (advindas pela grande desigualdade social) e pela abertura dos portos japoneses pela força naval americana.

[palavras-pivô], criando um estilo bastante intrincado e distinto³⁶”(KATO, 1997, p. 174). Isso se deve à forte influência, no drama Nô, do pensamento poético do período Heian, no qual os poemas deveriam conter intertextualidade, integrando alusões de poemas clássicos e palavras com alto grau de conotação, colorindo os poemas com as várias nuances semânticas. Apesar dos dramas fazerem alusão aos textos clássicos, era comum que o autor do drama Nô criasse sua peça, confeccionando sua própria interpretação de lendas, contos ou eventos históricos. As peças criadas por Zeami, por exemplo, se sobressaíam devido ao estilo fantástico adotado pelo autor, principalmente nas peças em que o shite é um ser sobrenatural.

Como apresentado, a poesia clássica japonesa é reconhecida pelas suas nuances, ambiguidade semântica e linguagem rica em alusões e trocadilhos, cuja codificação lexical é cuidadosamente urdida de forma que o *não dito* tenha um peso maior do que o dito. Essa estética poética possui tal relevância que, séculos depois, os poetas continuam a usar o mesmo vocabulário, com associações e alegorias, cunhados no período Heian. Frente a isso, a narrativa Nô incorporou aos seus textos as associações de palavras sazonais (kigo), herdadas da tradição waka, visto que, no drama Nô, os sentimentos também são expressos pelas paisagens/natureza, além da gestualidade, sendo que a natureza presente na dramaturgia Nô deriva de uma fusão dos conceitos de natureza utilizados na poesia (waka) e da paisagem rural (setsuwa). O vocabulário sazonal influenciou o Nô de tal forma que várias peças são sobre espíritos de plantas ou flores.

Nesse aspecto, as peças do teatro Nô são, quase sempre, destinadas a uma estação específica, “visto que o principal tema da peça, geralmente, está relacionado a um tópico dominante da estação em que a peça é encenada³⁷” (SHIRANE, 2012, p. 94, tradução nossa). Assim, há elementos que indicam a estação do ano no qual se passa a narrativa, pois, os cenários/paisagens são construídos (e aludidos) por meio de associações, metáforas sazonais, como, por exemplo, a narrativa de *Hagoromo* que acontece na primavera. Ou melhor, no início da primavera, o que é evidenciado pela quantidade de palavras sazonais associadas a esta estação, indicando que a peça se passa em fevereiro. Até o período Meiji (1868-1912), o Japão utilizava o calendário lunar, ou seja, os meses e as estações eram determinados pelo ciclo da lua. Assim, o início da primavera era, de acordo com o calendário gregoriano, em

³⁶“indicate an extremely stylized literary language, with many quotations from waka poems and other classics and many kakekotoba, making for a very intricate and distinctive style” (KATO, 1997, p. 174).

³⁷“[...]noh plays are almost always set in a specific season, with a dominant seasonal motif that is directly related to the main topic, and are performed in that season” (SHIRANE, 2012, p. 94).

meados de fevereiro e seu termino em meados de maio, portanto, seu início era frio e permeado por neve.

Para os japoneses, o início da primavera coincidia com o início do ano novo, cuja paisagem era marcada pela névoa primaveril, pelo descongelamento do gelo e da neve, e pela presença de novas ervas, do salgueiro e da ameixeira, aspectos que foram referenciados e cantados na tradição poética japonesa³⁸, como o haikai (haiku) de Matsu Bashô (1644- 1694):

Tabela 6: Haikai de Bashô (tradução Angélica Ramos)

Vem primavera, paisagem em primor: lua e ameixeiras em cor	春もやや / 気色ととのう / 月と梅
	Haru mo yaya keshiki to tonô tsuki to ume
	A primavera, aos poucos, completa a paisagem, lua e ameixeira.

(Fonte: https://www.haiku-hia.com/about_haiku/basho300/archives/300-08.html)

O haiku captura um momento de transição das estações, em que o inverno começa a dar lugar à primavera, e a neve, a lua e as flores da ameixeira coexistem, representando a harmonia entre as estações. O poema sinaliza que o rigor do inverso se foi, sendo substituído pela vitalidade da flora e pelo despertar da natureza. A esse sentimento de alegria e renovação, soma-se a beleza da lua, símbolo de elegância e nostalgia na tradição waka. Logo, no haiku de Bashô, a visão da flor de ameixeira e a lua também pode remeter ao sentimento de nostalgia, recordações de luas cheias e minguantes, brilhantes, misteriosas e serenas; de matizes e perfumes de primaveras vividas, lidas e regozijadas.

Outra flor fortemente associada à primavera é a flor de cerejeira, um kigo que representa o auge da estação, cuja floração é acompanhada por uma melancolia contemplativa, pois, sua beleza é passageira, um reflexo da impermanência da existência. Assim, a cerejeira suscita tanto a alegria do desabrochar das flores quanto a tristeza por sua inevitável queda.

A estética imagética dos poemas de primavera expõe uma sensibilidade em que:

As flores de ameixeira florescem no início da primavera e as flores de cerejeira florescem no final. Quando as flores de ameixeira desabrocham, as pessoas se alegram porque a primavera chegou, e apreciam ainda mais seu perfume, e quando as cerejeiras desabrocham e as flores caem, elas lamentam o fim da primavera. Talvez seja em tais sentimentos que o senso de beleza japonês possa ser compreendido³⁹ (YOSHIDA, M., 2023, p.16, tradução nossa).

³⁸O auge da primavera é marcado pela floração da cerejeira e outras flores, sendo que o fim da primavera é representado pelas flores: glicínia e yamabuki.

³⁹「梅が咲くのは早春であり、桜が咲くのは春たけなわの時である。梅が咲くと春が到来したことを喜び、さらにその香を愛し、桜が咲きその花が散っていくと春が逝くのを惜しむ。日本人の美意識は、

63

Portanto, a primavera não é apenas um fenômeno natural, mas um período carregado de significado cultural e emocional, no qual o desabrochar das flores remete ao florescer da própria vida, ao mesmo tempo que a queda das pétalas e o murchar das flores representam a efemeridade da existência e a transitoriedade do tempo. Assim, a primavera simboliza tanto o renascimento quanto a impermanência da vida.

A primavera é a estação da antecipação, da renovação, da beleza; do germinar e do florescer; das sensações nas quais *les parfums, les couleurs et les sons se répondent* (BAUDELAIRE, 1861, p.09). Ela está entrelaçada nos versos de *Hagoromo*, exalando apreciação e expectativa com a chegada da estação, retratando o sentimento de ‘antecipação’ e de ‘chegada’, de recomeço e de floração. Assim como a poesia, a primavera germina e floresce no relevo poético de *Hagoromo, o Manto de Plumas*, o cuja florescência é entoada no しだい (shidai; canto de abertura).

Figura 5: Vídeo da performance teatral do drama Nô *Hagoromo*: waki e waki-zurê cantam o shidai.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=zuMPY-Vm9Ck&t=10s> (05m e 15s).

2. 1. しだい (shidai; Canto de Abertura): o invocar da natureza e a presença do 神 (kami; deus)

A performance teatral de *Hagoromo*⁴⁰ inicia-se com o お調べ (Oshirabe⁴¹; melodia), a qual sinaliza a entrada dos músicos, do Coro e a inserção do adereço de palco que representa

このような点にみられるのではないだろうか」。(YOSHIDA, M., 2023, p.16).

o manto de plumas. O som agudo e prolongado da nôkan (flauta de bambu) rasga o silêncio, seguido pelas batidas úmidas do kotsuzumi (tambor pequeno) e do otsuzumi (tamboril grande), marcando o início do しだい (shidai; canto de abertura), que corresponde aos versos de abertura do poema. Pela hashigakari (passarela que liga a Sala do Espelho ao palco, também considerada sua extensão), os pescadores caminham em direção ao palco.

O pescador e seus companheiros – ou, na terminologia do teatro Nô, o waki e os waki-zurê (figura 05) - surgem com vestimentas elegantes e ricas, carregando como acessório uma simples vara de pescar. As vestes luxuosas demonstram que, na dramaturgia Nô, “realismo não é copiar tudo do lenhador, jardineiro, caçador, colhedor de água do mar – até em personagens humildes, deve-se transmitir poesia e harmonizar-se com a beleza da paisagem” (SUZUKI, E., 1977, p. 152). Dessa forma, poeticamente vestidos, os pescadores adentram no palco do Teatro Nô, lentamente caminhando para os seus lugares. O waki tem um ponto fixo, em frente ao palco, ao lado do Coro; os waki-zurê permanecem do lado oposto, no ponto conhecido como o do shite, até a aparição deste, quando então, eles se deslocam para junto do Coro. Durante o canto de abertura, tanto o waki quanto o waki-zurê não encaram o público, eles estão posicionados um de frente para o outro, como numa conversa. Contudo, este posicionamento se altera conforme a peça se desenvolve.

A peça-poema *Hagoromo, o Manto de Plumas* mantém a estrutura do drama Nô, assinalando as divisões de performance, isto é, há a indicação do personagem que detém a fala. Portanto, como no libreto da peça teatral *Hagoromo*, Haroldo de Campos inicia seu poema apresentando e convidando os coadjuvantes da trama a entrarem no palco de sua poesia. Na performance teatral, esse convite se dá pelo som longo e poluído da nôkan, instrumento que é utilizado em rituais xintoístas para invocar os espíritos ou divindades, convidando-os a se manifestar no plano humano (ORTOLANI, 1984, p. 177). Logo, não é gratuito, que o som da flauta ecoe pelo espaço que será palco do encontro do divino com o terreno.

⁴⁰ A performance teatral de *Hagoromo* pode ser acessada pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=zuMPY-Vm9Ck&t=10s>, cujo vídeo foi gravado em 25 de dezembro de 2018, no qual a peça Nô *Hagoromo* foi apresentada em um seminário patrocinado conjuntamente pelo Comitê Executivo para a Promoção da Música Tradicional e pelo Centro de Pesquisa em Música Tradicional Japonesa da Universidade de Artes da Cidade de Quioto.

⁴¹ お調べ (Oshirabe, melodia) é o nome dado a afinação cerimoniosa dos instrumentos, com sua entrada no palco, antes da apresentação do drama, a qual sinaliza ao público que a apresentação começará em breve (fonte: <https://db2.the-noh.com/edic/archives.html>).

O som agudo e rasgado da nôkan também funciona como a invocação da memória sonora que nos lembra à natureza do vento, pois este possui a fluidez e o frêmito do ar. Em seu caminhar, o vento carrega consigo vários sons, aromas e sabores; ele pode caminhar por barcos, contornar ondas, trilhar o caminho até, e além, de baías e pinheirais, trazendo consigo o gosto e o cheiro da maresia, os sons do mar, o brado dos pescadores e seus barcos, e a sensação de movimento e do toque daquele que não pode ser visto, mas sentido. Como prelúdio ritualístico, o vento é invocado pelo som ancestral da nôkan, o qual ressoa nos versos de abertura pelos quais Haroldo de Campos nos convida a experimentar as qualidades plásticas, sonoras e sensoriais da sua transcrição:

Tabela 7: Versos: de 01 a 03; personagem: pescador e pescadores.

Vento rápido. Singram barcos ao largo da Baía de Miho. Os brados dos pescadores marcam a rota das ondas.	風早の。三保の浦わを漕ぐ舟の。浦人騒ぐ。波路かな
	kaze haya no. Miho no urawa o kogu fune no. urabito sawagu namiji kana
	Ao vento célere. Nos barcos que singram ao longo da Baía de Miho. Os pescadores alardeiam (as pessoas da baía) (sobre) a rota marítima. Caminho.

(CAMPOS, 2006a, p. 35;59)

O poema inicia com um espaço em branco, um aberto, uma lacuna que é preenchida pelo silêncio, o qual nos dá a sensação de um tempo suspenso no ar. Contudo, o espaço branco - esse silêncio - não é vazio: trata-se de um silêncio carregado de tensão, de expectativas do que está por vir. O silêncio, esse branco sonoro, também se espelha na música do Nô, sendo que:

A música do Nô consiste mais em silêncio do que em som. Na verdade, o silêncio (ma [間][“intervalo” ou “lacuna”]) é tradicionalmente considerado o elemento principal da música Nô. Os sons dos instrumentos, bem como os gritos intermitentes dos tambores, são introduzidos para interromper o fluxo do tempo no Nô e tornar mais perceptível o silêncio entre os sons⁴² (SHIRANE, 2007, p. 419, tradução nossa).

⁴²“The music of Nô consists more of silence than of sound. In fact, silence (ma [“interval” or “gap”]) is traditionally regarded as the principal element of Nô music. The sounds of the instruments, as well as, the intermittent cries of the drummers, are introduced in order to interrupt the flow of time in Nô plays and to make the silence between sounds all more noticeable” (SHIRANE, 2007, p. 419).

Essa característica da música Não se reflete na tessitura textual. O silêncio é simbolizado pelo branco da superfície do papel, constatando que o espaço lacunar também compõe a estética poética.

Valendo-se da visualidade do poema, o poeta aloca o primeiro verso - “vento rápido” - num ponto centralizado, “adiantado horizontalmente com relação ao resto do texto que é alinhado à esquerda” (ALMEIDA, 2019, p. 233) e afastado do segundo verso, sendo que, entre o primeiro e o segundo versos, há um espaçamento maior do que entre o segundo e o terceiro. Dessa forma, com o espaço em branco a cercar a expressão “vento rápido”, há a impressão que ela está suspensa ou que é carregada pelo ar.

À imagem visual incorpora-se a sonora. Foneticamente, VENto RÁpido traz um jogo de sílabas longas e curtas, altas e baixas, que brincam com a sensibilidade auditiva, reforçando a imagem de fluidez e do movimento alongado e contínuo do vento. A imagem sonora se concretiza com a sensação de sopro que a consoante /v/ suscita e a de movimento que as vibrações do /r/ transmitem, ou ainda com a movimentação do tônus sonoro: VENto começa com um tônus alto e longo (VEN) para depois decair, enquanto em RÁ! pido, o /RÁ/ é o som forte e longo, seguido de uma breve pausa, e da explosiva (abafada) /p/ e pela queda do tônus sonoro. Com uma sinergia visual e sonora, o primeiro verso materializa a natureza do vento, o qual nunca está estagnado, mas em constante movimento.

Além da sua cinesia, o vento também pode romper, além de conceber/restabelecer, o silêncio, o vazio, o espaço em branco. Nesse sentido, o primeiro verso demonstra graficamente o romper do silêncio, o preenchimento do que antes era expectativa e, paradoxalmente, ressalta e dá vida ao silêncio. O vento tonaliza o espaço em branco ao trazer consigo o som e o silêncio da poesia. O vento também é movimento, a força motriz que gera o deslocamento dos barcos, impulsionando a jornada humana no caminho das ondas (e do poema), numa eterna tradição do singrar.

Munido de poesia, o vento, que carrega consigo o som (o dito) e o silêncio (o não dito), insufla os próximos versos. Nestes, há a aliteração de /b/ e /g/, e a repetição da fração sonora /ar/ ou /ra/: ‘sinGRAM BARcos ao lARGo da Baía de Miho/ os BRAdos dos pescadores mARcam A Rota das ondas’. Segundo o poeta, a aliteração e a repetição fônica “respondem as rimas grafemáticas” (CAMPOS, 2006a, p. 19) do radical ideogramático⁴³ de água [𐀀] do texto de partida.

⁴³Radicais ideogramáticos são grafemas, isto é, partes gráficas que compõem um ideograma. Os radicais expressam a natureza do ideograma, fornecendo pistas sobre a origem, grupo, significado ou pronúncia, sendo comum que dicionários de ideograma se organizem por radicais.

Nos versos japoneses, 「三保の浦を漕ぐ舟の, 浦人騒ぐ。波路かな」 (Miho no urawa wo kogu fune no urabito sawagu namiji kana), o radical ideogramático de água [氵] se repete nas palavras: 浦 (ura; baía); 漕ぐ (kogu; remar); 浦人 (urabito; pessoas da baía, pescadores); 波 (nami; onda), corroborando o “aspecto metonímico que irrompe no lance metafórico” (CAMPOS, 1977, p. 59) característico dos ideogramas. A propriedade evocativa do radical [氵] faz com que os versos japoneses se desenvolvam de forma a costurar justaposições e sobreposições de retalhos imagéticos do elemento água. Essa costura imagética é percebida pelo poeta-tradutor, o qual tem o cuidado de criar um efeito de compensação sonora com as aliterações de /b/ e /g/, bem como ‘rimas grafemáticas’ pela repetição do grafema /ar/ ou /ra/ os quais, baseado no método ideogrâmico, indicam a forma que o poeta escolheu para traduzir o harmônico [氵] .

A sonoridade do verso japonês, que altera vocábulos curtos e longos, os quais ressoam com sons da vogal /u/, cria um efeito rítmico que espelha tanto o movimento contínuo e alongado do vento quanto a ondulação do mar, ecoando o navegar das embarcações. A plasticidade sonora, assim como a visualidade do radical [氵] do verso japonês, é recriada no verso traduzido, pela repetição dos sons /s/ e /r/ que produzem um efeito sussurrante e sibilante, evocando o movimentar sinuoso das ondas e do vento. Esse efeito é reforçado pela alternância entre vogais abertas e fechadas, produzindo um eco sonoro que remete ao deslizar do vento, dos barcos, dos pescadores e do mar.

A escolha cuidadosa do corpo verbal (fonemas) pelo poeta produz efeitos estéticos (sonoro e visual) que tonalizam à imagem construída na primeira estrofe: a de pescadores lutando contra a força das ondas. O primeiro verso nos informa que o vento está rápido, ou seja, em alta velocidade, sendo que a velocidade do vento afeta diretamente na altura das ondas – quanto mais rápido o vento, maior a crista da onda. Os próximos versos da estrofe - “Singram barcos ao largo da Baía de Miho. Os brados dos pescadores marcam a rota das ondas” - evidenciam a imagem de ondas altas, com pescadores remando, enquanto gritam, alardeando o movimentar das ondas.

A construção imagética dos versos nos remete ao famoso ukiyo-ê⁴⁴ do artista Hokusai Katsushika (1760 – 1849), *A Grande Onda de Kanagawa*⁴⁵ (figura 06). Com um belo

⁴⁴浮世絵 (ukiyo-ê; retratos do mundo flutuante) é um estilo de xilogravura japonesa bastante popular entre os séculos XVII e XIX, cuja temática abordada era: a beleza feminina, cenas de viagem e paisagens, cenas históricas e lendas populares, dentre outros.

⁴⁵*A Grande Onda de Kanagawa* retrata uma imensa onda que parece prestes a engolir pequenas embarcações no mar agitado, enquanto, ao fundo, o sereno Monte Fuji permanece intocado. A obra pertence à série *Trinta e seis*

contraste entre as cores branco e azul, a pintura retrata uma onda gigantesca prestes a engolir barcos de pesca, transmitindo a sensação de tensão e drama. Na obra, a onda simboliza a força do mar e o barco a vulnerabilidade humana, portanto, a pintura retrata a impotência do ser humano perante o poder da natureza. O par humano-natureza é comum na “arte e a literatura japonesa [pois] retratam a natureza ora como fonte de medo e incerteza, ora como retrato domesticado de um mundo belo e sutil. Essa dicotomia vem, de um lado, da experiência das catástrofes e, de outro, de um desejo de suavização das arestas do mundo” (CUNHA, 2015, p. 197).

Figura 6: Ukiyo-ê: *A Grande Onda de Kanagawa* de Hokusai (1830).



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Great_Wave_off_Kanagawa.jpg

A tensão entre natureza e humano, também perpassa os versos haroldianos – SINGram BARcos ao LARgo da Baía de Miho / os BRAdos dos pescaDOres MARcam a ROta das ONdas. Além do jogo de alturas sonoras, a repetição poética de /ar/ e /ra/ transmitem a sensação auditiva de vibração, que advém da consoante /r/, e de imensidão, amplitude da vogal /a/, incorporando a sensação da força do mar. O fonema /ar/ também carrega a lembrança sonora do tema: ar e mar. Como na pintura da *A Grande onda de Kanagawa*, este trecho reproduz uma coloração sonora em tons de branco e azul, matizada em diferentes

vistas do Monte Fuji e é um exemplo icônico do estilo ukiyo-ê.

tonalidades. Assim, “um som intenso os torna mais vivas, a interrupção do som os faz vacilar. Um som baixo torna o azul mais escuro ou mais profundo” (MONTEIRO, 1985, p. 46). A coloração sonora nos instiga a investigar este eco fonético – que parece ir e vir, subir e descer, aumentar ou diminuir de intensidade como o vento e as ondas – o qual cambeia um jogo de associações imagéticas, invocando o vento e a água.

O eco sonoro não se limita a plasticidade do verso, ele também ressoa com o poema n. 1228, de autoria desconhecida, da antologia *Man'yôshû* (759),

Tabela 8: Poema n. 1228 da antologia *Man'yôshû* (tradução: Angélica Ramos)

Vento célere. Pela Baía de Miho singram barcos e barqueiros no ribombar das ondas barulhentas.	風早の三穂の浦廻を漕ぐ舟の舟人騒く波立つらし も⁴⁶
	kaza haya no. Miho no urami o kogu fune no funabito sawaku nami tatsu rashimo
	Ao vento célere. Os barcos remam pela Baía de Miho. Os pescadores remam nas ondas barulhentas.

(MAN'YÔSHÛ, 759, n.p.)

O poema do *Man'yôshû* canta sobre o amanhecer na Baía de Miho, construindo uma imagem cotidiana da época, cuja paisagem delineada traz um toque de frescor (YASUDA, 1973, p. 15). A cadência do poema do *Man'yôshû* se entrelaça à de *Hagoromo*, que como um ritmo duplo, se constrói sobre camadas imagéticas do cotidiano dos pescadores: o encontro (e luta) diária com o mar; a paisagem azul e branca da baía (mar, ondas, céu, nuvens, areia), uma paisagem que se repete há séculos, mas que nem por isso perdeu sua beleza.

Ao compor uma imagem poética, o poeta incorpora traços pessoais e evoca elementos figurativos (significantes) que repercutem no leitor, ressoando com suas experiências e memórias, instigando-as a se integrarem à configuração da imagem (BACHELARD, 2000, p.73). Em outras palavras, a configuração da paisagem no poema se dá por meio da palavra que, imbuída pela intencionalidade do poeta, contribui para incitar a imaginação, a experiência e a memória do leitor, reforçando o sentido e a percepção desejados. Logo, Haroldo de Campos utiliza a organicidade do poema (forma e conteúdo) para instigar nossa imaginação e (re)criar uma paisagem secular e reincidente na poética japonesa, na qual a fluidez e movimento do vento e da água são esteticamente trabalhados. Além de ressaltar e

⁴⁶O poema está escrito em japonês moderno, a escrita original, em manajo é: 「風早之 / 三穂乃浦廻乎 / 榜舟之 / 船人動 / 浪立良下」.

interpelar a dicotomia humano-natureza, a paisagem também invoca a crença japonesa dos espíritos da natureza, os 神 (kami; deus).

Comumente traduzido como deus, 神 (kami) é o nome dado as divindades do Xintoísmo, os quais são manifestações espirituais (entidades), como elementos da natureza ou de conceitos abstratos como fertilidade, sorte e alegria, as quais possuem poderes sobrenaturais e/ou superiores aos humanos. O Xintoísmo não “se trata de um sistema de crença nacional, mas de uma crença regional. Em cada região, há um grande número de kami próprios” (KATO, 2012, p.127), os quais podem ser classificados de várias formas: I) natureza: associados a montanhas, rios, árvores, pedras, ventos e outros elementos naturais; II) ancestrais: representam os espíritos de antepassados que continuam a proteger suas famílias ou comunidades; III) históricos: pessoas que realizaram feitos notáveis e foram deificadas após sua morte.

Na crença xintoísta, os kami são entendidos como manifestações da energia vital do universo, o musubi. ㇿすひ (musubi) é a energia vital que permeia o universo, a força geradora capaz de criar (e crescer) algo, seja este físico e/ou espiritual. Musubi representa a energia que sustenta a vida; por isso, ele está presente em tudo o que surge, floresce e evolui, desde a natureza e os kami e até os seres humanos e suas interações (BOYD; WILLIAMS, 2005, p. 34-5). Logo, os kami são considerados manifestações do musubi⁴⁷, pois, derivam dessa energia vital e primordial, incorporando aspectos dessa força criativa, seja em fenômenos naturais como o sol e o rio, seja em conceitos mais abstratos, como a fertilidade e a alegria. Os kami podem ser benevolentes, protegendo e guiando as pessoas, ou imprevisíveis, exigindo respeito (ou oferendas) para evitar desordem ou calamidades, tendo portanto, características positivas e negativas.

Na cosmologia xintoísta, os kami habitam o 神界 (shinkai; mundo dos kami), o reino espiritual habitado pelas divindades e espíritos sagrados. Apesar de considerado um plano separado do humano, há uma interação constante entre o mundo humano e o shinkai, visto que os kami frequentemente atravessam a barreira entre os dois mundos, a fim de interagir com o plano terreno para influenciar eventos naturais, proteger comunidades (clãs) ou oferecer orientação aos seres humanos (YAMAKAGE, 2006, p. 43-5). Lugares considerados sagrados, como montanhas, rios e santuários, são vistos como pontos de conexão entre o shinkai e o mundo físico. Os santuários xintoístas, nos quais os kami são venerados, são

⁴⁷A natureza, seja o crescimento de uma árvore, o curso de um rio ou até os ciclos das estações, é vista como uma expressão tangível do Musubi, por isso, os rituais xintoístas frequentemente celebram e buscam alinhar-se com esta energia (sobre)natural, ao mesmo tempo que reza aos kami, rogando por prosperidade, saúde e harmonia.

chamados de 神社 (jinja; santuário⁴⁸) e servem como moradas físicas para a manifestação destas entidades. Os jinja também são vistos como portais que conectam o mundo humano ao shinkai.

Assim, na cultura japonesa, os elementos e fenômenos naturais são muito mais do que simples aspectos do ambiente, eles são vistos como manifestações divinas, dotados de vida, vontade e poder. Essa visão profundamente espiritual, enraizada no Xintoísmo, moldou a relação dos japoneses com o mundo natural, estabelecendo uma conexão de respeito, temor e reverência com o mar, as montanhas, os rios, as árvores e outros elementos (HARDACRE, 2017, p.53). Este respeito e temeridade são transmitidos na primeira estrofe de *Hagoromo*, a qual traz elementos do terreno e do sagrado.

A paisagem litorânea construída nos versos apresenta aspectos tanto do plano mundano quanto do sagrado. O primeiro é representado pelos pescadores e seu cotidiano, com sua constante luta contra as forças da natureza, neste caso o mar, cuja força avassaladora reflete a sua imprevisibilidade e poder destrutivo, ao mesmo tempo que expõe a vulnerabilidade humana diante da natureza (e da força divina), a qual pode ser tanto uma fonte de beleza quanto de destruição. Essa mesma paisagem, que expõe o terreno, também evidencia o divino, visto que os kami são manifestações divinas associadas a elementos da natureza; logo, os elementos naturais vento e mar aludem ao divino, sendo que o mar carrega consigo a sacralidade da água.

Comumente associada ao sagrado, a água representa “a soma universal das virtualidades: são *fons et origio*, o reservatório de todas as possibilidades de existência; procedem toda forma e sustentam toda a criação” (ELIADE, 1972, p. 65, grifo do autor). Essa simbologia é encontrada em várias tradições religiosas, mitológicas e filosóficas. Essencial para a vida, a água é associada à fertilidade e ao sustento. Em mitologias antigas, fontes de água, como os rios, eram frequentemente consideradas sagradas, e as divindades a ela associadas eram vistas como provedoras de vida, sendo que em alguns mitos de criação, a água é o elemento primordial do qual emerge a vida.

A natureza cíclica da água – da precipitação à evaporação e vice-versa – é associada à renovação, ao renascimento ou à metáfora da transformação pessoal e espiritual. No Budismo, a ideia de água corrente, como um rio, simboliza a jornada contínua da vida, o fluxo inextinguível do ser. A água também simboliza o elemento purificador, capaz de lavar

⁴⁸Cada santuário é dedicado a um ou mais kami específicos, onde os fiéis realizam rituais para expressar gratidão, pedir bênçãos ou purificar-se.

impurezas e pecados. Os rituais que envolvem água, como o batismo no Cristianismo ou a ablução no Xintoísmo, simbolizam, respectivamente, o renascimento e a limpeza espiritual.

Figura 7: Ritual do harae no Santuário Kiyomizudera em Quito



Fonte: acervo pessoal da autora

O 祓 (harae; ritual de purificação) é uma prática comum nos santuários xintoístas e templos budistas. Na entrada desses, há um espaço destinado ao ritual (figura 07), com uma fonte de água corrente, no qual se deve lavar as mãos e a boca - “o gesto físico da ablução limpa o corpo e, simbolicamente, o coração, removendo infortúnios acumulados, más ações (tsumi) e impurezas (kegare). Tanto o corpo como a mente/coração estão, então, preparados para venerar os kami e os budas⁴⁹” (LUDVIK, 2022, n.p., tradução nossa).

⁴⁹“the physical gesture of ablution cleans the body and symbolically cleanses the heart, removing accumulated misfortune, misdeeds (tsumi) and defilement (kegare). Both body and mind/heart are thereby prepared for worship of the kami and buddhas” (LUDVIK, 2022, n.p.).

A água também possui outro importante aspecto no Xintoísmo, acredita-se que corpos de água, como rios, lagos e mares, – assim como o topo das montanhas – são portões do mundo sobrenatural, locais nos quais os kami descem à terra e/ou se manifestam, sendo, portanto, considerados espaços sagrados. Assim, é comum que santuários xintoístas, sejam construídos em locais que possuam uma nascente, um riacho ou numa baía marítima, visto que, os santuários não são erguidos para propagar a fé ou para doutrinar, mas para dar uma morada ao kami e um espaço no qual ele possa ser venerado, sendo que o local de construção dos santuários reflete os lugares nos quais o kami se manifestou ou foi observado (ONO; WOODARD, 1962, p.32).

Para o leitor familiarizado com a história japonesa, a associação do elemento vento com o divino é de fácil compreensão. No século XIII, nos anos de 1274 e 1281, o Japão sofreu duas tentativas de invasão pelos mongóis, em ambas, uma grande frota de barcos partiu da Coreia com o fim de aportar (e invadir) as terras nipônicas. Contudo, nas duas invasões, o exército (e barcos) mongóis foram destruídos pelos fortes ventos do tufão que assolou a costa japonesa. Para a população da época, o vento, ou melhor, o vento divino, foi o escudo protetor que defendeu o povo japonês da investida dos invasores mongóis. Em alguns registros, o vento divino foi enviado por 風神 (Fûjin; Deus do Vento) e o seu irmão 雷神 (Raijin; Deus do Trovão), em outros, por 八幡神 (Hachiman; Deus da Arquearia e da Guerra), Logo, assim como água, o vento também possui um viés sagrado e de proteção.

Água e vento são elementos que unem o divino e o terreno; ambos transitam e ligam o céu e a terra. A água da chuva, que traz os segredos do céu, nutre a terra, desabrochando cores e fragrâncias, até desaguar no mar. O vento, que carrega os sons, cheiros e sabores, levando mensagens sensoriais do branco das nuvens ao verde dos pinheiros, também é o arauto das estações, aquele que anuncia com seu hálito gélido, o frio do inverno ou com sua brisa suave, o colorido da primavera. Na estrofe de abertura de *Hagoromo*, o vento é a força que move ondas e barcos, como também a brisa mensageira da primavera.

Terminada a estrofe de abertura, há a sinalização de que a voz lírica, agora pertence apenas ao waki (co-protagonista) - o pescador. Na performance teatral, o waki se vira para a plateia, olhando-a de frente (figura 08) e declama os próximos versos. Como que tocados pelo vento, as palavras são ramificadas na superfície do papel:

Tabela 9: Versos: 08 e 09; personagem: pescador e pescadores.

Sou do Pinheiral de Miho ⁵⁰ eu	これは三保の松原に。白龍と申す漁夫にて候
	kore wa Miho no matsubara ni. Hakuryô to mousu

	gyofu ni te sourou
Hakuryô de nome pescador	Sou um pescador que se chama Hakuryô, do Pinheiral de Miho

(CAMPOS, 2006a, p. 35; 60)

Na estrofe acima, o waki faz sua introdução em サシ⁵¹ (Sashi), ou seja, ele se apresenta falando diretamente ao público, como também apresenta a paisagem onde acontece a narrativa do drama, o 三保の松原 (Miho no Matsubara; Pinheiral de Miho). Os versos introduzem o nome do pescador e da paisagem, os quais são exemplos de como os poemas clássicos são interconectados por meio de nós poéticos oriundos de um léxico codificado, pois, ambos os nomes – do pescador e do pinheiral – carregam associações ocultas, conexões literárias e culturais. Assim, primeiro desataremos o nó poético do 三保の松原 (Miho no Matsubara; Pinheiral de Miho), o qual é um utamakura.

Figura 8: Vídeo da performance teatral do drama Nô *Hagoromo*: introdução do personagem Hakuryô.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=zuMPY-Vm9Ck&t=10s> (06m e 42s).

⁵⁰A fim de auxiliar seu leitor, Haroldo de Campos acrescenta uma nota explicativa sobre a localização do Pinheiral de Miho, o qual é de fato uma praia margeada por um pinheiral com vista para o Monte Fuji, localizado na província de Suruga, na ilha de Hônshu.

⁵¹ サシ (sashi) são versos recitados, no qual há prolongamento de certas sílabas e a subida e descida do tom vocal. A recitação em sashi sugere que o texto ainda está na parte descritiva em vez da poética da peça (fonte: <https://db2.the-noh.com/edic/archives.html>).

2. 2. 歌枕 (Utamakura; travesseiro de poema): Pinheiral de Miho

歌枕 (utamakura; travesseiro de poema) é um recurso estilístico japonês que se refere ao nome de localizações (conhecidas pela corte japonesa) usadas na composição de poemas. Estes lugares ou paisagens, como montanhas, rios ou templos, que têm associações literárias ou culturais específicas, são mencionados em poemas para evocar memórias, emoções ou imagens associadas a eles, a fim de enriquecer o poema ao adicionar camadas de significado cultural e emocional. Espécie de topônimos, o utamakura geralmente contempla espaços sagrados para o Budismo e o Xintoísmo, lugares que foram palcos de eventos históricos ou lugares cujo nome cria associações metafóricas (trocadilhos). Exemplos de utamakura são o Monte Mimuro e o Rio Tatsuta, os quais fazem referência ao outono, pois a paisagem da montanha e do rio se tingem de vermelho com as folhas caídas nesta estação, como evidenciado no poema n. 366 do Monge Nôin (988-1052), do livro 05 da seção outono II da antologia 後拾遺和歌集 (*Goshûiswakahû*⁵²; *Coleção Pós-Escolhida de Poemas Japoneses*, 1086),

Tabela 10: Poema n. 366 da antologia *Goshûiwakashû* (tradução Andrei Cunha).

vem a tormenta	嵐吹く三室の山のもみぢ葉は竜田の川の 錦なりけり.
do monte Mimuro	arashi fuku mimuro no yama no momijiba wa
levanta as folhas secas	tatsuta no kawa no nishiki narikeri.
tece rubro brocado	Quando tem tempestade no monte Mimuro, o
e cobre o rio Tatsuta	vento arranca as folhas tingidas de vermelho dos bordos de outono. As folhas vermelhas cobrem o rio Tatsuta, parecendo um brocado de seda.

(CUNHA, 2019, p. 178-9)

Incorporado ao léxico da tradição waka devido à beleza e sacralidade de sua paisagem, o Pinheiral de Miho (Miho no Matsubara) está localizado na Baía de Miho, na prefeitura de Shizuoka, tendo ao sul a Baía de Suruga e as Montanhas Akaishi ao norte. A Baía de Miho é famosa pela sua praia (de sete quilômetros) e pinheiros, assim como pela vista cênica do Monte Fuji e da Península de Izu. Cercada por montanhas e pelo mar, Miho pode ser lida, pelo viés xintoísta, como um espaço de conexão entre o mundo humano e *outros* mundos.

Figura 9: Ukiyo-ê: *Monte Fuji visto da costa de Hagoromo* de Okada Koichi (1954).

⁵²後拾遺和歌集 (*Goshûiswakahû*; *Coleção Pós-Escolhida de Poemas Japoneses*, 1086) é a quarta antologia imperial de waka, seu nome indica que foi uma continuação da 拾遺和歌集 (*Shûi Wakashû*; *Coleção Escolhida de Poemas*).



Fonte: <https://ukiyo-e.org/>

No Xintoísmo, acredita-se que montanhas, o mar, rochas e árvores grandes (como o pinheiro) são espaços de interconexão com o mundo espiritual, os quais podem servir como portais para a manifestação dos kami no plano terreno, sendo que estes espaços também podem funcionar como receptáculos (avatar) ou moradia para os seres divinos e/ou sobrenaturais, o que os torna, portanto, um espaço diferente [*outro*] do humano, ou seja, um espaço tocado pelo divino⁵³. Deste modo, com seus pinheiros ancestrais, que servem de corredor para o Santuário de Miho, a Baía de Miho (e o seu pinheiral) é um utamakura por sua relação com o Xintoísmo, como também pela belíssima paisagem e vista do Monte Fuji

⁵³O alto da montanha também era visto, na crença xintoísta, como espaço da morada da alma dos antepassados, de onde eles observavam os descendentes e, se necessário, desciam a montanha para auxiliá-los, o que hoje é representando no Festival do Obon (KATO, 2012, p.176).

(figura 09) e Izu. Como utamakura, Miho é uma intersecção entre o espaço real e o poético, o qual invoca as qualidades físicas do real.

Assim como outras codificações lexicais da tradição waka (exemplo: kigo), os utamakura são polifônicos: eles carregam as vozes de poemas predecessores, de modo que os “poemas novos demonstram, de forma transparente, seus pontos de contato, bem como os desvios em relação a poemas anteriores⁵⁴” (KAMENS, 1997, p. 02, tradução nossa). No caso de Miho (三保), sua Baía aparece em outros poemas, conforme demonstrado anteriormente no poema n. 1228 do livro 07 do *Man'yôshû*, assim como no poema n. 296 de Taguchi no Masuhito (658-723), do livro 03 da mesma antologia:

Tabela 11: Poema n. 296 da antologia *Man'yôshû* (tradução: Angélica Ramos)

Em Ihohara, do azul de Kiyomi até o verde-branco de Miho, olhos a mirar, imerso em pensamento	廬原の清見の崎の三保の浦のゆたけき見つつ 物思ひもなし
	Ihohara no Kiyomi no saki no Miho no ura no yutakeki mitsutsu mono mo himonashi.
	Em Ihohara, da península de Kiyomi até praia de Miho, observo, perdido em meus pensamentos.

(MAN'YÔSHÛ, 759, n.p.)

O utamakura tem o propósito de enriquecer o poema, sendo o locus de referência entre poemas anteriores e o espaço real. Neste aspecto, no poema de Taguchi no Masuhito, Miho possui a carga semântica (e sensorial) da sua paisagem natural (praia, península) e sagrada (montanhas, mar, pinheiro). A essa construção imagética se une a do poema n. 1228, fazendo com que uma nova camada semântica seja sobreposta: a paisagem cotidiana dos pescadores na Baía de Miho. Assim, Miho integra à peça-poema, toda a beleza e a serenidade sacra da sua paisagem. Logo, o pinheiral carrega consigo a paisagem natural, sagrada e cotidiana, demonstrando que o utamakura tem efeito aglutinador, pois, a cada novo uso de um utamakura, há o esforço em acrescentar uma nova camada de intenção (significado) ao código lexical.

No Teatro Nô, os topônimos são relevantes, pois, “praticamente toda peça Nô contém uma jornada para um local específico e afamado. [...] A importância do local no Nô é destacada pela jornada até a cena da peça⁵⁵” (TYLLER, 1987, p.21, tradução nossa). No caso de *Hagoromo*, a jornada do pescador do mar até o Pinheiral de Miho destaca a beleza terrena

⁵⁴“new poems that transparently displayed their points of contact with, as well as departures from earlier poems” (KAMENS, 1997, p. 02).

e divina da Baía. Assim, a partir de *Hagoromo*, este utamakura passou a incorporar também à poética do drama Nô, sendo que o Pinheiral de Miho (三保の松原; Miho no Matsubara) é um topônimo para beleza natural, um espaço de interseção poética e de acesso para *outros* mundos, uma paisagem sagrada que passa a agregar a lenda da donzela celeste e do seu manto de plumas.

Na paisagem do Pinheiral de Miho, também encontramos o pescador 白龍 (Hakuryô). O nome Hakuryô é a união dos ideogramas 白 (haku/shiro; branco) e 龍 (ryû; dragão), logo Hakuryô significa ‘dragão branco’. De acordo com Kenneth Yasuda (1973, p. 21), ‘dragão branco’ é um nome muito digno (e majestoso) para um simples pescador e que era comum Zeami usar poemas chineses em seus dramas – poemas elegantes, de rápida associação. Assim, o crítico argumenta que o nome é uma referência a um famoso mito chinês sobre o arqueiro e o deus do rio.

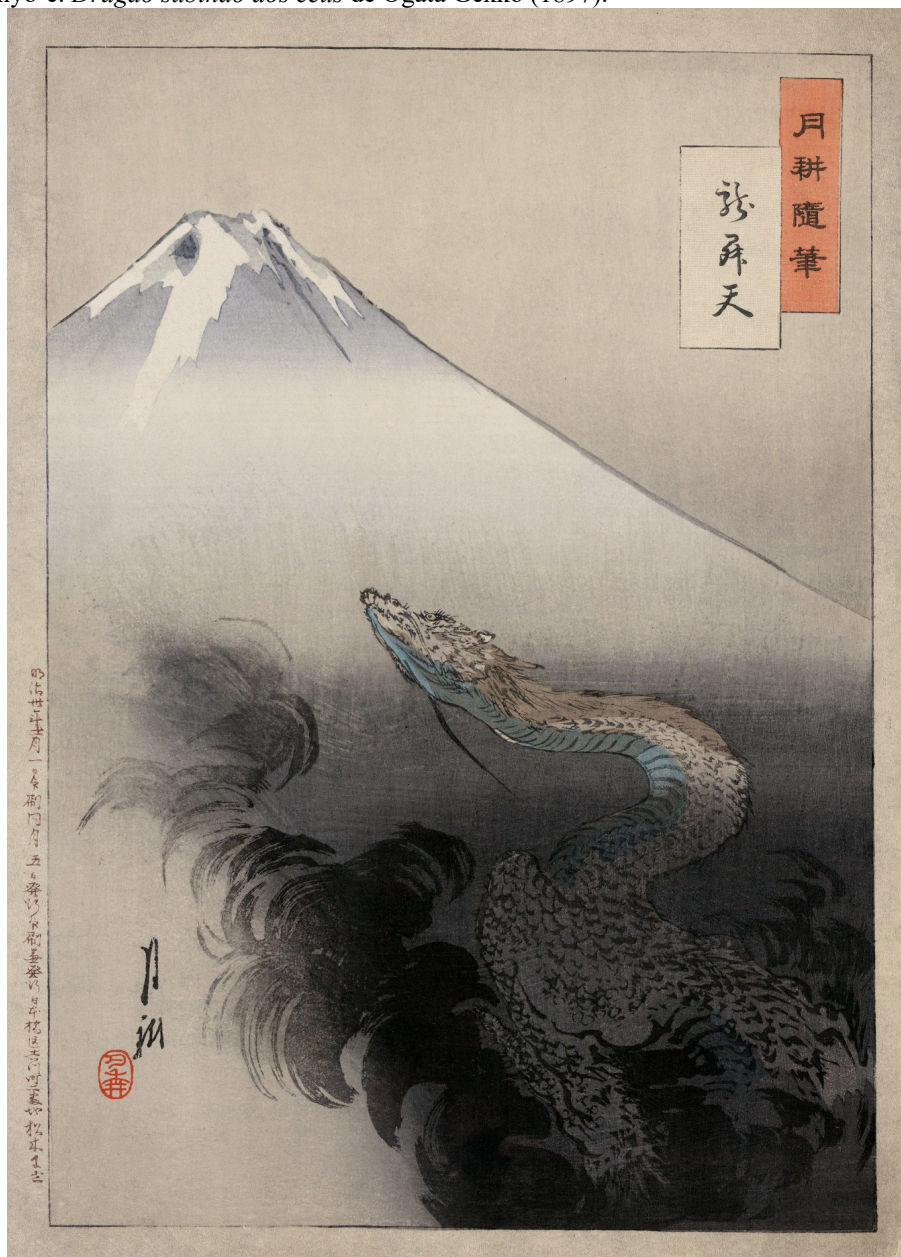
São vários os mitos envolvendo *Yi, o arqueiro*. Na versão de Wang Yi (BIRRELL, 1993, p. 140-1), Yi atira uma flecha num dragão, tentando acertar seu olho esquerdo. Este, era o Deus do Rio, que havia se transformado num dragão branco a fim de brincar no leito do rio. Indignado, o Deus do Rio solicita ao Deus do Paraíso que mate Yi pela tentativa de assassiná-lo, ao que o Deus do Paraíso argumenta que Yi não cometeu crime algum, pois, era esperado que atirasse no réptil (dragão), e que, se o Deus do Rio estivesse ficado nas profundezas do rio – na sua forma e habitat sagrado – nada teria acontecido. Uma das leituras deste mito implica que, ao transformar-se num dragão branco, abandonando sua forma e espaço divino, o Deus do Rio ficou exposto aos perigos e ações humanas.

Relembramos que o Nô é um teatro simbólico que integrou, da tradição waka, o gosto pela alusão. Portanto, não é gratuito que o nome do waki – Hakuryô, dragão branco – remeta ao mito chinês de uma divindade que sofreu devido a ações humanas, como também à imagem do dragão oriundo da mitologia japonesa. A figura do dragão aparece em várias lendas japonesas, como no mito budista dos Quatro Reis Celestiais (guardiões das quatro direções), que protegem o mundo do mal, no qual o dragão é o guardião do norte. Contudo, um dragão recorrente nas lendas nipônicas é o Deus Dragão, Ryûjin (龍神). Nos mitos, é descrito que ele “reside no fundo do oceano ou em grande lagos e sua morada é um palácio

⁵⁵“practically every Noh play contains a journey to a specific, named spot. [...] The significance of place in Noh is heightened by the journey to the scene of the play.” (TYLLER, 1987, p.21).

mágico cercado por jardins⁵⁶” (ASHKENAZI, 2003, p.159). Devido a seus poderes e morada, Ryûjin também é conhecido como o Deus do Mar.

Figura 10: Ukiyô-e: *Dragão subindo aos céus* de Ogata Gekkô (1897).



Fonte: <https://ukiyo-e.org/08>.

Dessa forma, o personagem do pescador recebe outra camada semântica: a de um ser divino, com uma forte ligação com o mar e que, ao mesmo tempo, pode ascender ao céu (figura 10). Essas associações instigam questionamentos quanto à verdadeira identidade de Hakuryô, uma figura que aparenta conectar céu, terra e mar; o terreno e o sagrado.

⁵⁶“They reside under the ocean or in large lakes, and their abode is a magical palace surrounded by gardens” (ASHKENAZI, 2003, p. 159).

Infelizmente, diferente do nome Pinheiral de Miho, Haroldo de Campos não inseriu uma nota explicativa sobre o nome de Hakuryô ou uma descrição dos ideogramas 白 (haku/shiro; branco) e 龍 (ryû; dragão) no ideogramário. Contudo, os versos de abertura do poema constantemente insinuam que a paisagem descrita pelo poeta é um espaço habitado por humanos e seres divinos. Essa dualidade entre o sagrado (‘Pinheiral de Miho’ e ‘Hakuryô’) e o terreno (‘eu’⁵⁷ e ‘pescador’) é marcada no conteúdo e na forma do poema.

Visualmente, o final de ambos os versos se dá após um espaçamento que implica uma fissura, uma divisão, sendo que à direita estão ‘eu’ e ‘pescador’ e à esquerda ‘Pinheiral de Miho’ e ‘Hakuryô’, ou seja, o terreno e o sagrado respectivamente. Todavia, devido ao enjambement (“eu Hakuryô”) cria-se uma ligação, um locus intermediário entre o terreno e o sagrado, sendo que, no relevo da estrofe, há a tripartição: sagrado (Pinheiral de Miho), locus intermediário ou o terreno-sagrado (eu e Hakuryô) e terreno (pescador), no qual o ciclo sagrado-terreno é um espelho da lenda chinesa – um deus que ‘abandona’ sua divindade e sofre pelas ações do terreno – numa antecipação do desenvolvimento do drama.

No que toca à dualidade (divino-terreno) do personagem Hakuryô, em sua argumentação, Yasuda (1973, p. 22) expõe que os versos posteriores à apresentação do pescador foram extraídos do poema chinês presente na antologia 詩人玉屑 (*Shijin Gyokusetsu*⁵⁸, *Jóias Dispersas dos Poetas*, 1244), do poeta Wei Qingzhi, que reforça a ideia de que o nome Hakuryô faz menção ao mito chinês. Os versos chineses são:

Tabela 12: Poema chinês da antologia *Shijin Gyokusetsu* (tradução Angélica Ramos).

Milhas e milhas de lindos picos, sobre o cimo, nuvens desencarrilham, acima da torre, a lua cintila, e a chuva - ligeira - dissipa.	(o crítico não apresenta a grafia original do poema)
	Banri no kozan ni kumo tachimachini okori ichiro no meigetsu ni ame hajimete hareri .
	On ten thousand miles of lovely peaks suddenly the clouds arise and hover, and above the tower shines the brilliant moon, as now the passing shower clears away.

(YASUDA, 1973, p. 22, tradução nossa)

O uso dos versos chineses, aliados à insinuação no nome Hakuryô (dragão branco), sugere uma “justaposição que chama a atenção para o nome e cria uma expectativa que talvez

⁵⁷No texto japonês, o pronome utilizado é これは(kore wa) que transmite a ideia de humildade, de uma pessoa sociohierarquicamente inferior.

⁵⁸詩人玉屑 (*Shijin Gyokusetsu*, *Jóias Dispersas dos Poetas*, 1244) é uma antologia chinesa que reúne uma vasta seleção de poemas e reflexões sobre a poesia da Dinastia Song, com um total de 21 volumes.

haja algo significante⁵⁹” (YASUDA, 1973, p. 23, tradução nossa) no personagem pescador. A intertextualidade do poema chinês é lícita nos versos de *Hagoromo*, os quais também cantam sobre as vastas montanhas, com nuvens a pontilhar seus picos e a lua brilhante no céu.

Na performance teatral, o waki, que havia se apresentado, continua a olhar para o público enquanto começa a cantar a próxima estrofe. Conforme o verso é declamado, o waki dá uma volta ao redor de si mesmo, lentamente (sentido anti-horário), e volta a olhar para seus companheiros, os waki-zurê. Estes simulam um passo para frente; contudo, permanecem no mesmo lugar ao final do verso. A movimentação no palco é um gesto codificado para simbolizar que grandes distâncias foram percorridas, como insinuado no poema chinês e na transcrição de Haroldo de Campos:

Tabela 13: Versos: 06 a 14; personagem: pescador e pescadores.

Sobre lonjuras de montanhas súbitas dissolvem-se. Lua Clariluna sobre a torre: cessa a chuva. Uma calma estação: o pinheiral espera a primavera: cor-aroma bruma da manhã no crespo das ondas.	nuvens	万里の好山に雲忽ちに起り。一樓の明月に雨始めて晴り。げにのどかなる時しもや。春のけしき松原の。波立ち つづく朝霞。
		Banri no kouzan ni kumo tachimachi ni okori. Ichirou no meigetsu ni ame hajimete hareri. Gue ni nodoka naru toki shimoya. Haru no keshiki matsubara no. Nami tachi tsuzuku asa gasumi.
		Sobre as belas e extensas montanhas, subitamente, as nuvens se espalham. Na lua clara sobre a torre, a chuva cessou novamente. Era realmente uma estação muito calma. Na espera da paisagem primaveril no pinheiral, a névoa matinal paira sobre as ondas contínuas.

(CAMPOS, 2006a, p.35, 60-1)

No texto, há a sinalização da mudança da voz lírica, a qual retorna para o waki e os waki-zure: “Pescador pescadores”. Os versos desta estrofe emulam a gestualidade do palco, no sentido de representar a grande distância, como também de reforçar como a figuração da paisagem se dá por meio da palavra que, imbuída pela intencionalidade do poeta, contribui para incitar a imaginação, a experiência e a memória do leitor, reforçando o sentido e a percepção desejada.

Nesse sentido, o verso japonês 「万里の好山に雲忽ちに起り」 (banri no kouzan ni kumo tachimachi ni okori; sobre as belas e extensas montanhas, subitamente, as nuvens se espalham) traz o termo 万里 (banri; milhares de milhas) e 好山 (kôzan, bela montanha), este é a união dos ideogramas 好 (kou, yoi; bom, agradável, prazeroso) e 山 (yama, zan;

⁵⁹“[...] juxtaposition draws attention to the name and creates an expectation that it may be significant” (YASUDA, 1973, p. 23).

montanha). Estes ideogramas conotam a imagem de uma montanha que é bela e agradável de se apreciar, que causa afeição por sua existência e beleza. Portanto, no verso japonês, temos a construção poética de uma paisagem com milhares de altos e baixos – assim como o próprio ideograma de montanha 山 – que brincam e brindam o olhar, criando um elo emocional que instiga os sentimentos de contentamento e admiração.

A carga emocional do kanji é resgatada por Haroldo de Campos, num jogo sensorial que constrói com a sonoridade do verso transcrito: “Sobre lonjuras de montanhas nuvens súbitas dissolvem-se”, no qual a essência embrionária do verso japonês, cuja visualidade e semântica, inspiraram o poeta a transcrever um verso, cujo casulo imagético espelha o ideograma de montanha 山: ‘sobre LoNjUrAS de MoNtANHAS’. O som da letra /l/ sugere leveza e fluidez, o /n/, prolongamento e suavidade, como um murmurar, o qual encadeia com a sensação de cochicho da letra /j/. Essas sensações são alongadas pelo /u/ - o qual lembra o barulho do vento – e ampliadas na imensidão e placidez trazida pelo som do /a/. A sensação de amplitude e vastidão também se dá pela assonância dos fonemas /o/ e /u/, cuja musicalidade impõe uma cadência ampla e fluída, que se une ao efeito suave, de tonalidade sibilante, da aliteração do /s/, produzindo o efeito de prolongamento e suavidade.

A escolha lexical de ‘lonjuras’, ‘súbitas’ e ‘dissolvem-se’ incita a construção imagética de uma paisagem, reforçada por sua plasticidade sonora, de vasta distância, de um horizonte tracejado por cadeias de montanhas e de um céu em que suspensas nuvens são carregadas pelo vento até o cume das imensas montanhas, cuja altura funciona como barreiras para o mar de nuvens, dissolvendo-as. O jogo lexical entre ‘montanha’ e ‘nuvens’ atribui um tom harmonioso e pacífico à paisagem, ao mesmo tempo que a contrasta, visto que ‘montanha’ invoca a ideia de solidez, permanência, enquanto que ‘nuvens’, a de efemeridade e fluidez.

O verso transcrito evidencia a prática tradutória haroldiana que busca “perceber o dominante poético do texto de origem e recriá-lo na língua-cultura de chegada e isso inclui não apenas a tradução dos significados, mas, fundamentalmente, dos significantes”(JUNKES, 2013, p. 155). Dessa forma, o poeta manipula a palavra – substância de expressão – imbuindo-a com sua intenção, na qual as sensações auditivas provocam o pensamento e a memória, num resultado que transcende a língua e recria a função poética do verso japonês. Esse recriar do primeiro verso também brinca com sons longos e curtos, altos e baixos, ativando a nossa imaginação, a qual alia a sonoridade das sílabas longas ao significado das palavras ‘lonjuras e montanhas’, configurando numa cadência musical horizontal (sons longos

e curtos) e a representação visual da cadência territorial vertical (sons alto e baixos das paroxítonas: pico e sopé) de uma cadeia de montanhas.

A amplitude espacial, construída pela plasticidade sonora, também está presente na estrutura visual do verso. A palavra ‘nuvens’ parece suspensa no final do verso, dando, visualmente, a impressão de flutuar, de movimentos leves ao acalento do vento. No verso, após a palavra ‘montanhas’, há um espaço branco (ou um silêncio) e, no final do verso, ao longe, a palavra ‘nuvens’. Ou seja, o horizonte entre as montanhas e as nuvens está grafado e simbolizado na organicidade do poema pela figuração da lacuna espacial, visto que, “um branco é uma instância gráfica e o branco deixado na página é *per se*, um grafo” (CAMPOS 1977, p. 97, grifo do autor). Por conseguinte, também podemos imaginar que o espaço branco é ocupado pelo vento - o vento invisível que carrega as nuvens em direção às montanhas, como demonstrado pelo enjambement “[espaço branco] nuvens súbitas dissolvem-se”. A plasticidade sonora e visual deste enjambement compõe a imagem poética de nuvens que são empurradas pelo vento e colidem com uma barreira sonora e imagética.

A sílaba tônica de ‘SUBitas’, com o seu som rápido, forte e sibilante transmite a sensação de uma barreira sonora, a qual impede que as nuvens se movimentem, numa repetição sensorial do verso anterior - montanhas extensas que são o empecilho para as nuvens esparsas. As nuvens, após colidirem com a barreira, dissolvem-se. Com sílabas longas, /di-SSOL--vem-se/ transmite a sensação de esparramo, como se as nuvens estivessem se espalhando até se extinguirem. Na arquitetura da estrofe, as nuvens dissolvidas findam antes do término da expressão ‘lonjuras de montanhas’ (verso acima), reforçando a plasticidade sensorial dos versos. A palavra ‘lonjuras’ também traz a memória sonora de [longe + juras], num jogo sonoro que nos induz a pensar em juras longas, promessas feitas para durar, como as montanhas e a primavera. A paisagem construída, harmoniosamente, expressa o contraste da montanha (a permanência) e das nuvens (transitoriedade), num cenário que, como a primavera, se dissolve e se repete, num ciclo sazonal de beleza, instigando os sentimentos de contentamento e admiração.

Neste versos, é lícito observar como o poeta, por meio da plasticidade sonora e visual, estimula a justaposição de associações imagéticas, a fim de compor a paisagem poética do utamakura – o Pinheiral de Miho –, visto que, pela materialidade da palavra, a paisagem poética se concretiza, ou seja, ela é vista. Assim, o visível é criado, produzido, figurado a partir do tangível, uma vez que o “*ver* só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do *tocar*”(DIDI-HUBERMAN, 2010, p.31, grifo do autor); ou dito de outra

forma, a configuração de um cenário se estabelece pela percepção sensorial, uma ponte entre o real e o redescrito, a qual se ancora na imaginação, na sensação e na percepção. Dessa forma, a paisagem pode estar presente no poema sem estar realisticamente descrita (representada), como também pode aparecer desfigurada. Ambas as refigurações são possíveis, pois, são configuradas segundo a perspectiva, a experiência e a imaginação do sujeito criador.

A paisagem se torna uma realidade, tanto exterior quanto interior, sob o jugo do sujeito, “tão subjetiva quanto objetiva, que se presta tanto a entrever quanto a perceber; não é um dado objetivo, imutável que basta ser reproduzido” (COLLOT, 2015, p.19). Logo, a paisagem é produzida e redescrita; invocada por seus elementos subjetivos, pelas sensações e pelos sentimentos que ela evoca; ela é compreendida e experimentada pelos vários sentidos, sendo, portanto, apreendida e entendida pelo sujeito com seu corpo e alma.

Nesse sentido, Haroldo de Campos cria uma arquitetura poética com tal percepção sensorial que o leitor pode facilmente tocar uma realidade subjetiva. Esse relevo não está apenas na escolha ou no posicionamento das palavras na arquitetura textual, mas também na criação deste ser significante. Para o crítico, a poesia japonesa oferece uma “impressionante tradição da síntese absoluta e apresentação direta” (CAMPOS, 1969 p.55), na qual o ideograma, com seus elementos visuais, apresenta uma visualidade dupla, cuja metáfora visual é “alguma coisa ainda mais essencial, que radica na própria estrutura do kanji [ideograma]” (idem, p.63), visto que, no ideograma, há a relação entre signo e significante; entre forma e conteúdo. Um exemplo dessa síntese metafórica japonesa e da maestria do poeta em recriar essa estrutura textual, dando vida e cor a significantes, é o verso “Lua clariluna” para a palavra japonesa 明月 (meigetsu; lua brilhante).

明月 (meigetsu; lua brilhante) simboliza a lua cheia da colheita, dos festivais do 月見 (tsukimi; apreciação da lua), nos quais os japoneses se reuniam para comer, beber e observar a lua. Meigetsu é a lua associada ao outono (figura 11); contudo, o uso deste kigo outonal serve para invocar, na noite de primavera, a beleza de uma lua cheia de luar radiante. A beleza de meigetsu também se reflete na sua grafia. A palavra é composta pelos ideogramas: 月 (getsu, gatsu), que significa lua, mês, e 明 (mei, akira) que significa claro, iluminado, brilhante, sendo que o ideograma 明 se dá pela união de dois ideogramas: 日 (sol; dia) e 月 (lua; mês). Logo, no significante japonês para ‘lua brilhante’, estão imbricados os conceitos de iluminado (明), de sol (日) e o duplo de lua (月), o que, posto numa fórmula pictórica, seria: sol + lua + lua .

Figura 11: Ukiyo-ê: *Lua de Outono no Templo de Ishiyama* do artista Utagawa Hiroshige (1834).



Fonte: https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Hiroshige_Full_moon_over_a_mountain_landscape.jpg#file

Baseado nessa fórmula, o poeta conseguiu preservar o conceito duplo de lua ('luna') e o de sol, claro ('clari'), criando um significante composto – “Lua clariluna”- cujo “resultado, adequadamente espacejado, é um minipoema” (CAMPOS, 2006a, p.19). Pelo método ideográfico, o poeta costura retalhos imagéticos que aludem a imagens como: lua, claridade, luz, luar, como também às ações de iluminar, observar a lua, do luar espalhando-se; os quais se expressam visual e sonoramente pelos grafema 'luna', que transmite a sensação de lua, luar, luz, luminosidade, e pelo grafema 'clari', que evoca claridade. A sensação de iluminação, claridade e leveza é reforçada pela sonoridade do /l/ e do /a/. Assim, há a veiculação da sensação dupla de 'lua', uma lua que transborda luminosidade e claridade, refigurando a paisagem noturna e pigmentando-a com o prateado cintilante da lua.

Na tradição waka, 明月(meigetsu) é comumente classificada como uma lua de outono, associada ao estado psicológico de melancolia e tristeza, como no poema n. 379 do Monge

Jien (1155-1225) da antologia 新古今和歌集 (*Shinkokinwakashû*⁶⁰, *Nova Coleção dos Poemas Antigos e Modernos*, 1205), em que a lua simboliza a sua tristeza:

Tabela 14: Poema n. 379 da antologia *Shinkokinwakashû* (tradução Angélica Ramos)

Até quando continuarei, com nuvens de lágrimas, a saudar a lua marejada, esperando o retorno deste e outro outono.	いつまてかなみたくもらて月は見し秋まちえ ても秋そこひしき
	itsu made ka namida kumorate tsuki ha mishi aki machiete mo aki so kohishiki.
	até que idade eu poderei contemplar uma lua sem nuvens de lágrimas, capaz de saudar outro outono, como ainda anseio vê-lo.

(SHINKOKINWAKASHÛ, 1205, n.p.)

Neste contexto, a referência ao outono no verso japonês poderia remeter à imagem de uma noite de luar triste, de uma lua que carrega consigo a melancolia. Contudo, essa associação não se solidifica, pois 明月(meigetsu), tida como a lua da beleza, é afetada pelo verbo 晴れる(hareru), presente no final do verso japonês: 「一樓の明月に雨始めて晴り」 (ichirou no meigetsu ni ame hajimete hareri; Na lua clara sobre a torre, começou a chover e depois clareou). O verbo 晴れる(hareru) significa: I) limpar, clarear (clima), II) estar ensolarado; III) parar de chover; IV) renovar/refrescar o espírito (limpar as energias negativas). Assim, o verbo implica que a paisagem sob a lua (céu, clima, montanha, mar e pinheiral) foi clareada - limpa das nuvens e da chuva - tornando-se ensolarada com o luar, sendo que esta limpeza também afeta o espírito, extinguindo qualquer tristeza.

Tendo em mente os significados do verbo 晴れる(hareru), a transcrição “Lua **clariluna**” adquire uma nova camada. A lua não só tem o poder de limpar e iluminar a paisagem, igual ao sol, como também a sua luminescência eleva o espírito, garantindo a sensação de paz e bem-estar, o que ecoa e reforça o sentimento de contentamento e admiração invocado nos versos anteriores.

A musicalidade do verso japonês, com assonância dos sons /e/ e /a/, transmite a sensação de abertura e serenidade, sugerindo a dissipação da chuva, da abertura das nuvens e a tangência do luar, num céu limpo e brilhante. No verso, há a alusão a transitoriedade, a natureza cíclica da paisagem, a qual, no verso anterior, se deu pela movimentação e dissipação

⁶⁰新古今和歌集 (*Shinkokinwakashû*, *Nova Coleção dos Poemas Antigos e Modernos*, 1205) é a oitava antologia imperial de waka, com cerca de dois mil poemas divididos em 21 tomos. Considerada uma das mais refinadas coletâneas da literatura clássica japonesa, foi organizada por poetas como Fujiwara no Teika (1162-1241) e Monge Jakuren (1139-1202).

das nuvens, neste, pelo cessar da chuva, que transforma a paisagem de chuvosa para iluminada (prateada).

O relevo textual do verso japonês é (re)moldado por Haroldo de Campos, o qual realiza uma nova organização do conteúdo estético. Como demonstrado acima, o poeta usurpa e *transcria* a essência poética do ideograma 明月 (meigetsu) no verso: “Lua clariluna”, expressando a ideia de claridade e do luar se derramando sobre a paisagem. Essa idealização é espelhada na arquitetura poética: as palavras ‘clariluna’ e ‘sobre a torre:’ estão alocadas, na superfície do papel, abaixo de ‘lua’, cuja visualidade gera o isolamento da palavra e reforça a sensação de vocativo, destacando a presença (e beleza) da lua. Além disso, cria-se o efeito de emissão do luar (representados pelos tipos gráficos,) tangenciando sobre a paisagem (papel), como se os raios prateados estivessem afastando a chuva e limpando o céu para a radiância do luar.

O uso do sinal dois-pontos sugere que algo será revelado, criando uma expectativa; a pontuação também funciona como um indicador visual da mudança prestes a acontecer. A expectativa é intensificada pelo espaço em branco que se segue aos dois pontos, que culmina com o enjambement “cessa a chuva” no final do verso.

A disposição espacial do verso aponta para um fechamento (em contraste com a abertura do céu enluarado) tanto visual (pela versificação) quanto climático (pela cessação da chuva). Ou seja, o afastamento da chuva está inscrito na arquitetura textual, permitindo que o leitor testemunhe o momento em que a chuva se dissipa e a paisagem se transforma. Ao mesmo tempo, o enjambement une os dois versos, indicando que a transformação da paisagem (o cessar da chuva) não é uma ruptura, que há uma ligação e uma provável continuidade. Isso sugere, assim como no verso japonês, a natureza cíclica da paisagem e da mudança das estações.

Apesar dos trechos minimalistas, os versos possuem uma construção imagética altamente cinematográfica, na qual as cenas se desenrolam como uma sequência filmada. A paisagem é composta por meio de montagem: primeiro a montanha, depois cadeias de montanhas, nuvens, o vento, um céu sem nuvens. Há também a mudança de enquadramento, em que o poeta chama nossa atenção para a lua, enfatizando sua presença como um ponto de iluminação na cena. O encadeamento de imagens contribui para a construção de uma paisagem bela e delicada, na qual a disposição dos versos, com sua fragmentação espacial e cadência rítmica, propicia uma leitura pausada e contemplativa. Isso faz com que o leitor compreenda, experimente e contemple, por meio dos vários sentidos, a paisagem iluminada

pela lua, a vastidão do cenário, a beleza do luar e a serenidade desta paisagem orvalhada pela poesia que é *Hagoromo, o Manto de Plumas*.

À imagem poética da lua brilhante sobre a cadência de montanhas e nuvens efêmeras, soma-se a chuva recém-cessada. Como o elemento água, a chuva traz a conotação de purificadora, reforçando, portanto, o sentimento de limpeza (climática e espiritual), de serenidade e frescor. Esses sentimentos são corroborados nos versos: 「げにのどかなる時しもや春のけしき松原の波立ち つづく朝霞」 (Gue ni nodoka naru toki shimoya Haru no keshiki matsubara no Nami tachi tsuzuku asa gasumi; Era realmente uma estação muito calma. Na espera da paisagem primaveril no pinheiral, a névoa matinal paira sobre as ondas contínuas).

Os versos retratam um clima ameno, transmitindo o sentimento de tranquilidade e contemplação. A simplicidade do cenário natural – a lua no céu, o cessar da chuva, a névoa matinal, os pinheiros – convida a uma apreciação serena da beleza cotidiana. Ao mesmo tempo, há um senso de expectativa, pois o pinheiral aguarda o desabrochar da primavera, cujo despertar incita sentimentos de esperança, vitalidade e celebração da vida após o inverno.

Na tradição waka, a primavera figura uma ampla gama de sentimentos. Com imagens simples, mas carregadas de profundidade emocional, ela representa o despertar dos sentidos após o rigoroso inverno, numa celebração da natureza e da renovação da vida, como também a reflexão sobre o ciclo da existência, a beleza fugaz e transitoriedade do tempo. A primavera é qualificada como uma estação calma, um convite à contemplação e ao reconhecimento da delicadeza do mundo. Essa introspecção e apreciação tranquila da beleza cotidiana constituem o cerne poético da estação, o que faz com que a paisagem primaveril seja figurada como algo sereno, delicado e belo.

Estes sentimentos são abarcados nos versos de *Hagoromo*, sendo que a sensação de serenidade da primavera é reforçada pela expressão japonesa: 「のどかなる」 (nodoka naru, tornar-se calmo), a qual está presente no poema n. 84 de Ki no Tomonori (?-905) encontrado no livro 02 na seção primavera II do *Kokinwakashû*:

Tabela 15: Poema n. 84 da antologia *Kokinwakashû* (tradução de Andrei Cunha)

na luz tranquila de um dia tão claro de primavera por que caem inquietas as pétalas das cerejeiras?	久方の光のどけき春の日に しづ心なく花の 散るらむ。
	hisakata no hikari <u>nodekeki</u> haru no hi ni shizukokoro naku hana no chiruran
	Por que caem, nervosas, as pétalas da cerejeira? A primavera está tão linda, a luz do dia é tão calma.

(CUNHA, 2019, p. 106-7, grifo nosso)

O poema contrasta a serenidade do dia primaveril com a inquietude emocional do eu lírico, o qual é afetado pela consciência da brevidade da beleza e da fugacidade do tempo⁶¹. Esse contraste se intensifica pelo uso da expressão ‘nodokeki’⁶², que denota um estado de paz e ausência de perturbações, de serenidade emocional, placidez, além de se referir à tranquilidade que a primavera provoca, uma calma que abrange o coração.

No verso de *Hagoromo* - 「げにのどかなる時しもや」 (Ge ni nodoka naru toki shimoya; Era realmente uma estação muito calma) -, a expressão ‘nodoka’ é enfatizada pelo advérbio げに (geni; certamente, de fato), validando que há, de fato, uma tranquilidade bucólica na paisagem primaveril, a qual produz uma calma emocional e espiritual. No verso transcriado “Uma calma estação: ”, a essência da expressão ‘nodoka’ se dá pelo conteúdo semântico e pelo relevo textual. O uso da pontuação dois-pontos seguido de um espaçamento instigam uma pausa na leitura, um instante de contemplação, que contribui para a sensação de serenidade.

A repetição da pontuação e a disposição das palavras cria um efeito visual que evidencia as diferentes camadas desta paisagem – as montanhas, as nuvens, a lua, a chuva –, em que, como num quadro, cada verso funciona como uma pincelada que dá cor e forma ao relevo poético. Essa arquitetura textual acentua a imagem de transição do cenário narrativo, provocando uma leitura pausada, quase reflexiva, que gera um ciclo de expectativa e contemplação.

O sentimento de expectativa está na descrição que será dada da ‘calma estação’, a qual ressoa com a palavra ‘espera’ presente no verso seguinte, o qual é ligado por um enjambement: "Uma calma estação: o pinheiral espera a primavera.". A palavra ‘espera’ integra a ideia de suspensão, de um momento de pausa antes da explosão de cores e aromas da primavera, a qual é um espelho da renovação da vida. A imagem do pinheiral à espera da primavera suscita uma atmosfera de tranquilidade e expectativa, além de remeter à passagem do tempo e ao ciclo sazonal. O pinheiral, assim como o ser humano, não tem domínio sobre os ciclos da natureza; a ele cabe aguardar, sereno e quieto, pela primavera.

⁶¹Há a consciência da brevidade da beleza e da fugacidade do tempo, da efemeridade da vida, a qual é comumente representada, nos poemas de primavera, pela cerejeira, assim, a melancolia contemplativa do eu lírico contrasta com a tranquilidade e beleza primaveril.

⁶² 「のどかなる」 (nodoka naru, tornar-se calmo) pode ser entendido como uma variação de 「のどけき」 (nodekeki).

No verso japonês, a imagem do ‘pinheiral em espera’ se dá por meio da sonoridade ‘matsu’, no qual まつ (matsu) é uma homofonia entre o verbo ‘esperar’ (待つ, matsu) e o substantivo ‘pinheiro’ (松, matsu). Trata-se de um recurso poético comum na poesia japonesa, o kakekotoba.

2. 3. 掛詞 (kakekotoba; palavra-pivô): 待つ (matsu; esperar) e 松 (matsu; pinheiro)

掛詞 (kakekotoba; palavra-pivô) é um recurso estilístico que se refere ao uso de palavras homófonas cujos significados distintos se conectam no poema, possibilitando múltiplas leituras. Semelhante à palavra-pivô, o kakekotoba funciona como uma “espécie de dobradiça sobre a qual giram duas portas, de modo que, enquanto a primeira parte da frase poética não tem fim lógico, a última parte não tem começo lógico⁶³” (CHAMBERLAIN, 1880, p. 05-6), pois há a possibilidade de outras leituras, de diferentes significados a serem explorados, os quais são desvendados pela ‘chave de leitura’. Assim como a dobradiça, os significados se sobrepõem de forma a indicar outros caminhos de leitura e/ou provocando algo semelhante a um trocadilho – que, no entanto, geralmente não busca o efeito cômico.

Nas palavras de Haroldo de Campos, o kakekotoba “é quase que uma contraparte verbal do ideograma, ou seja, a reprodução do efeito do ideograma através da palavra, que já não mais secciona, mas incorpora um ‘continuum’ os vários elementos da ação da visão” (CAMPOS, 1969, p. 58). Um exemplo haroldiano do uso desse recurso é a transcrição do poema *Un coup de dés* de Mallarmé, evidenciado nos versos abaixo:

Tabela 16: Versos do poema *Um lance de dados* (tradução Haroldo de Campos).

antemão retombada do mal de alçar vôo e cobrindo os escarcéus cortando cerce os saltos	avance retombée d’un mal à dresser le vol/ et cowrant les jaillissements / coupant au ras le bonds
	Avanço caindo por dificuldade em erguer o vôo e cobrindo os jorros, cortando os saltos.

(CAMPOS, 1969, p. 58, grifo nosso)

A palavra jaillissements, que significa ‘jorro’, traz a memória fonética de “aile (“asa””, denotando grandeza, magnitude [...] ressalta a ação mediadora que tal símbolo exerce entre o céu e o mar (grande dicotomia do poema)” (BENTO, 2008, p.143). Haroldo opta por traduzi-la como ‘escarcéus’. Além de significar uma grande onda no mar revolto, escarcéu traz a

⁶³ “word having two significations serves as a species of hinge on which two doors turn, só that while the first part of the poetical phrase has no logical end, the latter part has no logical beginning. They run into each oter, and the sentence could not possibllly be construed” (CHAMBERLAIN, 1880, p. 05-6).

conotação de uma reação exagerada, ressoando com o significado de ‘jorro’. Além disso, a palavra promove a justaposição dos conceitos de céu + escarpa, resgatando a ligação do poema de partida com os elementos de céu, terra, mar, altura e dificuldade (escalar escarpa). Como kakekotoba, ‘escarcéu’ permite múltiplas leituras para o trecho poético, sendo que cada leitura apresenta uma conexão e uma abertura.

Outro exemplo de kakekotoba é a palavra ‘nada,’ no poema de Jorge de Lima, a qual pode ser lida como o verbo ‘nadar’ (permitindo a leitura do sujeito em constante movimento e luta contra os obstáculos da vida) ou como substantivo ‘nada’ (ausência de algo). Ambas leituras evidenciam a homofonia e polissemia do significante, explorando a abertura do poema:

Tabela 17: *Poema do Nadador* de Jorge de Lima.

A água é falsa, a água é boa.
Nada, nadador!
A água é mansa, a água é doida,
aqui é fria, ali é morna,
a água e fêmea.
Nada, nadador!
A água sobe, a água desce,
a água é mansa, a água é doida.
Nada, nadador!
A água te lambe, a água te abraça
a água te leva, a água te mata.
Nada, nadador!
Senão, que restara de ti, nadador?
Nada, nadador.

(LIMA, 1997, p.30)

No texto japonês, a palavra 松原 (matsubara; pinheiral), composta pelos ideogramas 松 (matsu; pinheiro) e 原 (bara; campo, pradaria), é um kakekotoba, ou seja, palavra homófona que carrega mais de uma de ideia associada. Neste caso, o fonema ‘matsu’ de matsubara pode ser entendido tanto como o substantivo 松 (matsu; pinheiro) quanto como o verbo 待つ (matsu; esperar). Como kakekotoba, o pinheiro (matsu), e, por consequência, o

pinheiral, passa também a ser associado ao verbo ‘esperar’, sendo que o ‘esperar’⁶⁴ reforça a carga emocional da primavera: antecipar, ansiar por algo.

Ciente do kakekotoba, o poeta desconstrói a semântica do fonema ‘matsu’ para remontá-lo, preservando a função poética da palavra-pivô por meio da locução ‘pinheiral espera’. Além de conservar o sentido fonético duplo japonês de *matsu*, – pinheiral e esperar – o tradutor os separa no relevo poético, no qual o verbo esperar é alocado no verso seguinte a pinheiral. Entretanto, devido ao enjambement, não há uma ‘espera’ fonética (pausa) entre os dois versos, logo, o poeta consegue manter a concisão e a ambiguidade da escrita ideogramática.

A homofonia do kakekotoba matsu também é (re)criada por meio da assonância das vogais abertas e da aliteração das consoantes /p/ e /t/, sendo que há uma movimentação progressiva na aliteração - ‘PinhEiRAI esPERA a PrimavERA. A aliteração se inicia suavemente com ‘pinheiral’, projeta-se em ‘espera’ e culmina em ‘primavera’. O ritmo da aliteração se une à assonância das vogais abertas /a/ e /e/, tonalizando o verso com leveza e amplitude, cuja cadência transmite a ideia de uma espera tranquila, sem rupturas, que projetam a tranquilidade do pinheiral e a expectativa serena pelo florescer da estação. Assim, não se trata da espera pela chegada da primavera - ela já chegou -, mas pelo desabrochar, pelo florescer da primavera. Portanto, o sentimento de ‘espera’, de antecipação se associa à beleza da floração, às cores e aos aromas primaveris.

Esse florescer se dá, no verso japonês, pela expressão 「春のけしき」 (haru no keshiki; paisagem primaveril), no qual o ideograma 春 (haru) constitui outro kakekotoba, que “em uma única palavra inteira, podemos ter vários sentidos, como ‘primavera’, ‘desabrochar’, ‘estender’, entre outros” (NAKAEMA, 2012, p. 150), como no poema n. 09 de Ki no Tsurayuki (868-945), da seção primavera no livro 01 do *Kokinwakashû*:

Tabela 18: Poema n. 09 da antologia *Kokinwakashû* (tradução de Olivia Yumi Nakaeme)

Paira a névoa e os brotos nas árvores despontam com o cair da neve de primavera , nesse vilarejo, onde não há flores, pétalas parecem cair.	霞たち木芽も春の雪降れば花なき里も花ぞ散りける
	Kasumi tachi no me mo haru no yuki fure ba hana naki sato mo hana zo chiri keru.
	A névoa e os botões das árvores [primaveram] e quando a neve da primavera cai, as flores, da aldeia sem flores, cairão.

(NAKAEMA, 2012, p. 151, grifo do autor).

⁶⁴ Nos poemas de amor, o fonema matsu metaforiza a espera pelo amante.

No poema de Ki no Tsurayuki, 春(haru) apresenta duas associações: a da estação primavera e a do verbo florescer, sendo que, na tradução, a tradutora optou por integrar as duas associações ao poema, substituindo o verbo florescer por despontar.

O jogo de dupla associação do kakekotoba 春(haru) – primavera e florescer – ocorre de forma arquitetônica nos versos haroldianos, nos quais há a alusão, feita por meio da pontuação e da disposição do texto, de que o pinheiral espera pelo florescer das cores e aromas da primavera. Isso é afirmado pelo uso da pontuação dois-pontos (sinal que indica explicação) - “o pinheiral espera a primavera: cor-aroma” - apontando que o pinheiral aguardar o florescer da primavera, o ‘cor-aroma’. Essa metáfora representa o perfume e a coloração das flores desabrochadas, o que resume belamente a essência da paisagem primaveril.

A expressão ‘cor-aroma’ foi inspirada na tradução feita por Ezra Pound do drama *Nô Hagoromo*, no composto ‘breath-colour’ (respiro-cor). Baseando-se no método ideográfico, Pound uniu as mini-metáforas dos ideogramas da palavra keshiki, criando a metáfora ‘respiro-cor’. Escrito em hiragana no verso japonês, o fonema けしき(keshiki) pode ser grafado ideogramaticamente como 景色(keshiki; cenário, paisagem) e 気色(keshiki; sinal, visão, indicação). Esse é formado pela união dos ideogramas 気(ki, ke; espírito, mente, ar, atmosfera, humor) e 色(iro, shiki; cor), enquanto que 景色 se dá pela união dos ideogramas 景(ke, kage; cenário, visão, sombra) e 色(shiki, iro; cor). O termo ‘keshiki’ aparece em outros poemas⁶⁵, sugerindo que o seu significado não se limita a ‘paisagem’ ou ‘visão’, mas que ele “é a atmosfera no seu sentido original e físico: o ar que nos rodeia⁶⁶” (KEN-ICHI, 2006, p. 93), ou seja, keshiki pode também ser entendido como o ato de experimentar a natureza (e a beleza) por todos os sentidos, numa sensibilidade que gera poesia.

Assim, inspirado pela tradução de Pound e pela cadeia imagética dos ideogramas de keshiki, Haroldo de Campos o recriou, em suas palavras, como: “Minha solução, ‘cor-aroma’, molda-se na de Pound, ganhando em português uma bem-vinda ressonância sonora, já que a figura fônica OR/RO solidariza os membros do composto” (CAMPOS, 2006a, p. 21). No relevo poético, há uma pausa, como um respiro, a qual é seguida de um constructo sensorial: a palavra composta ‘cor-aroma’ cria um entrelace de sensações, conectando os sentidos da visão (*cor*) e do olfato (*aroma*), o qual sintetiza o conceito de primavera, cuja floração adorna a paisagem com cores e fragrâncias.

⁶⁵ Como, por exemplo, o poema n. 43 da antologia *Goshûwakashû* (1086) do Monge Nôin (988-1052).

⁶⁶ [Keshiki] “is atmosphere in its original and physical sense: the air surrounding us.” (KEN-ICHI, 2006, p.93).

Essa sensibilidade poética advinda da nova estação também se incorpora ao último verso desta estrofe: 「波立ち つづく朝霞」 (Nami tachi tsuzuku asa gasumi; a névoa matinal paira sobre as ondas contínuas), o qual traz o vocabulário sazonal 朝霞 (asa gasumi; bruma da manhã). As palavras 春 (haru; primavera) e 朝霞 (gasumi; névoa matinal) são vocábulos sazonais (kigo), os quais são usadas na poesia japonesa para evocar uma estação do ano específica e as emoções a ela associadas, neste caso a primavera. 霞 (kasumi; névoa, bruma) é um kigo que representa o início da primavera, o qual é marcado pela neblina que surgia nas montanhas e pelo degelo da neve. Este kigo está presente no poema n. 09 de Ki no Tsurayuki, da seção primavera no livro 01 do *Kokinwakashû* (mencionado anteriormente), como também no poema 23 de Fujiwara no Yoshitsune (1169-1206), encontrado na seção primavera do livro I do *Shinkokinwakashû*:

Tabela 19: Poema n. 23 da antologia *Shinkokinwakashû* (tradução de Angélica Ramos)

a noite espera, tocada pela bruma, a lua de primavera nuvens de neve a cair o vento desarruma	そらはなを霞 もやらず風さえて雪げにくもる春のよの月 .
	sora wa na wo kasumi mo yarazu kaze saete yukige ni kumoru haru no yo no tsuki
	O céu ainda não estava completamente limpo e o vento estava frio. A lua em uma noite de primavera com nuvens que parecem prestes a nevar.

(SHINKOKINWAKASHÛ, 1205, n.p.)

Em ambos poemas (*Kokinwakashû* e *Shinkokinwakashû*), kasumi expressa o conceito de frio mesmo com a chegada da primavera (OBA, 2022, p. 18). No waka, especialmente na antologia *Kokinwakashû*, é patente a relevância das condições atmosféricas para a poesia japonesa clássica. Além de cada estação ter um fenômeno climático que a represente, a eles também são atrelados determinadas emoções, visto que as condições climáticas permitem a retratação de uma paisagem como velada e obscura, ou misteriosa, encantada, ou mesmo sobrenatural.

Nesse aspecto, kasumi transmite a ideia de algo não totalmente visível, uma paisagem velada, em que há algo ilusório, mágico. Ao mesmo tempo, a névoa é vista como um fenômeno atmosférico que ascende, ou seja, a bruma que sobe e desaparece no zênite, aludindo a um fenômeno sagrado. Essa sacralidade da bruma também ressoa com o pensamento xintoísta, visto que os agricultores acreditavam que, no início da primavera, com as brumas cobrindo as montanhas, os kami que ali residiam desciam para os campos de arroz,

tornando-se deuses do arroz – a fim de salvaguardar a colheita – e retornando para as montanhas no outono (SHIRANE, 2007, p. 1116).

Esta alusão a uma paisagem sagrada é sutilmente construída no verso final da estrofe – “bruma da manhã no crespo das ondas”. A expressão ‘bruma da manhã’ evoca a imagem de uma névoa diáfana, como um delicado véu que se estende, trêmulo, na luz e na brisa da manhã, cuja parca iluminação contribui para uma atmosfera de mistério, de algo não real, um sonho do qual ainda não despertamos. Esta cena etérea promove a incerteza do que é realidade e do que é sonho (ilusão), pois a bruma da manhã desfoca os contornos e possibilita que o mundo real seja convertido num lugar mágico, esotérico. Contrastando com a leveza e incorporeidade da bruma, há a segunda parte do verso, que traz a aspereza das ondas - “no crespo das ondas”. A rugosidade das ondas, seu crespo, sugere a movimentação do mar, a fluidez das águas, o eterno rolar e encaracolar das águas e espumas das ondas.

O jogo sensorial do verso se dá pela escolha lexical feita pelo poeta, o qual cria um casulo imagético, sensorial e dicotômico, no qual o ar úmido, translúcido, tranquilo e incorpóreo da manhã se une à textura e agitação das ondas. O verso une a serenidade da bruma ao alarido das ondas, produzindo uma sinfonia tátil, na qual a bruma da manhã suaviza e distorce os contornos do horizonte, criando um mundo ilusório (esotérico), enquanto as ondas trazem a inquietude e a palpabilidade (densidade) do mar, com sua com superfícies irregulares e texturizadas.

A dualidade sensorial também está presente na musicalidade do verso. A assonância do fonema /ma/ traz a suavidade e maciez da bruma, contrastando com a aspereza da consoante /r/ e o pesadume da letra /p/, presente na palavra crespo. Esse significante, que alude a ideia de encaracolar, de enrolar-se, assemelha-se, visualmente, à forma do hiragana ち (chi) e つ (tsu) - 「波立ちつづく朝霞」 (Nami tachi **tsuzuku** asa gasumi; a névoa matinal paira sobre as ondas contínuas) – os quais espelham o formato ondulado e de vai e vem das ondas do mar, sendo, portanto, insinuada na semântica da palavra ‘crespo’.

A imagem da bruma flutuando sobre o mar encrespado entrelaça sensações visuais (a bruma e as ondas) com uma percepção tátil (o crespo), dando-lhe uma dualidade entre o etéreo (a bruma) e o concreto (o mar), sugerindo a interação entre o místico e o real, entre o sobrenatural e o humano. A plasticidade sensorial retoma a imagem criada na primeira estrofe, em consonância com o ukiyo-ê: *A grande onda de Kanagawa* (figura 06), reincorporando a figura do mar e suas ondas encaracoladas e da paisagem cotidiana (pescaria e pinheiral), a qual é tocado por algo de misterioso e esotérico.

A alusão ao místico e ao sobrenatural se dá pelo jogo dicotômico presente no conteúdo e na forma do poema, no qual a arquitetura textual realça esta dualidade, seja pelos espaçamentos e pela disposição das palavras, seja pela pontuação, os quais instigam diferentes sensações, como também marcam a transitoriedade da paisagem. O corpo verbal dança com a dualidade entre permanência (montanhas, chuva, onda, primavera, pinheiral) e efemeridade (bruma, nuvens, claridade, cor-aroma), entre o esotérico e o real. Com uma bela coreografia verbal, o poeta configura uma paisagem tangível, na qual o leitor pode ver e tocar o Pinheiral de Miho, ao mesmo tempo que o instiga à consciência de que aquela paisagem carrega algo de misterioso e sobrenatural.

A próxima estrofe retoma a imagem da lua - elemento celestial que representa o perene, como também a passagem do tempo (ciclo lunar) - e remete à ideia de transitoriedade. A lua, visível para todos, mas inalcançável, também é testemunha (e causa) do fazer poético, como apontado nos versos abaixo:

Tabela 20: Versos: 15 a 19; personagem: pescador e pescadores.

A lua demora no plaiño do céu. E mesmo para nós inábeis de altura incapazes de poema --- um céu nos extravaza o coração: visão inolvidável!	月も残りの天の原。及びなき身の眺めにも。心空なる景色かな[忘れめや]
	Tsukimo nokori no ama no hara. Oyobinaki mi no nagame nimo. Kokoro sora naru keshiki kana [wasuremeya].
	No céu onde ainda permanece a lua. Nem mesmo para a visão das pessoas incapazes de compor poemas. Uma paisagem que inquieta nossos corações. [Inolvidável!].

(CAMPOS, 2006a, p. 35; 61-2)

A estrofe expõe um concentrado poder emotivo, fazendo uso de invocações a elementos sagrados e à própria poesia. A lua que reside na imensidão do céu aponta para a ideia de suspensão e contemplação, cujo esplendor e beleza tocam o coração daqueles que a observam, indicando que a paisagem não é apenas vista, mas sentida e, portanto, influencia o estado emocional dos que a contemplam. A beleza da natureza impacta até mesmo aqueles emocionalmente vazios, desprovidos de sensibilidade poética, pois provoca uma inquietude.

Na cultura japonesa, a lua representa a passagem do tempo; é ela quem rege o tempo e espaço japonês: no “espaço, com a sua luz; no tempo, com suas fases” (ALFARROBINHA, 2015, p. 69). Ela é a estrela guia que remanesce no grande céu, direcionando colheita, amores e poesia. A lua possui poderes admiráveis, uma energia cósmica que inspira louvores e

canções; sua beleza e elegância são cantadas na poesia japonesa, instigando sensações de beleza, elegância, serenidade, eternidade ou de um momento que persiste além do esperado.

A lua e a sua luz cintilante também estão associadas à iluminação espiritual, à sabedoria e à serenidade da mente desperta. A lua cheia, em especial, simboliza a mente iluminada, sem ilusões e sem impurezas, refletindo a verdade última sem distorções (TAKEMORI, 1982, p. 34). Na arte e escrituras budistas, é comum a retratação de bodisatvas com a lua, visto que esta representa a luz que ilumina a escuridão da ignorância.

Esse aspecto espiritual está presente na lua cantada nos versos de *Hagoromo*, o qual é reforçado pela expressão 「心空なる景色かな」 (Kokoro sora naru keshiki kana; uma paisagem que inquieta nossos corações), que pode ser lida como se a alma do eu lírico se libertasse, atingindo um estado de espírito elevado. Ou seja, a lua, com sua beleza e brilho, ilumina a noite escura da ignorância, fazendo com que a mente se esvazie de preocupações mundanas e se torne parte do céu (ou do próprio paraíso). Assim, além da fonte de contemplação e inspiração poética, a lua também é entendida como o espaço espiritual, um mundo celestial de perfeição, iluminação e elevação espiritual.

Entretanto, a lua permanece distante no céu, inalcançável, o que produz uma sensação de melancolia e resignação. Na peça-poema, além de sugerir a distância (física e espiritual) entre o mundo terreno (humano) e o celestial, a imagem da lua suspensa e intocada no céu gera sentimentalidades que parecem transcender a habilidade humana de expressá-las em palavras. Por outro lado, a lua é o objeto de adoração dos poetas, conectando-os, junto a seus poemas, ao longo do tempo e do espaço, instigando-os (e unindo-os) em sua arte. A relação da lua com o fazer poético, em que reside o sentimento de contemplação e de conexão, nos lembra do poema de Abe no Nakamaro (698?-770?), retirado do livro 09 da seção viagem da antologia *Kokinwakashû*:

Tabela 21: Poema n. 406 da antologia *Kokinwakashû* (tradução Andrei Cunha).

vasto firmamento olhando ao longe revejo o Japão por detrás daquela serra a mesma lua	天の原 ふりさけ見れば 春日なる三笠の山 に 出でし月かも
	Amanohara furisakemireba kasuga naru mikasa no yama ni ideshi tsuki kamo
	Ao olhar o vasto céu, vejo a lua. É a mesma lua que nasce em minha terra natal, no santuário de Kasuga, no monte Mikasa.

(CUNHA, 2019, p. 54-5, grifo nosso)

Composto ao nascer da lua, na véspera de seu retorno ao Japão após vários anos na China, o poema de Nakamaro expressa a saudade e o desejo do poeta em retornar à sua terra natal. O poema traz o objeto de contemplação dos poetas, a lua, que perenemente reside no vasto céu, o qual ecoa na estrofe de *Hagoromo*, pois a mesma lua, o mesmo céu que inspiraram Nakamaro a compor e, sobretudo, encheram seu coração de poesia, fazendo-a transbordar para o papel, são (e continua a ser) fonte de inspiração da poesia japonesa, extravasando o coração de todos.

O poema de Nakamaro traz a expressão 「天の原」 (Ama no Hara; vasto firmamento), composta pelos ideogramas 天 (ama, ten; céu, paraíso, imperial) e 原 (hara, den; campo, planície, pradaria, etc), a qual ecoa nos versos teatrais: 「月も残りの天の原」 (tsukimo nokori no ama no hara; No céu onde ainda permanece a lua). Ambos versos projetam a ideia da imensidão do firmamento, de um campo celestial que inspira a poesia (ou do espaço em que ela é criada). A expressão 「天の原」 (Ama no Hara; o campo celestial) faz referência a 高天原 (Takamagahara; Planície do Alto Paraíso), que, de acordo com o 古事記 (Kojiki, *Registros de Assuntos Antigos*⁶⁷, 712), Takamagahara⁶⁸ é o local de nascimento dos kami criadores, podendo ser entendido como o paraíso xintoísta.

Considerando ainda a expressão ‘Ama no Hara’ e a invocação indireta de Takamagahara, retornamos ao prefácio do *Kokinwakashû*, que parece fluir nesta estrofe. Em seu ensaio, Ki no Tsurayuki afirma que a origem da poesia japonesa remonta ao kami 須佐之男命 (Susanoô⁶⁹; Deus da Tempestade), na ponte flutuante que liga Takamagahara à Terra. Susanoô declamou um poema⁷⁰ em homenagem ao seu casamento (KAMENS, 1997, p. 46),

⁶⁷ Considerado a obra mais antiga da literatura japonesa, o 古事記 (Kojiki; *Registros de Assuntos Antigos*) teve um papel fundamental na formação da identidade cultural e religiosa do Japão. A obra serviu como base para o xintoísmo, visto que reúne mitos, lendas e genealogias que narram a origem do Japão e da família imperial. O *Kojiki* é dividido em três volumes: o primeiro trata da criação do mundo e dos deuses (*kami*), e o segundo e o terceiro registram as histórias dos primeiros imperadores e suas linhagens.

⁶⁸ Há várias teorias sobre a localização do Tamagahara: a de que o paraíso xintoísta se encontra acima das nuvens sobre o mar, outra que ele está localizado no cume do Monte Fuji.

⁶⁹ Na mitologia japonesa, 須佐之男命 (Susanoô no mikoto) é o deus das tempestades e do mar, de personalidade impulsiva e indomável, o kami é associado tanto à destruição quanto à proteção. São várias as lendas envolvendo o deus do mar, sendo uma das mais famosa a batalha do deus contra a serpente de oito cabeças, *Yamata no Orochi*, a qual ele derrotou usando astúcia e força, sendo agraciado com a espada sagrada *Kusanagi no Tsurugi* (um dos três tesouros sagrados do Japão).

⁷⁰ O poema do Deus Susanoô: “Oito nuvens no céu erguidas / Em Izumo oito cercados, / Oito cercados ergui / Para minha esposa proteger / Ah! esses oito cercados” - tradução de Genyy Wakisaka (WAKISAKA, 1997, p. 58).

cantando sobre a paisagem de Izumo (local do seu santuário). Assim, o primeiro poema japonês foi composto por um deus, na sua morada celestial, e cantava sobre a paisagem japonesa. Dessa forma, temos a implicação que o fazer poético é uma atividade tanto divina quanto terrena, e que a paisagem japonesa é uma fonte de inspiração para ambos domínios.

Resgatando o vasto firmamento do poema de Abe no Nakamaro, em que a lua é o elemento sentimental cujo céu o lembrou de sua terra natal e o contagiava com poesia, o que ratifica a exposição de Ki no Tsurayuki de que os sentimentos humanos e a natureza são a semente da poesia. A expressão 「天の原」 carrega, assim, a relevância do céu japonês, como a morada dos kami criadores, local de origem da poesia, espaço em que reside a lua - símbolo de iluminação espiritual, sendo também fonte de beleza e inspiração poética.

A lua e o firmamento são catalisadores de sensibilidade e inspiração. Com sua beleza, encantam e inspiram mesmo aqueles que não são "capazes de poema", ou seja, que não possuem habilidade poética. Nesse aspecto, os versos de *Hagoromo, o Manto de Plumas* são uma evocação dos poemas que cantam sobre a paisagem celestial e a invocam o fazer poético, o qual Haroldo de Campos transmite na estrofe: “E mesmo para nós inábeis de altura incapazes de poema --- um céu nos extravaza o coração: visão inolvidável!”. O verso expressa a incapacidade do poeta de pôr em palavras a grandiosidade da natureza e da beleza da paisagem japonesa, indicando que a linguagem é insuficiente diante da experiência estética e espiritual proporcionada pela lua, a qual é universal e inesquecível.

O verso “A lua demora no plaino do céu” projeta a imagem de uma noite serena, em que a lua repousa tranquilamente no manto noturno. A escolha lexical de ‘demora’ traz a sensação de prolongamento, de continuidade, de uma permanência tranquila, como também de imobilidade, que remete à perenidade da lua no céu. Já o vocábulo ‘plaino’ agrega a imagem de uma superfície lisa e estável, sem impurezas ou imperfeições, fazendo com que a metáfora ‘plaino do céu’ remeta ao límpido e sempre presente céu, ao firmamento sem máculas ou ranhuras, à perpetua perfeição celestial. Frente a essa sequência imagética, a metáfora pode ser associada ao paraíso espiritual, à iluminação, à pureza e à elevação espiritual.

A escolha do corpo verbal contribui para uma sonoridade aberta e fluida no verso, em que os sons longos e abertos – IUA, demOra, plAIInO - reforçam a sensação de leveza e extensão. Entretanto, essa fluidez é quebrada nos próximos versos: “E mesmo para nós inábeis de altura incapazes de poema”. Neles há um hiato sonoro, provocado pelo espaçamento no verso, uma pausa interna que intensifica e focaliza o contraste entre a beleza

e grandeza celestial da lua e a limitação humana. A fragmentação gráfica e sonora do verso enfatiza a distância entre o terreno (humano) e o celestial (lua, céu), ao mesmo tempo que cria um efeito contemplativo e elucidativo, em que o eu lírico reflete sobre a grandeza da lua e da poesia, sobre a limitação humana diante do sublime.

O eu lírico, que são os pescadores, declaram-se humildes, eles reconhecem a dificuldade em alcançar a altura da lua, tanto fisicamente quanto poeticamente. A incapacidade de alcançar a lua também pode ser entendida no sentido espiritual, em que a lua pertence a um domínio elevado, ao paraíso celestial, inacessível àqueles que ainda não alcançaram a iluminação espiritual. Todavia, mesmo se considerando aquém do ofício de poeta, o eu lírico transborda de sentimentos diante de “ --- um céu nos extravaza o coração: visão inolvidável!”

A separação entre terreno e celestial também é reforçada pelo uso do travessão, o qual funciona como uma barreira, separando a limitação humana ("incapazes de poema") da perfeição celestial. No entanto, os enjambement indicam que não há barreiras para apreciar e se encantar com a formosura do firmamento, que não há distância para se deixar tocar pela poesia. Diante disso, a metáfora ‘céu nos extravaza o coração’ reflete o sentimento de arrebatamento, de elevação espiritual evocada pela expressão japonesa 「心空なる」 (Kokoro sora naru; coração vazio [de inquietações]), que expõe o estonteamento do eu lírico com a beleza (física e espiritual) da paisagem, a qual desperta um sentimento tão intenso que ultrapassa os limites emocionais.

O uso do sinal dois-pontos - “ --- um céu nos extravaza o coração: visão inolvidável!” - produz uma pausa contemplativa que reforça o impacto visual e semântico de ‘visão’, como também sugere um momento de arrebatamento, como se a emoção fosse tão intensa que o eu lírico precisasse de um instante antes de conseguir expressar a grandiosidade da cena. O verso final da estrofe – “inolvidável!” – consagra a lua como visão inesquecível, o qual ressoa para além do verso, eternizando o momento de êxtase físico, espiritual e poético,

Contrastando com a imagem de inadequação, os versos refletem sobre o fazer poético, expondo a busca constante do poeta em tentar expressar o inaudível e dar forma ao extravasamento emocional, expondo que a atividade poética (a poesia) é perene, assim como a lua no céu. O fazer poético é um “exercício espiritual, é um método de libertação interior” (PAZ, 2012, p.15), no qual o poema é a forma física deste arrebatamento, a concretude da ‘visão inolvidável’.

A plasticidade visual contribui para o impacto emocional dos versos, no qual o espaçamento e a pontuação criam pausas reflexivas e contemplativas, emulando o ato de criação do poema, em que a contemplação da lua no vasto céu fosse procedida de momentos meditativos, ao mesmo tempo que estes espaços intensificam o arrebatamento emocional, num jogo entre o ver e o sentir. O espaçamento em “para nós inábeis de altura” simboliza o longo caminho da atividade poética, a busca pelo expressar do esplendor da natureza, como também o desejo em atingir a altura sublime da ‘libertação interior’.

A pontuação no verso “incapazes de poema --- um céu” reforça a lacuna em se atingir o momento libertador do fazer poético, da mesma forma que representa uma ponte, o caminho contínuo da atividade poética que se perpetua desde os tempos imemoriais, cujo objetivo é o mesmo: “um céu nos extravaza o coração: visão inolvidável!”. Os enjambement retratam visualmente o transbordar dos sentimentos do poeta, ele não os contém dentro de si (ou do verso) extravasando-os para além das expectativas, cujo resultado é algo ‘inolvidável’.

A estrofe é uma ode à paisagem japonesa e ao ofício de poetar, no qual simples pescadores, conscientes da sua inabilidade, mediante a beleza da lua e do vasto céu, sentem-se inquietar com a paisagem, esta “visão inolvidável”, e, por consequência, têm o coração extravasado de poesia. Paisagem e sentimentos tornam-se, assim, o substrato no qual a poesia germina.

Os versos também sugerem que congregar com e no caminho da poesia possibilita ampliar a percepção de mundo e, por consequência, harmonizar-se com o mundo. Afinal, a poesia abarca o espaço e o tempo, as experiências negativas, as barbáries cometidas, bem como a beleza que o ser humano pode criar, unindo-as num locus único, pois, assim como o ‘plano do céu’, a poesia é permanente, resistente e eterna.

Nessa perspectiva, o fazer poético é “dar irreabilidade à imagem ligada a uma forte realidade coloca-nos no alento da poesia” (BACHELARD, 2000, p. 66), o que possibilita ao poeta munir de valores e de características sagradas a descrição da Baía de Miho. Consequentemente, esta paisagem torna-se não apenas um locus humano, mas também o espaço do divino. Essa consagração do espaço torna-se possível porque o poeta o imbuiu de poesia, tornando-o ‘inolvidável’. Pela poética, este espaço foi reconstruído e alocado por sonhos e devaneios, ou seja, por meio da poesia, a Baía de Miho foi apresentada e reconstruída, visto que a “poesia revela este mundo; cria outro” (PAZ, 2012, p. 15).

Em *Hagoromo*, a simbologia da paisagem sugere o locus intermediário dos vários mundos (natural, celestial, terreno, poético) que, embora separados no espaço e no tempo, se

reúnem e se conectam no Pinheiral de Miho, sob a luz perene da lua. Por outro lado, a paisagem também é uma celebração da poesia, a qual possibilita o abranger, o alterar da percepção de mundo. Assim, conforme a paisagem é descrita no poema, a união de dualidades – divino e terreno – parece se concretizar, isto porque a poesia possibilita visualizar (e trilhar) utopias.

Deste modo, o poeta nos fornece, por meio da descrição, paisagens nas quais somamos traços pessoais, ou seja, a evocação dos elementos descritivos que repercute no leitor, ressoando com memórias e experiências, instigando-as (experiência) a se integrarem à descrição feita pelo poeta. Assim, a paisagem descrita perde sua banalidade, afinal “os centros de devaneios [descrição], bem determinados são meios de comunicação entre os homens de sonhos [poetas]” (BACHELARD, 2000, p. 56). Ou dito de outra forma, os elementos da descrição evocados pelo poeta contribuem (manipulam) para a imaginação (experiências/memórias), reforçando na descrição os sentimentos e as intimidades desejadas pelo escritor, afetando o leitor, o qual recria e habita essa descrição, somando a ela suas memórias, experiências e sentimentos.

A descrição da paisagem constrói o imaginário universo da Baía de Miho. Liricamente, o poeta nos desvela esse mundo terreno – com pessoas e coisas, caracterizando-as e situando-as neste espaço - contudo, ele dá sinais sensoriais, metafóricos e alegóricos de que este cenário não é habitado somente por humanos, há indícios de que algo místico, sobrenatural transita neste locus. Este jogo espacial é coreografado por meio de uma belíssima dança textual, na qual o poeta cria um diálogo do locus intermediário (e limítrofe) entre o terreno e o sagrado, utilizando, para isso, a atmosfera mágica que o jogo sensorial de palavras proporciona.

O jogo sensorial se dá tanto no conteúdo quanto na forma do poema, no qual o poeta cria uma atmosfera esotérica e de realidade, um espaço único que une o mundo terreno e o divino. Como nos poemas mallarmaico, o papel integra-se ao poema, intercambiando-se com as cadeias de imagens, em que “o espaço gráfico se substantiva e passa a fazer funcionar com maior plasticidade às pausas e intervalos da dicção” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 18). A superfície do papel torna-se uma voz no poema, na qual os espaços em brancos simulam o diálogo com a paisagem, como na estrofe abaixo:

Tabela 22: Versos: 20 a 25; personagem: pescador e pescadores.

Ao longo	山路をわけて清見潟。遥かに三保の松原に。 立ち 連れいざや通は ん 立ち 連れいざや通は

dos atalhos da montanha a Baía de Kiyomi e longe o Pinheiral de Miho: vamos para lá juntos juntos para lá vamos!	ん。
	Yamaji o wabete kyomigata. Harukani Miho no matsubara ni. Tachi tsure izaya kayohan tachi tsure izaya kayohan.
	Ao embrenhar os atalhos da montanha, a Baía de Kiyomi e, ao longe, ao Pinheiral de Miho para lá juntos partamos, para lá juntos partamos.

(CAMPOS, 2006a, p. 35; 62-63)

Recitada em sageuta - melodia curta cantada em tons médios e grave – o verso japonês descreve o caminho montanhoso em direção ao pinheiral, em que os pescadores convidam a plateia a acompanhá-los nesta jornada. A repetição da expressão 「立ち連れいざや通はん」 (tachizure izaya kayowan; pra lá juntos partamos) reforça o convite para caminhar juntos (projetando um espírito coletivo), a fim de compartilhar experiências.

O espírito de coletividade se mantém nos versos traduzidos, contudo, há destaque para o deslocamento dos pescadores, representado pela estrutura visual e sonora da estrofe. O espaçamento entre os versos e o corpo verbal cria uma sensação de pausa e movimento, de um caminho sinuoso e com obstáculos, imitando o caminhar dos pescadores pelo terreno irregular da montanha. Como se os pescadores observassem a paisagem conforme avançam, as pausas seriam momentos de assimilação e contemplação das belezas que veem (e sentem) ao longo do percurso. Semelhante a lua, o Pinheiral de Miho é admirado de longe, pois, ele se torna visível gradualmente, conforme os pescadores progridem na jornada.

A arquitetura visual da estrofe também permite a leitura em que a ramificação das palavras incita uma função dinâmica nos espaços livres, aparentemente em branco. A primeira lacuna (e pausa) cerca o verso “Ao longo”, que, no relevo do poema, está posicionado no topo da estrofe e centralizado, metaforizando o espaço elevado, no cume das montanhas. Visualmente, esse posicionamento ressoa tanto com a estrofe anterior (que remete a visão inesquecível da lua no céu) quanto com o verso seguinte (montanhas). O espaçamento que cerca a expressão ‘Ao longo’, essa pausa de um silêncio cheio, é preenchida pela imagem do ar ou pela lembrança imagética das nuvens se dissolvendo, oriunda da plasticidade contida no branco dos versos n. 06 e 07.

O esparramar das nuvens dissolvidas ecoa no espaçamento que segue os “atalhos de montanhas” até chegar a “Baía de Kiyomi⁷¹”, o qual representa o longo caminho entre as

⁷¹Assim como a Baía de Miho, a Baía de Kiyomi é um utamakura devido a sua beleza natural e, principalmente, pela vista do Monte Fuji.

montanhas, a Baía e o Pinheiral de Miho, o verso possui o maior cumprimento da estrofe, enfatizando a longa e ascendente jornada. Há uma quebra no final do verso “Pinheiral de Miho:” no qual o poeta insere uma pausa, criando uma tensão que é preenchida pela resposta silenciosa. A pontuação, o espaçamento e o branco fim de verso são ferramentas que desenvolvem a tensão do verso, potencializando o que está por vir: o desejo de companhia na jornada ascendente ao Pinheiral, um convite para caminhar nesta travessia poética, um convite para ingressar no Pinheiral de Miho.

Esta tensão gerada pela espera e pelo anseio de uma resposta, é refletida na lacuna entre “vamos para lá” e “juntos”. Esse espaço em branco é preenchido pela resposta do silêncio, uma resposta que parece transmitir o sentimento de interrogação, a que o poeta responde “juntos”. Este silêncio indagatório contamina o espaço preenchido que o antecede, fazendo com que o “vamos para lá[?]” possa ser lido com entonação interrogativa.

Cria-se, assim, um jogo de alturas: o subir e o descer fonético, que também se manifesta na entonação das palavras. O primeiro convite para acompanhar os pescadores em seu caminho para o misterioso pinheiral é seguido de um silêncio questionador, contudo, o silêncio do segundo convite é preenchido pela afirmação, evidenciada pela exclamação: “para lá vamos!”.

O trabalho espacial desenvolvido na arquitetura desta estrofe, os silêncios cheios que são preenchidos pela resposta do próprio silêncio, a qual é indagatória e afirmativa, é semelhante ao efeito de disposição espacial do poema chinês *Li Fu Jen*, transcrito por Haroldo de Campos:

Tabela 23: Poema: *Li Fu Jen* (tradução Haroldo de Campos)

Sim?	Não?	
Não?	Sim?	
Ora!	Agora?	
		Paro
		olho para
(rufiam passos-plumas)		
		ela
pluma antipluma		
demora!		

(CAMPOS, 1969, p. 128)

Como no poema chinês, na estrofe de *Hagoromo, Manto de Plumas*, os espaços mallarmaico ressoam com os versos e estrofe anteriores. As pausas, este silêncio murmurante, transmitem a sensação do real desejo que continuemos ao lado dos pescadores nesta estrada

poética, bem como a fruição plena dos silêncios metafóricos: de distância e de encorajamento para aceitar o convite. Desse forma, acompanhados do pescador e dos pescadores, seguimos nossa jornada poética rumo ao Pinheiral e da próxima estrofe:

Tabela 24: Versos: 26 a 32; personagem: pescador e pescadores.

Nuvens como ondas contra o vento como ondas nuvens sublevadas --- Pescadores voltando sem pescar? Por quê? Se é primavera? O sopro matinal do vento serena nos pinheiros sempiternos. Serenam as ondas amenas.	風向ふ。雲の浮波立つと見て。雲の浮波立つと見て。釣せで人や帰る らん。待て暫し春ならば吹くものどけき朝風の。松は常盤の声ぞかし。波は音なき朝なぎに。 Kaze mikou. Kumo no ukinami tatsu to mite. Kumo no ukinami tatsu to mite. Tsurisede hitoya kaeru ran. Mate shibashi haru naraba fuku monodokeki asakaze no. Matsu wa tokiwa no koe zokashi. Nami wa oto naki asanagani. Ao ver as nuvens que vão contra o vento, parecem as ondas do mar que se levantam, parecem as ondas do mar que se levantam. Os pescadores parecem retornar sem pescar. Espere um momento! Se estamos na primavera, mesmo que o vento sopra, é uma brisa matinal. Calma que sopra nos pinheirais de sempre. As calmas ondas no sereno mar da manhã.

(CAMPOS, 2006a, p.36; 63-5)

Se a estrofe anterior destaca o caminho das montanhas, esta foca-se na paisagem costeira e no ofício dos pescadores, apresentando uma cena em que a natureza e ação humana se entrelaçam. O verso 「雲の浮波立つと見て」 (kumo no uku nami tatsu to mite; as nuvens flutuam, as ondas parecem se erguer) sugere uma mudança no clima, indicando que o mar está se tornando revoltado, com vento soprando e as ondas cada vez mais altas.

Por meio de sua estrutura visual, a turbulência do mar e do céu é espelhada nos versos: “Nuvens como ondas contra o vento como ondas nuvens sublevadas ---”, de *Hagoromo, o Manto de Plumas*, como se o vento varresse as palavras pela superfície do papel, enfunando o mar imagético que é a Baía de Miho. O espaçamento entre ‘como ondas’ e ‘contra o vento’ intensifica a sensação de embate entre as forças da natureza, o vento que transita entre o céu e a terra vai de encontro às languidas nuvens e ondas, alterando sua inércia. A inversão dos elementos naturais no segundo verso (ondas – nuvens) projeta a sensação de desordem e instabilidade, emulando o movimento caótico do vento e do mar, ao mesmo tempo que cria um efeito de espelhamento entre o céu e o mar, como se ambos estivessem se fundindo na tempestade. O relevo textual, com os intervalos entre o corpo verbal e o espaçamento, gera

visualmente a sensação de expansão e desordem - o ritmo irregular da tempestade que influencia o vaivém das ondas e das nuvens agitadas, resultando na dança do vento.

Vento, de forma direta e indireta, está constantemente presente na paisagem (conteúdo) e no relevo poético (forma). Nesta estrofe, ele é responsável pelo encaracolar das ondas e nuvens e pelo serenar dos pinheiros, expondo as dicotomias dos cenários: mar (onda), céu (nuvem) e terra (pinheiral), os quais transmitem sensações opostas: calma e agitação. Essa dualidade sensorial é trabalhada magistralmente por Haroldo de Campos, por meio de uma justaposição de imagens cujo contraponto é dado pela sensação auditiva.

A repetição da expressão “como ondas” reflete o caráter oscilante e contínuo do mar, que colide com os sons duros de ‘contra o vento’, ecoando o embate entre vento, céu e mar. Todavia, a cadência sonora do verso reverbera com os sons das vogais fechadas que sugerem formas arredondadas, de algo fofo, integrando, nas imagens tempestuosas, a impressão de suavidade. A repetição dos sons de /s/, /v/ e /n/ reforça a sensação tátil de suavidade, de maciez e da leveza do soprar⁷², cujo efeito poético da descrição paisagista reproduz um encadeamento entre som e sentido. A grafia \onda\ e a reverberação dos sons /n/ /o/ /s/ /v/ ressoam no verso, sendo que este exercício fonético-semântico estabelece, na imagem construída, um impacto sensorial no qual projetamos simultaneamente a agitação das ondas e a suavidade das nuvens. A fluidez sonora e visual é acentuada no final do verso, em que ‘nuvens sublevadas’ sugere a ascensão das nuvens em meio à tempestade. Essa ideia de suspensão é reforçada pelo uso do travessão, que indica continuidade e expansão da cena para além do verso.

O encadeamento imagético espelha a do verso japonês: a de nuvens flutuantes como ondas flutuantes que se erguem em direção ao vento, comportando-se como as ondas do mar revolto, que parecem se amotinar em volume e altura. A paisagem tempestuosa remete a cena do ukiyo-e *A onda de Kanagawa* (figura 06), que resgata a dicotomia entre humano e natureza, no sentido em que a natureza impõe seus próprios ritmos e limites à ação humana. Os versos “Pescadores voltando sem pescar? Por quê? Se é primavera? O sopro matinal do vento” evocam esta realidade ao retratar pescadores que, mesmo saindo para o mar, retornam sem pescar, confirmando a incerteza e a passividade humana frente a força da natureza.

Todavia, a menção à primavera aponta que a turbulência do céu e do mar deveria ser coisas do passado, resquício do rigor do inverso que já se foi. Há, nos versos, um contraste

⁷² O recurso da aliteração sonora também está presente no verso japonês: **Kaze mikou. Kumo no ukinami tatsu to mite**. Logo, tanto no texto original, quanto no transcrito os sons se expandem e desdobram nas outras palavras, como as ondas de nuvens.

entre a calma que se espera da primavera e a frustração dos pescadores que retornam sem sucesso, reforçando a dicotomia entre a expectativa humana e a impassibilidade da natureza. A disposição dos versos curtos e interrogativos reforça a inquietação dos pescadores, como também a surpresa diante da contradição entre a primavera e a escassez da pesca.

Esta contradição climática reflete a transição das estações, em que a primavera ainda está em processo de renovação das marcas deixadas pelo inverno. Esse momento de transição sazonal se dá pelo “sopro matinal do vento”. No verso japonês, a sensação de serenidade e de suavidade é reforçada pela repetição da expressão 「のどけき」 (nodekeki) – anteriormente grafada no poema como 「のどかなる」 (nodoka naru) – que, como mencionado anteriormente, representa a brandura que a primavera provoca, uma apazibilidade que afeta a todos, natureza e humano. No verso japonês, ‘nodekeki’ qualifica 朝風 (asakaze; vento da manhã), tornando-o um vento calmo como a primavera, um vento de bonança, ou como transcrito “o sopro matinal do vento”. Por conseguinte, este casulo imagético (primavera e sopro matinal) projeta a ideia de que o clima está calmo, portanto, propício para a pesca.

No verso transcrito, o enjambement “sopro matinal do vento” cria um efeito de desaceleração e contemplação, em que o vento, antes o agente do embate, torna-se o agente da transformação. A musicalidade do enjambement, de sonoridade mais suave com predomínio de vogais abertas e sons líquidos, sugere o movimento sereno e delicado do ar e não mais sua fúria inicial.

Logo, o vento, como agente da mudança, instaura a primavera na paisagem de Miho. Ele “serena nos pinheiros sempiternos. Serenam as ondas amenas”. Os versos expressam uma atmosfera de calma e continuidade, enfatizando a harmonia entre o vento, os pinheiros e o mar, restaurando a sensação de calma trazida pela primavera. Nesta, a natureza se harmoniza com a estação, evocando um ciclo de paz e renovação. Ao mesmo tempo, a menção à perenidade dos pinheiros aponta que, assim como a lua, há elementos que permanecem inalterados frente a ciclo sazonal.

A escolha lexical reforça a sensação de serenidade, os versos longos e sons prolongados transmitem um fluxo suave, incorporando a calma primaveril. A repetição de “serena” e “serenam” reforça as ideias de continuidade, fluidez e serenidade, refletindo a cadência suave das ondas e dos pinheiros.

A tessitura desta estrofe pode ser dividida em três atos, representando a transição sazonal do inverno à primavera: o primeiro ato é o embate das forças da natureza (o vento contra as nuvens e as ondas), simbolizando as intempéries e obstáculos do inverno; o segundo

ato é de questionamento e transição, em que o vento da primavera torna-se o agente da mudança e reestrutura a paisagem costeira; o terceiro é a chegada e concretização da primavera, cuja calmaria se reflete na estabilidade e serenidade dos pinheiros e do mar. Esses três movimentos estão marcados na plasticidade visual e sonora da estrofe, seja no jogo entre corpo verbal e espaçamento, seja no jogo sonoro, cujas aliteraões de /p/, /s/, /r/, /m e n/, com seus sons ora explosivos, ora suaves, ora soprados ou rugosos, ora longos e macios, remetem à transição da paisagem: de agitada e inquieta a serena e estável.

A plasticidade sonora nos versos: “**Pescadores voltando sem pescar? Por quê? Se é primavera? O sopro matinal do vento serena nos pinheiros sempiternos. Serenam as ondas amenas**” é um caleidoscópio sensorial em que os sons de percussivos, explosivos e até brusco de /p/ apontam para um ritmo inquieto e agitado, como também para uma sensação tátil, como as ondas do mar que explodem nas praias ou do vento revoltado. A sensação tátil é reforçada pelo som de /r/, que traz certa vibração e rugosidade à musicalidade dos versos, evocando a ideia das ondas se aquietando no mar, porém ainda ativas em seu ondular. A maciez, suavidade e a sensação de prolongamento são sugeridas pelos sons nasais /m/ e /n/, que, em conjunto com o som soprado e fricativo de /s/, reforçam a sensação de suavidade, indicando fluidez e prolongamento, como o sopro do vento nos pinheiros ou a serenata das ondas.

A estrofe possui um jogo interpolativo de construções imagéticas e sonoras que se contrastam e se conectam. Em que a sensação de quietude obtida pelo significado das palavras: serena, pinheiro e amenas é reforçada, na plasticidade sonora, pelo uso da aliteração de /s/ e /m/ e pelo ritmo suave e contínuo das vogais abertas. O cambiamento fonético também permite a aglutinação dos fonemas /se/, /n/ e /pi/, o qual nos murmura a ilusão auditiva da palavra ‘sempre’. Como numa miragem, a palavra ‘sempre’ não existe no verso, contudo, ela parece se expandir e ecoar nas palavras: serena, pinheiro, sempiternos, evocando a longevidade do pinheiro, a eternidade da primavera e a serenidade que os une. Semelhante trabalho fonético pode ser conferido na tradução feita por Augusto e Haroldo de Campos no fragmento poético *Marinha Barrôca* de Arno Holz:

Tabela 25: Versos do poema *Marinha Barrôca* (tradução de Augusto e Haroldo de Campos)

Sobre águas rolantes, eis
bramantes, jubilogritantes, alareberrantes, lubrigargalhantes
estuentes

(CAMPOS, 1969, p. 163)

O trabalho executado em ambos versos, japonês (*Hagoromo*) e alemão (*Marinha Barrôca*), demonstra como, na poesia, “o determinante é o exercício da função poética da linguagem, aquela que se volta sobre o lado sensível, palpável dos signos linguísticos” (CAMPOS, 1969, p. 147). É essa palpabilidade sensorial que faz com que projetemos na estrofe a agitação das ondas e a serenidade dos pinheiros. Contudo, os “pinheiros sempiternos” possuem outra carga semântica além da sua serenidade: o pinheiro é símbolo de permanência e proteção, de um poder sagrado.

2. 4. 松 (matsu; pinheiro): o poder sagrado.

Árvore comum na paisagem japonesa⁷³, o pinheiro é figura auspiciosa na cultura japonesa, o qual nutre várias simbologias, sendo que, desde os tempos antigos, ele é tido como uma árvore sagrada. Por não alterar sua coloração vibrante mesmo com o passar das estações, mantendo-se firme no frio mais extremo, a crença xintoísta sustenta que o pinheiro é uma árvore sagrada, ou seja, um 依代 (yorishiro; receptáculo divino): “um local [ou objeto] para o deus descansar ou descender na Terra⁷⁴” (SHIRANE, 2007, p. 137, tradução nossa). Dessa forma, por abrigar espíritos divinos, o pinheiro foi creditado como uma figura protetora, um guardião, uma sentinela⁷⁵.

Por ser uma árvore alta, sólida e perene, o pinheiro é comumente associado à longevidade e à prosperidade. No entanto, por ser entendido como uma árvore sagrada, ele é empossado com poderes de proteção contra maus agouros. Seus ramos são comumente usados como talismãs – ornamentos⁷⁶ para atrair boa sorte e afastar os infortúnios. Essa característica talismânica é um dos motivos da hashigakari – passarela que liga ao palco do Teatro Nô – ser decorada com três pinheiros.

No Teatro Nô, o pinheiro também está presente no cenário do palco, representado pela imagem de um único pinheiro, o qual simboliza toda a natureza. Sua existência é incorporada à peça, fazendo com que sua representação no cenário ganhe novos significados: ele pode ser o pinheiro no jardim de um palácio, de uma floresta, de um santuário ou simbolizar um

⁷³ Na região costeira é comum o pinheiro-negro e nas montanhas, o pinheiro-vermelho.

⁷⁴ “a place for a god to rest or descend to the Earth” (SHIRANE, 2007, p. 137).

⁷⁵ O poeta Saigyô (1118–1190) compôs poemas que retratavam o pinheiro como amigo/sentinela.

⁷⁶ Nas celebrações de ano-novo é costume decorar as portas de entrada com um ramo de pinheiro, o 門松 (kado-matsu).

pinheiral à beira-mar. O pinheiro também é protagonista em narrativas do Teatro Nô, como em 高砂 (*Takasago*) peça também escrita por Zeami Motokiyo (1363-1443).

Takasago é classificada como uma peça divina, cujo enredo narra a peregrinação do sacerdote xintoísta Tomonari rumo a Miyako. Quando este chega à baía de Takasago encontra um casal idoso (uma velha e um velho), o qual conta à Tomonari a estória dos pinheiros de Takasago e de Sumiyoshi, e a relação destes com a poesia. Antes de partir para Sumiyoshi, o casal revela ser, na verdade, os deuses do pinheiro de Takasago e de Sumiyoshi. O drama é famoso por seu simbolismo, no qual o casal de pinheiro representa a harmonia e longevidade nos relacionamentos, ou a força de laços conjugais. Por isso, é comum que trechos da peça sejam cantados em casamentos, bodas e em outras celebrações.

Contudo, talvez um dos sentimentos mais intrigantes que a peça inspira seja “a sensação do passado no presente” (NADEL, 1993, p.109, tradução nossa), visto que o pinheiro de Takasago (a velha) simboliza o presente, enquanto que o pinheiro de Sumiyoshi (o velho) representa o passado. A união de ambos reflete a junção de contrários (passado e presente) e essa união, como apontado pelo próprio casal de deidades, se dá por meio da poesia, ou seja, *Takasago* implica que a poesia é uma das formas de unir dualidades, de visualizar (e trilhar) utopias. Na peça, o conhecimento do passado se dá por meio da poesia, e, conseqüentemente, faz-se presente no agora, sendo que o conhecimento do passado (poesia) é o bálsamo que acalenta as agruras e os sofrimentos ocasionados pelas mudanças e vicissitudes da condição humana.

Dessa forma, a peça *Takasago* mobiliza diferente simbologias associadas ao pinheiro: a da árvore sagrada que serve de residência para o kami (deus), agindo como guardião contra infortúnios e talismã de boa fortuna; a da longevidade, na qual está imbricada a dualidade passado-presente; a da representação da natureza, numa qualificação quase sagrada da paisagem japonesa; e a da harmonia, tanto em relacionamentos quanto na relação entre humano e natureza.

O pinheiro também representa permanência – por estar sempre no mesmo lugar, inalterado, o que, quando relacionado ao homófono matsu (verbo esperar), em poemas de amor, implica que o eu lírico está à espera de seu amante e que por ele nutre um sentimento imutável (FITRELL, 2022, p. 53). Essa fidelidade ao sentimento (ou ao amante), representada pelo pinheiro, vai ao encontro de outra simbologia atribuída a ele na literatura. Devido à coloração sempre-verde do pinheiro, ou seja, por “não mudar de cor, fez com que a expressão 「操を守る」 [misao wo mamoru; defender a honra, castidade, fidelidade] fosse

alterada para 「松の操」 [matsu no misao; honra, castidade, fidelidade perene ou guardião da honra] na literatura⁷⁷ (KUBOTA, 1995, p. 02, tradução nossa). Assim, o pinheiro simboliza determinação, a firmeza em manter-se fiel a sentimentos ou princípios. Essa carga simbólica pode ser conferida no poema n. 770 de Kiyohara no Motosuke (908–990), do volume 14 da seção amor IV da antologia *Goshûiwakashû*, no qual o pinheiro denota o amor perene e a determinação em aguardar, em proteger este sentimento, de uma promessa feita no passado para durar pela eternidade, o que, contudo, não se cumpriu.

Tabela 26: Poema n. 770 da antologia *Goshûiwakashû* (tradução de Andrei Cunha).

mesmo que as florestas de pinheiros de Suenomatsu afundem no vasto mar — fizemos chorando a promessa hoje quebrada	契りきな かたみに袖を しぼりつつ末の松 山 波こさじとは。
	chigirikina katami ni sode wo shiboritsutsu suenomatsuyama nami kosaji to wa.
	Torcendo as mangas encharcadas de nossos quimonos, juramos amor eterno, mesmo que a floresta de pinheiros de Suenomatsu fosse engolida pelas ondas do mar.

(CUNHA, 2019, p. 124-5)

Além de permanência, proteção e perseverança, o verde constante de suas folhas rendeu ao pinheiro a alcunha de 「常盤木」 (tokiwagi; árvore perene), expressão presente no poema n. 24 do *Kokinwakashû* do poeta Minamoto no Muneyuki (? – 939), o qual canta sobre o verde perene dos pinheiros:

Tabela 27: Poema n. 24 da antologia *Kokinwakashû* (tradução de Angélica Ramos)

Perene se faz a tez do pinheiro. Prima ver, o verde tenaz, eterno prazer	ときはなる松のみとりも春くれは今ひとし ほの色まさりけり。
	Tokiha naru matsu no mitorimo harukure ha ima hito shiho no iro masarikeri
	Quando perene se tornar o pinheiro floresce ainda mais verde sua cor preponderante.

(KOKINWAKASHÛ, 905, n.p.)

Essa intertextualidade, bem como a simbologia do pinheiro como protetor, símbolo de permanência, sacralidade, imutabilidade e ícone da paisagem japonesa, é resgatada em *Hagoromo*, no verso japonês 「松は常盤の声ぞかし」 (matsu wa tokiwa no koe zokashi; o

⁷⁷ “さらに、色を変えないことは、「操を守る」という意味に転化し「松の操」といわれて文学の世界に登場します”(KUBOTA, 1995, p. 02).

pinheiro é a voz da árvore perene), a qual Haroldo de Campos traduziu como “pinheiros sempiternos serenam [...]”. A arte recriadora haroldiana demonstra que, como num processo alquímico, na tradução vigora a lei da troca equivalente, no sentido de “onde um efeito não pode ser exatamente obtido pelo tradutor em seu idioma, cumpre-lhe compensá-lo com outro, no lugar onde couber” (CAMPOS, 1976, p.39). Assim, a simbologia da longevidade e da permanência é preservada no texto transcriado pelo vocábulo sempiternos, sinônimo de perene, enquanto que a figura de guardião e protetor do pinheiro se dá pelo ato de serenar, o qual induz a ideia do ato afetivo de acalmar, de tranquilizar, como fariam pais ou um guardião.

A simbologia do pinheiro também perpassa a performance teatral, durante o canto deste verso, o waki – o pescador Hakuryô – vira-se para a plateia, encarando-a, como a demonstrar para o público a veracidade do verso. Acreditamos que este gesto implicitamente declara a fidelidade do pescador ao mar e ao Pinheiral de Miho.

A imagem do pinheiro (figura 12), e, por extensão, a do Pinheiral de Miho, é um dos pontos relevantes da paisagem poética de *Hagoromo*, o qual pigmenta o cenário da narrativa com a sua simbologia: perenidade, prosperidade, harmonia, proteção e sacralidade. Como um kigo transsazonal, o pinheiro é o elo que liga todas as estações, além de ser o locus no qual o sagrado e o terreno coexistem. Contudo, nesta paisagem costeira, o mar também tem papel significante, o qual é retomado na próxima estrofe:

Tabela 28: Versos: 33 a 35; personagem: pescador e pescadores.

Centenas de barcos de pescadores: pequenos barcos às centenas.	釣人多き、小舟かな。 釣人多き、小舟かな。
	Tsuribito ooki, kobunekana. Tsuribito ooki, kobunekana.
	Há numerosos barcos com pescadores. Há numerosos barcos com pescadores.

(CAMPOS, 2006a, p.36; 65)

Os versos retratam uma cena do cotidiano litorâneo, transmitindo uma sensação de simplicidade e naturalidade, características comuns na poesia japonesa. A observação da natureza, a simplicidade e a profundidade emocional de um momento breve são traços do haikai, cuja estrutura é utilizada por Haroldo de Campos em sua tradução. Com uma linguagem reduzida, a estrofe compõe uma imagem condensada do ofício de pescador, atividade secular que envolve a mesma paisagem cotidiana: a de pescadores com seus barcos, lançando-se ao mar para pescar.

Figura 12: *Pinheiro de Hagoromo*⁷⁸



Fonte: Acervo pessoal da autora

A imagem criada ressoa com a sonoridade dos versos, o sopro e a sibilância dos sons de /s/ e /c/ emulam o som do vento e do mar, transmitindo a sensação de ondulação, cuja cadência se assemelha ao balanço das embarcações sobre as águas. A pontuação dois-pontos ao final do verso demanda uma pausa, um respiro para contemplar a visão panorâmica dos vários barcos ao mar.

A ideia de grandeza e amplitude é fragmentada nos próximos versos, os quais sutilmente aludem ao contraste entre natureza e ser humano, em que é necessário centenas de barcos e pescadores para singrar o (único) mar, evidenciando como estes são pequenos diante da imensidão azul. A estrofe em elipse cria uma estrutura fragmentada que espelha a dispersão dos barcos no mar, ao mesmo tempo que traz agilidade e fluidez aos versos, tornando-os mais concisos e evocativos, fazendo com que as lacunas sejam preenchidas pela imaginação do leitor.

O trabalho poético desenvolvido na estrofe lembra-nos da transcrição do poema de Bashô feita por Haroldo de Campos:

⁷⁸Localizado no Pinheiral de Miho, na cidade de Shizuoka, o *Pinheiro de Hagoromo* marca o local em que a Tennin desceu à Terra.

Tabela 29: Haikai de Bashô (tradução Haroldo de Campos)

Manhã branca peixe branco uma polegada branca	明ぼのや白魚白きこと一寸
	Akebono ya shirauo shiroki koto issun
	Alvorada, peixe alvo, uma polegada de alvura

(CAMPOS, 1969, p. 70)

Assim como fez na transcrição do poema de Bashô, nos versos de *Hagoromo, Manto de Plumas*, o poeta tem o cuidado de manter a linearidade imagética evocada na estrofe. Numa sequência justaposta de quadros visuais, que tem em seu veio central a dualidade – humano e natureza – e a unificação de ambos na Baía de Miho, numa manhã ou madrugada de primavera.

Ao final desta estrofe, na performance teatral, ocorre uma movimentação no palco. Os waki-zure (pescadores) cruzam o palco em direção ao Coro, sentando-se, cerimoniosamente, em frente a este. O waki também se movimenta, primeiro em direção à passarela (hashigakari) e depois ao fundo do palco, onde troca seu acessório (vara de pescar) por um leque. A música e o canto, que ditavam o ritmo do canto e da declamação, cessam. O palco é preenchido por uma tensão silenciosa.

Nesse momento, o pescador Hakuryô fará sua declamação. Após dar poucos passos, os quais representam o caminho elevado em direção ao pinheiral, expondo o aspecto do drama Nô de demandar uma participação ativa do seu público, visto que a “ação flui como se deslizesse. Dá sete passos onde, na realidade, há dez.” (SUZUKI, E., 1977, p.42), sendo que este esforço intelectual estende-se para as ilicitudes e belezas ocultas do poema. Assim, a voz lírica é dada ao pescador Hakuryô, o qual, sem acompanhamento musical, parado próximo ao pilar da passarela⁷⁹ e olhando para o público, recita a próxima estrofe, a qual sussurra as vozes de outros poemas:

Tabela 30: Versos: 36 a 49; personagem: Hakuryô.

Agora subo ao Pinheiral de Miho. Contemplo a baía: visão radiante! Do pleno céu flores chovem. Ouço	われ三保の松原に上り。浦の景色を眺むる 処に。虚空に花降り音楽聞え。霊香四方に 薫ず。これただことと思はぬ処に。これな る松に美しき衣懸かれり。寄りて見れば色 香妙にして常の衣にあらず。いかさま取り て帰り古き人にも見せ。家の寶となさばや と存じ候。
	Ware Miho no Matsubaa ni nobori. Ura no

⁷⁹Tradicionalmente este é o lugar do shite (figura 03).

música: por todos os quadrantes difunde-se magia-perfume. Pensa o coração: algo incomum! E este manto pênsil do ramo do pinheiro: que esplendor!	keshiki o nagamuru tokoroni. Kokuu ni hanafuri ongaku kikoe. Reikou yomo ni kunzu. Koretada kototo omowanu tokoroni. Korenaru matsu ni utsukushiki koromo kakareri. Yorite mireba iroka tae ni shite tsune no koromo ni arazu. Ikasama torite kaeri furuki ni mo mise. Ie no takara to nasabaya to zonji sourou.
Ao olhar de mais perto; primor de cor-aroma. Maravilha esse manto! Seja como for vou apanhá-lo e ao voltar vou mostrá-lo aos mais velhos. Minha casa será a guardiã de um tesouro.	Dirijo-me ao Pinheiral de Miho e, ali, ao contemplar a paisagem da baía. Do vasto céu cai uma chuva de flores, ouço uma música e uma estranha fragrância espalha-se aos quatro cantos. E ao pensar que não era uma coisa comum, (veja) pendurado neste pinheiro um formoso manto. No aproximar e olhar, cores e fragrância maravilhosas! Não é um manto comum. Hei de apanhá-lo de todo o jeito e mostrá-lo também aos anciãos e torná-lo o tesouro de minha casa.

(CAMPOS, 2006a, p.36; 65-7)

A estrofe traz novamente o termo 「景色」 (keshiki; paisagem), o qual sugere que a paisagem possui mais do que elementos físicos, ela carrega uma atmosfera particular, ou, como o ideograma sugere, um cenário que possui cor. No caso de *Hagoromo*, o termo primeiramente alude a uma paisagem primaveril, em sua essência de *cor-aroma* (verso n. 13), com a lua sobre a cadeia de montanhas e nuvens esparramadas, em que uma garoa primaveril orvalha a paisagem, cuja beleza natural nos faz indagar se o cenário não é parte de *outro* mundo.

O segundo uso de ‘keshiki’ indicou as paisagens poéticas, aquelas que tocam o coração e germinam a poesia, por serem uma *visão inolvidável* (verso n. 18). O terceiro uso do termo - 「浦の景色」 (ura no keshiki; visão/paisagem da baía) - refere-se à paisagem da Baía de Miho vista do pinheiral, revivendo nossa memória e ligando-a com a descrição dos versos anteriores, ratificando a beleza do cenário, numa *visão radiante*.

Os versos transcritos - “Agora subo ao Pinheiral de Miho. Contemplo a baía: visão radiante!” - também apontam para a grandiosidade da paisagem da Baía de Suruga, transmitindo um senso de apreciação e conexão com a natureza. A beleza da paisagem demanda uma pausa para sua contemplação, como apontado pelo verbo ‘contemplar’ e reforçado pelo uso do sinal dois-pontos e pelo espaçamento que antecede “visão radiante!”, os quais indicam o sentimento de expectativa, um instante de êxtase antes da revelação.

‘Visão radiante’, escolha lexical do poeta para 「景色」 (keshiki; paisagem), transmite um impacto quase sublime, indicando que o cenário é iluminado, vibrante e

possivelmente repleto de brilho, com reflexo da luz prateada da lua cintilando nos crespos das ondas ou nos cristais de gotas de água com que a chuva orvalhou a paisagem. A metáfora evoca um espaço mágico, o locus intermediário entre o terreno e o sagrado, que se faz presente pelo aroma divino.

A construção deste cenário mágico desdobra-se num caleidoscópio sensorial com os versos: 「虚空に花降り音楽聞え霊香四方に薫ず」 (Kokou ni hanafuri ongaku kikoe reikou yomo ni kunzu; no amplo céu chove flores, ouço música, misteriosa fragrância espalha-se nas quatro direções). Esses são ricos em sensações, sendo que pelo sentido da visão, vemos um amplo céu, um espaço etéreo que remete ao mundo celestial, de onde flores caem, numa chuva de cores e de beleza plástica. Pela chuva temos o tato, o toque sutil e suave das pétalas das flores que nos envolvem e tocam por todos os lados, num abraço aveludado. Neste lugar misterioso, ouve-se música, talvez a música venha da chuva de pétalas, num cálido cantarolar, ou talvez a fonte seja outro mistério a se descobrir, uma magia sonora deste *outro* mundo em que o Pinheiral se tornou. A chuva de pétalas cria uma cena etérea e mágica, a qual alude a um espaço onírico, a um mundo místico, possivelmente ligado ao reino dos espíritos, no qual ressoa uma melodia enigmática.

A chuva também tem cheiro, a fragrância das flores. Todavia, este perfume não é apenas floral, no verso japonês, a expressão usada é 「霊香」 (reikou; misteriosa fragrância). A palavra 霊香 (reikou) é composta pelos ideogramas 霊 (rei, tama; espiritual, alma) e 香 (kou, kao; incenso, cheiro, perfume) que significa um misterioso e agradável aroma, sugerindo que algo espiritual, quiçá divino, é a fonte do perfume. Os versos de *Hagoromo*, com a sua fragrância misteriosa, parecem ressoar com o poema n. 234 do poeta Ôshikôchi no Mitsume (859-925) do livro IV da seção de outono do *Kokinwakashû*:

Tabela 31: Poema n. 234 da antologia *Kokinwakashû* (tradução Angélica Ramos)

Renda dourada da donzela o vento de outono sopra seu ramo num esparramo oculto de gracioso aroma	女郎花吹きすぎてくる秋風は目には見えね ど香こそしるけれ。
	Ominaheshi fukisukite kuru akikaze wa me ni ha mienedo ka koso shirukere
	Não conseguimos ver o vento de outono soprando as ‘flores donzelas’, mas podemos dizer pelo seu cheiro.

(KOKINWAKASHÛ, 905, n.p.)

A expressão japonesa 「女郎花」 (ominaheshi; flor donzela) é um pseudônimo para a flor *patrinia scabiosifolia*, conhecida como valeriana oriental ou renda dourada. Essa é um

arbusto perene que cresce em campos selvagens e colinas, sendo associada, na tradição waka, à figura da linda donzela, à mulher. Acreditamos que o poema, assim como a estrofe do drama *Nô*, reafirma a importância de cores e aromas para a poesia clássica (e aristocracia) japonesa, os quais fazem parte das paisagens poéticas, ativando os sentidos e sensibilidade.

As fragrâncias eram parte do cotidiano da aristocracia japonesa, sendo o 香道 (kôdô; caminho do incenso) um dos passatempos da corte de Heian. Este consistia na criação de diferentes incensos, cujo perfume era usado para identificar os nobres, numa espécie de cartão de visita, de forma que o aroma de uma pessoa podia ser um traço tão distintivo quanto sua caligrafia ou seu estilo de vestimenta. Estas fragrâncias exclusivas eram usadas não apenas para perfumar o corpo, mas também para impregnar roupas, papéis e até mesmo os aposentos. Esta prática se reflete na literatura, em que os perfumes são frequentemente descritos como parte do encanto e da identidade dos personagens ou do objeto de desejo do eu lírico.

Por outro lado, a menção de fenômenos esotéricos como chuva de flores e agradáveis fragrâncias são comuns nos repertórios budistas e xintoístas, sendo estes fenômenos caracterizados como manifestações do sagrado. Nessa perspectiva, a chuva de flores do céu primaveril de *Hagoromo* também consoa com o poema n. 1930 da poeta Higo (1041-1116) encontrado na antologia *Shinkokinwakashû*:

Tabela 32: Poema n. 1930 da antologia *Shinkokinwakashû* (tradução Angélica Ramos)

Noite de primavera, no céu: coroa de flores, pétalas caem, enquanto o lago desgela.	散る花に池の氷も解けぬなり花吹き散らす春の夜の空 .
	Chiru hana ni ike no kohori mo tokenu nari hana sakichirasu haru no yo no sora
	O céu noturno da primavera se enche de flores caindo assim que o gelo do lago derrete.

(SHINKOKINWAKASHÛ, 1205, n.p.)

Inspirado no *Sutra do Nirvana* (século II), o qual afirma que todos os seres sencientes podem alcançar o estado de um buda, o poema é um reflexo dos ensinamentos budistas, nos quais o “derretimento do gelo é uma metáfora para o derretimento das ilusões, as flores que caem simbolizam o Dharma ou a misericórdia do Buda⁸⁰” (RODD, 2015, p. 784, tradução nossa). Assim, não nos parece gratuito que a descrição do cenário de *Hagoromo* lembre o

⁸⁰“Melting ice is a metaphor for the melting away of delusions, the falling blossoms symbolize the Dharma or the Buddha’s mercy” (RODD, 2015, p. 784).

poema budista e os preceitos dessa religião, visto que uma divindade budista se encontra na paisagem encantada, apesar de ainda não vista.

Tal fato também é corroborado pela arte budista antiga, na qual é comum a representação de seres celestiais alados, como a donzela celestial, que voam ao redor de budas, espalhando flores, tocando música e exalando incenso com o objetivo de louvá-lo. Essas imagens transmitem a ideia de espiritualidade, pois são associadas ao voo e à ascensão à zona etérea. A retratação do ser celestial sob uma chuva de pétalas é associado a comemoração da iluminação, ou seja, quando um ser alcança a iluminação, atingindo o estado de um buda. Nessa mesma lógica, algumas lendas japonesas que envolvem seres celestiais, geralmente, apresentam uma bela descrição das paisagens por onde os seres alados gostam de sobrevoar (SUZUKI, S., 2010, p. 12). Esses lugares tendem a ser descritos com uma beleza sobrenatural, como se a paisagem não pertencesse ao mundo humano, pois, esta adquire uma beleza sobrenatural advinda da presença do ser celestial, o qual permeia o ar com uma fragrância única, colorindo-o com seu cheiro e chuva de pétalas, tal qual expostos nos versos n.36 a 49, sendo, portanto, um claro indicador de que algo auspicioso acontecerá.

Logo, o cenário mágico do Pinheiral se matiza com a chuva de flores e seu perfume, os quais podem ser associadas a Buda e à sua benevolência. Lembramos também que o tempo sazonal da peça *Nô* se passa no início da primavera, época de degelo de lagos e montanhas, portanto, a polifonia poética sugere que, na paisagem primaveril do Pinheiral, ilusões devem ser desfeitas a fim de se atinja o paraíso, o nirvana, numa antecipação do enlace da narrativa teatral.

A magia do cenário do Pinheiral de Miho também permeia os versos transcritos: “Do pleno céu flores chovem. Ouço música: por todos os quadrantes difunde-se magia-perfume” que suscitam uma paisagem sensorialmente rica, combinando elementos visuais, sonoros e olfativos que evocam um mundo feérico. A imagem de uma chuva de flores apela ao sentido visual, a cores suaves e a graciosidade de pétalas dançando ao vento, num movimento delicado e contínuo, sendo que o enjambement reforça esta ideia de continuidade. A palavra ‘pleno’ integra ao verso a sensação de completude e abundância, implicando que há uma profusão de pétalas a colorir e perfumar o ar. Este encadeamento imagético remete a algo encantado e etéreo, a fenômenos associados a mitos espirituais e narrativas fantasiosas, visto que a cena de flores flutuando no céu noturno sugere que a própria natureza está ornamentando a paisagem.

Do campo visual, a experiência se expande para o auditivo, em que ouvimos ‘música por todos os quadrantes’. A música surge em conjunto com a chuva de flores, sugerindo sons etéreos que emanam deste evento encantado, um som intangível, quase místico, que permeia o ambiente, espalhando-se por todos os quadrantes. A expressão "todos os quadrantes" indica um espaço amplo, que engloba todas as direções e sentidos, como se a chuva, a música e o cheiro se estendessem e ampliassem numa sensação de envolvimento e vastidão sensorial. Contudo, essa ampliação perceptiva acontece de forma suave e contínua, pois os sons, as cores e os aromas são difundidos no espaço, num cálido verter de sensações mágicas e etéreas.

Este envolver mágico ressoa com o termo ‘magia-perfume’, expressão transcrita pelo poeta para 霊香 (reikou; misteriosa fragrância), cujos ideogramas 霊 (rei, tama; espiritual, alma) e 香 (kou, kao; incenso, cheiro, perfume) evocam a ideia de um perfume espiritual, o aroma exalado pela alma, algo mágico e sagrado. A expressão ‘Magia-perfume’ sugere uma combinação de sensações visuais e olfativas com traços de misticismo, em que o perfume é o catalisador de uma essência *outra*, de algo além dos aromas terrenos, um perfume com cheiro de encanto e magia. Os versos haroldianos transmutam o corpo verbal numa cadeia imagética na qual o cheiro é algo *outro*, algo de belo e misterioso; é um aroma mágico que não só se espalha por todas as direções, a “magia-perfume” também se funde e se entrelaça à paisagem e ao leitor, que é envolvido por esta magia que é a poesia de *Hagoromo, o Manto de Plumas*.

A seleção do corpo verbal feita por Haroldo de Campos consegue colorir as paredes da percepção, criando um surrealismo concreto ou um realismo mágico. Os versos trazem nuances do sobrenatural, do não terreno, evocando, por meio da dança das palavras, o mundo mágico das sensações. Neste cenário misterioso, no qual do “pleno céu flores chovem”, onde há “música: por todos os quadrantes” e no ar “difunde-se magia-perfume”, cria-se uma paisagem que nos afeta por todos os sentidos sensoriais: visão, audição, olfato e tato.

A experiência de algo que transcende a normalidade, de um momento de maravilha e magia, é intensificada no poema japonês pelo verso 「これただことと思はぬ処に」 (koretada kototo omowanu tokoroni; penso que não era uma coisa comum), em que a expressão 「と思はぬ」 (to omowanu; não se pode considerar) transmite a ideia que algo extraordinário aconteceu, de que o cenário admirado tem algo de especial, de misterioso. Na sua tradução, o poeta desmembrou o ideograma 思 (omo, shi; pensamento, pensar), o qual é composto pelos ideogramas: 田 (ta, ten; campo de arroz) e 心 (kokoro, shin; coração, mente, espírito), logo, 思 (omo) é o coração que pensa, a mente que considera. Dessa forma,

apropriando-se da iconicidade do verbo japonês ‘pensar’, Haroldo de Campos transcreveu o ideograma em “pensa o coração”, reforçando a ideia de sensibilidade e emotividade da paisagem.

A expressão também é carregada de contraste, pois, o coração é o sujeito da ação, é ele quem pensa, raciocina, quando o coração é o órgão do sentir, do não pensar. Ao inverter a ação do coração, o poeta enfatiza o impacto emocional do pescador ao ser envolvido pela mágica paisagem. Esse momento emocional é intensificado pela pontuação dois-pontos e pelo espaçamento no meio do verso - “Pensa o coração: algo incomum!” - os quais também reforçam o aspecto incomum, etéreo do cenário do pinheiral, indicando que para a mente e coração humano, os quais são frequentemente contaminados pelas ilusões e tentações terrenas, a chuva de pétalas, originada por uma fonte divina, retumba o coração.

Em meio a atmosfera mágica e encantada, surge um objeto extraordinário em meio ao pinheiral. Os versos japoneses: 「これなる松に美しき衣懸かれり。寄りて見れば色香妙にして常の衣にあらず」 (Korenaru matsu ni utsukushiki koromo kakareri. Yorite mireba iroka tae ni shite tsune no koromo ni arazu; (veja) pendurado neste pinheiro um formoso manto. No aproximar e olhar, cores e fragrância maravilhosas! Não é um manto comum) projetam uma cena delicada e contemplativa, na qual o manto parece flutuar nos galhos do pinheiro. Há um contraste sensorial entre a leveza e delicadeza do manto, com a rugosidade e dureza do pinheiro, gerando uma sensação sinestésica, a qual se adiciona a descrição do manto com sua cor e perfume que invocam os sentidos da visão e olfato. Os versos descrevem o momento de revelação da fonte de magia e encanto que transformou a paisagem do Pinheiral de Miho: uma vestimenta que não pertence ao mundo terreno.

A imagem do manto flutuando entre os pinheiros também está presente nos versos haroldianos: “este manto pênsil do ramo do pinheiro: que esplendor!”, em que a escolha lexical de ‘pênsil’ (suspensão, pendente) sugere movimento e leveza, como se a vestimenta flutuasse suavemente entre os verdes-ramos. Neste verso, a imagem do pinheiro é retomada, como a relembrar que o ramo de pinheiro, assim como a árvore e suas folhas, representam e/ou funcionam como intermediários entre humanos e deuses, sendo visto como guardiões, protetores. Portanto, não nos parece descabido que uma veste valiosa, uma fonte de magia e extraordinário, fosse posta aos cuidados do pinheiro-guardião.

O verso expressa um sentido de surpresa e arrebatamento, o uso dos dois-pontos cria uma pausa estratégica, reforçando o efeito dramático da descoberta e intensificando o

sentimento de admiração e encantamento por encontrar uma vestimenta que não é deste mundo. Afinal, o manto não é uma veste comum, mas algo sublime e mágico.

A plasticidade sonora também influencia na descrição do manto, no sentido de que a repetição de /m/ e /n/ e /p/ criam uma sonoridade suave que remete à leveza do manto, sendo que os sons nasais, que evocam maciez e fluidez, reforçam a ideia de algo etéreo e delicado, enquanto o /p/ adiciona um leve impacto inicial, dando ritmo ao deslocamento da frase, indicando que o manto flutua ou se desloca suavemente no ar. O som plosivo de /p/ também integra a ‘esplendor’ um tom de exaltação e surpresa, ampliando o maravilhamento do pescador.

A palavra “esplendor” parece irradiar por toda a estrofe, confluindo com a cor e aroma presente no cenário, os quais exalam algo de misterioso, uma atmosfera (keshiki) de magia, algo de incomum. Essas características são sintetizadas e concentradas na presença do manto esplendoroso, que em japonês é qualificado como: 「色香妙にして常の衣にあらず」 (iroka tae ni shite tsune no koromo ni aruzu; cores e fragrâncias maravilhosas, o manto não é comum). Neste verso, o poeta-tradutor replica o pensamento de Pound, que o inspirou a traduzir a palavra 「景色」 (keshiki; paisagem) como “cor-aroma”. Para este verso, o termo 「色香」 (iroka; cor, fragrância) foi transcrito por Pound como “collour-smell” e por Haroldo como “primor de cor-aroma” (CAMPOS, 2006a, p. 26, nota de fim n. 08). É visível a preocupação do poeta em reconfigurar a forma e conteúdo do poema, do cuidado com a “reconstituição do sistema de signos em que está incorporada [...] a informação estética” (CAMPOS, 1969, p. 100), fazendo com que os versos reluzam como o tesouro acumulado de palavras.

A expressão “primor de cor-amora” incorpora elementos visuais e olfativos, em que a repetição visual e sonora da grafia /or/ e das vogais abertas, produzem a sensação de amplitude e expansão, como se o aroma e a cor se espalhassem pelo ar. Assim, o manto não é descrito apenas em sua forma física, em que a palavra ‘primor’ remete à ideia de algo refinado e delicado, a uma vestimenta primorosa, mas também em sua natureza mágica.

Tesouro é também como Hakuryô se refere ao manto: “Seja como for vou apanhá-lo e ao voltar, vou mostrá-lo aos mais velhos. Minha casa será a guardiã de um tesouro”. Como algo esplendoroso e, aparentemente, de poder sobrenatural, o manto de plumas é um objeto mágico que beneficiará o pescador, pois, independente dos poderes mágicos que o manto possua, apenas a presença (e posse) deste objeto encantado trará a Hakuryô status social e o reconhecimento dos anciãos (e antepassados). Ao declarar que a sua família será a guardiã de

um tesouro, o pescador confirma que o manto se tornou uma relíquia familiar e, com isso, o símbolo do feito de Hakuryô, que teve a glória de encontrar um manto mágico.

Para a sociedade japonesa medieval, possuir um tesouro ou uma relíquia familiar garantia certo status e poder à família, pois, além do seu valor material, geralmente, a relíquia possuía relevância social ou religiosa, funcionando como símbolo de honra, tradição e linhagem familiar (SAVORELLI, 2022, p. 07). A relíquia familiar é vista como o objeto que conta e valida as histórias e tradições da família, conectando passado e presente, antepassado e descendente; ela é o símbolo físico das conquistas e feitos do passado.

Para a aristocracia japonesa, as relíquias eram símbolos da história (e linhagem) da família, pois representam as glórias de seus antepassados, demonstrando a linhagem e poder do clã. Isso era particularmente evidente nas famílias de samurais, nas quais eram comum ter como herança espadas e armaduras que atestavam os feitos militares do clã, bem como os líderes ilustres ou heróis de quem o clã descendia. Outro aspecto relevante era a crença de que, por meio da relíquia, um descendente poderia replicar os feitos de seus ancestrais, pois, a relíquia funcionaria como condutor do poder que proporcionou tal conquista (SAVORELLI, 2022, p. 131). Assim, tais tesouros eram repassados de geração em geração, estabelecendo um senso de responsabilidade e coesão familiar, cuja unicidade se volta em proteger e honrar o símbolo de orgulho e excelência da família.

Nesse sentido, o tesouro familiar também possui características religiosas. Algumas relíquias eram tidas como espécie de talismãs familiar, pois acreditava-se que estavam conectadas aos espíritos dos ancestrais ou divindades guardiãs, responsáveis por proteger e salvaguardar a família, cujo crêdulo está ligado à prática do culto aos antepassados. Presente tanto no Budismo quanto no Xintoísmo, o culto aos antepassados se baseia na crença de que os antepassados possuem poder sobrenatural – como uma divindade menor – e que, se venerados adequada e respeitosamente, eles recompensariam os descendentes com proteção e boa fortuna (KISS, 2016, p.224).

O culto aos antepassados é parte integrante da cultura japonesa. Por meio de rituais ou orações, os descendentes reverenciam o espírito de seus ancestrais (e a contribuição destes no passado), buscando sua sabedoria, orientação e bênçãos. A paisagem japonesa é pontilhada de santuários, templos ou monumentos dedicados a honrar e cultuar antepassados. A crença nos espíritos dos ancestrais espelha a noção de piedade filial que é a virtude de respeitar e honrar

os pais, os anciãos e os antepassados. Discutidas nos ensinamentos confucionistas⁸¹, a piedade filial enfatiza a importância de honrar os pais e antepassados, seguindo as tradições e valores da família ou contribuindo para crescimento dela, por meio de realizações bem-sucedidas (HSU, 1971, p.69).

A atitude de Hakuryô, em mostrar o manto aos anciãos e de proclamá-lo um tesouro da sua família, evidencia a prática da piedade filial, pois, o manto é o símbolo de que o pescador foi bem-sucedido (seja por sorte ou não) em encontrar um objeto mágico, o qual contribuirá para o reconhecimento social de sua família e dos seus antepassados. Ao mesmo tempo, o feito de encontrar o manto (e o tesouro em si) pode ser visto como uma forma de homenagear e agraciar pais, anciões e ancestrais. Nessa lógica, o ato de encontrar o manto também pode ser entendido como uma benção dos antepassados a Hakuryô, um tesouro que trará boa fortuna e proteção ao clã.

Refletindo a ação descrita nos versos japoneses e transcritos - “Seja como for vou apanhá-lo e ao voltar, vou mostrá-lo aos mais velhos. Minha casa será a guardiã de um tesouro” - o pescador, na performance teatral, caminha lentamente em direção ao manto, apanhando-o (figura 13) e, em seguida, dirige-se ao espaço no palco designado para o waki (em frente ao palco, ao lado do Coro). De posse do manto, o pescador permanece imóvel, como se contemplasse o tesouro em suas mãos. A tensão retorna ao palco, visto que os músicos e Coro ainda permanecem silenciosos. E eis que uma voz misteriosa declama:

Tabela 33: Versos: 50 a 51; personagem: Tennin.

Ouve! Esse manto me pertence.	なうその衣は此方のにて候。何しに召され候ぞ。
Por que o levas? Para onde?	Nao so no koromo wa konata no nite sourou. Nanishini mesare sourouzo.
	Escute, esse manto é meu! Por que o levas?

(CAMPOS, 2006a, p. 36; 67)

No texto, há a marcação de que a voz lírica agora pertence ao shite; contudo, no palco, este ainda não se fez ver. A protagonista recita seus versos ainda da Sala de Espelho (espécie de bastidor do teatro Nô). Assim, apenas a voz da Tennin é ouvida, a donzela celestial não mostra a sua forma, de modo que nem o pescador nem o público podem afirmar a quem pertence a voz, tampouco o manto esplendoroso, mantendo o clima de mistério e magia.

⁸¹Visto como uma filosofia, e não religião, o Confucionismo teve um impacto político e religioso no desenvolvimento do Japão. A ética e a moralidade confuciana foram importadas da China, juntamente do modelo administrativo de governo chinês, integrando, assim, o conceito de piedade filial e de respeito/lealdade para com os superiores à cultura japonesa.

Figura 13: Vídeo da performance teatral do drama Nô *Hagoromo*: waki toma posse do hagoromo



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=zuMPY-Vm9Ck&t=10s> (14m e 18s).

O tom exclamativo e a palavra "Ouve!" indicam a urgência e o desespero da donzela, intensificados pela ausência da donzela no palco, o que reforça o sentido auditivo como único indício da presença da Tennin. Isso contrasta com a existência do manto de plumas, o qual afeta o pescador em todos os sentidos. O questionamento sobre o destino do manto demonstra a confusão e aflição da donzela, pois ela se vê despojada de algo fundamental para sua identidade e existência.

A fala da Tennin reproduz o jogo de alusão que perpassa os versos que compõem o 序 (Jo). A descrição do cenário e a apresentação do personagem Hakuryô seguem um fluxo e refluxo da dualidade entre o terreno e o celestial, no qual o aspecto divino é constantemente insinuado e metaforizado, mas não concretamente manifestado. A presença da Tennin é sugerida, primeiro, pelas mudanças na paisagem: a chuva de flores e a magia-perfume que se espalham pelo pinheiral; em segundo, pela presença do manto que não pertence ao pescador; e terceiro pela voz que reclama a propriedade do manto, mas que não se mostra. Ou seja, até este momento da narrativa (versos 50 e 51), a identidade da Tennin (e a presença do elemento celestial) é indicada por indícios, rastro de percepção e dedução.

Esse jogo perceptivo reflete a dicotomia da paisagem da Baía e Pinheiral de Miho, onde o aspecto divino é codificado nas palavras, nos elementos físicos e climáticos, numa atmosfera sobrenatural que nunca se manifesta plenamente, apenas se insinua de forma

sutil. Contudo, como demonstrado pela análise dos versos, o Pinheiral de Miho é o locus no qual o divino e o terreno se encontram.

Neste sentido, os 50 versos que compõe o 序 (jo) são, em sua maioria, a descrição poética da paisagem da Baía e do Pinheiral de Miho, indicando que o divino não está presente apenas na natureza; ele também integra a poesia de *Hagoromo, o Manto de Plumas*, ou seja, o divino está tanto na paisagem japonesa quanto no fazer poético. Como exposto no prefácio de Ki no Tsurayuki, o primeiro a compor poemas foi o deus Susanoô, ainda na morada dos deuses, cujo poema cantava sobre a paisagem japonesa, afirmando, portanto, a ancestralidade divina da poesia clássica japonesa. Logo, se o divino habita a poesia e o fazer poético, então, é lícito afirmar que *Hagoromo, Manto de Plumas* de Haroldo de Campos, também é contaminado pelo lirismo divino.

Em sua transcrição, o poeta cria um *outro* texto, contudo, mantém a isomorfia divina e terrena do texto de partida. Haroldo de Campos trabalha engenhosamente a materialidade do poema – sua informação estética – demonstrando como o *como é dito* tem relevância e impacto na tradução poética, visto que a forma e o conteúdo do poema não se expressam apenas pelo significado das palavras, mas pela criação de uma malha sensorial que orchestra um balé de sentidos.

Esse balé de sentidos se dá pela coreografia do corpo verbal, pela delicadeza e refinamento das metáforas criadas, pela elegância das vozes poéticas que são incorporados ou aludidos no poema, ou seja, em como a estética do yûgen, ou nas palavras de Haroldo de Campos: o charme sutil, é configurada e urdida na tessitura poética.

2. 5. 幽玄 (yûgen; misterioso): o Charme Sutil do cantar da primavera

幽玄 (yûgen; misterioso) é um dos conceitos estéticos da tradição japonesa, associado à beleza sutil, misteriosa e profunda, à alusão e à inferência, priorizando a sugestão em vez de explicitação. O yûgen indica profundidade e beleza por meio do que não é dito diretamente, mas pelo que é inferido, percebido de forma intuitiva e subjetiva. Frente ao lirismo da poesia waka, yûgen é a figuração do misterioso e profundo, a simplicidade que sugere um aprofundamento emocional. Sobre o ideograma 幽玄 (yûgen), Caputo (2016), traz uma bela explicação do kanji:

como que sacralizadas pela eliminação do supérfluo, há um espaço altamente concentrado de onde nasce a ‘elegância’, uma das palavras no campo da semântica de onde geralmente se traduz o termo yûgen 幽玄 [...]. O elemento principal de gen

玄, ‘preto’, ‘oculto’ ou ‘mistério’, se insere entre os vãos da montanha, yama 山, formando yû 幽, ‘sutil’, ‘vago’, ou ‘indistinguível’ (CAPUTO, 2016, p.29).

Assim, yûgen é o lirismo gracioso, a beleza misteriosa, a aparente simplicidade que é carregada de profundidade emocional.

Formulado por Fujiwara no Shunzei (1114-1224), a estética do yûgen na poesia é entendida como “a evocação de associações não explicitadas nas palavras ou na forma do poema” (CUNHA, 2019, p. 18), ou seja, a sutileza do silêncio e da alusão. Um exemplo do ideal de yûgen no waka é o poema de Fujiwara no Teika (filho de Shunzei), do livro 4 do *Shinkokinwakashû*, na seção de outono I, n. 363:

Tabela 34: Poema n. 363 da antologia *Shinkokinwakashû* (tradução Angélica Ramos)

Não vislumbro: flores de primavera folhas de outono. Na praia, só céu escuro e cabana.	見わたせば花も紅葉もなかりけり浦の苫屋 の秋の夕暮れ
	miwataseba hana mo momidji mo nakarikeri ura no tomaya no aki no yufugure.
	Quando olho ao redor, não há flores ou folhas de outono, em uma cabana na praia no anoitecer.

(SHINKOKINWAKASHÛ, 1205, n.p.)

O poema exprime a tristeza melancólica do eu lírico, que está solitário e não mais se alegra com as belezas da primavera ou do outono. A estética do yûgen no poema de Fujiwara no Teika se revela na evocação de uma beleza discreta e contemplativa, na qual a simplicidade se destaca e a ausência de outros elementos explícitos estimula a imaginação do leitor a preencher o cenário com sentimentos sutis de nostalgia e efemeridade. Pelo poema, constatamos que a estética do “yûgen é notoriamente difícil de definir, mas talvez pensá-lo como uma qualidade de enriquecimento e profundidade do conteúdo, derivada de uma expressão elegante e compreensível⁸²” (COMMONS, 2016, p. 227, tradução nossa).

No Nô, a estética do yûgen refere-se, primeiramente, ao passado clássico (poesia) e à gestualidade codificada. A performance do Nô é costurada por kata (formas), e cada gesto, em si, é parte de um ritual, no qual se integra força, sutileza e beleza, sendo que a performance teatral busca trazer o inesperado para o esperado – como uma flor. Na performance teatral, a força assemelha-se ao pinheiro e ao guerreiro; a sutileza – a flor – é o yûgen. Zeami define o yûgen como:

⁸²“yûgen is notoriously difficult to define but maybe thought of as a quality of richness and depth of content implied by elegant, understated diction” (COMMONS, 2016, p. 227).

Esta palavra exprime diferentes nuances mas, pode-se dizer, grosso modo, que o sentido a ela atribuído por Zeami, é o de graça, de fineza. Explicando de uma forma mais analítica, ao sentido original de “profundo”, juntou-se o de “beleza charmosa”, como a de uma jovem dama de classe. (GIROUX, 1991, p.116)

Outro importante aspecto da estética do yûgen é a demanda de um esforço intelectual para apreensão das sutilezas e profundidade de sua beleza. O Teatro Nô é uma arte Zen, logo, não é estranho que a estética yûgen recaia, em grande parte, na participação do leitor/espectador, pois, a conexão da poesia e da arte se dá no intervalo, nas entrelinhas, do não-dito. Nesse sentido, a plateia é parte ativa da performance, um *outro* personagem, o qual deve suprir todas as conexões e inferências (CAMPOS, 1969, p. 81), ou seja, o yûgen está na inferência, na percepção que o leitor/espectador constrói a partir da obra.

O Nô é uma “arte abstrata, de dinamização interior” (SUZUKI, E., 1977, p.42), o qual exige um trabalho intelectual do público. Este esforço intelectual se estende para as sutilezas e belezas ocultas do poema/drama, os quais devem ser inferidos para um melhor fruir da narrativa, uma vez que a poesia japonesa é carregada de sutilezas e silêncios, espaços aparentemente vazios que são preenchidos pelo não-dito. Assim, o yûgen está na ambiguidade semântica, no jogo de alusões e alegorias, de forma que o leitor/público deva realizar o exercício mental de inferir o ‘não-dito’, sendo este trabalho intelectual, a beleza do Nô e da estética yûgen.

Em *Hagoromo, o Manto de Plumas*, a estética do yûgen está na beleza da escolha lexical, por meio de palavras cuja sonoridade transmitem a sensação de profundidade emocional, sutileza e refinamento. Assim como o espectador do Teatro Nô, o leitor haroldiano é incentivado a ativar sua sensibilidade e imaginação, pois seus versos não permitem uma leitura passiva, eles demandam um contínuo e ativo imaginar e sensibilizar. O relevo poético é constantemente trabalhado no poema, o verso assimétrico, as rimas, os ecos ditam o fluxo verbal, que se intensifica ou rarefaz e sensibiliza, conforme o poema prossegue e novas paisagens mágicas são desveladas. Os espaços mallarmaicos se estendem e se repetem para que o leitor/espectador possa fruir ao máximo da sensação dos silêncios metafóricos, das alegorias e metáforas implícitas.

Emulando o texto de partida, a descrição da paisagem no texto transcrito ressalta apenas seus aspectos elegantes, não há referência à lama, ao cheiro de peixe ou à salinidade marinha. A paisagem é harmoniosa, misteriosa e bela, uma utopia de sentido e beleza natural. Miho é retratada como um espaço belo e misterioso, já nos versos de abertura, a elegância com que o ofício de pescador é sutilmente indicada, ou como a paisagem cotidiana da

pescaria é cantada, evidencia o charme sutil com que as ações mais banais são representadas de forma refinada e sutil. Em *Hagoromo*, tudo é gracioso, delicado e gentil; mesmo a força terrível e avassaladora da natureza (mar, vento, tufão) é apresentada com delicadeza e beleza, refletindo a estética do yûgen.

O yûgen se manifesta na arte da insinuação, da sugestão e do não dito. A alusão e a inferência são seus principais recursos. Essa estética está presente na descrição do cenário de *Hagoromo*, o qual é construído de forma a contrastar e unificar os mundos do divino e do terreno, contudo, essa construção imagética se dá por meio da alusão e lacunas, a fim de que o leitor use sua imaginação (e experiência) para inferir o significado e a atmosfera. Nesse sentido, a presença do divino é aludida pelas alegorias sagradas, como no vocabulário sazonal (lua, vento, montanha, pinheiro), bem como no próprio espaço físico e real de Miho que é, como indicado pelo termo japonês, um *utamakura*. Enquanto *utamakura*, Miho é considerado um espaço sagrado para o Xintoísmo, cercado por mar, montanha e pinheiros, locus nos quais os deuses comumente descendem ou se manifestam. Ressaltamos que os deuses xintoístas e divindades budistas estavam profundamente imbricados no pensamento (e cotidiano) do povo japonês, pois:

Para as pessoas do período medieval, os principais atores do mundo não eram os seres humanos, mas os kami e Budas como fonte do mundo fenomenal [terreno], quem o controla e quem acredita-se movia-o. Neste sentido, o período medieval é preciosamente ‘a era dos kami e Budas’. Acreditava-se que kami e Budas frequentemente respondiam as indagações humanas e indicavam o caminho a ser seguido. O povo medieval sempre sentiu que vivia entre os kami e Budas, ouvindo suas vozes, sentindo seu olhar⁸³. (ITÔ, 2003, p. 25-26, tradução nossa)

ou seja, o povo japonês acreditava que os deuses partilhavam das ações e do cotidiano dos humanos. Logo, encontrar um manto misterioso, ou caminhar por uma paisagem em que pétalas caem do céu e o ar é permeado por um perfume divino, eram vistos como eventos reais. Dessa maneira, como exposto na análise dos versos (01 ao 51), o Pinheiral de Miho⁸⁴ está saturado pela estética do yûgen, o qual é percebido nos indícios, alegorias, metáforas que, por meio da inferência, conectam este espaço ao mundo sobrenatural, ao mundo dos kami.

⁸³ “For medieval people, the main actors in the world were not human beings, but the Kami and Buddhas at the source of the phenomenal world, who control it, and who were believed to move it. In this sense the medieval period is precisely “the age of the Kami and Buddhas.” Kami and Buddhas frequently responded to human inquiries and gave indications of the path to be taken, it was believed. Medieval people always felt that they lived among the Kami and Buddhas, hearing their voices, feeling their gaze.” (ITÔ, 2003, p. 25-26).

⁸⁴Em santuários e templos, os torii (鳥居; portão de santuários e templos) são erguidos sempre voltados para o mar, pois, espaços como montanhas e mares são considerados o outro mundo, o mundo sagrado. Assim, as montanhas e o pinheiral da Baía de Suruga são vistos como prováveis morada dos deuses, bem como o mar costal.

Diferente de uma descrição explícita ou detalhada, o yûgen sugere profundidade e beleza por meio do que não é dito diretamente, permitindo que o leitor intua significados além do que está na superfície do poema. Nesse sentido, em *Hagoromo, o Manto de Plumas*, a alusão ao sagrado começa no shidai, o canto de abertura, que, quase como uma evocação anímica, apresenta os elementos do céu (vento) e do mar. Os versos de abertura sugerem que há, na paisagem, tanto o embate quanto a harmonia entre a natureza/divino (mar e vento) e o terreno (pescadores). A estrofe não expressa diretamente o conflito humano – natureza, a necessidade de domesticar a natureza (desmatar florestas, caçar animais) e, ao mesmo tempo, o desejo de reverenciá-la, visto que a natureza é o espaço no qual os kami se manifestam, atravessam a barreira do mundo espiritual para o mundo humano, sendo que eles têm o poder de destruir ou proteger, conforme a sua vontade. Esse raciocínio é inferido pelo leitor por meio das alusões e da construção de imagens. Logo, o poema demanda do leitor um esforço intelectual, em que ele perceba que o cenário possui mais do que beleza natural, que há indícios que Miho é o locus intermediário, comungado pelo divino e pelo terreno.

Por outro lado, yûgen é a beleza do refinamento, perceptível mesmo nas menores e aparentemente irrelevantes ações cotidianas, seja no vestuário luxuoso dos pescadores, seja na paisagem cantada. Ele se manifesta nas intersecções poéticas, como no nome do pescador e na sugestão de que o Hakuryô seja algo além de um pescador. Ao questionar o nome do pescador – Dragão Branco – o público/leitor realiza o trabalho intelectual de inferir quem realmente é o pescador. A alusão de que Hakuryô refere-se ao mito de *Yu, o arqueiro* confere complexidade ao personagem, como também implica na possibilidade de que o waki talvez seja um deus que já foi punido ou sofreu devido a ações humanas. Isso atribui profundidade ao pescador e as ações que este venha a tomar contra a Tennin, como também indica a possibilidade do pescador ser um ser divino em processo de ascensão.

Assim, o yûgen está na rede de interconexões literárias e culturais de *Hagoromo*. Nas nuances semânticas que o pinheiro, árvore sagrada e protetora, representa e pigmenta na tessitura poética; no ato de cantar sobre o céu japonês e conectar essa alusão a eventos mitológicos, a poetas e poemas do passado; ou ainda, no jogo verbal dos utamakura e dos kakekotoba, que florescem no relevo poético e, a cada leitura, agregam uma nova camada de sentido (e sentimento) ao poema.

O jogo tímbrico construído pelo poeta também possui refinamento e contribui para o aprofundamento emocional, refletindo, portanto, a estética do yûgen. “Desde as civilizações antigas, a atribuição de valores aos sons vocálicos sempre fascinou o espírito humano,

adquirindo conotações de magia e misticismo” (MONTEIRO, 1985, p. 42). Essa magia lexical é exibida na poesia haroldiana. Nela, as palavras remetem a sensações, valores, sentimentos; como uma ponte, a palavra poética é o gatilho para as nossas percepções sensoriais. Essa manipulação dos sentidos é uma das belezas de *Hagoromo o Manto de Plumas*, como os versos: “cor-aroma”, “Lua, clariluna”; “Lonjuras de montanhas”, “serena nos pinheiros sempiternos”, “magia-perfume” estimulam sensações de tato, cinestesia, espacialidade, clareza, amplitude, magia, mistério, admiração, dentre muitos outros. Os versos nos contaminam com traços imaginativos e sensoriais, nos conduzindo pelo balé verbal de sentidos e sentimentos.

Sobre o *yûgen*, e a beleza do balé verbal a que Haroldo de Campos consegue capturar dos ideogramas e recriá-los na língua portuguesa, acreditamos que as palavras de Severo Sarduy sobre o livro *Yugen/cuardeno japonés* (1993) também se aplicam ao processo transcriador do poeta:

Tabela 35: Poema de Severo Sarduy para Haroldo de Campos

Para decirte cuánto disfruté <i>Yugen</i> : relámpago del sentido; libélula presa em el ideograma del umbral ...

(CAMPOS, 2010, p. 73.)

ou seja, o processo tradutório haroldiano captura os lampejos de significado linguísticos, transpondo-os em outra imagem tão delicada e bela quanto a de partida, mantendo a sensação de experiência que não pode ser plenamente explicada em palavras, mas que desperta um senso de maravilha e introspecção.

A poética de Hagoromo, *o Manto de Plumas* também é permeada por espaços em branco, nos quais o silêncio cheio cresce “junto com o discurso poético, marca o compasso da leitura, regula a vibração da voz, potência o som e o sentido do verso findo, presente e novo. Ou ainda, satura-se da dúvida lançada pelos caminhos que a significação vai abrindo” (BOSI, 1977, p. 104) e ao abrir-se, o silêncio ecoa o dito e, gentilmente, murmura o não-dito, enriquecendo e aprofundando a forma e o conteúdo do poema. Afinal, “em cada poema ingressa-se e é-se expulso do paraíso. Um poema é feito de palavras e silêncios” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 09). Com palavras e silêncios, o poeta-tradutor nos oferta um relevo poético no qual as palavras têm cores, sons, sensações e significados; como num

jardim sensorial, as flores verbais germinam e se entretecem nos versos, criando uma misteriosa e mágica paisagem poética.

Como exposto, os versos analisados neste capítulo focam em descrever o cenário em que se passa o drama Nô, indicando a relevância que a natureza possui na poesia clássica japonesa, como também a confluência com que o divino se manifesta e interagem com os humanos, ou seja, a incidência com que o divino e o terreno se encontram. Nestes versos, também há a apresentação do personagem Hakuryô – e oculto, nos versos, o questionamento da sua real persona – e a apresentação parcial da donzela celeste (Tennin) e, sobretudo, a descoberta da vestimenta celestial, o manto de “primor de cor-aroma”. Com toques mallarmaicos e poundianos, Haroldo de Campos recria a arquitetura textual de *Hagoromo*, na qual cotejamos o processo tradutório, apontando os elementos do divino e do terreno que, em nossa leitura, impactaram o texto transcrito.

No próximo capítulo, Capítulo 3: 破 (Ha; desenvolvimento) – O encontro do divino e do terreno, continuaremos com a leitura crítica do poema, analisando os versos n. 52 ao 158, os quais englobam o desenvolvimento (e conclusão) da narrativa teatral, a qual se constrói por meio do diálogo entre a donzela celeste e o pescador, o qual representa o encontro do divino com o terreno, servindo de alerta para o perigo das ambições terrenas. Neste capítulo, não focaremos no cotejamento dos aspectos do processo de tradução criativa do poeta, pois, priorizamos a leitura dos aspectos culturais, sociais e religioso urdidos na trama de *Hagoromo, o Manto de Plumas*.

Capítulo 3: 破 (Ha; desenvolvimento) – O encontro do divino e do terreno

O Teatro Nô, como expressão artística e literária, tem a capacidade de explorar os paradoxos e tensões inerentes da experiência humana, frequentemente abordando temas que permeiam tanto o sagrado quanto o mundano. O Nô “é muito mais do que a encenação de uma estória; ele tem raízes religiosas e existe na fronteira entre o entretenimento e o ritual⁸⁵” (PINNINGTON, 2013, p. 163, tradução nossa), na qual o cotidiano, a mortalidade, os prazeres terrenos e a busca pela salvação caminham lado a lado com kami, figuras sagradas e espirituais, oferecendo a visão de um mundo sobrenatural, um mundo além do físico, de reinos celestiais e infernais, entrelaçando o mundo humano com outros mundos. No Drama Nô, o divino e o terreno se encontram, eles coexistem e se influenciam, num diálogo contínuo que não só enriquece sua narrativa, como também oferece uma compreensão da própria natureza humana.

Na narrativa Nô, é comum personagens que questionem a efemeridade da vida e a inevitabilidade da morte, apresentando os conceitos budistas do 無常 (mujô; impermanência), o qual ensina que tudo no universo está em constante mudança, nada é permanente, desde as emoções, a materialidade e prazeres terrenos, até a própria vida. Portanto, apegar-se a algo, como se fosse fixo, leva inevitavelmente à frustração, ou ao 苦 (ku, dukkha; sofrimento), que é a insatisfação, o sofrimento frente a realidade fundamental da existência, a dor do apego às coisas transitórias de uma existência que é transitória. Assim, é comum que a trama Nô apresente estórias sobre jornadas espirituais, que retratam o caminho budista para o despertar, a busca pelo 悟り (satori; iluminação), a qual é o conceito central do Budismo, que implica a libertação das amarras e do sofrimento terreno. Satori é o despertar para a verdadeira natureza da realidade, livre das ilusões do ego e do apego, a percepção da impermanência e da interconexão de todas as coisas. Dessa forma, estas narrativas muitas vezes exploram temas de transformação pessoal, conflitos internos e a busca pela realização espiritual, a iluminação, espelhando os ensinamentos do Budismo por meio de dilemas éticos que servem como oportunidades para introspecção e crescimento moral, ecoando os princípios budistas sobre a conduta ética e as consequências das próprias ações.

⁸⁵ “[Noh] is much more than the acting out a story; it has religious roots and exists on the border between entertainment and ritual”(PINNINGTON, 2013, p. 163).

Na arte performática do Nô, também é aparente a influência do Zen Budismo, moldando não apenas o conteúdo dos dramas, como também a sua sensibilidade estética e estrutura narrativa. Assim como o Zen valoriza a simplicidade, a disciplina e a apreciação do momento presente, o mesmo faz o Nô, cujos princípios estéticos são evidentes características do Zen, comprovados pelo cenário minimalista, no estudo disciplinado dos atores e músicos, nos movimentos lentos e deliberados dos atores, cuja performance enfatiza a sutileza e o eufemismo, refletindo a estética do 幽玄 (yûgen) e do 侘び寂び (wabisabi⁸⁶).

Nesse sentido, é inegável o impacto que o Budismo exerceu no relevo artístico do drama Nô, com a integração de conceitos e práticas que podem ser percebidas nos temas, no imaginário e na sensibilidade estética, cuja arte apresenta um contemplar e refletir sobre a condição humana e sua existência. Alguns dos princípios budistas, como a impermanência, a transitoriedade e a compaixão, são temas centrais da narrativa da peça Nô *Hagoromo*. Nela, a donzela celestial fica impossibilitada de retornar ao paraíso budista devido à captura do manto de plumas pelo pescador, cuja simbologia remete à impermanência de todas as coisas, à natureza humana e aos desejos terrenos - em como estes apegos (amarras terrenas) ocasionam sofrimentos. A peça também aborda a questão da compaixão: a falta desta quase resultou na morte da donzela celeste, e seu surgimento ocorre quando o pescador devolve o manto de plumas à Tennin, evidenciando a importância de realizar atos altruístas, pregando a coexistência e a harmonia.

Como agradecimento pelo retorno do manto, a donzela celestial executa uma dança sagrada, a qual não é apenas uma performance, mas um ritual sagrado que conecta os reinos mundano e celestial. No Budismo, a dança e a música também são usadas como meios de oferendas e expressões de fé, logo, a dança da Tennin é uma oferenda para Buda, a qual funciona como veículo de conexão entre os mundos material e espiritual. Após a dança, a donzela celeste retorna para o paraíso, cujo ato é uma metáfora para o conceito budista de ascensão e libertação. Seu retorno ao céu, livre da escravidão terrena, alude ao ensinamento budista de libertação da 輪廻 (rinne; sansara) que se refere ao ciclo de nascimento, morte e renascimento, a ciclicidade de toda a vida, matéria e existência, à qual todos os seres estão sujeitos. Esse ciclo é impulsionado pelo carma, ou seja, pelas ações e intenções acumuladas

⁸⁶ O conceito do wabisabi foca-se na transitoriedade e imperfeição das coisas e seres humanos, pregando por uma vida (moral e estética) liberta do apego emocional e moral. Este prioriza a tranquilidade do isolamento e as coisas simples e rústicas como sinônimo de beleza. A estética busca a beleza na imperfeição e na transitoriedade, cujo designs minimalistas e por vezes rústicos, simbolizam a apreciação pelo imperfeito e pelo impermanente. (FRÉDÉRIC, 2008, p.1241).

durante as sucessivas existências, sendo que a libertação deste ciclo se dá por meio da iluminação, do despertar espiritual, estado em que o apego, a ignorância e o sofrimento cessam.

Assim, para um melhor entendimento da narrativa da peça *Nô Hagoromo*, faremos um resumo do desenvolvimento do Budismo nas terras nipônicas, do Período Asuka⁸⁷ (538-710) ao Muromachi (1336-1573), destacando algumas das escolas budistas, como: Amidista, Esotérica e Zen, as quais deixaram marcas visíveis na arte teatral Nô.

3.1. 日本の仏教 (Nihon no Bukyô; Budismo Japonês)

O Budismo, como tradição filosófica e espiritual, assumiu várias formas e interpretações em diferentes culturas e regiões. Na sua essência, o Budismo ensina o caminho para a iluminação, o 悟り (satori; iluminação), o qual busca a “superação da dualidade (como o eu e o outro; a subjetividade e a objetividade; um e muitos; a existência e o nada; o ser eterno e o nirvana; a vida e a morte)” (KATO, 2012, p.25) por meio da compreensão e da transcendência do sofrimento. Seus ensinamentos fundamentais são constituídos pelas Quatro Nobres Verdades, que são: 1) a existência do sofrimento (cujas raízes estão na impermanência das coisas, ou seja, no caráter transitório e finito da vida); 2) a origem do sofrimento (refere-se ao apego às coisas mundanas e à ilusão de permanência); 3) libertação do sofrimento e 4) o caminho para esta libertação.

Outro dogma budista é que todas as coisas (animadas ou inanimadas) estão sujeitas ao *sansara* - nome dado ao ciclo de nascimento, morte e renascimento. O *sansara* é determinada pelo *carma*, ou seja, pelas ações realizadas no ciclo vida-morte, as quais afetam o renascimento e próximo ciclo do *sansara*. Apesar de basear-se nestes fundamentos e estar enraizado nos ensinamentos centrais de Siddhartha Gautama (o Buda⁸⁸), o Budismo Japonês foi fortemente influenciado pelo seu contexto cultural e histórico, apresentando características únicas que o distinguem de outras formas desta religião.

⁸⁷O Período Asuka (538-710) é caracterizado pela transição de um Japão clânico para um Estado unificado, cujo poder é centralizado no Imperador. Neste período, ocorre a introdução do Budismo, missões diplomáticas à China para estudar a cultura e burocracia chinesa, a qual inspirou a Reforma Taika - que implementou a burocracia estatal, como também a redistribuição de terras.

⁸⁸O conceito de "buda" não se limita a indivíduos específicos; qualquer ser que alcance a iluminação pode ser um buda. Assim, no Budismo, há muitos budas, dependendo da tradição e da interpretação, Sidarta Gautama (Buda Shakyamuni) é tido como o fundador histórico do budismo, que viveu na Índia por volta do século V a.c. Outros budas de diferentes vertentes são: Amida (Buda da Terra Pura, associado à compaixão e luz infinita); Vairocana (o Buda Cósmico do budismo esotérico); Bhaisajyaguru (o Buda da Medicina, ligado à cura).

O Budismo foi oficialmente introduzido no Japão no século VI, quando o rei da Coreia, Sông Myông (523-554), presenteou o Imperador Kimmei (509-571) com uma estátua de Buda e escrituras budistas. Contudo, é certo que o país tivera contato com a religião devido às transações com a Coreia e a China. Em suas primeiras décadas em solo japonês, cujo período foi denominado Budismo Asuka⁸⁹ (552-645), o Budismo foi apoiado pelo clã Soga e, mesmo com oposição dos clãs Mononobe e Nakatomi, os quais prezavam pelo Xintoísmo, o imperador optou por favorecer a nova religião. O desenvolvimento inicial do Budismo no arquipélago é tradicionalmente atribuído ao Príncipe Shotoku Taishi (574-622), regente que desempenhou papel crucial na promoção do intercâmbio cultural com o reino coreano.

Caracterizado por uma abordagem sincrética, o Budismo Asuka misturou crenças religiosas nativas, o Xintoísmo, com as doutrinas budistas importadas. Esse sincretismo manifestou-se em vários aspectos da prática religiosa, incluindo a incorporação de divindades budistas em rituais xintoístas e a adaptação da iconografia budista para ressoar com a sensibilidade estética japonesa. O sincretismo com o Xintoísmo teve duas fases principais, a primeira ocorreu com a introdução do Budismo e de um novo deus, o que gerou certo conflito com as deidades do Xintoísmo, cuja religião era uma das bases do poder da família imperial – a qual proclamava ser descendente da kami 天照大神 (Amaterasu; Deusa do Sol). A fim de evitar maiores atritos, Buda foi apresentado como o salvador das divindades sofredoras, visto que “as pessoas compreendiam Buda como um deus estrangeiro, ou um deus visitante, que tinha o poder místico para realizar bênçãos e punições divinas⁹⁰” (MATSUO, 2007, p. 16, tradução nossa). A segunda fase ocorreu no período Kamakura⁹¹ (1185 – 1333), no qual estipulou-se que as deidades xintoístas eram reencarnações de Buda, e, portanto, elas também tinham o poder de proteger e salvar as pessoas. Esse conceito é chamado de 「本地垂迹説」 (honchi suijaku setsu; buda que reaparece como deus reencarnado).

⁸⁹Nomeado em homenagem à região de Asuka, que serviu como centro político e cultural do Japão durante o período Asuka (538-710).

⁹⁰“it is notable that people understood the Buddha as a foreign god, or a visiting god, that had mystica power to bring about both blessings and divine punishment” (MATSUO, 2007, p. 16).

⁹¹O Período Kamakura ou Xogunato Kamakura (1185–1333) foi o primeiro governo militar, estabelecido pelo Xogun Minamoto no Yoritomo (1147-1199), marcando a ascensão da classe guerreira, os samurais. A capital administrativa do país é estabelecida na cidade de Kamakura, enquanto o Imperador (e sua corte) permanecem em Quioto, representando espacialmente a mudança do poder civil do Imperador (e aristocracia) para os militares. O período também é marcado pela invasão dos mongóis, pelo desenvolvimento do Budismo Zen entre os samurais e a criação do código de conduta dos samurais, o Bushidô.

Outro aspecto significativo deste sincretismo foi a integração de vários rituais e cerimônias que decorrem de práticas xintoístas, como visita a santuários, orações aos antepassados e a participação em festivais sazonais. Diversos festivais expõem a mistura de tradições budistas e xintoístas, como, por exemplo, o Festival Obon, o qual homenageia os ancestrais e seus espíritos, ou o Festival Setsubun que marca o início da primavera com rituais para afastar os maus espíritos. Esses festivais refletem a fusão de elementos e de tradições da prática religiosa japonesa.

Neste cenário eclético, o Budismo Asuka foi um capítulo fundamental na história religiosa japonesa, marcando a introdução e o desenvolvimento inicial do Budismo no arquipélago. A prática budista, deste período, foi de cunho intelectual e filosófico, visto que apenas a aristocracia tinha acesso aos textos budistas, restringindo, portanto, o Budismo à corte e aos clãs ligados diretamente ao governo. Este período também é marcado pelo surgimento de textos e de escrituras budistas significativas, incluindo traduções de sutras importantes do sânscrito para o chinês e, posteriormente, para o japonês. Esses textos sagrados desempenharam um papel vital na formação dos fundamentos doutrinários do budismo japonês e no fornecimento de orientação espiritual aos praticantes.

A inserção da nova religião na corte imperial também instigou a criação de templos, os quais eram patrocinados pelos clãs a fim de expor e propagar seu poder, fazendo com que os artesãos passassem a criar decorações e ornamentos, promovendo a arte budista. Um dos legados do Budismo Asuka é a construção dos primeiros templos e monumentos budistas, como o famoso 法隆寺 (Horyu-ji, Templo da Lei Florescente) ou o 東大寺 (Tôdai-ji, Grande Templo Oriental) (figura 14), o qual abriga a colossal estátua de bronze do Buda Vairocana, conhecido como Daibutsu. As construções budistas (templos e pagodes) eram adornados com esculturas complexas e pinturas coloridas que representavam divindades budistas, seres celestiais e cenas de escrituras budistas. Os templos também serviam como centros de aprendizagem e de prática espiritual, atraindo monges e estudiosos de todo o Leste Asiático e contribuindo para o florescimento da cultura budista no Japão.

Apesar de seu significado fundamental, o Budismo Asuka não estava isento de desafios. Sua natureza sincrética deu origem a debates doutrinários e cismas dentro da comunidade budista, sendo que sua propagação encontrou resistência por parte de práticas religiosas nativas arraigadas, levando a períodos de turbulência social e política. Entretanto, é certo que o Budismo Asuka lançou as bases para o estabelecimento de um sistema monástico

budista centralizado, com mosteiros servindo como centros de atividade religiosa e centros de intercâmbio intelectual.

Figura 14: Templo Tôdai-jii em Nara.



Fonte: acervo pessoal da autora.

O enraizamento e a estruturação do Budismo teve como ponto chave a Reforma Taika, a qual marca um ponto de viragem significativo no cenário sociopolítico do Japão. Iniciada no século VII, durante o reinado do Imperador Tenji (626-672), e solidificada sob o Imperador Tenmu (631-686), a Reforma Taika visava centralizar o poder imperial e emular as estruturas administrativas da Dinastia Tang da China, implantando, portanto, um sistema burocrático inspirado nos modelos chineses. Esta reestruturação envolveu a centralização do Estado (pautado na pessoa do imperador), a melhoria do sistema jurídico e a reforma do sistema fundiário. Em meio a estas transformações políticas, o Budismo desempenhou um papel complexo, pois, proporcionou uma estrutura espiritual que complementou as mudanças políticas provocadas pela Reforma Taika, visto que o conceito do direito divino à realeza, advindo do Xintoísmo, fundiu-se à noções budistas de carma e de renascimento, ajudando a legitimar as reivindicações de poder da autoridade imperial (ASAKAWA, 1963, p. 124-136).

Nesse sentido, os rituais e as cerimônias budistas tornaram-se parte integrante das funções da corte imperial, reforçando a relação simbiótica entre religião e política, por consequência, houve o aprofundamento da relação entre Budismo e o governo do Estado, em que os monges budistas integram o governo como oficiais do Estado, sendo nomeados para cargos governamentais.

Com a institucionalização do Budismo pelo Estado, os monges realizavam práticas religiosas para e em nome do Estado, ou seja, eles eram os responsáveis por rezar pela paz e saúde do governo (família imperial e clãs), como também pela tradução dos textos budistas para o japonês. Em contrapartida, o Estado era quem gerenciava os templos e os monastérios, além de gerenciar a ordenação dos monges.

Para realizar sua prática, os monges estatais deveriam manter-se afastados de toda impureza – inclusive de pessoas tidas como impuras, como por exemplo: mulheres no período menstrual, enfermos, ostracizados (classe social: eta e hinin⁹²) e os mortos. Os monges também eram proibidos de evangelizar fora dos templos e dos monastérios, a não ser mediante permissão. Isso fez com que o debate filosófico e as práticas budistas fossem limitadas à aristocracia e aos templos, sendo, portanto, alheio ao envolvimento do povo. Entretanto, alguns ensinamentos da nova religião transpassaram os muros da corte, sendo assimilados pela população, como: a crença no carma como resultado da lei de causa e efeito; o sentimento de impermanência e a possibilidade de salvação após a morte, algo que o Xintoísmo não possui. Por consequência, paralelo à estatalização do Budismo surgiu o monge não ordenado pelo Estado ou o monge do povo, o 私度僧 (shido sôni; auto-ordenado). Esses monges “eram de fato proibidos por lei, entretanto foram amplamente aceitos [na sociedade⁹³]” (YOSHIDA, K., 2003, p. 07, tradução nossa), sendo que sua prática era uma mistura de Budismo, Taoísmo e Xintoísmo (aspectos xamânicos) - exemplo dessa prática eram as rezas de sutras e mantras como forma de acalmar e/ou eliminar espíritos malignos⁹⁴ (fenômenos naturais) ou como rituais místicos para proteção.

⁹²Até a Restauração Meiji (1868-1912), a sociedade japonesa era rigidamente estratificada, com dois grupos fortemente marginalizados: os 穢多 (eta; impuros) e os 非人 (hinin; não-humanos). Os eta eram uma minoria considerada ‘intocável’, por trabalharem com atividades vistas como impuras pelo Budismo e Xintoísmo, como o abate de animais, curtimento de couro e execuções, eles sofriam forte discriminação e viviam em comunidades separadas. Os hinin não pertenciam formalmente ao sistema de classes, sendo, geralmente, criminosos, mendigos, atores e trabalhadores itinerantes, os quais eram tratados com ainda mais desprezo do que os eta.

⁹³“ [shido soni] were indeed proscribed by law, but in fact they were widely accepted” (YOSHIDA, 2003, p. 07).

⁹⁴As pessoas do medieval acreditam que as catástrofes, os desastres naturais eram causados por espíritos malignos ou por seres sobrenaturais.

No período Heian (794-1185), o Japão importou o Budismo Esotérico, cuja prática atraiu o interesse das pessoas devido ao ar de misticismo. Essas artes esotéricas, como uma força mágica, geralmente envolviam rituais para a prosperidade (colheitas fartas), a cura, o apaziguamento de espíritos vingativos ou a prevenção de desastres. Dentre as escolas Esotéricas, destacam-se as vertentes Tendai e Shingon.

O Budismo 真言宗 (Shingon; *Verdadeira Palavra*), muitas vezes referido como a escola da "Palavra Verdadeira", foi fundado pelo Monge Kūkai (774-835), postumamente conhecido como Kōbō Daishi, durante o início do período Heian (século IX). A escola Shingon incorpora ensinamentos tântricos, rituais intrincados e estudos espirituais, os quais focam-se na crença da iluminação fundamental de todos os seres e da conscientização da natureza búdica dentro de si, ou seja, a iluminação pode ser alcançada pelo corpo (estado e ações), enfatizando a acessibilidade imediata da iluminação, em vez de vê-la como um objetivo distante.

Os ensinamentos de Shingon advém, principalmente, do Sutra Mahavairocana, que entende o Buda Mahavairocana como a personificação da verdade última e a fonte de todos os fenômenos. Mahavairocana, também conhecido como Dainichi Nyorai, representa o princípio da iluminação universal, sendo reverenciado como a divindade central no Budismo Shingon. O Sutra Mahavairocana, juntamente de outros textos-chave, como o Sutra Vajrasekhara (Kongocho Kyohon) e o Sutra Susiddhikara (Jujukinkyo), constitui a base doutrinária do Budismo Shingon, pregando ensinamentos sobre a natureza da realidade e o caminho para a libertação. A prática religiosa desta vertente budista pauta-se nos ‘três mistérios’: mudra (rituais do corpo), mantra (rituais da voz) e mandala (rituais do olho/mente). Os ensinamentos e as práticas ritualísticas eram feitas em sigilo, sendo que “parte significativa do corpus religioso era transmitida por uma tradição oral cuidadosamente guardada de mestre para iniciante⁹⁵” (HILL, 1982, p. 27, tradução nossa). Contudo, há na literatura Shingon textos sagrados com comentários e exegeses escritos por monges, bem como manuais de rituais. Esses fornecem instruções detalhadas sobre a realização destes rituais esotéricos, incluindo visualização, recitação de mantras e prática de mudra. A poesia também ocupa um lugar especial na literatura Shingon, com hinos, cânticos e versos compostos para expressar a devoção aos budas e bodisatvas⁹⁶.

⁹⁵ “most of its corpus of religious meaning is transmitted only by carefully guarded oral tradition from master to initiate” (HILL, 1982, p. 27).

⁹⁶Bodisatva ou em japonês 菩薩 (bosatsu) são seres que atingiram o estado de buda, ou seja, alcançaram a iluminação, mas, por compaixão, o renunciaram a fim de permanecer no plano terreno e ajudar todos os seres a

Aspecto significativo do Budismo Shingon é o simbolismo esotérico transmitido pela sua arte e iconografia intrincadas, destacando-se a mandala, a qual é uma representação do universo e da mente iluminada. Mandalas são diagramas meticulosamente elaborados que retratam os reinos da existência, os budas e bodisatvas celestiais e os caminhos para a iluminação. Esses desenhos intrincados eram usados como ferramentas para a meditação, norteando os praticantes em sua jornada de autodescoberta e de realização espiritual. Além das mandalas, a arte Shingon abrange uma gama de expressões artísticas, incluindo estátuas, pinturas, caligrafia e instrumentos rituais, como vajras, sinos e adagas ritualísticas, os quais eram usados em rituais esotéricos para invocar proteção espiritual, purificar a mente e capacitar os praticantes em sua jornada espiritual. As estátuas de budas, bodisatvas e outras divindades, assim como as mandalas, serviam como pontos focais para devoção e contemplação, sendo reverenciadas como manifestações do divino, visto que cada aspecto destas esculturas, desde a postura até os gestos das mãos (mudras) e atributos simbólicos, transmitiam um profundo significado espiritual (KIYOTA, 1968, p. 37-9). Além da beleza estética, a arte no Budismo Shingon era entendida como uma ponte entre o mundano e o transcendente, pela qual os praticantes aprofundavam a compreensão dos ensinamentos e cultivavam a ligação com o divino.

Outra popular vertente Esotérica foi a 天台宗 (Tendai). Fundada pelo Monge Saichô (767-822), o Budismo Tendai caracteriza-se pelo aspecto mais filosófico da religião, contudo, ele também incorporou práticas esotéricas como mantras, mudra, meditação, estudo dos sutras e rituais. Apesar do seu foco filosófico, a escola Tendai reformulou as práticas esotéricas de forma a priorizar os preceitos do Sutra de Lótus, assim, as “práticas esotéricas, com seus gestos ritualísticos, o canto de fórmulas sagradas e mandalas elaboradas, eram valorizadas com uma linguagem e gesto secretos de Buda⁹⁷” (STONE, 1999, p. 28, tradução nossa).

A escola Tendai baseia seus ensinamentos, principalmente, no Sutra do Lótus, o qual propaga que todas as formas de vida possuem a mesma oportunidade para atingir a iluminação de buda, pois, todos são dotados com a natureza de buda. O Monge Saichô acreditava que “todos os outros ensinamentos do Budismo [sutras] são apenas provisoriamente verdadeiros - [...] - enquanto que o Sutra de Lótus era entendido como o

alcançar o caminho da iluminação.

⁹⁷“Esoteric practice, with its ritual gestures, chanting of sacred formulas, and elaborate mandalas, was valorized as the secret language and gestures of the Buddha” (STONE, 1999, p. 28).

ensinamento final e último de Buda⁹⁸”(DEAL; RUPPERT, 2015, p. 77, tradução nossa), ou seja, apenas o Sutra de Lótus transmitia os ensinamentos de buda em sua integridade e veracidade, os demais textos sagrados possuíam algo de incompletude ou verdade parcial.

A fim de ressaltar os ensinamentos do Sutra de Lótus, a arte Tendai propagou os ensinamentos, o Dharma, por meio de pinceladas intrincadas, esculturas delicadas e tapeçarias vibrantes (mandalas), pelo qual os artistas procuram capturar a essência da impermanência e a beleza inerente a cada momento fugaz, seja retratando paisagens serenas, bodisatvas graciosos ou as intrincadas mandalas que simbolizam o cosmos. No cerne desta arte reside uma profunda reverência pela natureza e pela interconexão de todas as coisas. A literatura Tendai abrange os escritos do fundador do Budismo Tendai, o Monge Saichô, os ensaios filosóficos dos Monges Ennin (794-864) e Enchin (814-891), além das escrituras sagradas, como o Sutra de Lótus, que expõe o potencial universal para a iluminação, ou o Sutra do Coração, que investiga a natureza do vazio, da efemeridade, esses sutras oferecem ensinamentos sobre a natureza da realidade e o caminho para o despertar.

Ambas vertentes – Tendai e Shingon – também realizavam a prática do 朗詠 (rôei): encontros e reuniões que promoviam a música e a recitação de poesia, a fim de estimular a aquisição de conhecimento. Outro ponto em comum entre estas escolas era a prática do 修験道 (shugendô; o caminho para o poder espiritual por meio da disciplina), o qual foi uma forma de sincretismo entre Budismo e Xintoísmo que uniu a prática xintoísta de veneração de montanhas (e seus kami) e a prática budista de buscar a iluminação, o conhecimento por meio do treinamento religioso, resultando numa espécie de meditação que consiste em escalar e/ou trilhar montanhas, numa mistura de treinamento físico e mental.

O sincretismo entre Budismo e Xintoísmo nas vertentes Esotéricas também se dá pela associação da Deusa do Sol, Amaterasu, com o Dainichi Nyorai, o Buda Mahāvairocana. Dainichi Nyorai, cujo nome significa “Grande Buda do Sol”, é visto como a personificação da verdade suprema e da iluminação, irradiando luz espiritual por todo o universo, cuja representação é similar à da Deusa Amaterasu, a qual é responsável por trazer luz física e ordem ao mundo. Ambas as figuras simbolizam iluminação, pureza. Em alguns templos budistas, particularmente aqueles influenciados pelo Budismo Esotérico, santuários ou altares são dedicados à Deusa Amaterasu.

⁹⁸“all other Buddhism teachings [ex:sutra] are only provisionally true - [...] - whereas the Lotus Sutra is understood as the final and ultimate teaching of the Buddha” (DEAL; RUPPERT, 2015, p. 77).

No campo político, as escolas Tendai e Shingon ganharam notoriedade tanto religiosa quanto política, o que lhes permitiu se desvincular do monopólio religioso do Estado, o qual era responsável por ordenar (e reconhecer) novos monges, visto que os monges de Tendai e Shingon conseguiram tornar-se independentes da obrigação de submeter-se ao governo e seguir a doutrina do Budismo Estatal (ELIOT, 2005, p. 240). Outro fator relevante é que a prática esotérica destas vertentes transformou a prática religiosa budista em algo recluso e introspectivo para algo concreto e expressivo. Contudo, mesmo com seu esoterismo, o Budismo Tendai e Shingon ainda não eram acessíveis (e compreensíveis) para a população, o que incentivou o desenvolvimento de práticas budistas mais simples, como as das escolas Amidistas e Zen.

No período Kamakura (1185-1333), houve a florescência do Budismo com o surgimento de várias escolas, como as Amidistas, as Zen e a Nichiren, as quais foram responsáveis por difundir e propagar o Budismo entre a população japonesa. Neste período, o Japão sofria com várias guerras civis, o que ocasionou na ascensão da classe guerreira e no surgimento de outras escolas budistas como resposta a instabilidade do governo. Os novos líderes budistas queriam propagar o Budismo entre as pessoas do povo, expandindo-o para além dos muros dos templos, da aristocracia e do governo, buscando ajudar as minorias sociais, como os enfermos e os ostracizados. Na visão destes líderes, as práticas budistas tradicionais eram muito complexas e exigentes, o que gerava certa opressão e desespero nos seus praticantes, pois, “os ideais budistas eram impossíveis de serem alcançados por meio tradicionais e também a justificação [necessária para a criação] de novos meios de salvação designado principalmente para o sujeito comum⁹⁹” (BLOOM, 1967, p. 145, tradução nossa). Tal fato ocasionou o surgimento das vertentes budistas: Jôdo, Jôdo Shin, Rinzai Zen, Sôto Zen e Nichiren – as escolas Amidistas e Zen.

A base comum destas novas escolas, cujo conceito é semelhante ao da Tendai, é a de que todos possuem a natureza inata de buda, portanto, podem ser salvos se acreditarem (e rezarem) pela misericórdia de buda. As escolas Amidistas, como: Jôdo e Jôdo Shin, focam-se na salvação por meio da fé em Amida, cujo nome provém do Buda Amida (Amitabha).

A vertente 浄土教 (Jôdo; Terra Pura) foi estabelecida pelo Monge Hônen (1133-1212), cuja doutrina se centra na devoção ao Buda Amida e na crença do renascimento na Terra Pura - paraíso onde a iluminação é rapidamente alcançável. Os ensinamentos da escola

⁹⁹“Buddhist ideals were impossible to attain through traditional means and also the justification of new means of salvation designed primarily for the common man (BLOOM, 1967, p. 145).

Jôdo priorizam a simplicidade da prática religiosa, defendendo a recitação do nenbutsu, uma forma de devoção, na qual os praticantes recitam o mantra "Namu Amida Butsu" (eu me refúgio em Buda) com sinceridade e fé, o qual, acreditava-se, invoca a presença de Amida Buda, garantindo o renascimento na Terra Pura.

A crença no nembutsu, como prática suficiente para alcançar a ‘salvação’, foi a resposta do Monge Hônen ao contexto conturbado em que viveu. Hônen presenciou a Guerra Genpei (1180-1185), revolta civil que ocasionou mudanças políticas significativas (início do feudalismo no Japão, com a ascensão política social dos samurais), além de vários desastres naturais (como terremotos e maremotos) e a fome extrema. Essas calamidades levaram os estudiosos a declarar que a sociedade estava em decaimento, o Japão vivenciava a era do declínio do Dharma, chamada de 末法 (Mappô) (GRUMETT; PLANT, 2012, p. 63-4). Devido ao Mappô¹⁰⁰, ou seja, a era de conflitos e desvirtudes, e por não concordar com os meios tradicionais budistas – o qual pregava que com perseverança ou que apenas pelos próprios méritos seria possível alcançar a iluminação –, Hônen elaborou uma prática budista simples e sincrética, pela qual qualquer pessoa poderia atingir a iluminação, desde que praticasse o nenbutsu, declarando sua fé no voto primordial de Amida Buda. Tal prática seria suficiente para renascer no paraíso budista.

Os ensinamentos do Jôdo Budismo tiveram impactos significativos na arte e na literatura japonesa, como por exemplo “as numerosas citações dos pensamentos da Terra Pura em *Heike* [*Os contos de Heike*] são indicativos da influência dos ensinamentos da Terra Pura de Hônen¹⁰¹” (HARA, 1998, p. 179, tradução nossa) ou a representação do Buda Amida, figura central da tradição da Terra Pura, em pinturas e esculturas, geralmente, adornadas com símbolos como a flor de lótus, representando a pureza ou a roda do Dharma. Neste contexto, as imagens tinham a função de objetos de veneração, como também lembretes da presença compassiva de Amida e da possibilidade de renascimento na Terra Pura (MORI, K., 2010, p. 378-9). Além das representações de Amida, a arte Jôdo também retratou cenas da Terra Pura, como suas paisagens celestiais e seres divinos.

A literatura budista Jôdo abarca sutras e escrituras canônicas, dentre os sutras mais reverenciados no Budismo Jôdo está o Sutra da Vida Imensurável (Sukhâvatîvyûha Maior), que expõe as virtudes da Terra Pura e o voto de compaixão do Buda Amida em guiar os seres

¹⁰⁰O conceito de 末法 (Mappô, Declínio do Dharma) será retomado no subcapítulo 3.3.

¹⁰¹“the numerous appearances of Pure land thought in the *Heike* are a indicative of the influence of hōnen’s teaching” (HARA, 1998, p. 179).

à iluminação, sendo este sutra, o texto base para a compreensão dos ensinamentos da Terra Pura. Outra escritura importante é o Sutra Amida (Sukhâvatîvyûha Menor), que fornece uma versão condensada do sutra maior e enfatiza a eficácia de recitar o nome de Amida (nenbutsu) como um meio de alcançar o renascimento na Terra Pura¹⁰² (FITZGERALD, 2006, p.81). Na poesia destacam-se os hinos, poemas e reflexões poéticas – algumas escritas por Hônen-, cujas metáforas eram carregadas com simbolismo e imagens extraídas da natureza, demonstrando que, mesmo que a era fosse de sofrimento e de miséria, ainda era “possível encontrar beleza e serenidade no mundo da natureza – na cerejeira em flor da primavera e nas folhas de outono – precisamente porque a natureza aceita a realidade da transitoriedade¹⁰³” (KITAGAWA, 1965, p. 330, tradução nossa). A cosmologia budista também integrava o repertório poético, evocando e retratando o sentimento de admiração e reverência pela graça de Amida e pela beleza transcendente da Terra Pura.

Outra figura influente do Budismo foi o Monge Shinran (1173–1263), discípulo de Hônen, o qual desenvolveu as práticas de seu mestre e criou a vertente 浄土真宗 (Jôdo Shin; *Verdadeira Terra Pura*). Similar ao Jôdo, o Jôdo Shin enfatiza a devoção e a fé no Buda Amida, focando-se na crença no voto primordial de Amida: criar um paraíso (Terra Pura) acessível a todos os seres, independentemente de suas capacidades espirituais ou de ações passadas.

Shinran era contrário às práticas budistas tradicionais que, de forma geral, pregavam que seguindo os (vários e difíceis) ensinamentos budistas todos poderiam transcender e atingir a mesma iluminação de buda. Contudo, o Monge entendia que era impossível ‘reunir’ méritos suficientes (carma positivo) que garantisse a ascensão espiritual devido à dificuldade das práticas tradicionais, como também ao fato que as pessoas eram impuras e corruptas (cuja desvirtuosidade agrava-se com a era Mappô) e, portanto, incapazes de transcender. Shinran acreditava que somente budas ou os bodisatvas tinham o poder de remover as impurezas espirituais e de libertar a todos do ciclo de morte e renascimento (BLOOM, 1964, p. 306-7).

Por conta disso, o Budismo Jôdo Shin propagava que a salvação se daria por meio da graça divina de buda e não tanto pela meditação ou pela realização pessoal, visto que o renascimento na Terra Pura não dependia dos próprios esforços ou de realizações espirituais,

¹⁰²Em sincretismo com o Xintoísmo, o Budismo Jôdo não proibia a visitação de santuários ou práticas xintoístas, como adoração ao kami, desde que essa adoração não fosse com o intuito de renascer no paraíso budista, o qual só era possível por meio da fé em Amida Buda (FITZGERALD, 2006, p. 37).

¹⁰³“one could find beauty and serenity in the world of nature-in the cherry blossoms in the spring and in the autumn leaves-precisely because nature accepts the reality of transitoriness” (KITAGAWA, 1965, p. 330).

mas do conceito de 信心 (shinjin; verdadeira confiança), que é a fé profunda e inabalável no poder salvador do Buda Amida. Essa fé é vista como um presente advindo da misericórdia de Buda Amida, concedido àqueles que nele buscam refúgio sinceramente (LEE, 2004, p 171). Logo, o Voto Primordial de Amida era destinado a todos os seres, independentemente de sua origem, status social ou capacidade espiritual. Diante disso, o Budismo Jôdo Shin apelou a uma ampla gama de pessoas, desde aristocratas até plebeus, oferecendo consolo e libertação espiritual a todos os que o procuravam.

Consoante com a arte da vertente Jôdo, o Jôdo Shin retrata Amida e imagens relacionadas ao buda, cujas representações normalmente expressam a compaixão, a sabedoria e a natureza iluminada de Amida, servindo como lembretes visuais da graça ilimitada ofertada a todos os seres. Na literatura Jôdo Shin destacam-se os escritos do Monge Shinran, o fundador da tradição, sendo que seu trabalho mais renomado, o 教行信証 (Kyogyoshinsho, *O Verdadeiro Ensino, Prática e Realização do Caminho da Terra Pura*), é considerado o texto central do Budismo Jôdo Shin. Neste tratado, Shinran expõe os ensinamentos essenciais da vertente, elucidando os conceitos da “Verdadeira Confiança” (shinjin) e da compaixão ilimitada de Buda Amida (BLOOM, 1968, p.30). Além do *Kyogyoshinsho*, outros escritos da literatura Jôdo Shin incluem inúmeras cartas, ensaios e hinos que fornecem informações sobre seus ensinamentos e práticas religiosas.

Com aspectos semelhantes à escola Tendai, o Budismo 日蓮仏教 (Nichiren), fundado pelo monge Nichiren Daishonin (1222-1282), também se concentra no Sutra de Lótus, cuja doutrina pregava que todos os seres sencientes possuem a mente de buda e, portanto, detêm o potencial para atingir a iluminação. O Monge Nichiren acreditava na ‘revolução humana’, ou seja, na ideia de que a verdadeira mudança começa no indivíduo, pois, ao transformar o estado interior de uma pessoa – superando a dúvida, o medo e a negatividade –, esta passa a impactar positivamente as suas circunstâncias externas (meio em que vive) e contribuir para a melhoria da sociedade como um todo. Este processo de transformação interior não é meramente pessoal, ele está intrinsecamente ligado à construção de um mundo pacífico e harmonioso, pois, pela ‘revolução humana’, seria possível “reformular toda a nação política e socialmente de forma que o Japão pudesse se transformar no paraíso budista¹⁰⁴” (INGRAM, 1977, p. 209, tradução nossa).

¹⁰⁴“reforming the entire nation socially and politically so that Japan itself could be transformed into a Buddha Land” (INGRAM, 1977, p. 209).

Para alcançar a iluminação e superar os desafios da vida, a Escola prega a fé no canto do mantra "Nam myoho renge kyo" (Devoção à lei Mística exposta no Sutra da Flor de Lótus) – chamado de daimoku – o qual é o título do Sutra de Lótus. Este mantra é considerado uma invocação poderosa que incorpora a lei mística de causa e efeito, ou carma, bem como a interconexão com vidas posteriores. Ao recitar com fé o mantra "Nam myoho renge kyo" é possível acessar o estado de buda inerente (mente de buda), liberando seu potencial para a iluminação. Uma particularidade do Budismo Nichiren é que o canto de mantra também acontecia em reuniões comunitárias conhecidas como gongyo. Os encontros do gongyo, que significa “prática assídua”, envolviam recitar o mantra daimoku, como também os capítulos dois e seis do Sutra de Lótus (CRAIG, 2018, p. 273), a fim de manifestar a natureza (interna) de Buda.

Em sua prática religiosa, o Budismo Nichiren também promovia discussões sobre as causas profundas do sofrimento, pregando a favor de atividades que promovessem a criação de uma sociedade de paz. O Monge Nichiren acreditava no poder transformador do Sutra de Lótus como ferramenta para a iluminação individual e para a harmonia social, estabelecendo, assim, uma sociedade de paz. Outra prática da vertente Nichiren é o honzon, o qual utiliza a arte da caligrafia para capturar a essência dos ensinamentos budistas, numa mistura de mantra e mandala (em forma de pergaminho). O honzon é a escrita de sutras e frases sagradas, sendo que cada palavra é imbuída de poder espiritual e, portanto, adquire poderes sagrados. O local em que o honzon é colocado, chamado de kaidan, assume a função de altar/santuário (INGRAM, 1977, p.218). Assim, meditar ou recitar o mantra daimoku na presença de um honzon, otimiza a prática religiosa, pois, contagia o praticante com poder sagrado.

Além da arte dos honzon, o Budismo Nichiren também possui uma vasta literatura, no qual destaca-se os escritos do Monge Nichiren Daishonin, cujas cartas, tratados e ensaios oferecem ensinamentos sobre a natureza da existência e o caminho para a iluminação. Dentre suas obras, destaca-se o “Gosho” ou “Os Escritos de Nichiren Daishonin”, que compreende uma coleção de mais de 500 cartas e tratados que fornecem orientação sobre a prática espiritual, como também abordam questões sociais, políticas e filosóficas urgentes de sua época. Outra obra famosa do monge é o 立正佼成会 (Rissho Ankoku Ron; *Sobre o Estabelecimento do Ensino Correto para a Paz da Terra*), o qual é um conjunto de

regras, que deveria ser seguido pelo governo, estabelecendo um guia para a integridade do país¹⁰⁵.

Além da Terra Pura e Nichiren, outra vertente que influenciou o Budismo Japonês foi o Zen, cuja prática enfatiza a meditação (zazen) como meio para a iluminação. Introduzido no Japão pela China no século XII, o Zen rapidamente criou raízes e floresceu, influenciando não apenas as práticas religiosas, mas também a arte, a arquitetura e a literatura. No Zen (ou zazen), a busca pela iluminação se dá por meio da experiência direta, sendo que os praticantes se isolavam em mosteiros para retiros de meditação e/ou seguiam uma tradição rigorosa de práticas e ensinamentos transmitidos de mestre para discípulo. Em contrapartida às escolas da Terra Pura e da Nichiren, as escolas Zen não propagavam o culto de imagens, priorizando o ensino da doutrina por meio da experiência, no qual o praticante buscava o conhecimento em si mesmo, ou seja, entender por si e em si mesmo a natureza do pensamento humano. Das vertentes Zen, destacamos as escolas Rinzai Zen e Sôtô Zen.

O Budismo 臨濟宗 (Rinzai) foi estabelecido após a visita do Monge Eisai (1141-1215) à China, onde estudou o Zen, retornando ao Japão com vários textos sagrados. A escola Rinzai pregava que todos possuíam a natureza de buda e o potencial para alcançá-lo, sendo que para isso era necessário se libertar das ilusões terrenas e buscar o kenshō (ver a própria natureza ou o verdadeiro eu), ou seja, buscar a natureza íntima do eu, a fim de entender a vida e alcançar a natureza búdica, sendo que “os caminhos para a iluminação eram muitos e que uma pessoa deveria seguir aquele que mais gostasse¹⁰⁶” (ISHIDA, I., 1963, p. 421, tradução nossa).

Dessa forma, a escola utiliza-se de várias práticas como a meditação, o nenbutsu, as atividades físicas e artísticas, os encantamentos ou a resolução de questões metafísicas, o kōan. A escola Rinzai possui práticas herdadas do Budismo Esotérico, visto que o Monge “Eisai ensinou o Zen como parte do abrangente sistema Tendai, e seu interesse em outras tradições budistas o levou a recomendar o uso do nenbutsu [...] ou de incentivar o zenmitsu (ou Zen esotérico) envolvendo encantamentos e rezas rituais do Shingon¹⁰⁷” (LUDWIG, 1981,

¹⁰⁵Neste guia, Nichiren argumenta contra as escolas Amidistas e Zen, conclamando o Governo a exterminar (pela espada se necessário) estas heresias. Pela criação do *Risshō Ankokuron* – o Monge Nichiren foi exilado em Izu, contudo, ele é perdoado e retorna a cidade de Kamakura (BRUDNOY, 1970, p. 30-1).

¹⁰⁶“the roads to enlightenment were many and that a person should follow the one he liked best” (ISHIDA, 1993, p. 421).

¹⁰⁷“Eisai actually taught Zen as part of the comprehensive Tendai system [...] and to initiate zenmitsu or esoteric Zen involving Shingon ritual players and incantations” (LUDWIG, 1981, p. 376).

p.376, tradução nossa). Outro ponto característico do Rinzai é a prática do dokuzan, o qual é entendido como atividades feitas sob a orientação de um professor/mestre, ou seja, a prática religiosa exercida entre mestre e discípulo. No Rinzai, a relação mestre – discípulo se traduz em atividades no qual o mestre instiga os discípulos em práticas espirituais, como o kôan, diálogos ou o emprego de métodos físicos (como gritos ou golpes) a fim de proporcionar o despertar espiritual.

A disciplina física desempenhou um papel significativo na prática Rinzai, com o treinamento monástico frequentemente caracterizado pela adesão estrita às regras, a horários rigorosos de meditação e de atividade física exigente. Essas práticas visavam cultivar a disciplina, a concentração e a atenção plena, as quais eram qualidades essenciais para penetrar nas profundezas da realização Zen. Neste sentido, o Budismo Rinzai tornou-se popular entre os guerreiros samurais, pois estes buscavam fortitude mental e clareza, em meio aos conflitos civis (MOORE, 2018, p. 60-3). Os princípios Zen de prática disciplinada, foco e atenção plena, juntamente da importante relação entre mestre e discípulo, foram integrados ao treinamento de artes marciais, enfatizando não apenas a habilidade física, como também o desenvolvimento espiritual e a autoconsciência, sendo que várias artes marciais, como o kendô (esgrima) e o aikidô, têm laços históricos com o Zen.

Embora o Rinzai Zen seja mais conhecido pela sua ênfase na prática do kôan e da meditação rigorosa, a arte também era vista como ferramenta para o cultivo espiritual. Mais do que formas estéticas, as atividades artísticas eram expressões profundas da consciência Zen, incorporando princípios como a espontaneidade, a simplicidade e a impermanência de todas as coisas. Neste sentido, a escola Rinzai Zen é creditada como a fomentadora das artes como a caligrafia (shôdô), a pintura a pincel (sumi-ê), a cerimônia do chá (chanoyu), o arranjo de flores (ikebana) (ISHIDA, I., 1963, p. 417), dentre outras formas artísticas utilizadas como prática espiritual no caminho para a iluminação. Exemplo de como a atividade artística foi incorporada no cultivo espiritual é a caligrafia ou shôdô, cujas pinceladas embutiam em cada carácter a manifestação do estado de espírito do praticante, refletindo o imediatismo e a sinceridade da realização Zen; ou ainda a pintura a pincel (sumi-ê), cuja ênfase no minimalismo e na interação harmoniosa entre tinta e espaço vazio, servia como metáfora visual para o conceito Zen de vazio, do ‘não ser’ (sunyata) (BRINKER; KANAZAWA, 1996, p. 38).

O Monge Eisai também foi o responsável pelo resgate da prática de beber chá¹⁰⁸, o qual ele acreditava trazer benefícios terapêuticos e religiosos, sendo que ao introduzir “novas sementes e métodos de preparo dos monges budistas chineses” (ROCHA, 1996, p. 10), Eisai iniciou a prática que daria origem a cerimônia do chá (chanoyu¹⁰⁹). A cerimônia também espelha os princípios estéticos do wabi-sabi, que celebram a imperfeição e a impermanência, como também o desapego ao desnecessário, os quais estão profundamente enraizados na filosofia Zen. Embora não seja tradicionalmente considerada uma forma de arte, a cerimônia do chá está profundamente imbuída de princípios e da estética Zen, pois sua meticulosa preparação é uma forma de meditação, que demanda atenção plena, a reverência e a apreciação pela beleza simples do momento presente.

Na literatura, o Budismo Rinzai engloba textos como o *Hekiganroku* (1125) e o *Mumonkan* (século XIII), os quais consistem em coleções de kôan, seguidos de comentários e versos. Kôan é um “quebra-cabeça psicolinguístico que leva ao esgotamento do ego e promove uma visão dinâmica e dramática baseada na unidade do eu e da realidade, do homem e da natureza, do sujeito e do objeto¹¹⁰” (HEINE, 1990, p. 360, tradução nossa). Estes quebra-cabeças podem ser metáforas, poemas ou declarações paradoxais - como ‘o cachorro possui a natureza de buda?’ - que desafiam a compreensão racional e visam provocar um avanço na iluminação, catalisando uma experiência direta de iluminação. Outro ponto de destaque da literatura Rinzai são as obras do Monge Muso Soseki (1275-1351): *Muchû Mondô* e *Musô Soden* (1344), as quais unem filosofia Zen à expressão poética.

De doutrina similar ao Rinzai, o Budismo 曹洞宗 (Sôtô Zen) distingue-se pela ênfase dada ao desenvolvimento gradual para alcançar a iluminação¹¹¹ e no treinamento moral, pois, pregava que uma vida ética é a causa e o resultado da iluminação (ELIOT, 2005, p. 400). A escola foi estabelecida pelo Monge Dôgen (1200-1253), que também estudou o Zen na China, e pregava a integração da prática Zen (princípios éticos) na vida cotidiana e a introspecção

¹⁰⁸Advinda da China, o chá foi introduzido no período Heian (794-1192), contudo a bebida não caiu no gosto popular da época.

¹⁰⁹A cerimônia do chá envolve a preparação e serviço do matcha (chá-verde em pó) de forma ritualizada, com os participantes focando cada movimento com plena consciência, a prática enfatiza a atenção plena, a simplicidade e a apreciação da beleza na vida cotidiana.

¹¹⁰“psycho-linguistic puzzle that leads to the exhaustion of the ego and fosters a dynamic and dramatic insight based on the unity of self and reality, humans and nature, subject and object.” (HEINE, 1990, p. 360).

¹¹¹O Budismo Rinzai acreditava que a iluminação se daria por meio de uma revelação repentina, num alumbramento.

silenciosa como preparação para a iluminação, a qual se dava pela meditação sentada (shikantaza), como um meio de despertar para a verdadeira natureza e, com isso, alcançar a iluminação, visto que a vertente Sôtô, acreditava que todos os seres possuíam sabedoria e compaixão inatas, ou seja, portavam a ‘iluminação original’ e que, por meio da prática da meditação (shikantaza), era possível alcançar (restabelecer) a iluminação inerente e viver em harmonia.

A principal prática de meditação do Budismo Sôtô era o shikantaza ou a meditação sentada. Shikantaza “é o ato de navegar concentrado. A navegação não visa chegar a um destino, mas fazer do barco o que ele é. O navegante não planeja chegar à ‘outra margem’, mas simplesmente navegar o significado do barco ao remar continuamente com o remo”¹¹² (ZHU, 2005, p.441, tradução nossa), dito de outra forma, o shikantaza consiste em que os praticantes se sentem calmamente, sem qualquer objetivo ou objeto específico de meditação. Esta prática incentiva uma atitude de abertura e de consciência, permitindo que pensamentos, sensações e experiências surjam e desapareçam sem apego ou aversão.

Neste sentido, o estilo de meditação da escola Sôtô privilegia o 無念 (munen; não-pensar), que seria liberta-se dos pensamentos desnecessários (terrenos) e abrir-se para o Dharma e para o despertar da verdadeira natureza do eu (ZHU, 2005, p.436). Segundo o Monge Dôgen “aprender o caminho budista é aprender sobre si mesmo. Aprender sobre si mesmo é esquecer de si mesmo. Esquecer-se é perceber-se como todas as coisas. Compreender isso, é abandonar o corpo e a mente de si mesmo e dos outros”¹¹³ (BRINKER; KANAZAWA, 1996, p.11, tradução nossa).

Assim como no Budismo Rinzai, o Sôtô Zen também valorizava a relação mestre - discípulo, no qual o mestre tem o objetivo de auxiliar seu discípulo no caminho da iluminação, sendo que, no Budismo Sôtô Zen, o discípulo será o herdeiro de seus ensinamentos, de seu Dharma (BODIFORD, 1991, p. 423), bem como do ensinamento do mestre de seu mestre, numa linha contínua de sucessão. O ato de herdar o Dharma de seu mestre (transmissão de Dharma) recebe o nome de shihô. O Budismo Sôtô Zen também é famoso pelos escritos do seu fundador, sendo o *Shôbôgenzô* um dos trabalhos mais

¹¹²Shikantaza “is the act of singled-minded riding. Its riding is not aimed at reaching a destination but rather at making the boat what it is. The rider does not plan to to reach “the other shore” but simply rides out the meaning of the boat by continuously rowing with the oar” (ZHU, 2005, p.441).

¹¹³“To lern the Buddhist way is to lern about oneself. To lern about oneself is to forget oneself. To forget oneself is to perceive oneself as all things. To realize this is to cast off the body and mind of self and others.” (BRINKER; KANAZAWA, 1996, p.11).

conhecidos do Monge Dôgen. Escrito num estilo poético e muitas vezes paradoxal, o *Shôbôgenzô* é uma coleção de ensaios que exploram a natureza da realidade, a prática da meditação e o papel do Zen na vida cotidiana.

Como apontado neste breve panorama do desenvolvimento da prática budista no Japão, o Budismo teve um impacto significativo no relevo religioso e cultural do país, suas várias vertentes coloriram, com suas idiossincrasias, a arte e a cultura, como pode ser percebido, por exemplo, na arte teatral Nô, a qual é uma amálgama de ritual religioso e arte dramática. No Teatro Nô, a filosofia budista pode ser percebida nos temas, no imaginário e na sensibilidade estética, num contemplar e refletir sobre a condição humana e sua existência. O Budismo Esotérico é sentido na ritualidade gestual e na expressão vocal, nas quais os pensamentos são expressos num lirismo mântico. Em termos de estética, a simplicidade e sutileza do Teatro Nô refletem os princípios Zen de austeridade e elegância, cuja essência enfatiza a importância de estar presente no momento, alcançar a tranquilidade interior e buscar compreender a natureza da realidade. A filosofia do Budismo Zen encontrou ressonância no Teatro Nô, moldando sua estética e o estilo de atuação, o qual valoriza a brevidade e a profundidade das emoções apresentadas no palco.

Além da atuação e da estética, a narrativa do drama Nô também é cerceada por elementos do Budismo, em especial a vertente Amidista, abrangendo temas como o luto; a corrupção terrena; a efemeridade e a transitoriedade da vida; o ciclo de sansara e a teoria do carma (com personagens que relembram sua vida antes da morte ou o apaziguamento de espíritos revoltos); a salvação pela fé em Amida Buda; o paraíso budista (Terra Pura), além da menção a sutras e escrituras budistas.

Nessa perspectiva, a peça Nô *Hagoromo* traz elementos visíveis da amálgama religiosa que caracteriza o Budismo Japonês, como a protagonista, a qual é uma divindade budista que se vê impossibilitada de retornar ao paraíso budista e, portanto, sofre com os efeitos do carma, da corrupção terrena, da era Mappô e da própria efemeridade, ao ter sua essência divina posta em risco. Ou o pescador, que, com suas ações egoístas, causa o definhamento da donzela celeste, mas que, ao optar pelo caminho ético e devolver o manto para sua dona, a Tennin, demonstra compaixão, sendo agraciado com vislumbres (dança) do paraíso budista. Assim, neste capítulo demonstraremos principalmente como os elementos budistas, que delimitam o que é sagrado e o que é terreno, são tecidos na malha poética de *Hagoromo, o Manto de Plumas*, retomando a análise da peça-poema, a partir da protagonista

da peça: a donzela celeste, Tennin, e da vestimenta que dá o nome ao drama: o manto de plumas, hagoromo.

3.2. 天人の羽衣 (Tennin no hagoromo; o manto de plumas da donzela celestial)

Composto pelos ideogramas 羽 (hane; pena, pluma), cuja imagem lembra um par de formas simétricas semelhantes a asas, e 衣 (koromo; vestimenta, roupa, manto), 羽衣 (hagoromo) é o nome dado ao manto feito de plumas, comumente associado a vestimenta sagrada ou celestial, ou seja, roupas que pertençam ou envolvam seres que habitam os céus, o divino. O manto sagrado é um item significativo na mitologia japonesa que compõe o imaginário indumentário de seres que podem alçar voo, como os Deuses do Vento (Fûjin) e do Trovão (Raijin), ou as donzelas celestiais (Tennin). A Tennin é retratada em sutras, na literatura e em obras de arte (figura 15) como mensageira dos deuses, de budas ou como ser que habita reinos divinos, sendo que seu poder de ascender aos céus reside no seu manto celestial, o qual simboliza tanto a conexão entre os reinos terrestre e celestial quanto a transcendência e a natureza etérea do divino.

Figura 15: Pinturas de Tennin decorando o teto da Sala Sagrada dos Palanquins do Santuário de Nikkô Toshugô.



Fonte: <http://www.mct.gr.jp/adachi/no5/no17.html>

Na peça Nô, como apontado na análise do capítulo anterior, a narrativa feita até a descoberta do manto é ramificada com diversos sinais de que a vestimenta, pendurada num ramo de pinheiro, possui algo de sobrenatural, algo de sublime – embora o pescador ainda não saiba que o manto encontrado pertence a uma donzela celestial. Contudo, ele tem consciência de que o manto é algo precioso, portanto, não é estranho que o pescador queira se apossar de tal tesouro, como descrito nos versos abaixo:

Tabela 36: Versos: 52 e 53; personagem: Hakuryô

O manto? Esse manto achei-o aqui. Por isso apanhei-o e o levo embora.	これは拾ひたる衣にて候程に取りて帰り候よ.
	Kore wa hirohitaru koromo nite sourou hodo ni torite kaeri sourou yo
	Isto é um manto que achei, por isso pego-o e levo-o embora.

(CAMPOS, 2006a, p.36; 68)

Em vários mitos e tradições religiosas, o manto de plumas está relacionado a temas como transformação, proteção e conexão com o divino. As plumas, associadas aos pássaros, evocam naturalmente ideias de voo, liberdade e transcendência. A veste alada também pode ser associada aos anjos da arte e literatura cristã, os quais são representados com asas emplumadas, simbolizando a sua natureza divina e o seu papel como mensageiros de Deus, além de proteção e conexão celestial.

O manto, como objeto de ligação com o celestial, também aparece em algumas tradições indígenas e xamânicas, nas quais a vestimenta é usada por xamãs e líderes espirituais para representar sua ligação com o mundo espiritual, visto que as penas simbolizam a capacidade de transitar entre o céu e a terra, de viajar entre os reinos físico e o espiritual durante seus rituais e meditações. Na cultura havaiana, por exemplo, há o 'ahu'ula, um manto feito de milhares de penas, geralmente de pássaros raros, o qual representa a hierarquia social elevada e o direito divino (hereditariedade) de quem o usa (LINNEKIN, 1988). O 'ahu'ula é uma vestimenta sagrada tradicionalmente usada pela nobreza e guerreiros (chefes militares), o qual acreditava-se oferecer proteção física e espiritual a seus portadores, munindo-os de poder espiritual (geralmente advindo de seus ancestrais).

O manto de plumas, como símbolo de hierarquia social elevada e da hereditariedade divina, também está presente na cultura japonesa. Durante a coroação de um novo imperador (tennô), são realizados vários rituais, dentre eles o Daijô-sai, no qual o futuro imperador faz uma refeição com (em homenagem) os seus ancestrais. A finalidade deste ritual é ‘apresentar’

o atual neto à Deusa Amaterasu (matriarca da família imperial) e estabelecer ou reforçar a ligação familiar entre a linhagem imperial (humano) e a Deusa do Sol (divino). Antes da simbólica refeição com a deusa, o imperador deve fazer um ritual de purificação e, para isso, ele deve banhar-se utilizando a vestimenta dos kami (deuses), o 天の羽衣 (ama no hagaromo; manto de plumas celestial) (MILLER, 1991, p. 44). Neste ritual, o manto simboliza o poder divino, o poder da Deusa Amaterasu em específico, o qual é empossado pelo novo imperador, quando este veste o manto, com o intuito de tornar-se puro e divino. O manto é a ferramenta que possibilita e incorpora a transição do humano para o divino; é ele que assegura a pureza do novo imperador, que dá-lhe o poder de estar na presença do divino e de tornar-se sagrado. Assim, o manto guarda e revela tanto a essência humana quanto a essência divina do novo imperador, pois, ele é a fonte de divindade e é somente após vesti-lo que é possível ao novo imperador adquirir sua dupla condição: humano e divino.

Outro ritual que possui como ponto central a vestimenta imperial e, portanto, divina, cujo objetivo é salvaguardar a essência (vida/saúde) do imperador, é o Chinkon-sai ou Mitamafuri no Matsuri. Neste ritual, uma sacerdotisa xintoísta sacode as vestes do imperador (as quais foram postas numa caixa), com o objetivo de garantir a saúde do imperador, pois a ‘roupa sacudida’ funcionaria como espécie de nê entre a alma do imperador e seu corpo, impedindo, portanto, a separação de ambos. Nesse sentido, a vestimenta pode ser pensada como uma proteção, um invólucro que protege a fragilidade humana e, no caso do imperador, protege também a sua divindade (MILLER, 1984, p. 42). Um desdobramento deste ritual na atualidade, é o costume de um parente sacudir, no telhado, a roupa de uma pessoa doente, com o intuito de prevenir sua morte.

No texto do 延喜式 (*Engishiki*¹¹⁴, 927), há a descrição de um ritual xintoísta de primavera realizado no Santuário de Ise, o Kammiso-sai (Augusta Vestimenta dos Deuses), no qual uma peça de roupa feita por tecelãs é ofertada¹¹⁵ à Deusa do Sol, a fim de garantir boa fortuna (como uma colheita abundante). Esse ritual é creditado ao episódio em que a Deusa Amaterasu, tida como a tecelã celestial que urdi o manto do cosmo, esconde-se numa caverna, após seu irmão, o Deus Susanoô, destruir seu salão de tear e ferir (ou matar) uma de suas donzelas tecelãs, resultando num tempo de escuridão total. No Kammiso-sai, além do papel

¹¹⁴ 延喜式 (*Engishiki*, 927) é um compilado de normas administrativas, leis e costumes que contém regulamentos detalhados sobre rituais, organização governamental e leis fiscais. É uma fonte histórica valiosa sobre a estrutura do governo imperial e as práticas religiosas da época.

¹¹⁵ A roupa, geralmente uma peça de seda, faz parte de importantes rituais xintoísta, no qual a peça de roupa consta como uma oferenda aos kami, assim como bebidas e comidas.

de oferenda, a vestimenta possui também outra simbologia: representar e concretizar a manifestação dos seres divinos.

No Japão antigo, pensava-se que os deuses eram invisíveis, um entendimento fortemente reforçado pela falta de imagens dos deuses nos santuários xintoístas. Somente os mensageiros dos deuses possuíam imagens: as raposas dos Santuários Inari, o cavalo e, às vezes, outras formas de animais. Nenhuma imagem de Amaterasu ou de outras divindades que figuram nos mitos foi feita pelos japoneses. A imagem mais próxima retratada é o disco solar e o espelho redondo de Amaterasu, sendo que na mistura de tradições xintoístas-budistas, as figuras budistas eram frequentemente retratadas. De fato, é interessante ressaltar que o espelho, o mais sagrado dos shintai (essência divina) de Amaterasu, está envolto em várias camadas de tecido, assim como o shintai de muitos outros santuários dedicados a muitas outras divindades. Os deuses, portanto, se enrolam em muitas vestimentas, obtendo uma forma, pelas quais sua presença pode ser mediada aos humanos¹¹⁶. (MILLER, 1991, p. 39, tradução nossa).

Nesse contexto, a vestimenta simboliza a presença e a manifestação do kami, da divindade que se torna visível, tangível. A roupa representa e concretiza a presença do divino, como o pano que envolve o shintai – objeto no qual o kami se manifesta no plano terreno, como uma espécie de avatar – dando-lhe uma forma visível e concreta. Assim como nos rituais do Chinkon-sai e do Daijô-sai, a vestimenta dá forma ao divino, revestindo o objeto ou a pessoa com poderes celestiais, ao mesmo tempo em que protege sua vulnerabilidade, seja ela humana ou divina.

Logo, a vestimenta possui papel importante na representação e manifestação do divino na cultura japonesa. Não obstante que na mitologia japonesa, Amaterasu, a Deusa do Sol e matriarca da família imperial, é também uma tecelã, a qual influenciou várias lendas que englobam a figura da tecelã celestial, como, por exemplo, a lenda do Tanabata, que conta a história de amor da Princesa Tecelã, Orihime, uma tecelã celestial, a qual ensinou os humanos como criar e produzir a seda.

A lenda do Tanabata, também conhecida como o Festival das Estrelas, tem origem no folclore chinês, sendo que a lenda foi adaptada, mesclando-se com os costumes e crenças locais, tornando-se parte integrante da cultura japonesa. A lenda retrata a história de amor de Orihime (Princesa Tecelã ou a estrela Vega) e Hikoboshi (o Vaqueiro ou a estrela Altair).

¹¹⁶“In ancient Japan the gods themselves were thought to be invisible, an understanding strongly reinforced by the lack of images of the gods in Shinto shrines. Only the messengers of the gods sometimes have images: the foxes of Inari shrines, the horse, and sometimes other animal forms. No images of Amaterasu or other deities who figure in the myths are made by the Japanese. The closest they come is the sun disk and the round mirror for Amaterasu, although in mixed Shinto-Buddhist traditions the Buddhist figures are frequently portrayed. Indeed, it is of more than passing interest that the mirror, the most sacred shintai (enshrined essence) of Amaterasu is wrapped in many layers of cloth as are the shintai of many other shrines dedicated to many other deities. The gods then wrap themselves in many garments, that is shapes, by which their presence can be mediated to humans” (MILLER, 1991, p. 39).

Orihime, filha do Rei Tentei (o Rei do Céu ou Imperador Celestial), era uma tecelã talentosa que criava vestimentas às margens do Amanogawa (Via Láctea). Preocupado com a felicidade de sua filha, o Rei Tentei providenciou para que ela conhecesse Hikoboshi, um vaqueiro diligente que morava do outro lado de Amanogawa. Ao se conhecerem, Orihime e Hikoboshi apaixonaram-se instantaneamente e logo se casaram. No entanto, o profundo afeto que sentiam um pelo outro os levou a negligenciar seus deveres – Orihime parou de tecer e Hikoboshi deixou suas vacas vagarem pelos céus. Irritado com a negligência do casal, o Rei separou os amantes, colocando-os em lados opostos do Amanogawa e proibindo-os de se encontrarem. Contudo, vendo o desalento de sua filha, o Rei cede e permite que Orihime e Hikoboshi se encontrem uma vez por ano, no sétimo dia do sétimo mês. Nesse dia, uma ponte de pegas se forma através do Amanogawa, permitindo que os amantes se reúnam.

A lenda do Tanabata possui várias versões e origens, sendo que uma destas origens é a lenda chinesa do cavalo e o bicho da seda, a qual faz menção a um manto com poder de metamorfose e ascensão aos céus. Nessa lenda, uma jovem, preocupada com o pai que estava viajando, promete casar com o cavalo se este trouxesse-lhe o pai. O cavalo, desejoso de casar-se com a donzela, cumpre com o combinado, reunindo pai e filha. Após retornar, o pai percebe o comportamento estranho do cavalo e, ao saber da promessa feita pela filha, decide matar o cavalo e expor sua pele no jardim. Contudo, quando a jovem passeava pelo jardim, a pele do cavalo envolve-a, ascendendo em direção ao céu. Dias depois, a filha e a pele de cavalo transformam-se em bichos da seda, tecendo sua seda entre os galhos das árvores (TEI, 2023, p. 52). Nessa lenda, a pele do cavalo funciona como um casulo que protege o corpo da donzela, ascendendo-a para o céu, como também é a pele, como uma roupa, um manto, que protege a essência não humana e aparentemente divina da filha (em algumas versões, a filha é vista como uma divindade). Assim como a vestimenta que protege oshintai, o manto da pele de cavalo torna possível revelar e visualizar o divino; ele é o agente transformador do humano em o divino, como também o protetor dessa essência não humana ou não totalmente humana.

Por estes rituais e lendas, que circulam no imaginário japonês, é possível traçar um paralelo com o manto de plumas da donzela de *Hagoromo*, uma vez que o manto emplumado da Tennin também é um símbolo de transformação (no sentido de transição entre a condição divina e a humana), de proteção e do elo entre o plano celestial e o mundano. Assim como no ritual do Daijô-sai, o hagoromo da Tennin é a ferramenta de manifestação do sagrado; ele representa e investe de poder divino quem o veste, neste caso, a donzela celestial. Na peça *Nô*, é o manto que assegura a pureza da Tennin, tanto que, ao perdê-lo, a donzela é maculada

pela corrupção terrena, pois, ao perder o manto, ela também perde a vestimenta que protegia sua condição divina, logo, o manto é o agente indicador e fomentador da transformação da Tennin de ser divino para não-divino (humano).

Neste sentido, espelhando o ritual do Chinkon-sai, o manto da Tennin funciona como um elo divino, a conexão da donzela com a sua essência pura e sagrada. O manto funciona como o protetor da sua divindade e vulnerabilidade, pois sem o manto, ou seja, sem a sua amarra ao poder sagrado, a donzela celeste fenece. Portanto, o manto pode ser entendido como o nó que une a Tennin à sua essência, à sua divindade, à sua pureza espiritual. O manto de plumas age como um contentor para a divindade, a pureza espiritual e a vida da Tennin, ele é o símbolo e o invólucro que protege seu ser, visto que, pelo viés xintoísta, as vestimentas celestiais remetem ao crédulo de que “as divindades teriomórficas e, por extensão, todas as divindades ‘contêm’ uma pessoa interior, cujo poder sagrado é, pelo menos em grande parte, transmitido pela pele de animal, pelos, penas ou roupas. Este ‘poder de proteção’ também se reflete nos trajes rituais¹¹⁷” (MILLER, 1984, p. 42, tradução nossa). Logo, assim como a ‘roupa sacudida’ do imperador, o manto da Tennin também é imbuído com o poder de proteção, o qual protege a donzela da maculação terrena, algo que pode levá-la à morte, sendo o manto, portanto, o agente protetor da essência divina e pureza espiritual (iluminação).

Estes elementos míticos e ritualísticos, aparentes na vestimenta alada da donzela celeste, também incorporam a lenda da donzela cisne ou mulher pássaro, a qual possui como ponto central o manto celestial, que, assim como o manto de couro na lenda do cavalo e o bicho da seda, também possui o poder de ascender aos céus. Essa lenda está diretamente ligada a peça *Nô Hagoromo*.

O mito da donzela cisne ou mulher pássaro possui várias versões e origens, cujo ponto em comum são donzelas, geralmente descritas como seres etéreos, cuja existência está muitas vezes ligada a um lago ou rio místico, onde elas brincam ao luar com graça e elegância incomparáveis aos dos seres humanos. Essas mulheres possuem a habilidade mágica de mudar da forma humana para a forma de cisne ou pássaro à vontade, usando o seu manto como ferramenta para essa transformação. Em várias versões do mito, um jovem se depara com as donzelas cisnes se divertindo à beira de um rio, cativado pela beleza e fascinado pelas suas músicas e danças, ele almeja descobrir o segredo das donzelas. Por astúcia ou sorte, ele

¹¹⁷“theriomorphic deities and by extension all deities "contain" an inner person whose sacred power is at least largely imparted by the hide, fur, feathers, or clothing. This "power of covering" is also reflected in ritual costumes” (MILLER, 1984, p. 42).

consegue roubar o manto/vestimenta de penas que lhes permite se transformar, aprisionando assim uma das donzelas cisnes em sua forma humana.

No mito, a donzela é capturada na sua forma humana, impossibilitada de assumir sua forma avia, sendo obrigada a casar com seu captor a fim de realizar trabalhos domésticos e/ou ter filhos, ou como ferramenta pela qual seu captor obtém alguma forma de divindade ou imortalidade (YOUNG, 2021, p.62). Para retomar sua liberdade e forma divina (cisne), a donzela deve recuperar seu token, o qual lhe foi confiscado no momento da captura (este pode ser uma pena, suas asas, manto de plumas, pele animal, dentre outros). Nesse contexto, o manto emplumado possui a função de ponte entre diferentes estados de ser (mulher-cisne; humano-divino), refletindo temas mais amplos de mudança, metamorfose e fluidez de identidade.

O mito da donzela cisne serviu como inspiração para o drama *Nô Hagoromo*, sendo que a variante japonesa do mito foi transmitida oralmente, como também registrada nos escritos 風土記 (*Fudoki*) (ONSIRI, 1993, p.62). Criados no século VIII por decreto da Imperatriz Genmei (661-721), os *Fudoki* são tomos regionais, cuja finalidade era documentar a origem dos nomes, das lendas, das cidades, dos produtos e culturas das províncias japonesas. Infelizmente, vários tomos se perderam ao longo do tempo, sendo que atualmente apenas o *Fudoki de Izumo* encontra-se relativamente completo. A lenda da donzela cisne no Japão sofreu alterações conforme a região e as crenças locais, contudo, manteve alguns traços gerais, como a estória de um homem que descobre uma donzela celestial que desceu do céu para se banhar no mundo humano, o homem, então, decide roubar-lhe a vestimenta de penas, forçando-a a ficar (casar) com ele. Ao ter seu manto confiscado, a donzela torna-se incapaz de voar e retornar ao mundo celestial, capturada, a donzela se torna esposa do homem, cuidando da casa e gerando os filhos (herdeiros) dele.

Na versão do mito da donzela cisne encontrada no *Fudoki de Suruga*, há a passagem sobre Miho no Matsubara que traz a lenda de uma deidade que desceu do paraíso e estendeu seu manto no ramo do pinheiro, o qual foi tomado por um pescador. A donzela roga que lhe devolva o manto para que possa ascender aos céus, mas o pescador nega-se a entregá-lo. Inevitavelmente, o pescador e a donzela tornam-se marido e mulher, contudo, quando a donzela recupera seu manto, ela foge, retornando ao paraíso. Dizem que, anos mais tarde, o pescador também ascendeu e tornou-se um imortal (SUZUKI, S., 2010, p. 17). As similaridades entre o mito da donzela cisne e da peça *Hagoromo* são aparentes. Um ser celestial que desce à terra para usufruir das águas de um rio e tem a sua vestimenta sagrada

capturada por um humano, que, a fim de obter algum benefício, decide não devolver o item sagrado, condenando a donzela à ausência da sua condição divina (imortalidade) e pureza espiritual.

Como exposto nos versos n.52 e 53, Hakuryô encontra o manto por acaso, reconhecendo que a vestimenta era especial, um item digno de ser um tesouro, decidindo, portanto, apossar-se dele. Contudo, é nos versos n. 54 a 57, que o pescador é informado de que aquela vestimenta é um manto sagrado, cuja dona é a donzela celeste:

Tabela 37: Versos: 54 a 57; personagem: Tennin

É o manto de plumas celestes de um anjo. Não é dom que se dê a humano algum. Deixa-o como antes onde o achaste.	それは天人の羽衣とて。たやすく人間に与ふべきものにあらず。もとの如くに置き給へ。
	Sore wa Tennin no hagoromo tote. Tayasuku ningen ni ataefu beki mono ni arazu. Moto no gotoku ni oki tama he.
	Isso é um manto de plumas de um anjo celeste. E não é coisa que pode ser dada facilmente aos homens. Deixe-o como estava antes.

(CAMPOS, 2006a, p. 36; 68)

Esta estrofe é marcada por revelações. A primeira se dá na performance teatral, o shite faz sua entrada ao estilo yobikake¹¹⁸, ou seja, quando a cortina da Sala de Espelho se ergue, o shite não aparece imediatamente, mas canta: "nohh, nohh", por trás da cortina, para o waki no palco, para somente então surgir na entrada da hashigakari (passarela), com a sua máscara e vestimenta luxuosa (figura 16). A movimentação da cortina gera uma expectativa na plateia, demandando que ela se concentre nas ações do shite, principalmente, se apenas o sentido da audição é aguçado, intensificando a entrada (visão) da donzela celestial (shite).

Apesar desta ser a segunda fala da Tennin, somente agora a protagonista aparece para o público. Assim como o shite se faz visível para o público, a protagonista também se revela para o pescador, informando-o que o manto apanhado é na verdade o 天人の羽衣 (Tennin no hagoromo; manto de plumas da donzela celestial), sendo que até o momento, a vestimenta foi referida, no poema, apenas como 衣 (koromo; manto).

Essas revelações aprofundam a relação entre a narrativa de *Hagoromo* e a lenda da donzela cisne, pois, assim, como o jovem da lenda da donzela cisne, o pescador se apropria do manto de um ser divino, da donzela celestial. No entanto, esta associação também ressoa com

¹¹⁸Fonte: <https://www.the-noh.com/en/trivia/076.html>

o mito de outro ser celestial, o qual tem relação com a lenda da donzela cisne e com a donzela celestial, a divindade da mitologia budista e indiana, a apsará.

Figura 16: Vídeo da performance teatral do drama Nô *Hagoromo*: a personagem Tennin surge no palco



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=zuMPY-Vm9Ck&t=10s> (16m14s)

De acordo com a mitologia védica, apsarás são espíritos da água. Belas e elegantes, as apsarás são seres semidivinos que residem no palácio de deuses, entretendo-os com suas danças e músicas. Nas escrituras do *Rigueveda*¹¹⁹ (século XVIII a XII A.C), as apsarás são citadas como: esposas dos gandharva (espíritos masculino da natureza); dançarinas na corte dos deuses, em especial de Indra; divindades da boa fortuna (embora também podem causar insanidade); protetora dos apostadores; e ninfas com o poder de se transformar em espécie de pássaro marinho. Os textos também mencionam o prazer das ninfas em visitar rios ou lagos em floresta (HAKIM; RAHMAN, 2021, p. 49-50). Em versões do mito, as apsarás originaram-se da agitação das águas brancas do oceano, sendo que no épico indiano *Ramayana*¹²⁰ (século VII ou III A.C.), há uma explicação sobre o nome das apsarás: “[do oceano] muitas ninfas emergiram. Ó Raghava, elas foram chamadas de apsaras, 'ap' significando água e 'yara' emergir de; por causa disso aquelas belas donzelas foram chamadas

¹¹⁹Escrito em sânscrito védico, o *Rigveda* (século XVIII a XII A.C) é um dos textos fundamentais do hinduísmo, cuja coleção contém cerca de 1.028 hinos dedicados às diversas divindades, como Indra, Agni e Varuna, exaltando a natureza, os rituais e a ordem cósmica.

¹²⁰O *Ramayana* (século VII ou III A.C.) é um dos grandes épicos da literatura indiana, o qual narra a jornada heroica do príncipe Rama para resgatar sua esposa Sita, sequestrada pelo rei demônio Ravana.

de ‘apsaras’” (MEIER, 2015, p.81). Na literatura posterior aos textos védicos, as apsará foram associadas, também, com o elemento terra, em especial às árvores.

Vistas como belas e exímias musicistas e dançarinas, como também divindades que habitavam o paraíso (palácio dos deuses), as apsará foram frequentemente retratadas por artistas e escultores como belos seres celestiais, cuja imagem foi assimilada pelo Budismo (em seus primórdios), como no “Pali Budismo [que] incluiu as apsará no pacote celestial pelo qual o virtuoso era recompensado na vida após a morte¹²¹” (COVILL, 2005, p. 131, tradução nossa). Num dos episódios descritos no *Jataka*¹²² (século II), há a menção da apsará Alambusã, que após ser enviada pelo Deus Indra para seduzir o ascético Isisinga, ela afirma não querer seduzir outro ascético e pede que outra apsará seja enviada em seu lugar. O episódio alude ao conceito budista do desapego e da contenção dos desejos terrenos.

Outro exemplo da integração das apsará ao Budismo encontra-se na arte budista indiana Gandharan, na qual “criaturas celestiais aladas são associadas aos eventos primários na vida do Buda¹²³” (KARETZKY, 2012, p. 13, tradução nossa). Assim, é comum encontrar que demonstrem apsará voando sobre a Terra Pura, louvando budas e espalhando flores, tocando instrumentos ou queimando incenso, visto que a presença de seres celestiais alados estimula e reforça o imaginário de poder voar e ascender ao éter, simbolizando a ascensão espiritual.

Na assimilação da ninfa ao panteão budista, o aspecto sexual das apsará foi ignorado, reconfigurando-as em castas atendentes celestiais, as quais estavam a serviço de budas e bodisatvas, geralmente, entretendo-os com música e danças ou aparecendo milagrosamente para louvar os importantes momentos da vida de Buda. Dessa forma, as apsará mantiveram o papel de servidoras dos deuses, ou, no caso do Budismo, de budas e bodisatvas, no entanto, como divindades menores, elas não eram alvo de adoração religiosa.

Neste contexto, a imagem de apsará era comumente utilizada na decoração de templos e santuários, sendo que, até a antropomorfização da imagem de Buda, era comum a retratação de apsará voadoras sobre um símbolo budista (como a estupa) como elemento de

¹²¹“Pali Buddhism include the Apsaras in the heavenly package with which the virtuous are rewarded in the afterlif” (COVILL, 2005, p. 131).

¹²²*Jataka* (século II) é uma coleção de textos, contos e parábolas budistas que narram as vidas passadas de Buda antes de alcançar a iluminação, descrevendo sua reencarnação em diferentes formas, incluindo animais e humanos, mostrando sua jornada de aperfeiçoamento espiritual.

¹²³“winged heavenly creatures are associated with the primary events in the life of the Buddha” (KARETZKY, 2012, p. 13).

representação do Budismo. Com a expansão do Budismo na China e, posteriormente no Japão, a imagem da apsará evolui para a da donzela celestial, enfatizando tanto sua relação com buda – ela aparece ao redor ou acima dele, louvando-o – quanto o aspecto de entretenimento no paraíso budista, no qual ela é a “musicista ou dançarina, cuja função é celebrar a felicidade e a alegria de Sukhāvātī, a Terra Pura ou Paraíso Ocidental¹²⁴” (YANG, 2020, p. 241, tradução nossa). Na China, a apsará, vista como donzela celestial que habita os céus e age como mensageira de budas, recebeu o nome de 飛天 (Feitian), enquanto, no Japão, ela recebeu o nome de 天人 (Tennin).

Figura 17: Estátua representando a Tennin: decoração de uma ponte na cidade de Shizuoka.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

A palavra japonesa 天人, Tennin é composta pelos ideogramas 天 (ten; ama) que pode significar: paraíso, céu, imperial, deus, svarga (reino semelhante ao paraíso visitado durante o ciclo de morte e renascimento) ou deva (ser divino do budismo indiano); e pelo ideograma 人 (nin, jin, hito). que significa pessoa, humano; cuja tradução pode ser: ser/pessoa

¹²⁴“musician, or a dancer whose duty is to celebrate the happiness and joy of Sukhāvātī, the Pure Land or Western Paradise” (YANG, 2019, p. 241).

divino/celestial, como também donzela celestial. Os vários significados do ideograma 天人 são como pistas, resquícios do caminho histórico-cultural, que o mito da apsarâ percorreu até a forma de Tennin, donzela celestial: uma divindade que habita os céus, entretendo os deuses e humanos virtuosos, transitando entre o paraíso, os reinos divinos e o plano terreno, agindo como mensageira dos kami (deuses) e dos budas.

Artisticamente, Feitian e Tennin eram retratadas usando vestes leves e flutuantes, acompanhadas por um lenço de gaze, este simbolizando seu manto celestial¹²⁵. Na arte budista japonesa, o manto da Tennin, geralmente retratado na forma de uma fita diáfana, é chamado de 天衣 ou 纏衣 (tenne), que são faixas/echarpes de gaze ou uma tira de tecido longo e estreito, usada sobre os ombros, com caimento sobre braços e cinturas (figura 17). Por outro lado, em parte das lendas japonesas, a Tennin é descrita como uma donzela de delicada beleza que dança graciosamente pelos céus, envolta numa vestimenta de plumas (SUZUKI, S., 2010, p. 23), numa associação com o mito da donzela cisne.

Deste modo, a divindade budista Tennin possui conexão (e características) do mito da donzela cisne e da apsarâ, bem como de outras lendas e tradições japonesas que foram integradas ao constructo cultural da donzela celestial, como, por exemplo, o poema n. 2090, de autor desconhecido, do *Man'yôshû*, livro 10, o qual faz referência à lenda do Tanabata e da Princesa Orihime:

Tabela 38: Poema n. 2090 da antologia *Man'yôshû* (tradução Angélica Ramos).

Dos laços do brocado da Coreia, desvelo a esposa celestial. Sob o brilho de Vega, inebriado, divago.	高麗錦紐解きかはし天人の妻問ふ宵ぞ我れ も偲はむ
	Komanishiki himo tokikahashi amehito no tsuma dofuyohizo ware mo shinohamu
	Na noite em que se pergunta pela esposa, desato os laços do brocado da Correia da donzela do céu. Esta noite, eu também me lembrarei de você.

(MAN'YÔSHÛ, 759, n.p.)

O poema traz alguns elementos que ressoam com o imaginário da lenda da Tennin. A começar pela grafia do ideograma 天人 (amahito), presente no verso japonês, o qual é lido com uma leitura antiga, em vez de (tennin), cuja tradução seria 'ser celestial/divino'. O ideograma 天人 funciona como metáfora para a Princesa Orihime e, por alusão, ao seu esposo, o Vaqueiro, o casal celestial também é representado, respectivamente, pelas estrelas

¹²⁵Exemplo destas representações são encontrados nas paredes das cavernas de Dunhuang (Grutas de Mogao), na China, ou no mural do Templo *Hôryûji* (Nara) ou *Byôdôin* (Uji), no Japão.

Vega e Altair. A alusão do encontro amoroso do casal celestial da lenda do Tanabata é reforçada pela menção do brocado da Coreia, numa referência à profissão da Princesa Orihime, a qual é tecelã celestial, como também ao fato de que o tecido despido é uma vestimenta celestial. O brocado despido também pode ser lido como um despojar da vestimenta celestial, numa espécie de humanização do ser divino, visto que o poema insinua que, na noite do Tanabata, o casal tem um encontro amoroso, no qual realiza sexo, uma atividade carnal, frequentemente associada aos prazeres e à transgressão humana. Logo, tanto no poema, como na lenda da Tennin, a perda da vestimenta celestial implica uma humanização.

Por outro lado, a construção visual da Tennin como ser divino envolta num manto de plumas com o poder de voar também ecoa com a imagem do anjo cristão, ser belo e divino envolto em penas. Do grego ‘angelos’, a palavra anjo significa mensageiro, sendo relacionada a seres divinos, dotados de pureza e bondade, que servem como intermediários entre o divino e a humanidade. Os anjos são figuras benevolentes, que representam esperança, proteção e conforto, mas, principalmente, são símbolos de que há um paraíso. Como o anjo cristão, o anjo budista também é um mensageiro, um ser divino que transita entre o plano sagrado e terreno e, como residente do plano divino, ele é um símbolo de que o paraíso existe. Logo, a Tennin é a prova concreta de que há um paraíso budista, de que há um espaço divino, ou seja, a donzela celestial é um elemento que atesta a presença do divino, trazendo a esperança da salvação.

À vista disso, a escolha de Haroldo de Campos em nomear a protagonista como um anjo - “manto de plumas celeste de um anjo” - foi propícia, pois, além das similaridades apresentadas, a associação entre a Tennin e o anjo cristão é particularmente relevante, devido à importância do manto de plumas. No imaginário cristão, a asa é o símbolo que representa o anjo e, por consequência, torna-se sinônimo das suas qualidades angelicais. A associação do manto de plumas às asas do anjo cristão se dá, como mencionado, pela escolha do vocábulo ‘anjo’, e pelo termo “plumas celestes”, o qual enfatiza a origem divina e a leveza etérea, sugerindo algo delicado, quase impalpável e pertencente ao plano celestial. As plumas celestes também são o elemento que compõe as asas do anjo cristão. A asa é símbolo de um ser de alta espiritualidade e sacralidade, um ser puro que ascendeu e reside no alto céu. Como um ponteiro, a asa angelical indica que aquele ser está afastado do humano e do terreno, ele habita o plano do perfeito, do divino.

A imagem do manto de plumas celestial projeta a ideia de seres celestiais delicados e etéreos, de belas mulheres vestindo mantos que lhes permitem transitar entre o céu e a terra. A delicadeza e leveza do manto e da donzela celeste são reforçadas pela musicalidade do verso, cuja aliteração de /m/ e de vogais abertas criam um efeito melódico, sereno e aéreo, os quais são agregados à figura celestial da donzela.

No entanto, a donzela celeste está sem suas plumas celestes, ela perdeu seu dom de voar. Sem asas, o anjo assume uma aparência mais humana, aproximando-se das pessoas comuns. Entretanto, um anjo que perdeu suas asas pode simbolizar a queda de um ser divino – como à figura de Lúcifer, o anjo caído, que perdeu seu status celestial - visto que a perda das asas representa a perda da graça divina, a segregação do paraíso e a separação do divino. Nessa perspectiva, as asas de um anjo e o manto de plumas da donzela celeste possuem conotação semelhante. O manto de plumas é o elemento que permite à Tennin voar e se elevar acima das limitações terrenas; ele é o símbolo da sua transcendência e espiritualidade, sem o manto, o anjo budista não possui acesso ao paraíso budista, ou seja, como o anjo sem asas, a Tennin ‘torna-se’ terrena, humana.

Na narrativa de *Hagoromo*, a Tennin não apenas está sem o manto, ela o perde para o pescador e, assim como anjo que perdeu suas asas, a donzela perde seu poder celestial, sua condição divina. Isso porque, assim como as asas de anjo, o manto de plumas é o elemento legitimador da divindade da Tennin, e sua perda significa a ausência do que a valida como celestial, sagrada, como divina. A ausência do manto, como o das asas angelicais, expõe a dualidade deste ser que não mais possui a condição divina, mas que também não é totalmente humano, espelhando o conflito entre sagrado e terreno, humano e divino.

Como apontado, o manto de plumas simboliza a divindade, ele é a essência do próprio ser da Tennin, assim como as asas são para o anjo cristão. Ao perder seu manto, a donzela fica impossibilitada de retornar ao céu, limitada ao plano terreno e humano, ou dito de outra forma, a donzela está banida do paraíso. Dessa forma, o manto alado ganha uma dupla significação, ao mesmo tempo que ele é o símbolo e a manifestação da divindade da Tennin, ele também passa a ser o instrumento da sua queda, da sua degradação. Semelhante à vestimenta sagrada do imperador, o manto de plumas é o protetor e o catalisador da transformação da donzela. O manto age como o legitimador e protetor da condição sagrada da Tennin, ele é a vestimenta que a concretiza como ser celestial, sendo que a sua ausência instiga a mudança da condição, a donzela torna-se mais humana e terrena.

O manto também representa a própria Tennin, como a asa de um anjo, o manto de plumas é o símbolo da essência divina da donzela. Enquanto extensão física do ser celestial, o manto não pode ser separado da Tennin, ou seja, o hagoromo não pode ser perdido, capturado ou presenteado. Isso é reforçado na fala da Tennin “Não é dom que dê a humano algum”. Nesse verso, destacamos a sensível escolha lexical do poeta, que optou por se referir ao manto como ‘dom’ - no verso japonês, o termo utilizado foi もの (mono; coisa): 「たやすく人間に与ふべきものにあらず」 (tayasuku ningen ni ataefu beki mono ni arazu; não é coisa que pode ser facilmente dada aos homens). A palavra ‘dom’ remete a talento, a atributo, a dádiva, a graça, a virtude, consorciando com os significados que o manto apresenta no poema. O manto é o dom da Tennin, o símbolo do talento e da graça espiritual, aquilo que a valida como integrantes do paraíso; o manto é o dom que a vincula à sua dádiva divina, o dom que protege sua imaculada virtude.

Da mesma forma que as asas do anjo, o manto de plumas pode ser entendido como objeto do desejo humano, como meio de transcender a existência comum e conectar-se com reinos e seres de consciência superior. Nesse sentido, o manto também significa o dom da ascensão budista da donzela celestial, sua jornada de elevação espiritual rumo à iluminação. A obtenção da iluminação budista é uma jornada individual, a qual busca uma transformação profunda e permanente na percepção e na existência do indivíduo. Isso envolve uma profunda compreensão dos ensinamentos budistas, a superação dos desejos e apegos terrenos, que levam ao sofrimento, e a libertação do ciclo interminável de nascimento, morte e renascimento (samsara), alcançando, assim, uma paz duradoura. Logo, a iluminação, como dom, não é algo que possa ser presenteado ou confiscado.

Portanto, o manto não pode ser doado, pois, ele é uma extensão (física e espiritual) da donzela celestial, o invólucro da sua essência sagrada, o qual protege e sustenta sua condição divina, sua pureza espiritual. O manto também é o símbolo da sua transcendência, da sua iluminação, a qual não pode ser dada, uma vez que a iluminação só pode ser alcançada por méritos próprios.

A estrofe expressa o desejo humano de possuir algo divino, um artefato mágico, de outro mundo, ao mesmo tempo que, sutilmente, começa demonstrar as consequências da ambição humana, que é a súplica do anjo celeste em reaver o seu manto de plumas. O verso “Deixa-o como antes onde o achaste” possui pausas marcadas pelo espaçamento entre o corpo verbal, os quais sugerem hesitação, a sensação de tempo suspenso que intensifica a necessidade da donzela celestial em recuperar seu bem essencial para retornar ao céu. As

expressões ‘antes’ e ‘como o achaste’ invocam o desejo da donzela de restaurar a ordem natural, ou seja, de que o manto volte a ser dela, de que o pescador não tome algo que não lhe pertence.

A escolha lexical de ‘anjo’ e ‘humano’ também explicita, de forma sutil, a dicotomia divino e terreno, cuja distância (espiritual e espacial) é marcada no relevo textual. A distância espiritual se confirma com a fala da Tennin, a qual afirma que o manto não pode ser propriedade de humanos. A donzela refere-se ao fato de que o ser humano era visto como corrupto, um ser impuro e indigno. Essa concepção é reforçada pelo pensamento budista da época, que acreditava viver no período do 末法 (Mappô) – a era da decadência. Tal fato é corroborado pela fala do pescador:

Tabela 39: Versos: 58 a 64; personagem: Hakuryô

Vem do céu o dono deste manto?	そもこの衣の御主とは。さては天人にて ましますかやさもあらば末世の奇特に留め 置き。国の寶となすべきなり。衣を返す事 あるまじ。
Uma donzela celeste?	
Então nesta era corrupta é algo raro: surpresa para os homens.	Somo kono koromo no on nushi to wa. Sate wa Tennin ni temashimasu ka ya sa mo araba masse no kidoku ni todome oki. Kuni no takara to nasu beki nari. Koromo o kaesu koto arumaji.
Tenho de guardá-lo e fazer dele o tesouro do país.	
Não posso devolver o manto.	E, então, o dono deste manto seria o anjo celeste? Nesse caso, como é algo diferente dessa era corrupta, vou (deixar e conservá-lo) conservá-lo. E torná-lo-ei o tesouro do país. Não posso devolver o manto.

(CAMPOS, 2006a, p.36; 69)

Antes de prosseguir com o pensamento sobre a era da decadência do Budismo, chamamos atenção para as nuances da hierarquia social presentes no diálogo em japonês, as quais se perdem na tradução. Ao falar com o Hakuryô (verso n.56), a Tennin utiliza o verbo 与える (ataeru; dar, presentear), o qual é utilizado quando o falante possui uma posição hierárquica superior à do ouvinte, ou seja, por meio da linguagem, a donzela celestial expressa e reafirma sua posição como ser superior ao do pescador. Este, por sua vez, refere-se à Tennin utilizando o honorífico 御 (on; honorável), demonstrando respeito pela donzela, ao mesmo tempo que verbalmente assume uma posição humilde e socialmente inferior. Desse modo, mesmo que as perguntas retóricas: ‘Vem do céu o dono deste manto? Uma donzela celeste?’ que trazem um tom de deslumbramento e surpresa sobre a veracidade do que o pescador vê (e

ouve), são formuladas de forma respeitosa, em que o pescador se põe como alguém humilde e a Tennin como superior.

O diálogo também expõe a falta de assombro ou a naturalidade do pescador, um humano, em encontrar algo sobrenatural ou com um ser divino. Isso se dá pelo fato de que os deuses xintoístas e as divindades budistas estavam profundamente imbricados no pensamento (e cotidiano) do povo japonês. Os kami e budas eram considerados a origem e os governantes do mundo fenomenal, ou seja, os protagonistas do mundo não eram os humanos, mas sim os kami e os budas. Por isso, o período medieval japonês pode ser descrito como ‘a era dos kami e budas’ (HARDACRE, 2017, p.177).

À vista disso, a atitude respeitosa e aparentemente imperturbável do pescador é coerente, num mundo onde os deuses andam entre os humanos, não seria incomum se deparar com um ser celestial. Do mesmo modo, a crença de que os kami ou budas aconselham o caminho a ser seguido (salvação) é um possível motivo do porquê o pescador decide não devolver o manto à sua dona, visto que Hakuryô acredita que o manto é um tesouro (celestial, sagrado) para o país, ou seja, o manto é um token de boa fortuna, um ponto de esperança que deve ser compartilhado com a humanidade, a fim de combater a era corrupta: o Mappô.

3.3. 末法 (Mappô; Últimos Dias da Lei Budista (Darma)’ ou ‘Darma Degradado’)

末法 (Mappô) - ‘Últimos Dias da Lei Budista (Darma)’ ou ‘Darma Degradado’ - ou Mo-fa em chinês, é a tradução aproximada do termo sânscrito saddharma-vipralopa, o qual significa ‘destruição do verdadeiro Darma’. Este conceito é oriundo de uma profecia apocalíptica sobre a morte do Darma, ou seja, o fim da religião Budismo, a qual, em linhas gerais, afirma:

num ponto incerto do futuro, a religião budista chegará ao fim. Uma força combinada de gregos, sakas e partos invadirá o noroeste da Índia, destruindo estupas e templos ao longo do caminho. Depois de causarem tremenda destruição, eles serão finalmente derrotados pelo rei budista que governa a cidade de Kosambi [capital do reino de Vatsa]. Contudo, temendo as consequências cármicas de suas sangrentas campanhas militares, o rei recorrerá ao seu preceptor budista para obter conselhos. Ansioso por obter mérito, o rei seguirá seu conselho, convidando todos os monges budistas do mundo habitado conhecido para uma grande festa religiosa. Eles aceitam o convite e convergem em grande número para a cidade de Kosambi. Entretanto, ao reunir monges de muitas linhagens distintas, o rei criará inadvertidamente conflitos na sangha [comunidade budista]. Por ocasião da grande assembleia religiosa, este conflito transformou-se numa guerra aberta, resultando na morte do último arhat [Buda]. Os monges, por sua vez, matarão uns aos outros, não deixando nenhum deles vivo. Com isso, a história da religião budista na Terra chega ao fim, deixando

bom rei lamentando os resultados de suas ações bem-intencionadas¹²⁶. (NATTIER, 1991, p. 03, tradução nossa).

Datada por volta do século II, a profecia circulou em diferentes línguas e escrituras, atingindo o sudeste asiático, principalmente, por meio do Candragarbha Sutra, o qual traz uma “previsão da erradicação completa e total da religião budista, juntamente, com um calendário específico para este evento¹²⁷” (NATTIER, 1991, p. 282, tradução nossa). Na China e, posteriormente, no Japão, a possibilidade de extinção do Budismo desenvolveu-se de forma a dividir o Budismo em três eras distintas: 正法 (shôbô), a era do Dharma verdadeiro; 像法 (zôbô), a era do falso Dharma e 末法 (Mappô), a era da degradação do Dharma. Essa divisão temporal se deu de forma gradual, tendo vários fatores que contribuíram para isso, tais como: o desvio dos preceitos monásticos, a corrupção de monges e templos, a ordenação de mulheres no serviço religioso, a rivalidade entre templos, a instabilidade política, como também a invasão de Gandara (antigo reino indiano) pelos heftalitas (hunos) no século VI, os quais não adotaram o Budismo. Esses fatores serviram como indicadores para a existência e delimitação temporal das eras budistas.

Shôbô, o primeiro período, refere-se aos mil anos a contar da morte de Gautama Buda, tido como o tempo da doutrina correta, no qual os ensinamentos budistas eram efetivamente assimilados, havendo, portanto, facilidade de alcançar a iluminação, o estado de buda. Os próximos mil anos, o segundo período, foi nomeado de Zôbô, o tempo da doutrina falsificada, pois, o aumento das maculações espirituais e dos desejos terrenos dificultou a compreensão dos ensinamentos do Dharma e, portanto, a obtenção da iluminação. O terceiro período de mil (a dez mil) anos recebeu o nome de Mappô, tempo de declínio do Dharma, no qual há a corrupção física, mental, moral e espiritual, refletida no acúmulo de carma negativo, afetando os renascimentos (INGRAM, 1977, p. 201-11). De acordo com os cálculos chineses e

¹²⁶“at an uncertain point in the future, the Buddhist religion will come to end. A combined force of Greeks, Sakas, and Parthians will invade northwest India, destroying stupas and temples along their way. After causing tremendous destruction they will finally be defeated by a budhist king who is ruling at the city of Kasambi. Then the king fearing the karmic consequence of his bloody military campaigns will turn to his Buddliist preceptor for advice. Anxious to gain merit, the king will follow hisadvice, inviting all the budhist monks in the known inhabited world to a great religious feast. They accept his invitation and converge in vast numbers on the city of Kasambi. But by bringing together monks from many separate lineages, the king will inadvertently create conflict in sangha. On the occasion of a great religious assembly, this conflict escalates into open warfare, resulting in the death of the last remaining arhat. The monks in turn all kill one another, leaving not a single one of their number alive. And with that, the history of the buddhist religion on earth comes to an end, leaving the good king to mourn the results of is well-intentioned actions.” (NATTIER, 1991, p. 03).

¹²⁷“as a prediction of the complete and total eradication of the Buddhist religion, together with a specific timetable for that event.” (NATTIER, 1991, p. 282).

japoneses, o Mappô iniciou em 1052, coincidindo com o longo período de guerras e conflitos civis que o Japão vivenciou até a consolidação do Xogunato Tokugawa, no século XVII.

No Budismo Japonês, o Mappô era entendido como o período marcado pela corrupção moral, conflitos sociais e declínio dos valores espirituais e religiosos, pois, a prática e os ensinamentos budistas seriam distorcidos ou mal interpretados, gerando credos e práticas incorretas, o que tornaria impossível alcançar a iluminação. O entendimento era de que o Dharma verdadeiro seria perdido, esquecido, sendo gradualmente substituído por falsos e incorretos ensinamentos, e que, como consequência, os seres conscientes sentiriam prazer em cometer maldades (HANAZONO, 2011, p.15). O esquecimento da verdadeira lei de buda (Dharma) não viria de algo natural, mas artificial, ele aconteceria em razão de interpretações autônomas ou distorcidas dos ensinamentos budistas. Logo, o declínio do Budismo seria concomitante à corrupção da humanidade, gerando um ciclo de causa e efeito, no qual a maldade e a impureza humana deturpavam o Dharma, transmitindo-o de forma inexata.

A crença de que o Mappô era real se justificava pelas calamidades que ocorreram no Japão, como a fome, os desastres naturais, as doenças e as guerras civis, além do fato de que o declínio do Dharma era proclamado em sutras e escrituras budistas (WATANABE, 2001, p. 94). Assim, a ideia do Mappô, da era da decadência e corrupção, com seu sentimento de impermanência e pessimismo, atingiu todas as classes sociais (nobreza, samurais e pessoas comuns), criando uma consciência social de uma sociedade à véspera do colapso. Para a aristocracia japonesa do século XI e XII, a sensação de colapso também advinha da sua estrutura social, a qual vivenciava mudanças social e hierárquica, com a ascensão da classe guerreira ao poder e o declínio da autoridade governamental (imperador e nobres/família imperial), o que ocasionou um antagonismo contra a aristocracia (KATO, 1979, p. 197). Assim, o sentimento de incertezas e ansiedade marcou o final do período Heian, cuja aristocracia debatia se o mundo vivenciada (ou não) o Mappô.

Um dos textos budistas que influenciou o entendimento do conceito de Mappô foi o ensaio 末法燈明記 (Mappô tômyôki; *A Vela do Último Dharma*, 801) atribuído ao Monge Saichô (767-822), fundador do Budismo Tendai. Neste ensaio, Saichô tenta mapear o verdadeiro ensinamento budista na era da corrupção do Dharma, expondo as dificuldades dos monges em seguirem os preceitos budistas. O ensaio “reflete a atmosfera confusa e pessimista do final do período Heian ao início do Kamakura¹²⁸” (RHODES, 1980, p. 85, tradução nossa).

¹²⁸“reflects the confused and pessimistic atmosphere of the late Heian to early Kamakura period” (RHODES, 1980, p. 85).

Este ensaio foi citado e influenciou os fundadores do Budismo Terra Pura e Nichiren. Além de escrituras budista, o conceito de Mappô foi primeiramente mencionado nas crônicas do 日本靈異記 (Nihon Ryôiki; *Registro dos Milagrosos Eventos do Japão*, século IX) do Monge Kyôkai, cuja preocupação com a era do declínio e corrupção é exemplificada pelo trecho: “Já estamos na era do Dharma Degenerado. Como podemos viver sem fazer o bem? Meu coração dói por todos os seres. Como podemos ser salvos da calamidade na era do Dharma Degenerado¹²⁹?” (NAKAMURA, 1997, p. 221-2, tradução nossa).

Na literatura, o conceito de Mappô influenciou a produção de uma literatura que tendia para o fantasioso, retratando eventos anormais ou, em obras cujo tema era amor, certo distanciamento emocional e indireto, com foco no aspecto sensual (KATO, 1979, p. 196). O pessimismo do Mappô também contribuiu na frequência com que o tema da impermanência (mujô) era abordado na prosa e poesia, um exemplo expressivo da temática da impermanência, influenciada pelo Mappô, é a obra 平家物語 (Heike Monogatari¹³⁰; *Os Contos de Heike*, século XIV), que narra a guerra civil entre os Clãs Taira e Minamoto, cujo prelúdio inicia com a referência à impermanência:

Tabela 40: Prelúdio de *Heike Monogatari* (tradução Angélica Ramos)

O som do sino de Gion Shosha¹³¹ ecoa a impermanência de todas as coisas. A cor das flores de Sal¹³² revela o princípio de que todas as coisas declinam. O orgulhoso será efêmero, como um sonho numa noite de primavera. No final, mesmo os mais forte perecerão, como poeira ao vento.	祇園精舎の鐘の声、諸行無常の響きあり。娑羅双樹の花の色、盛者必衰の理をあらわす。おごれる人も久しからず、唯春の夜の夢のごとし。たけき者も遂にはほろびぬ、偏に風の前の塵に同じ。 Gionshōja no kane no koe, shogyōmujōn ohibikiari. Sarasōju no hana no iro, jōshahissui no koto wariwo arawasu. Ogoreru hito mo hisashikarazu, tadaharu no yo no yume no gotoshi. Takeki mo nomotsui niha horobinu, hitoenikaze no mae no chiri ni onaji.

(HEIKE MONOGATARI, século XIV, n.p.)

¹²⁹“We are already in the age of Degenerate Dharma. How can we live without doing good? My heart aches for all beings. How can we be saved from calamity in the age of Degenerate Dharma?” (NAKAMURA, 1997, p. 221-2).

¹³⁰平家物語 (Heike Monogatari; *Os Contos de Heike*, século XIV) é um épico japonês, quase um registro histórico, que narra a ascensão e queda do clã Taira (*Heike*) durante as Guerras Genpei (1180-1185), um conflito entre os clãs Taira e Minamoto pelo controle do Japão.

¹³¹Gion Shosha refere-se ao Templo de Jetavana na Índia, local no qual, segundo a tradição budista, Gautama Buda orava, pregava e meditava (SAKAMOTO; YAMAMOYO, 2022).

¹³² Sal ou Sala refere-se a árvore de sal (shorea robusta), a qual é tida como árvore sagrada na Índia, sob a qual o Buda Vessabhu atingiu a iluminação (NYANATUSSITA, 2010).

De forma dramática, a obra narra a ascensão e queda do clã Taira, expondo, por meio dos personagens históricos, a consequência das ações realizadas durante a vida (carma) e as noções de salvação. O trecho citado expõe o conceito de impermanência, como também o fato de que tudo (e todos) está inserido no ciclo vida e morte (sanrasa), sendo que o renascimento se dá de acordo com o carma. A narrativa sobre a queda do Clã Taira também funciona como metáfora “para o inevitável declínio do mundo, como um todo, na era sombria e desastrosa do Mappô¹³³” (BARY; KEENE; TANABE; VARLEY, 2001, p. 277).

O impacto do pensamento apocalíptico do Mappô era tal que poemas budistas foram inseridos em várias antologias poéticas (HARADA, K., 2022, p. 256), evidenciando que a sociedade realizava reflexões profundas sobre a vida e a morte, a efemeridade das coisas e o declínio moral e espiritual. Um exemplo é o poema n. 1844 de autoria do Monge Saigyô (1118-1190) da antologia *Shinkokinwakashû*, o qual alude ao período Mappô:

Tabela 41: Poema n. 1844 da antologia *Shinkokinwakashû* (tradução Angélica Ramos)

Na última era, somente a bela arte se mantém imaculada. Seu não fosse o sonho teria declinado o convite¹³⁴.	すえのよもこのなさけのみかはらすと見し 夢なくはよそにきかまし
	Sue noyo mo kono nasake no mi kaharasu to mishi yume nakuha yoso ni kikamashi
	Na última era, apenas estas sensibilidades permanecem inalteradas, se não tivesse sonhado, eu o ouviria apenas como algo distante.

(SHINKOKINWAKASHÛ, 1205, n.p.)

Apesar de referir-se à era Mappô, o poema de Saigyô utiliza a expressão 「すえのよ」 (sue no yo; última era). Na literatura, o termo Mappô não é tão aparente. De acordo com Mori Shinnosuke (2011, p.893), há uma distinção entre o termo Mappô e os termos: 末代 (matsudai); 末世 (masse); よのすえ (yo no sue) e すえのよ (sue no yo) – os quais são variantes da expressão ‘era descendente’ ou ‘última era’. Para o estudioso, Mappô refere-se, especificamente, ao fim do Budismo, o qual é descrito nas escrituras budistas, enquanto que os demais termos (matsudai, masse, yo no sue) ao colapso humano, à decadência humana, sendo que o termo 末世 (masse; última era) carrega, além da conotação de decadência

¹³³“the inevitable decline of the world as a whole in the dark and disastrous age of mappo” (BARY; KEENE; TANABE; VARLEY, 2001, p. 277).

¹³⁴ O poema é fruto de um sonho do Monge Saigyô, no qual o poeta Shunzei em conversa com Tankai declara que apesar da decadência iminente da última era, o caminho da poesia permanece inalterado. Devido a este sonho, o monge aceitou o convite do poeta Jakuren em participar do encontro para compor cem poemas.(ROOD, 2015, p. 747).

humana, o sentimento de medo e inevitabilidade. Essa distinção expõe o pensamento aristocrático de que Mappô (fim do Darma) seria a causa e matsudai/masse (última era) seria a consequência do declínio social, moral e espiritual. Ou seja, “Mappô foi considerado pela nobreza como o bode expiatório de todos os desastres¹³⁵” (MARRA, 1988, p. 50, tradução nossa), sendo, portanto, a justificativa para a vivência de uma ‘última era’ marcada por corrupção e múltiplas formas de decadência (natural, social, físico, moral e espiritual).

Por esta lógica, o termo 末世 (masse; última era) utilizado em *Hagoromo*, na fala do pescador - 「やさもあらば末世の奇特に留め置き」 (Nesse caso, como é algo diferente dessa era corrupta, vou conservá-lo) refere-se às consequências advindas do Mappô, ou seja, o entendimento de que a decadência e a corrupção do ser humano é o efeito colateral da degradação do Darma. No verso haroldiano, o termo 末世 (masse) foi traduzido como ‘era corrupta’, contudo, a forma como o poeta situa a expressão no relevo poético reveste-a com várias significações.

No verso transcrito: “Então nesta era corrupta é algo raro”, há um espaçamento visualmente marcado antes e depois da expressão ‘nesta era corrupta’, como se a expressão simbolizasse uma bifurcação, na qual dois caminhos se abrem para escolha, dois espaços em brancos que serão preenchidos com as consequências da decisão tomada. Paradoxalmente, as lacunas não estão vazias. Antagônicos, os espaços em brancos são preenchidos pelo carma, de um lado o carma negativo, cujo caminho conduz à corrupção (moral e espiritual); do outro, o positivo, cujo destino final é a iluminação. Assim, a expressão ‘nesta era corrupta’ simboliza o próprio Hakuryô, o ser humano, colocado diante de uma encruzilhada, quem deve escolher por qual caminho ele seguirá, qual direção ele optará: a do carma positivo, cujo caminho é construído pela ética, pelo desapego aos desejos terreno, por atos de generosidade e de compaixão; ou o do carma negativo, o caminho do egoísmo, do apego terreno, do declínio moral. Em resumo, o pescador deve escolher se optará pelo caminho da iluminação ou pelo da corrupção. Logo, a expressão ‘nesta era corrupta’ é o ponto de separação e do encontro de dicotomias, o limiar entre dois mundos: divino (Budismo) e o terreno (corrupção humana).

Pelo relevo poético, Haroldo de Campos brinca com o imaginário ao moldar o corpo lexical de forma a sugerir a existência de dois caminhos em brancos, dois mundos, à espera de serem desvelados pela escolha. Esta marcação espacial na tessitura poética não é gratuita, pois na narrativa o personagem está prestes a fazer sua escolha no que se refere ao manto (e a

¹³⁵“mappo was taken by the nobility to be the scapegoat for all disasters” (MARRA, 1988, p. 50).

donzela celeste). Escolha que demonstrará se as ações do pescador tendem para o terreno e para a corrupção, ou para o caminho da iluminação (preceitos budistas) e do divino.

A expectativa dessa escolha, marcada na forma poética, reverbera no conteúdo lexical do próximo verso: “surpresa para os homens”, no qual a palavra ‘surpresa’ reforça o sentimento de ‘não-saber’, de espera, o incógnito da escolha que o pescador fará e, principalmente, as consequências cármicas desta escolha. A palavra surpresa também refere-se ao evento inesperado de encontrar o manto de plumas da donzela celeste, visto que Hakuryô declara viver numa era corrupta, logo, ele está ciente de que os valores morais e espirituais estão em declínio, como também a corrupção dos ensinamentos budistas, da degradação do Dharma, o que torna quase impossível alcançar a iluminação. Desta forma, numa época de decadência, encontrar uma divindade budista, um ser dotado de iluminação e que reside no paraíso é algo inesperado, uma surpresa.

Como mencionado anteriormente, no Japão medieval, as pessoas acreditavam que os deuses (kami) transitavam entre elas, portanto, encontrar uma divindade ou um objeto sagrado não era algo anormal, assim como acreditar na existência de tesouros místicos e/ou dotados de poderes sobrenaturais. Neste aspecto, no período Mappô, época vista como o decaimento da moralidade, sofrimento e angústia social de um mundo fadado à ruína, era comum a busca e a crença em relíquias ou tesouros sagrados que possuísem poderes milagrosos (CROSS, 2020, p. 06).

A adoração de tesouros sagrados é prática comum e ancestral no Japão. No Xintoísmo, os kami são adorados por meio de objetos sagrados chamados deshintai (visto como avatares), os quais são guardados na câmara interna dos santuários. Outro objeto sagrado presente nos altares dos santuários é o 神鏡 (shinkyô; espelho sagrado), o qual pode ser oshintai de um espírito divino ou compor a decoração sagrada dos altares xintoístas, sendo posto em frente à câmara que guarda oshintai. Na cultura japonesa, o espelho simboliza a verdade, por refletir o que lhe é mostrado; envolto em misticismo, o espelho é considerado um objeto sobrenatural, sendo um dos mais famosos o 八咫鏡 (yata no kagami; o espelho oito mãos¹³⁶), o qual faz parte do 三種の神器 (Sanshu no Jingi; Três Tesouros Sagrados do Japão) - os outros tesouros são: a espada 草薙剣 (Kusanagi no Tsurugi; espada cortadora de grama¹³⁷) e a joia 八咫瓊曲玉 (Yasakani no Magatama; joia¹³⁸ em forma de gancho). Segundo o *Kojiki* (712), estes tesouros foram presentes da Deusa Amaterasu a seu neto Nigini no

¹³⁶Diz a lenda que o espelho Yata no Kagami é o mesmo espelho usado para atrair a Deusa Amaterasu para fora da caverna, onde ela se escondida, trazendo assim a luz de volta ao mundo.

Mikoto, quando este desceu à Terra para pacificar o Japão. A espada, o espelho e a joia compõem as relíquias sagradas imperiais do Japão, simbolizando a legitimidade e o direito divino do Imperador de governar.

A adoração de objetos sagrados também é praticada no Budismo, a qual recebe o nome de 舍利信仰(shari shinkô). Originalmente, estas relíquias sagradas eram partes dos corpos de budas (cabelo, unha, dentes, ossos, etc), os quais eram armazenados em estupas. Entretanto, com o tempo, elas passaram a integrar relíquias corporais de outras pessoas sagradas (monges, monjas, bodisatvas), bem como objetos que lhe pertenceram (utensílios, vestimentas, ferramentas ritualísticas) e escrituras budistas (sutras, versos, textos cotidianos).

Nas crônicas do 日本書紀 (Nihon Shoki¹³⁹, *Crônicas do Japão*, 720), há menção à prática do shari shinkô, como também à existência de relíquias budistas, como no episódio da aparição de um tesouro no Templo Asuka. Por serem objetos que pertenceram a budas (ou a outros santos), acreditava-se que estes tesouros sagrados continham o mesmo poder de Buda, visto que as escrituras budistas afirmavam que haveria uma proliferação de relíquias e que “as relíquias, como uma sinédoque de Buda, materializam sua presença em vários locais do Japão¹⁴⁰” (RUPPERT, 2000, p. 62, tradução nossa). As relíquias sagradas também eram vistas como espécie de talismã que protegiam a família imperial e o Japão contra desastres naturais.

Até o período Heian, a adoração de objetos sagrados budistas era restrita aos templos, visto que as relíquias eram guardadas (ocultas) em relicários arquitetônicos, os pagodes de madeira, localizados dentro dos templos. Com o advento do Budismo Esotérico, os tesouros sagrados passaram a integrar os rituais budistas. Assim, os objetos sagrados deixam a proteção escondida e afastada dos pagodes, tornando-se visíveis e familiares. “Neste novo e mais visível papel, acreditava-se que as relíquias respondiam às orações e traziam benefício

¹³⁷Originalmente, o nome da espada era 天叢雲劍 (Ame no Murakumo no Tsurugi; Espada celestial de juntar nuvens). De acordo com o *Kojiki* (712), a espada foi descoberta pelo deus Susanoô no corpo da serpente de oito cabeças Yamata no Orochi. O deus presenteou, com a espada, à sua irmã, a deusa do sol Amaterasu, como um gesto de reconciliação.

¹³⁸A joia Yasakani no Magatama é uma conta em forma de vírgula feita de jade. Assim como o espelho, diz a lenda que o colar de contas (magatama) foi usado na cerimônia para atrair a Deusa Amaterasu para fora de sua caverna.

¹³⁹日本書紀 (Nihon Shoki, *Crônicas do Japão*, 720) narra a criação do Japão, os feitos dos deuses (*kami*) e a ascensão da linhagem imperial, enfatizando a legitimidade do governo Yamato. Junto com o *Kojiki*, *Nihon Shoki* é uma das principais fontes sobre a mitologia, genealogia imperial e a história antiga do Japão.

¹⁴⁰“the relics, as a synecdoche of the Budha, materialize his presence at multiple sites in Japan” (RUPPERT, 2000, p. 62).

aos fiéis. As relíquias também foram equiparadas à ‘joias que concediam desejos’¹⁴¹” (CROSS, 2020, p. 14, tradução nossa). Logo, as relíquias assumem um papel central na prática budista, sendo vistas como a materialização física de budas e um veículo direto para preces (e súplicas).

Com o reconhecimento da era Mappô, há a sensação de um iminente colapso moral, social e espiritual, com o possível fim do Dharma e da dificuldade quase intransponível de alcançar a iluminação individualmente, os objetos sagrados tornaram-se ainda mais relevantes na prática religiosa, já que as relíquias otimizam a aquisição de benefícios cármicos (méritos) (RUPPERT, 2000, p. 07), além de representarem uma conexão direta com Buda, elas garantiam que o ensinamento (e prática) do Dharma fossem corretos e não distorcida. Nesse período, também houve o aumento no número de relatos sobre o aparecimento e o desaparecimento de tesouros budistas, sendo que a causa do desaparecimento de uma relíquia era, geralmente, atribuído ao baixo status cármico do praticante.

Desta forma, o manto de plumas pode ser entendido como um tesouro sagrado, um objeto capaz de conectar o humano ao paraíso budista (divino). Nesta lógica, ao encontrar o manto celestial, o pescador poderia, a priori, intuir que tal tesouro apareceu espontaneamente, numa manifestação do desejo de Buda em se fazer presente na era da decadência. Assim, não haveria problema no fato do pescador se apoderar desta relíquia, principalmente ao ter em vista que “a última era refere-se a uma época em que a moral se tornou obsoleta e que Hakuryô vê o manto como um símbolo de presságio auspicioso que apareceu naquela época. Em outras palavras, Hakuryô estava ciente de que o mundo em que ele se encontrava estava em ruínas¹⁴²” (SUZUKI, S., 2010, p. 19, tradução nossa). No entanto, ao se manifestar como dona do manto de plumas, a donzela celestial indiretamente confirma que o manto não é uma relíquia que se manifestou devido à vontade de Buda; logo, o manto não é um presente de divino concedido aos humanos.

Todavia, mesmo sabendo que o manto pertence a donzela celeste, Hakuryô afirma que irá “guardá-lo e fazer dele o tesouro do país”. Esta fala revela a escolha feita pelo pescador de empossar o manto divino de um ser celestial. Ao não devolver o manto, Hakuryô não está apenas se apossando de uma relíquia sagrada, ele também almeja, ironicamente, conquistar

¹⁴¹“In this new and more visible role, relics were believed to answer prayers and bring benefits to worshippers. Relics also became equated with “wish-granting-jewels” (CROSS, 2020, p. 14).

¹⁴²「末世とは道義の廃れた時代を指し、白竜は衣をその時代に現れた吉兆の象徴として捉えていることが分かる。つまり、白竜は今自分がいる世界が荒廃しているという認識を持っていたことになる」 (SUZUKI, S., 2010, p. 19).

méritos cármicos positivos por compartilhar tal relíquia com o país. O ato de compartilhar o tesouro com o país seria entendido como altruísta e beneficiaria o pescador com carma positivo, pois o tesouro exposto para que todos pudessem acessá-lo, e orar para Buda em sua presença, otimizaria a possibilidade de atingir a iluminação ou de absorver o Dharma verdadeiro. Ironicamente, mesmo que a intenção de Hakuryô seja altruísta, suas ações são distorcidas. O pescador escolhe se apoderar de algo que não lhe pertence, cuja consequência é negativa tanto para ele quanto para a donzela. Seu ato egoísta lhe gera mérito cármico negativo, enquanto que a Tennin perde sua conexão com o paraíso budista e o protetor de sua elevação espiritual (divindade), pois, sem o manto a donzela celestial está sujeita à degradação terrena.

Ao escolher não devolver o manto, o pescador provoca o processo de declínio que afetará a ambos. Ambos iniciam uma queda em direção à corrupção. A ruína da Tennin se faz presente de forma visível, pela maculação de seu corpo e pela impossibilidade de retorno ao paraíso. A ruína do pescador é interior e espiritual, sendo que o pescador representa a própria ruína do ser humano, do mundo terreno. Conforme o diálogo entre a donzela e o pescador prossegue, o declínio moral do pescador e o espiritual da Tennin ficam evidentes. O início da maculação da donzela celeste é aludido nos próximos versos:

Tabela 42: Versos: 65 a 68; personagem: Tennin

Meu coração se entristece. Sem o manto de plumas o caminho volátil cessa para mim. Como revoar céu-acima? Suplico-te: dá-me de volta o manto!	悲しやな羽衣なくては飛行の道も絶え。天 上に帰らん事も叶ふまじ。さりとては返し たび給へ。
	Kanashiyana hagoromo nakute wa higyou no michi mo tae. Tenjou ni kaeran koto mo kanafu maji. Saritote wa kaeshitabi tame he.
	Ai que tristeza! Sem o manto de plumas desaparece a (minha) possibilidade de voar. Não diga tal, por favor, e devolva-mo (peço- lhe).

(CAMPOS, 2006a, p.37; 70)

Nos versos, a donzela celeste afirma que, sem o manto de plumas, ela não pode voar nem retornar para o paraíso budista, ou seja, a ausência do manto acarreta sérias consequências para a Tennin, sendo a primeira delas a impossibilidade de integrar, novamente, o reino celestial. Como já apontado, a donzela celestial atesta a presença do divino, do sobrenatural, ela é o indicativo do espaço espiritual, da iluminação. Nessa perspectiva, a vestimenta celestial representa a ascensão, a chave que possibilita a entrada (retorno) no paraíso budista. O manto é o símbolo da elevação espiritual da Tennin e, como

uma relíquia sagrada, ele é a prova material da ascensão, do poder de Buda, logo, a ausência deste implica a perda do status divino, o apagamento da iluminação e do ‘direito’ de estar no paraíso budista e na presença de Buda.

A ausência do manto também impacta na completude do ser do anjo celestial. Como uma divindade budista, o manto é a sua indumentária, a qual representa e age como uma extensão deste ser divino, portanto, perder o manto significa perder uma parte de si, uma parte essencial do que a faz ser um anjo budista. Relacionando com a alegoria do anjo cristão sem asas, para a Tennin, a perda do manto simboliza a perda do seu status divino, a ruína de um ser celestial que foi expulso ou, neste caso, está impossibilitado de entrar no paraíso. A perda das asas (ou manto) representa a perda da graça sagrada e da conexão com o transcendente.

O mesmo sentimento de incompletude está presente na lenda da donzela cisne. Ao ter seu manto de plumas capturado, a donzela cisne perde a capacidade de se transformar num cisne, ou seja, ela perde a unicidade do seu ser, visto que este se dá pela união de mulher e cisne. Tal fato é espelhado na Tennin, que também tem sua unicidade ferida com a perda do seu manto. Tanto em *Hagoromo* quanto na lenda da donzela cisne, a maculação do ser se dá pela mão humana, devido à ação humana o ser celestial é obrigado a residir no plano do terreno. A perda do manto marca, portanto, o processo de declínio da donzela celestial, a qual é obrigada a residir no mundo humano, o mundo da corrupção, demonstrando que até seres elevados podem cair em ruína.

No verso japonês, a seriedade e consequências da perda do manto é sutilmente sugerida pelo kanji 道 (michi; caminho) presente no trecho: 「飛行の道も絶え」 (higyō no michi mo tae; desaparece a (minha) possibilidade de voar). O ideograma 道¹⁴³ (michi, dou), possui vários significados, sendo alguns deles: I) caminho, rota, rua; II) distância, jornada, III) conjunto de práticas, regras de conduta própria, princípios morais; IV) ensinamentos, dogmas (especialmente budistas e confucionistas); IV) jeito, método. Logo, o kanji 道, presente no verso japonês, apresenta outras camadas de conotações, indicando que o ‘caminho’ refere-se não apenas ao trajeto físico que leva ao paraíso, como também ao espiritual, o qual é construído por ensinamentos budistas, princípios morais, conduta que se entrelaçam e remetem à questão da prática (e ascensão) budista.

No Budismo Amidista, o acesso ao paraíso budista é garantido àqueles que praticarem os ensinamentos budista – acreditar sinceramente no voto de Buda Amida - de forma a acumular méritos (positivo) o suficiente para renascer na Terra Pura e, lá, alcançar a

¹⁴³Um exemplo do uso deste kanji é a palavra Xintoísmo: 神道 (shintō; o caminho dos deuses).

iluminação. Portanto, apenas seres com méritos suficientes têm direito de entrar nas Terras de Buda. Assim, quando a Tennin afirma que, sem o manto desaparece sua capacidade de voar, ela não está sugerindo apenas o ato de voar, mas também a perda da sua prática budista, ou seja, a ausência do manto significa a maculação do seu mérito budista pela impureza terrena.

Esta latência conotativa, também é sugerida no verso transcrito “o caminho volátil cessa para mim. Como revoar céu-acima?”. A metáfora ‘caminho volátil’ pode ser lida como o caminho que voa, como também o caminho que não é nem fixo, nem permanente, que é incorpóreo, imaterial, etéreo, logo, o verso “o caminho volátil cessa para mim” pode ser interpretado como o desaparecimento do caminho etéreo, o caminho do puro, do divino. O desaparecimento do caminho volátil significa a impossibilidade de voltar para o lado de Buda. Esta impossibilidade é tanto espiritual, pois, com o cessar do caminho volátil, o anjo não pode ‘revoar céu-acima’, ou seja, sem o manto a Tennin, desprotegida, tem seus méritos budistas maculados pela impureza terrena, estando, portanto, restringida de ascender ao paraíso, quanto física, pois, sem o manto, a donzela não pode executar o ato de voar.

Com delicadeza, a estrofe constrói um contraste entre a leveza do céu e o peso da perda do manto de plumas. A vestimenta alada que representa a liberdade do voo e das amarras terrenas, enquanto que a sua ausência cria uma estagnação, a da impossibilidade de ascender (física e espiritualmente). A estagnação no plano terreno gera uma elevada carga emocional, a qual é sinalizada no poema pelo espaço em branco antes do verso “Suplico-te: dá-me de volta o manto!” e pela sinalização dois-pontos, cujas pausas sonora e visual intensificam a dor da donzela pela perda do manto, tornando-a quase palpável para o leitor, reforçando sua súplica e a sensação de desamparo.

É lícito o cuidado do poeta em instaurar uma atmosfera de beleza e plasticidade nos versos, na qual está imbricada um jogo conotativo, sendo que este jogo se inicia com a expressão “meu coração se entristece”, que é a tradução do verso japonês 「悲しやな」 (kanashiyana; que tristeza). O kanji 悲 (kana, hi), que significa: tristeza, lamento, compaixão, arrepender, deplorar; é composto pelos ideogramas: 非 (ara, hi; erro, negativo, injustiça) e 心 (kokoro, shin; coração, mente, espírito), cujo elemento o tradutor integra à sua transcrição, promovendo a tradução da forma e conteúdo do verso japonês. A metáfora ‘meu coração se entristece’ incorpora a dramaticidade do verso japonês, como também seu lirismo e plasticidade visual. As metáforas: ‘caminho volátil’ e ‘meu coração se entristece’ são exemplos interessantes de como Haroldo de Campos consegue manter a concisão e a ambiguidade da escrita ideogramada.

A plasticidade e dramaticidade da narrativa também se estende à performance teatral. No palco, o shite que durante a recitação dos versos do Hakuryô (n. 58 a 64) caminhou até a metade da hashigakari, fazendo uma pausa em frente ao segundo pinheiro decorativo, retoma o seu lento caminhar em direção ao palco. A codificação gestual característica do teatro Nô também se estende para o ato de caminhar, sendo que as variações de ângulos ou gesticulação corporal, podem expressar ações e/ou o estado emocional do personagem (SHIRANE, 2007). Ao entrar no palco, o shite de *Hagoromo* executa o すり足 (suriashi; passo deslizante¹⁴⁴) (figura 18), gesto de reverência aos deuses¹⁴⁵, caminhando lentamente para entrada do palco, onde ele se posiciona no local designado como espaço do shite.

Figura 18: Vídeo da performance teatral do drama Nô *Hagoromo*: shite executando o suriashi.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=zuMPY-Vm9Ck&t=10s> (17m e 10s).

O pescador, que estava parado em frente ao Coro, segurando o manto de plumas como numa oferta, inicia o movimento de dobrar (ao meio) cuidadosamente o manto, o qual segura com sua mão esquerda, trazendo-o à altura da cintura, ele termina o movimento,

¹⁴⁴No suriashi, caminha-se colocando as solas dos pés no chão, sem levantar os calcanhares. Mesmo que a velocidade do movimento mude, a altura do centro de gravidade não muda (NAGAO, 1969, p. 136).

¹⁴⁵Na tradição Nô, há a crença de que o palco é habitado por deuses, logo, fazer barulho ao caminhar é um sinal de desrespeito, portanto, deve-se caminhar deslizando pelo palco (em “suriashi”) sem fazer barulho.

virando seu corpo levemente na direção do shite. A gesticulação do waki incorpora os kata do teatro Nô, que, na cena performada, simboliza o ato de esconder o manto, ao mesmo tempo que declara que aquele objeto lhe pertence (TAKANORI, 2022, p.71). Assim, do ponto de vista da Tennin (shite), parece que o pescador realmente escondeu o manto de plumas, apoderando-se dele, ação que representa (e é performada) com os próximos versos recitados pelo waki:

Tabela 43: Versos: 69 a 75; personagem: Hakuryô

Súplicas? Ouvi-las infunde-me mais forças. Eu Hakuryô por natureza indócil de coração não cedo. Apoderei-me do celeste manto de plumas: vou levá-lo e escondê-lo comigo. Repito: não posso devolvê-lo. (E agora me afasto.)	この御言葉を聞くよりも。いよいよ白龍力を 得。もとよりこの身は心なき。天の羽衣とり隠 し。叶ふまじとてたちのけば。
	Kono onkotoba wo kiku yori mo. Iyoiyo Hakuryô chikara o he. Moto yori kono mi wa kokoro naki. Ten no hageromo tori kakushi. Kanou maji tote tachi nokeba.
	Ao ouvir essas (respeitosas) palavras, Hakuryô ganha ainda mais forças, torna-se ainda mais obstinado e esse pescador por natureza desapiedado, termina por esconder o manto de plumas celeste. Não posso devolvê-lo, diz ele, afastando-se.

(CAMPOS, 2006a, p. 37; 70-1)

Na narrativa, assim como a donzela celeste e o manto de plumas representam o divino, o pescador representa o humano, o plano terreno. Logo, a ação e as palavras de Hakuryô corroboram o pensamento de que o período Mappô era real, além de atestar a erosão moral da humanidade. A atitude indiferente do pescador perante as súplicas do anjo budista, e a sua recusa em devolver o manto, demonstram o enfraquecimento dos valores morais e éticos, bem como o modo como a sociedade se tornava mais egoísta e materialista, afastando-se do caminho ensinado por Buda.

No Budismo, o conjunto de regras que regula a ética e a moralidade de seus praticantes não foi estabelecido por uma força externa (como nos 10 mandamentos do antigo evangelho), visto que, num certo aspecto, a ética budista pode ser entendida como ações e/ou restrições autoimpostas (KASULIS, 2001, p. 23), como pode ser conferido nos cinco preceitos comumente praticado pelas vertentes budistas, que são: I) abster-se de matar (respeitar a santidade da vida, seja de animais ou insetos), II) abster-se de roubar (incentivar a honestidade e o respeito pela propriedade do outro), III) abster-se da má conduta sexual (incentivar o respeito conjugal e a fidelidade); IV) abster-se do falso discurso (incentivar o

diálogo honesto e a veracidade); V) abster-se da intoxicação (incentivar a clareza mental e o autocontrole).

No Budismo Japonês, as escolas tendem a seguir parte das práticas estabelecidas no Sutra Brahmajala e/ou os preceitos dos bodisatvas, os quais têm relação direta com os votos estabelecidos por estes, que envolvem práticas que visam cultivar a moralidade e a espiritualidade em benefício de todos os seres sencientes. Como pessoas que almejam seguir o caminho de (ou se tornar) buda, os bodisatvas são pessoas altruístas que buscam a iluminação em prol da sociedade e, portanto, possuem um papel significativo na formação de valores morais. Centrais a estes valores estão a prática da compaixão¹⁴⁶, que incentiva agir desinteressadamente pelo bem-estar do outro, e a prática do desapego¹⁴⁷, a qual incentiva a rejeição dos desejos materiais e do apego emocional, promovendo uma sensação de paz interior e equanimidade.

Como demonstrado, a atitude do pescador é contrária aos preceitos comumente praticados pelos budistas. Ao se negar a devolver o manto de plumas para a donzela celeste, Hakuryô não respeita a propriedade do outro, nem exerce a compaixão – um dos importantes preceitos budistas. Ele se mantém indiferente ao sofrimento da Tennin, prejudicando-a intencionalmente e, com isso, cria para si um carma negativo. O carma é regido pela lei de causa e efeito, a qual sugere que as ações, intenções e comportamentos moldam a experiência e destino, ou seja, cada ação gera uma reação correspondente. Logo, uma ação (e intenção/comportamento) negativa – aquela que não se encaixa nos parâmetros estabelecidos pela ética e ensinamentos budistas – gera um carma negativo. Isto resulta em consequências significativas para o carma de uma pessoa, afetando tanto sua vida presente quanto futuras reencarnações, além de também impactar a harmonia do mundo que a cerca, pois, não há a construção de um ciclo de bondade e compreensão que beneficiaria todos os seres.

A falta de compaixão interrompe a conexão com a essência espiritual e a unidade com todos os seres (harmonia), resultando na impossibilidade de alcançar a iluminação, de se tornar um buda, uma vez que os ensinamentos budistas pregam que a verdadeira felicidade e realização estão na bondade para com os outros, e que a falta de compaixão e de harmonia com o entorno pode levar a um sentimento de vazio e insatisfação.

Este sentimento de vazio, de ausência é sugerido no verso japonês, quando Hakuryô declara: 「もとよりこの身は心なき」 (Motoyori kono mi wa kokoro naki; esse pescador

¹⁴⁶Em japonês 悲 (hi).

¹⁴⁷Em japonês 無我 (muga).

por natureza desapiedado). O uso da expressão 「心なき」 (kokoro naki; sem coração) sugere uma pessoa que não possui coração, ou seja, alguém que não sente tristeza ou emoções profundas, que tem dificuldade em sentir e/ou expressar seus sentimentos, e por isso, o peito carrega um vazio emocional. Contudo, a expressão também pode ser entendida como uma pessoa cujo coração não é abalado pelas emoções que a rodeiam, como expresso no poema n. 362 do Monge Saigyô, presente no livro IV da antologia *Shinkokinwakashû*:

Tabela 44: Poema n. 362 da antologia *Shinkokinwakashû* (tradução Angélica Ramos)

Mesmo um coração ausente, entende o desalento do outonal poente nas águas solfeja das voantes narcejas	心なき身にも哀はしられけりしきたつさはの 秋のゆふくれ
	Kokoro naki mi ni mo ahareha shirarekeri shikitatsusaha no aki no yufukure
	Mesmo uma pessoa sem coração pode sentir a tristeza do crepúsculo de outono no riacho onde estão as narcejas.

(SHINKOKINWAKASHÛ, 1205, n. p.)

No poema de Saigyô, o eu lírico refere-se, provavelmente, a um monge que atingiu um alto nível de sabedoria e desapego terreno, tendo, portanto, abandonado os sentimentos mundanos e se tornado 「心なき」 (kokoro naki; sem coração). Logo, a expressão ‘sem coração’ denota uma pessoa que não é mais afetada pelo sentimento de tristeza ou piedade, pelas emoções terrenas. No entanto, mesmo que o eu lírico seja ‘sem coração’, ainda assim, ele foi tocado por uma emoção profunda ao observar as narcejas no crepúsculo de outono (HASHIMOTO, 2001, p.25).

O poema de Saigyô e os versos de *Hagoromo* ressoam e dissonam, pois, assim como o eu lírico do poema, Hakuryô também possui um coração que não se abala diante das emoções terrenas, entretanto. Entretanto, ao contrário ao poema, o coração inabalado não é devido ao desapego dos desejos e emoções terrenas, nem por ter atingido um nível espiritual profundo, que lhe permita um coração repleto apenas de paz interior. Pelo contrário, o motivo do coração inabalado do pescador é um coração, aparentemente, vazio de compaixão, de empatia. Paradoxalmente, o coração inabalado de Hakuryô é tocado, sim, pelas súplicas da Tennin, similar ao eu lírico de Saigyô, que é afetado pelo crepúsculo outonal. Porém a sensibilização não ocorre, as súplicas da donzela afetam o pescador no sentido de ‘dar-lhe forças’ para resistir ao pedido da donzela, ou, dito de outra forma, o coração vazio do

pescador se enrijece, se fortalece no (e do) vazio da empatia, da generosidade. Ele se esvazia das emoções que constroem o caminho para a elevação espiritual, esvazia-se da luz do Dharma e se enrijece na ignorância da ambição terrena.

Com suas ações, o pescador expõe a natureza árida de seu coração, no qual a compaixão e a bondade pela donzela não criam raízes, sendo que estas emoções são rejeitadas com convicção por Hakuryô, transmitindo a sensação de irredutibilidade. Estas nuances líricas são capturadas pelo tradutor nos versos “por natureza indócil de coração não cedo”. O uso do adjetivo indócil evoca vários sinônimos, como: arisco, mau, selvagem, que apesar de não serem expressos (dito) se fazem presentes, contaminado todo o verso. Logo, o pescador cujo coração é indócil, pode ser entendido como um selvagem, alguém cujas emoções, moralidade (e cultura), estão aquém; um sujeito arisco que não se comove com a súplica de um ser divino; uma pessoa má, de coração arredio, que continua irredutível em suas ações, mesmo que estas sejam em prejuízo de outro. O coração indócil do pescador também reflete um coração indisciplinado, uma pessoa desobediente aos ensinamentos e à ética budista, cujas ações são motivadas por seus desejos e apegos mundanos.

O perigo do apego mundano para o ser humano é retratado na atitude de Hakuryô que, ao declarar sua posse do manto de plumas, demonstra como o desejo material corrompe o ser humano. No Budismo, o apego material é uma das causas do sofrimento, pois ele induz a sentimentos como avareza, inveja e insatisfação, que podem desencadear ações motivadas pelo egoísmo ou ignorância, gerando carma negativo, visto que o carma é influenciado diretamente pelas intenções e pelos apegos das pessoas. Por isso, o Budismo prega que o desapego e a compreensão da impermanência dos bens materiais são essenciais para a purificação do carma e para o progresso espiritual, pois, ao praticar o desapego, o indivíduo rompe o ciclo de desejos, gerando carma positivo e aproximando-se do estado de iluminação, no qual o sofrimento terreno cessa.

A natureza desapiedada de Hakuryô, seu vazio sentimental (e espiritual), representa a sociedade do período Mappô, cuja humanidade, em declínio moral, não seguia (praticava) os ensinamentos de Buda nem ouvia as súplicas dos monges que queriam ajudá-los a seguir um caminho ético, a buscar a iluminação e a libertação do sofrimento terreno. Neste aspecto, a atitude de Hakuryô – de não se compadecer com o sofrimento de um ser puro, de realizar atos egoístas devido ao apego material a um manto que não lhe pertencia – serve como metáfora e alerta para a sociedade corrupta da era do ‘Dharma Degradado’, que se compraz com atos

perversos. Logo, não é gratuito que o pescador se vanglorie por suas ações abrasivas, sentindo prazer com a sua vitória.

Por outro lado, nos versos 58 a 64, Hakuryô declara o desejo de tornar o manto de plumas num tesouro nacional. Como apontado anteriormente, a adoração de relíquias budistas era prática comum, geralmente utilizadas como objetos de oração e meditação, a fim de auxiliar no crescimento espiritual. A adoração de relíquias era tida como parte do treinamento para a iluminação, pois, a meditação na presença de um tesouro budista facilitaria o cultivo da compreensão e respeito pelos ensinamentos de buda, além de purificar os desejos terrenos, fortalecendo, portanto, o caminho para a sabedoria e a iluminação (CROSS, 2020). A adoração do tesouro budista era feita de forma individual ou comunitária (em templos e pagodes); esta proporcionava a unicidade da comunidade, além de incentivar a prática coletiva da busca pela sabedoria e libertação espiritual. Isto posto, lembramos que a intenção primeira de Hakuryô era tornar o manto de plumas da donzela celeste, o qual é uma evidência física da elevação espiritual, num tesouro budista, o qual, presume-se, seria exposto a todo o país, a fim de prover alento para uma sociedade em uma era corrupta. A divulgação da existência do manto de plumas serviria como indício material de que, mesmo na era do Mappô e da ruína humana, os ensinamentos de buda eram verdadeiros e que atingir a iluminação era possível. Logo, o manto de plumas também funcionaria como encorajamento espiritual na busca pela iluminação.

A intenção do pescador em tornar o manto de plumas um tesouro do país, aparentemente, traria benefícios para a sociedade, promovendo o ciclo de bondade (gestos altruístas) e apoio na jornada espiritual, contribuindo para um carma positivo e a harmonia entre os seres. Entretanto, a intenção é resultado do apego material que Hakuryô sente pelo manto da donzela celeste, conseqüentemente, ele sofre um acentuado declínio moral e espiritual, servindo como um alerta para os perigos que os apegos mundanos trazem para o processo espiritual. Tal alerta também se dá pelas ações da donzela celestial, por não zelar cuidadosamente por seu manto, a Tennin o perde, sendo que o manto não é apenas sua vestimenta, mas parte e símbolo da sua divindade e espiritualidade, assim, o manto, como a iluminação, deve ser cuidadosamente guardado e frequentemente zelado para não ser perdido ou maculado, ou dito de outra forma, deve-se zelar pela sua conduta moral e espiritual, pois, atos descuidados ou indisciplinados podem gerar carma negativo, causando a contaminação por impureza terrena e a destituição da divindade (imortalidade) e iluminação obtida.

Neste sentido, Hakuryô e a donzela celestial representam a dualidade da existência humana, que, no Budismo, é oriunda da percepção ilusória do eu e do mundo como entidades separadas e distintas, o que causa sofrimento e impede a compreensão da verdadeira natureza da realidade. A dualidade se expressa no par dicotômico: carma positivo e negativo, e entre sansara e a iluminação, sendo que o eixo do carma negativo e sansara refere-se a atos marcados pela ilusão da separação, que alimenta o apego, a aversão e a ignorância, causando o sofrimento e a insatisfação, os quais afetam o ciclo interminável de nascimento, morte e renascimento. Enquanto que, no eixo da iluminação e do carma positivo, estão os atos que promovem o estado de liberação total, no qual o sofrimento é transcendido e a verdadeira natureza da realidade é plenamente compreendida. Deste modo, Hakuryô e a Tennin são dois lados de uma mesma moeda, os quais transitam em ambos lados da dicotomia budista: o ser iluminado que sofre com carma negativo, ficando sujeito às impurezas terrenas, e o ser terreno, cuja intenção altruísta (carma positivo) é contaminada pelo apego material (carma negativo). Logo, o pescador e a donzela personificam o conflito entre o sofrimento e a transcendência, a ignorância e a sabedoria, o puro e o impuro, entre o divino e o terreno.

No Budismo, a tensão entre o divino e o terreno se caracteriza pela luta entre a busca pela iluminação e a realidade mundana do sofrimento (sansara), visto que, assim como os humanos, as divindades e deidades espirituais também estão sujeitos ao ciclo do sansara e ao carma (SCHEID, 2001, n.p.). Portanto, o divino – que remete ao paraíso budista e à imortalidade que se recebe ao alcançar a iluminação - não possui soberania sobre o terreno, mas é a consequência das manifestações cármicas durante a existência cíclica. Nesse contexto, o divino se manifesta ao se atingir estados elevados de consciência e virtude, como a compaixão e a sabedoria profunda que vê através de todas as coisas¹⁴⁸, resultando na libertação do sofrimento e na iluminação, sendo que esta natureza divina é inerente a todos os seres. Desta forma, o conflito entre divino e terreno não é um embate entre forças externas, mas uma luta interna entre o desejo de libertação e os apegos mundanos, na busca contínua por manifestar estados elevados de virtude e superar os impulsos terrenos que conduzem ao sofrimento.

Na performance teatral, o ato egoísta do pescador é retratado pela gesticulação do waki, o qual move o manto para o seu lado esquerdo, escondendo-o da visão do shite (figura 19), bem como pela declamação do verso “(E agora me afastos.)”. Neste trecho da performance, a gesticulação refere-se ao waki virar seu corpo para o público (não mais

¹⁴⁸ Em japonês 般若 (hannya).

olhando para o shite), dando um pequeno passo de ajuste, o qual significa que houve um deslocamento ou o distanciamento entre as personagens. O verso traduzido, colocado entre parênteses, também sugere um trocadilho por parte do poeta, pois, em textos teatrais a pontuação parênteses é usada para fazer indicações cênicas. Interessante notar que o deslocamento gesticulado no palco e no texto espelha o distanciamento emocional entre as personagens, pois, ao se afastar, Hakuryô demonstra indiferença com a situação da donzela celeste, expondo a sua falta de compaixão, assim como seu egoísmo.

Figura 19: Vídeo da performance teatral do drama Nô Hagoromo: Hakuryô esconde o manto de plumas.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=zuMPY-Vm9Ck&t=10s> (18m36s)

O ato do pescador em esconder o manto de plumas e se distanciar da sua dona ressoa com a lenda da donzela cisne. Numa das versões do mito, o manto é arrebatado por um homem, cujo objetivo é obter o segredo da imortalidade e/ou se casar com a donzela a fim de ter filhos ou alguém que faça os trabalhos domésticos (YOUNG, 2021, p.61). Deste modo, a privação do manto da donzela cisne significa a perda de autonomia e de parte da sua identidade, além da integração forçada da donzela no mundo humano. O mesmo ocorre com a Tennin, cujo manto também é o símbolo da sua identidade e poder, sendo que a sua alienação significa a perda da sua natureza divina (sobrenatural) e a estada imposta no plano mundano. Da mesma forma que o humano na lenda da donzela cisne, Hakuryô, ao tomar posse do manto, ganha controle sobre a Tennin, impactando na natureza do ser divino e

impossibilitando-a de transitar entre os planos divino e terreno. A impossibilidade de voar e retornar ao paraíso budista é ressaltada pela donzela celeste nos versos abaixo:

Tabela 45: Versos: 76 a 78; personagem: Tennin

Como um pássaro sem asas o anjo celeste sem o manto: ao impulso do vôo faltam plumas.	今はさながら天人も。羽なき鳥の如くにて。 上らんとすれば衣なし。
	Ima wa sanagara Tennin mo. Hane naki tori no gotoku nite. Agaran to sureba koromo nashi.
	E agora, o anjo celeste, exatamente como o pássaro sem asas, mesmo que queira subir não possui o manto.

(CAMPOS, 2006a, p. 37; 71-2)

A imagem criada pelos versos traz um toque de sutileza e serenidade que contrasta com seu significado. Nos versos, há uma intercomunicação dos sentidos com a repetição das consoantes /s/ e /m, n/ as quais transmitem, auditivamente, a sensação de sussurros e murmúrios, sons suaves utilizados para acalantar e acalmar quando palavras parecem insuficientes diante da gravidade da situação, neste caso, o fato de que a donzela celeste está definhando, pois, sem suas asas, ela perde suas forças. Concomitantemente, as consoantes também invocam a sensação tátil de maciez, suavidade e delicadeza, sugerindo que, mesmo em seu esmorecer, a Tennin mantém a sua beleza e delicadeza.

Os versos expõem a situação da Tennin, que teve a sua habilidade de voar ceifada e não mais possui a liberdade para dançar nos céus. De forma singela e tênue, os versos cantam sobre o quebrantar da alma da donzela celeste. Ao ter seu manto confiscado, o anjo celeste, como um pássaro capturado, é posto em uma gaiola; sua cela passa a ser o plano mundano. Como os presos que sonham com a liberdade, a donzela celeste sonha em voltar para o ‘céu-acima’, em voar sem limites.

A imagem de asas ou pássaros em voo invoca diversos significados, como liberdade, soltura, livre arbítrio da mente, do corpo e do espírito. A imagem também pode remontar a desejos e sonhos, como alguém voando para alcançar seus sonhos e esperança, simbolizando a esperança de um futuro melhor, o desejo de que os sonhos (oração) alcancem o céu e sejam atendidos. Logo, a perda das asas significa a perda da esperança, dos sonhos, da liberdade, a qual serve como metáfora para a sociedade do Mappô, que acreditando viver o Fim do Dharma, se vê desesperançada.

A crença de que a humanidade estava em declínio moral, com a profetização do Fim do Dharma, gera um sentimento de impotência diante da corrupção humana e da aparente

impossibilidade de mudança, cuja desesperança corrói a alma e obscurece a visão de um futuro melhor. A sensação de que não há escapatória ou possibilidade de transformação cria uma apatia que contamina até os corações mais fortes. A solidariedade dá lugar aos desejos terrenos, e a empatia é sufocada pela indiferença. Neste mundo corrupto, a sociedade tornara-se insensível e egoísta; a injustiça vira a regra, e a verdade (ensinamentos de buda) é uma raridade sufocada pelas mentiras e interesses pessoais. Assim, a figura do “anjo celeste sem o manto” ou do “pássaro sem asas” representa não só a donzela celeste que teve o seu manto perdido, como também a sociedade do Mappô, uma sociedade que perdeu suas asas, a sua esperança e habilidade de sonhar.

Como um pássaro sem asas, a donzela celeste perde sua liberdade de migrar, de retornar para casa. Esta metáfora - de aves migrando, retornando para casa - é comum na tradição waka. Devido à geografia do Japão (arquipélago), várias espécies de pássaros são migratórios, eles migram conforme as estações. Por conta disso, eles integram o vocabulário sazonal, sendo que na poesia clássica japonesa, o período migratório de alguns pássaros, como o ganso selvagem, são usados para representar nostalgia e viagens, expressando o sentimento de estar em uma jornada ou de deixar o lar. Os pássaros simbolizam o passar do tempo, ou seja, eles indicam a mudança de estação, expressando a transitoriedade da vida, como no poema n. 412 de autor desconhecido, da antologia *Kokinwakashû*:

Tabela 46: Poema n. 412 da antologia *Kokinwakashû* (tradução Angélica Ramos)

Diferente da primavera, o retorno para o norte, é noturno e sem aurora. O ganso chora a perda do consorte.	北へ行くかりそなくなるつれてこしかすはた らてそかへるへらなる
	Kita he iku karisonaku naru tsurete koshi kasu ha tarateso kaheruhera naru
	Os gansos estão chorando ao voltarem para o norte, pois o número de gansos que trouxeram consigo na primavera está diminuindo.

(KOKINWAKASHÛ, 905, n.p.)

Assim como no poema acima, o retorno da donzela celeste ao céu (a sua casa) não acontecerá, sua jornada foi interrompida. Por jornada, nos referimos tanto ao caminho espiritual quanto à vida, a qual é um caminho marcado pela transitoriedade e impermanência. A impermanência ensina que todas as coisas, sejam elas materiais ou imateriais, estão em constante mudança e transformação, que estão sujeitos ao ciclo nascimento, crescimento, declínio e desaparecimento (BOYER, 2020, p. 04), sendo que a impermanência é a única constante. Logo, a perda do manto pela Tennin metaforiza a impermanência da vida.

Na mitologia japonesa, pássaros podem agir como mensageiros de outros mundos, como no conto *Como o pardal pagou seu débito de gratidão* encontrado em 宇治拾遺物語 (Uji shû monogatari¹⁴⁹, *Os Contos de Uji*, século XIII). Da mesma forma, os seres com asas, como o tengu¹⁵⁰, são considerados dotados de poder, sabedoria e misticismo (espiritualidade) que transcende a dos humanos, frequentemente associado com o sobrenatural, o misterioso e o transcendente. Assim, a perda do manto pela donzela metaforiza o fato de que até seres que transcendem a sabedoria humana ou são mensageiros divinos estão sujeitos à interrupção da jornada espiritual, pois a imagem da Tennin como um pássaro sem asas, a quem faltam plumas para alçar voo, figura a impossibilidade da ascensão ou o difícil caminho da jornada em busca da iluminação, o qual pressupõe a conscientização da própria efemeridade.

Mediante o enfraquecimento da donzela, a atitude do pescador expõe a indiferença e egoísmo humano, que se manifestam na incapacidade de Hakuryô de se importar com o sofrimento da donzela celeste ou com injustiça que ele está cometendo. Ele tem consciência de que, ao negar devolver o manto, ele impossibilitou a ascensão da Tennin, impondo-lhe um cativeiro, visto que a donzela é obrigada a residir no plano mundano, entre os humanos, como mencionado nos versos abaixo:

Tabela 47: Versos: 79 e 80; personagem: Hakuryô

E residir na Terra! Entre os humanos: mundo ínfimo...	地に又住めば下界なり。
	Chi ni mata sumeba sekai nari.
	E se residir na Terra, é o mundo dos homens, (onde não é o lugar dos anjos).

(CAMPOS, 2006a, p. 37; 72)

O verso japonês traz a palavra 下界 (gekai), cujo significado pode ser: mundo, terra, ou referir-se ao termo budista: ‘este mundo’ como algo oposto ao paraíso. O termo 下界 (gekai) aparece na literatura védica (Budismo primitivo) como o mundo oposto ao paraíso, o mundo humano, visto que no Budismo Primitivo, o paraíso localizava-se acima da terra, no céu. Logo, haveria duas possibilidades (reinos) para a reencarnação após a morte: o paraíso ou o mundo abaixo (humano) (MOCHIZUKI, 2000, p. 52). A literatura budista também cita o

¹⁴⁹宇治拾遺物語 (Uji shû monogatari, *Os Contos de Uji*, século XIII) é uma coletânea de contos curtos do período Kamakura (1185–1333), escrita em japonês vernacular, os quais englobam uma variedade de temas, incluindo narrativas budistas, fábulas humorísticas, lendas folclóricas e contos sobre a vida cotidiana da época.

¹⁵⁰Criatura mítica japonesa, o tengu têm asas, narizes longos ou bicos e habilidades sobrenaturais, como a de voar e manipular ilusões. Mestres das espadas e da guerra, os tengu são, ao mesmo tempo, temidos e respeitados, representando o poder selvagem e a sabedoria dos espíritos da natureza (PIGGOTT, 1969, p.61).

apego ao mundo baixo como a fonte de carma e a causa de frequente reencarnação no mundo oposto ao paraíso (ANDÔ, 2019, p. 59). Essa concepção do termo budista de um mundo abaixo, inferior ao reino dos céus, se reflete na composição do ideograma 下界, o qual é formado pelos kanji: 下 (shita, ka, ge), cujo significado pode ser: abaixo, sob, mais jovem, fundo, inferior, embaixo, e 界 (kai), que significa: comunidade, círculos, mundo, reino, campo (elétrico), fronteira, limite, divisão. Assim, 下界 (gekai; mundo inferior) refere-se ao mundo que existe abaixo (em oposição) do mundo celeste, o qual é a residência dos humanos.

Na mitologia xintoísta, o termo 下界 (gekai; mundo inferior) foi usado pela Deusa Amaterasu, a governante de 高天原 (Takamagahara; Planície do Alto Paraíso), para designar o mundo humano, na ocasião em que a deusa expressa o desejo que seu descendente, seu neto Nigini no Mikoto, governe o mundo inferior (SAKAI, 2016, p. 06). Esse era chamado de inferior, pois, era visto do plano celestial, um mundo fisicamente acima do mundo humano. O mundo acima (paraíso) seria o mundo que transcende a terra, o plano habitado pelas divindades xintoístas, o qual existe acima do mundo terreno. Já o mundo inferior, habitado pelos humanos, está localizado entre o reino celestial e o reino dos mortos, sendo que o 黄泉 (Yomi; mundo dos mortos), fica abaixo do mundo inferior, cujas saídas são guardados por monstros (ROBERTS, 2010, p. 127).

As nuances culturais e semânticas do termo 下界 (gekai; mundo inferior) foram incorporadas pelo poeta em sua transcrição, ao ressaltar que a donzela residiria entre os humanos num “mundo ínfimo”. Ao nomear o mundo humano de ‘mundo ínfimo’, ou seja, o mundo mais baixo de todos (abaixo do paraíso), o poeta consegue embutir a noção de mundo inferior que o kanji de 下界 expressa, como também a dos termos budista e xintoísta, reforçando a noção de que este mundo não é habitado por seres divinos, mas por seres inferiores, ainda não evoluídos, ou seja, que não se libertaram das amarras do carma e do ciclo do sansara.

Frente a impossibilidade de retornar ao plano celestial e a indiferença do pescador, a Tennin não sabe como reagir, sua incompreensão diante da injustiça sofrida leva à sua inércia. Como ser celestial, mensageira e arauto dos feitos de budas e deuses, a donzela celeste presencia a bondade fundamental das pessoas e o funcionamento justo do mundo, logo, a dor da injustiça e a indiferença humana amplificam a incompreensão da Tennin, a qual se questiona o porquê de tal tratamento, como apontado nos versos abaixo:

Tabela 48: Versos: 81 e 82; personagem: Tennin

Isso? É o que resta para mim? Meu coração se ensombra de tristeza.	とやあらんかくやあらんと悲しめど。
	To yaaran ka kuyaaran to kanashime do
	E assim pensando, sem saber o que fazer, (o anjo) se entristece, mas

(CAMPOS, 2006a, p.37; 72)

A aparente inércia da donzela celeste, sua falta de reação como, por exemplo, em tentar recuperar o manto, reflete a caracterização desta divindade nos mitos japoneses, nos quais suas ações são limitadas pelas regras celestiais, que fazem com que sempre cumpram o que prometeram, além de se manterem fiel a vontade divina (SUZUKI, S., 2010, p.26). A priori, a Tennin pode ser lida como uma protagonista apática, que se limita à sua passividade, contudo, esta aparente apatia é espelho dos ensinamentos do Budismo da Terra Pura, o qual ressalta que um caminho ético é a chave para uma vida no paraíso.

O Budismo Terra Pura incentiva a compaixão pelo outro e o espírito de coletividade e coexistência, no qual o caminho moral deve ser praticado cotidianamente, encorajando atos de sinceridade, diligência e gratidão, evitando, assim, o egoísmo (WULING, 2007, p. 34). Tais ensinamentos entram em conflito com as ações de Hakuryô, as quais reforça o egoísmo e a imoralidade do pescador, e contrastam com o comportamento da donzela celeste, que se mantém fiel aos ensinamentos de Buda. A Tennin, como ser feminino de grande beleza, poderia seduzir o pescador a fim de retomar seu manto ou de negociar segredos ou outros tesouros divinos, entretanto, mesmo diante da injustiça sofrida, ela não utiliza subterfúgios nem age de forma egoísta ou traiçoeira para recuperar seu manto de plumas. Ao seguir as regras celestiais, sem se desviar do caminho da harmonia e da ética, a donzela demonstra sua força interna e pureza. Ao não agir por egoísmo, sua sinceridade com o caminho moral a revela como um ser desprovido de maldade. A força interna da Tennin contrasta com a sua imagem exterior, na qual a donzela, que é subjugada pelas ações egoístas de Hakuryô, está fraca e frágil, fenecendo no (espiritualmente) árido plano terreno. A fragilidade da donzela, cujo manto foi retido e, portanto, cuja liberdade de voar e ascender foi submetida ao controle humano, evidencia a fealdade humana, a corrupção moral da sociedade.

Ao conscientizar-se da falta de compaixão e empatia do pescador, a qual resulta na sua impossibilidade de voar pelos céus e retornar para casa, a donzela se entristece com a degradação dos humanos, como expresso no verso haroldiano: “Meu coração se ensombra de tristeza”. Ao usar a palavra ‘coração’ e ‘tristeza’, o poeta resgata a plasticidade do ideograma

悲, similar à tradução do verso n. 65, no entanto, ao inserir o verbo ‘ensombrar’ na tradução, o poeta acrescenta uma riqueza de nuances ao verso. O ensombramento do coração da donzela reforça o processo de maculação do ser divino. A sombra que cresce no coração da Tennin foi plantada pelas ações egoístas e indiferentes do pescador, apontando para a contaminação do plano terreno, o mundo ínfimo que é a fonte de dor e sofrimento, a qual se ramifica na alma da donzela. Esta sombra traz consigo o sentimento de incerteza pelo futuro, ao mesmo tempo que sugere que o futuro será permeado de agonia e desalento.

O ensombramento do coração da Tennin também alude ao estado espiritual da donzela. Se pensarmos na iluminação como a luz que irradia da alma, do coração, o ensombramento reflete a perda e/ou a obstrução desta luz, visto que a sombra se forma pela intercepção. Assim, as sombras no coração da donzela indicam que a sua iluminação está obstruída. Dessa forma, o ensombramento é uma alegoria para a escuridão, a baixeza, que é parte da existência humana. Pelas ações do pescador, contaminou-se a luz, a pureza espiritual da donzela celestial, ou seja, a atitude do pescador lançou sombras sobre a iluminação da Tennin, ensombrando-a com a escuridão da corrupção humana.

A sombra no coração da Tennin é o resultado da natureza egoísta humana, da depreciação da compaixão e da generosidade. O desejo do pescador em apoderar-se do manto, de ser dono de um tesouro budista, prevaleceu sobre a liberdade e a pureza espiritual de um inocente, as quais foram sacrificadas em prol de interesses mesquinhos e imediatos. Mesmo perante o testemunho das consequências de seu ato, o qual se faz visível na aparência física e na fala da donzela celeste, Hakuryô não se importa em pôr seus interesses acima do bem do outro, o que é confirmado nos versos abaixo:

Tabela 49: Versos: 83 e 84; personagem: Hakuryô

Mesmo assim eu Hakuryô não te devolvo o manto.	白龍衣を返さねば.
	Harukyô koromo wo kaesaneba.
	Como Hakuryô não lhe devolvo o manto.

(CAMPOS, 2006a, p. 37; 73)

O egoísmo do pescador é sutilmente salientado no relevo poético do verso: “eu Hakuryô não te devolvo o manto”. O nome ‘Hakuryô’, como o apostrofo explicativo para o ‘eu’, está centralizado entre dois espaços em branco, os quais destacam e exaltam a palavra ‘Hakuryô’. A disposição das palavras no relevo poético, principalmente por ser o nome do pescador o termo centralizado, espelha o ato do pescador em colocar seus interesses acima do

bem-estar da donzela, de centralizar e priorizar seus desejos, como também destaca Hakuryô, como a figura egoísta e centralizadora de poder, pois, ele possui o manto e com isso a liberdade e habilidade de voo (ascensão) da Tennin.

A tessitura poética evidencia a necessidade humana de se colocar acima dos outros, seja em termos de poder, status, conhecimento ou controle. Ao garantir que suas necessidades e desejos sejam priorizados, Hakuryô cria uma visão distorcida das relações humanas, na qual o outro não é um igual, mas mero instrumento para alcançar seus próprios objetivos. Logo, não há um laço, uma ponte que ligue as interações sociais (humanas), por isso, Hakuryô está sozinho no relevo poético, cercado pelo nada (espaço em branco). Essas lacunas expressam o vácuo que deveria ser preenchido pela consideração com o outro, pelo desenvolvimento de uma ética baseada no altruísmo, na empatia. Contudo, o pescador é insensível à dor que causa à Tennin, demonstrando como o ser humano perpetua atitudes que corroem a harmonia e a cooperação, favorecendo ambientes de injustiça e de falta de compaixão.

Por outro lado, o comportamento de Hakuryô é, de certa forma, condizente com o de uma sociedade que acreditava que o fim do Budismo estava próximo e que o ser humano caminhava para sua ruína. Para esta sociedade em declínio, o manto de plumas seria considerado um milagre dos fins dos dias, uma benção enviada por buda para acalantar a humanidade (SUZUKI, S., 2010, p. 18). Ironicamente, para o pescador, o manto de plumas, como possível tesouro nacional, tem um valor maior do que a liberdade da donzela celeste.

Entretanto, as consequências da captura do manto vão além do aprisionamento da donzela celeste no mundo humano. Ao tomar o manto, o pescador distorce a ordem em que a iluminação é percebida, vivenciada no plano terreno, visto que a jornada espiritual para alcançar a iluminação é edificada por uma vida moral, praticando os ensinamentos budistas, buscando compreender a verdade da impermanência e das raízes do sofrimento, ou seja, uma atitude contrária aos atos realizados por Hakuryô. Do mesmo modo, a donzela celeste, pelo seu descuido com o manto de plumas, por não zelar pelo símbolo e parte da sua iluminação e divindade, sofre com a queda do paraíso, com a partição do seu poder espiritual. Pelas ações da donzela, mas principalmente pelas ações do pescador, a Tennin não tem mais acesso à elevação espiritual. Neste sentido, ao revelar o divino, ou seja, ao encontrar o manto e a sua dona, o pescador viabilizou a perda da divindade e da pureza espiritual da donzela, o que resultará na morte da Tennin, como expresso nos versos abaixo:

Tabela 50: Versos: 85 e 86; personagem: Tennin

	力及ばず

Sem ânimo desfaleço	Chikara oyobazu
	Não tenho mais forças (para nada).

(CAMPOS, 2006a, p. 37; 73)

O desfalecimento da Tennin e o seu aparente estado moribundo implicam num declínio crescente do seu poder espiritual, pois este se contamina com a impureza terrena, bem como a impureza oriunda da morte, da enfermidade. No Japão, o conceito da morte como algo impuro possui origem xintoísta, exemplificado pelo mito do Deus Izanagi, quando este visita o mundo dos mortos. Documentado no *Kojiki*, este mito narra os acontecimentos após a morte da Deusa Izanami. No mito, Izanami faleceu após dar à luz ao deus do fogo, sendo enviada para o Yomi, o mundo dos mortos. Izanagi, devastado pela perda de sua esposa, decide descer ao Yomi para resgatá-la. Ao encontrá-la, Izanagi descobre que ela foi corrompida pela morte, pois havia se alimentado com a comida do submundo. Ao ver a aparência horrível de sua esposa em decomposição, seu corpo corroído pela morte, Izanagi foge horrorizado. Izanami, furiosa pela traição de ter sido vista nesse estado, envia espíritos para persegui-lo. Contudo, Izanagi escapa e sela a entrada do Yomi com uma pedra, separando o mundo dos vivos do mundo dos mortos. Após escapar do Yomi, Izanagi sentiu-se impuro e contaminado pela escuridão do submundo. Para se purificar, ele banha-se em um rio sagrado, realizando um ritual de limpeza espiritual. Desse modo, na prática xintoísta, a morte é vista como uma ‘impureza’, pois o fim da vida é entendido como algo poluidor, portanto, pessoas enfermas, ou que tocaram os mortos ou se envolveram em eventos relacionados à morte (como funerais), precisam ser purificadas.

No Budismo Japonês, a morte é tida como uma parte natural do ciclo do sansara (nascimento, morte e renascimento). No entanto, assim como no Xintoísmo, a morte é percebida como algo impuro, que contamina, sendo que esta poluição afeta a ordem natural, o curso da vida do sujeito e do ambiente que ele transita, trazendo infortúnios e desastres. O medo da poluição pelo contato com a morte levou ao desenvolvimento de rituais rigorosos para prevenir a contaminação espiritual e física. À vista disso, os monges do Estado eram proibidos de participar de cerimônias fúnebres, de tocar em cadáver ou cavar covas, pois essas ações contaminariam sua espiritualidade, sendo que os monges contaminados deveriam se abster dos ritos cerimoniais e serviços religiosos até que tal impureza fosse purificada.

Até o surgimento das Escolas Amidistas, os ritos fúnebres eram, geralmente, realizados pelos monges do povo ou monjas. Os monges Amidistas quebraram o tabu da

impureza da morte, afirmando que os renascidos na Terra Pura não eram contaminados pela impureza da morte, e que os “monges nenbutsu vieram para confrontar a impureza da morte¹⁵¹”(MATSUO, 2007, p. 156). Entretanto, apesar de se declararem impolutos, os monges que participavam de ritos fúnebres eram vistos por seus pares como ritualmente impuros, sendo, por vezes, relegados a um status inferior dentro da hierarquia monástica. Esta ambivalência reflete como a morte é entendida como parte necessária da vida espiritual, mas também uma fonte de profundo desconforto.

Desse modo, ao anunciar que está sem forças, desfalecendo, a Tennin dá a entender que está morrendo, portanto, há o início da sua contaminação física e espiritual pela impureza natural que a morte traz. Todavia, a maculação da donzela celeste também se agrava pelo fato dela ser mulher, dado que a mulher era vista como ser impuro, devido, particularmente, à menstruação e ao parto, os quais eram considerados poluidores, podendo contaminar até os espaços sagrados. Por conta disso, as mulheres eram submetidas à prática do 女人結界 (nyonin kekai; barreira para mulheres).

Figura 20: Monumento sinalizando a proibição de mulheres na trilha para o cume do Monte Ômine em Nara.



Fonte: <https://www.vill.tenkawa.nara.jp/ds/modelcourse1.html>

3.4. 女人結界 (nyonin kekai; barreira para mulheres)

Até o século XIX e XX, era comum no Japão a prática do 女人結界 (nyonin kekai; barreira para mulheres), o qual se refere à restrição de mulheres em locais específicos, como templos e santuários, montanhas sagradas (figura 20), e da participação em algumas práticas

¹⁵¹“the nenbutsu priests came to confront the impurity of death” (MATSUO, 2007, p. 156).

ascéticas, festivais e cerimônias religiosas. 女人結界 (nyonin kekai) é o termo religioso usado com maior frequência pelo Budismo para delimitar espaços ou práticas vedadas às mulheres, enquanto que 女人禁制 (nyonin kinsei; proibido para mulheres) é o termo legal usado para sinalizar a proibição em determinados espaços ou ações (DEWITT, 2015, p. 11-2), como, por exemplo, o cume de montanhas sagradas, o ringue de luta de sumô ou o palco do Teatro Nô, considerados espaços sagrados.

De cunho religioso, esta restrição visava a não maculação de lugares sagrados ou práticas religiosas, pois estes poderiam ser contaminados pela impureza do sangue presente no corpo feminino. Assim, para evitar a maculação, delimitava-se uma área ritualística, como uma barreira, a fim de restringir a presença de mulheres.

A censura do corpo feminino remonta à prática xintoísta de restringir o acesso de mulheres aos santuários e festivais durante o período menstrual ou após o parto, pois acreditava-se que, nesse período, o corpo feminino se tornava impuro, devido ao sangue, e poderia, portanto, poluir o espaço sagrado do santuário. Por conta desta impureza, as mulheres também não podiam subir até o cume das montanhas, pois esses locais eram habitados por kami e espíritos da natureza, sendo, portanto, considerados proibidos para os humanos. Contudo, acreditava-se que, caso uma mulher cruzasse a fronteira do espaço de residência dos espíritos e deuses, estes se enfureceriam, causando chuvas torrenciais, terremotos e deslizamentos de terras nas montanhas (SUZUKI, M., 2022, p. 147).

Com o advento do Budismo, a prática xintoísta de prezar pela pureza do espaço sagrado dos santuários e, por isso restringir a entrada de mulheres durante o seu período impuro (menstruação e pós-parto), encontrou respaldo nos preceitos e nas escrituras budistas, cujas ideias misóginas, gradualmente, contribuíram para aumentar a censura ao corpo feminino. Durante o período Asuka, o Estado ordenava monges e monjas, os quais possuíam o mesmo status, sendo que o preceito budista da abstinência era autoimposto a ambos, proibindo que monges ou monjas tivessem contato físico (ou sexo) com o gênero oposto. Entretanto, a partir do século VIII, a ordenação de monjas e a criação de templos femininos rareou e o preceito da abstinência passou a ser impositivo para as monjas. O status das mulheres (monjas) entrou em declínio, sendo vista como seres inferiores e poluídos, as quais colocavam em risco os preceitos budistas, pois, eram vistas como detentoras (causadoras) do desejo carnal (SUZUKI, M., 2022, p. 152).

O Monge Kūkai (fundador da Escola Shingon) referia-se à mulher como ‘a raiz de todo o mal’ ou ‘destruidora do bom Dharma’, pregando que as mulheres não deveriam se

aproximar das acomodações (templos) dos monges, pois eles sentiriam o desejo carnal e violariam os preceitos budistas (MATSUO, 2007, p. 132). A atenção aos preceitos budistas era seguida à risca no Budismo Esotérico, pois esperava-se que os monges tivessem poderes búdicos, os quais seriam afetados pelo não cumprimento dos preceitos budistas. Logo, vistas como seres que incentivavam o desejo carnal, bem como impuras devido à poluição do sangue, as mulheres eram tidas como empecilhos para a jornada espiritual masculina, podendo colocar em risco (poluir) o poder espiritual dos monges. Tal fato contribuiu para o aumento da restrição imposta ao corpo feminino, fazendo com que os templos, em especial do Budismo Esotérico, criassem uma barreira de proscricção feminina ao redor (ou em parte) dos seus templos, como o templo do Monte Koya, no qual as mulheres não eram bem-vindas.

O declínio social e a censura à mulher na sociedade japonesa medieval agravaram-se com o Budismo, pois, de acordo com as escrituras budistas, as mulheres sofriam com “Cinco obstáculos e as três obediências”. As “Três obediências” referem-se ao fato das mulheres passarem a vida sob a tutela do seu pai (ou irmão), depois do marido e, com a morte deste, sob a tutela do filho, estando sempre subordinada às decisões de um homem e, por isso, impossibilitada de tomar decisões; sendo que por não tomar decisões, não conseguiam evoluir seu carma. Os “Cinco obstáculos” aponta a mulher como ser deficiente espiritualmente, sem potencial para atingir a iluminação, pois, mesmo que praticasse o ascetismo, a mulher não conseguiria renascer como um dos cinco seres superiores: Rei Celestial Brahma, Indra, Rei dos Demônios (Mara), Rei Nobre que Gira a Roda e Buda. “Enquanto no Budismo Primitivo a teoria dos Cinco Obstáculos era meramente uma limitação à mobilidade espiritual ascendente das mulheres, no Budismo Japonês medieval esta se tornou uma exclusão total da budeidade e, mais concretamente, de lugares sagrados¹⁵²” (FAURE, 2003, p. 63, tradução nossa).

Nos períodos Heian (794-1185) e Kamakura (1185-1333), o conceito dos “Cinco obstáculos”, aliado à inferiorização social do corpo feminino – como algo poluído (impureza do sangue) e portador de carma negativo (incitadora de desejo carnal) – passou a ser entendido como uma punição cármica, reforçando, portanto, a ideia de que a mulher era inerentemente inferior ao homem e, por isso, estava impossibilitada de alcançar o estado de buda, endossou o conceito do 転女成仏 (tennyo jobutsu; transformação da mulher em buda). Esse sugere que, como a mulher era espiritualmente incapaz de atingir o estado búdico, ela deveria reencarnar como homem para, somente então, ter a possibilidade de alcançar a

¹⁵²Whereas in early Buddhism the theory of the Five Obstacles was merely a limitation to women’s upward spiritual mobility, in medieval Japanese Buddhism it became an outright exclusion from buddhahood, and, more concretely, from sacred places.” (FAURE, 2003, p. 63).

iluminação e se tornar um buda. A aceitação desta teoria levou, inclusive, à criação do sutra 転女成仏經 (bussetsu tennyō jobutsu; sutra da mulher que nasce como homem para se tornar buda) (NISHIGUCHI, 2010, p. 03).

O conceito de que a mulher alcançaria a iluminação apenas se fosse um homem está presente no Sutra de Lótus, no episódio da ‘Filha do Rei Dragão’, a qual é uma criatura (naga) do gênero feminino que demonstra profunda sabedoria e potencial para alcançar a iluminação. Quando desafiada pelo bodisatva Manjushri, que elogia sua percepção, a Filha do Rei Dragão afirma ter atingido a iluminação de um buda e, para provar seu feito, transforma-se instantaneamente em um bodisatva masculino, ascendendo ao estado de buda.

Mesmo o Budismo Terra Pura e o Nichiren, que rejeitaram os métodos tradicionais e promoveram práticas religiosas acessíveis a todos, auxiliando na jornada espiritual, preocuparam-se com a salvação dos ostracizados, pregando a salvação das mulheres a partir de seus respectivos pontos de vista, não negaram a teoria de que era impossível para a mulher atingir o estado de buda, sendo necessário, para isso, renascer num corpo masculino.

Outro fator que contribuiu para a inferiorização da mulher e sua proibição em espaços considerados sagrados, principalmente devido à noção do corpo feminino como algo impuro, foi a circulação do 血盆經 (ketsubonkyō; Sutra da Fonte de Sangue). Esse pregava “o caminho da salvação para mulheres que foram condenadas ao Inferno por causa da poluição do sangue¹⁵³” (MOMOKO, 1983, p. 229, tradução nossa). De acordo com o Sutra, devido ao sangue derramado durante a menstruação e no parto, as mulheres eram condenadas ao Inferno da Fonte de Sangue, no qual eram submersas em uma poça de seu próprio sangue e atormentadas como resultado da sua suposta impureza. Para livrar-se deste sofrimento, o Sutra propõe a salvação por meio de orações, de rituais e da recitação de certos sutras, incluindo o próprio Sutra da Fonte de Sangue. Por esses atos, as mulheres poderiam se libertar das consequências cármicas da impureza corporal, alcançando a salvação. O Sutra também era recitado em cerimônias como forma de proteção contra a impureza.

A poluição do corpo feminino também restringiu o acesso das mulheres à prática do Shugendō – prática budista que incorpora tradições religiosas do Xintoísmo, que consiste na adoração das montanhas (e seus kami) e que, por meio da meditação e/ou treinamentos rigorosos, propicia a obtenção de poder espiritual. As montanhas eram consideradas espaços sagrados, a morada do sobrenatural, com o sincretismo entre Budismo e Xintoísmo, as

¹⁵³ “[it] teaches the way of salvation for women who have fallen into Hell because of the pollution of blood” (MOMOKO, 1983, p. 229).

montanhas passaram a ser habitadas também por budas e bodisatvas, além dos kami. Assim, a fim de manter a pureza (e sacralidade) deste espaço, as mulheres foram proibidas de escalar as montanhas e praticar o Shugendô, devido ao fato de que seu corpo impuro contaminaria as montanhas, além disso, a presença feminina poderia desconcentrar os praticantes, tentando-os a agir com má conduta sexual, infringindo o preceito de abstinência, prejudicando, assim, a obtenção de poder espiritual (DEWITT, 2015).

Diante do exposto, a prática do 女人結界 (nyonin kekai) refere-se à barreira, cujo fim é proteger o sagrado do estigma do corpo feminino, um limiar no qual a mulher é proscrita. A barreira em si é mais simbólica do que física, pois, a sua existência baseia-se em regras e costumes religiosos, e ultrapassar tais barreiras era considerado um tabu, sendo acompanhado de punição e críticas sociais.

Nesta perspectiva, podemos inferir que a donzela celeste também cruzou um limiar, uma barreira, simbolizada pela perda do manto de plumas. Com a ausência do manto, a donzela é privada de sua habilidade divina de voar e de seu status entre as esferas celestiais, aproximando-se da condição humana. Como consequência, a Tennin sofre uma humanização; ela perde a ferramenta que protegia seu invólucro celestial, tornando seu ser menos divino e mais terreno. Assim, a donzela transita de uma existência pura e etérea para uma realidade de imperfeições, sofrimento e angústias.

Pela mão humana e masculina, a donzela celeste torna-se terrena, sua ‘humanização’ (e desumanização) se dá pela contaminação das impurezas do mundo inferior. Nesse processo de humanização (e inferiorização), a Tennin é contaminada com o estigma do corpo feminino, um corpo associado à poluição e incapaz de atingir a iluminação. Ao estigma feminino, oriundo da visão da sociedade medieval japonesa, soma-se (e é reforçado) a representação das apsarás nos mitos do Budismo Primitivo. As apsarás são frequentemente retratadas como dançarinas etéreas e sedutoras que transitam entre os céus e o reino humano, representando não apenas o fascínio da beleza, mas a natureza transitória do prazer e do desejo. Vistas como sedutora e desvirtuadoras de monges budistas, as apsarás também simbolizam a impureza e a corrupção feminina (YOUNG, 2021, p. 67). Dessa forma, a donzela celeste, ao perder seu manto, cruza um limiar simbólico, ela quebra um tabu que não deveria e, por isso, ela é punida. Paradoxalmente, a punição vem do seu próprio ser, do seu corpo. Esse torna-se humano e, como tal, sujeito à poluição terrena. Contudo, este corpo também é feminino, portanto, sujeito à impureza e à poluição da mulher e incapaz de atingir a iluminação.

Ironicamente, assim como a mulher precisa renascer como homem para poder atingir o estado de buda, a Tennin também precisa de um homem para recuperar sua iluminação, ou seja, é necessário que Hakuryô lhe devolva o manto para que ascenda aos céus. A devolução do manto pelo pescador simboliza, metaforicamente, que a ascensão ao estado de buda se dá pelas mãos masculinas. Mesmo sendo o pescador o desvirtuoso, o ‘desapiedado’, ele não é punido, imediatamente, por suas ações errôneas, tal destino recai sobre a Tennin – a mulher que é poluída e impura.

A associação da Tennin com a impureza do corpo feminino, o qual é punido carnalmente, sendo incapaz de ascender, parece justificar a indiferença do pescador perante o declínio físico e espiritual da donzela celeste, visto que Hakuryô mantém a decisão de não devolver o manto, como apontado no verso abaixo:

Tabela 51: Verso: 87; personagem: Hakuryô

Sem ajuda...	せん方も
	Senkata mo
	(nada) o que fazer

(CAMPOS, 2006a,p. 37; 73)

Com apenas duas palavras, que expõem a indiferença do pescador perante o sofrimento da Tennin, o poeta retrata o egoísmo humano, a exaltação do ‘eu’ em detrimento do ‘outro’, sendo esse um outro feminino. Hakuryô prioriza seus interesses, mesmo diante da possibilidade de morte da Tennin. Ele tem consciência que, devido a seus atos, um anjo budista foi corrompido, afetado pela impureza humana – a qual é duplicada pela poluição do corpo feminino – e levado à beira da morte. Na busca incessante por vantagens pessoais, na qual o egoísmo predomina, a compaixão, a decência moral são substituídas pela indiferença – o outro não é visto como um igual, digno de respeito e cuidado.

Conforme o diálogo entre Tennin e Hakuryô se desenvolve, a tensão entre os personagens aumenta e o estado da donzela se agrava. Todavia, a seriedade da condição da donzela celestial talvez não seja totalmente percebida pelo público, pois, como a maioria dos textos (e performance) Nô, esse é composto por versos intrincados, marcados por alusões e simbologia que demandam uma participação ativa da plateia. À vista disso, uma das atribuições do 地謡 (Jiutai; coro) na performance Nô é contribuir para o fluxo da narrativa, como também para uma melhor compreensão do enredo, ora explicando os sentimentos ou pensamentos internos das personagens ou cenários, ora fornecendo informações adicionais

necessárias para o desenvolvimento da narrativa. O Jiutai geralmente se manifesta entre os monólogos e ações do shite, a fim de enfatizar as emoções desse.

Assim, os próximos versos são declamados pelo Coro, que canta em ageuta¹⁵⁴, a fim de esclarecer a gravidade da situação da donzela celeste e as reais consequências das ações do pescador. A participação do Coro também auxilia no desenvolvimento da tensão emocional entre as personagens e na atmosfera do palco, conectando o público com a performance, ao mesmo tempo que aprofunda o entendimento da narrativa.

Tabela 52: Versos: 88 a 93; personagem: Coro

Lágrimas orvalham! Como jóias caídas do diadema dos cabelos onde o enfeite de flores já fenece. Diante dos olhos: os cinco estigmas do anjo celeste em seu declínio tristíssimo de ver.	涙の露の玉かつら。かざしの花もしをしをと。天人の五衰も目の前に見えてあさましや。
	Namida no tsuyunotama katsura. Kazashi no hana mo shi o shi o to Tennin no gosui mo me no mae ni miete asamashi ya.
	Ao caírem os orvalhos de lágrimas como enfeites de cabelo, as flores que o adornam também vão fenecendo e a frente dos olhos, a visão das imagens de decadência dos anjos na ocasião de suas mortes.

(CAMPOS, 2006a, p. 37; 73-4)

O Jiutai desempenha um papel crucial na narrativa e no aprofundamento dos elementos emocionais e temáticos de *Hagoromo*. Nesta estrofe, o Coro explica os acontecimentos que não estão explícitos na narrativa, servindo de guia e mediador entre o público e os personagens, dando voz aos eventos dramáticos envolvendo a donzela celeste e concretizando o que, até então, o diálogo da Tennin com Hakuryô apenas aludiu: à eminente morte da donzela celestial, a qual é evidenciada pelo aparecimento dos “Cinco estigmas”.

五衰 (gosui; cinco estigmas) é o termo budista para os ‘Cinco estigmas’ que precedem a morte de um ser celestial. Os sintomas do gosui são: 1) as flores do diadema começam a murchar; 2) as vestes cobrem-se de poeira; 3) das axilas brotam suor; 4) as pálpebras tremem; 5) o ser celestial não encontra mais alegria em sua morada (YASUDA, 1973, p. 78). O gosui é descrito em algumas escrituras budistas¹⁵⁵, como o Sutra do Nirvana, servindo como lembrete de que até os seres celestiais estão sujeitos à lei da impermanência, pois, até os seres nobres (celestiais) não podem escapar do declínio da morte.

¹⁵⁴ Ageuta é a recitação de texto poético, cuja canto inicia numa tonalização alta e termina entre baixa e moderada. Fonte: <https://noh.stanford.edu/catalog-of-shodan/ageuta/>.

¹⁵⁵ A caracterização e a ordem dos estigmas varia entre as escrituras.

A Tennin é um ser celeste, com uma vida longa que, contudo, não atingiu o estado de buda e, portanto, está sujeita ao ciclo do *sansara*: nascimento, morte e renascimento, como os humanos. Paradoxalmente, o aparecimento dos ‘cinco estigmas’ – algo que apenas os seres celestiais e deuses podem desenvolver – reforça a imagem de humanização da Tennin que, após a perda de seu manto, também perdeu aquilo que protegia sua essência divina (imortalidade). O surgimento dos ‘cinco estigmas’ aponta (e reforça) o fato de que a morte da donzela é derivada dos atos feitos por Hakuryô. Desta forma, ao anunciar que a donzela celeste sofre com os ‘cinco estigmas’, o Coro expõe o resultado da atitude do pescador: a morte de um ser celeste.

Não é gratuito que o primeiro sintoma da morte da Tennin seja o fenecimento das flores de seu diadema, visto que flores possuem elevada significância na cultura japonesa. No Japão antigo, acreditava-se que as flores podiam representar ou transmitir o poder dos deuses (*kami*), os quais eram considerados habitantes da natureza, sendo comum o uso de flores como oferta e decoração de rituais e festivais, como uma forma de honrar e apaziguar os espíritos da natureza. As flores também são usadas para decorar os altares budistas e seus rituais, sendo que várias escrituras proclamam a Terra Pura, como um espaço repleto de flores. Tanto nas cerimônias budistas quanto na adoração de deuses, as flores são ferramentas pelas quais budas e *kami* canalizavam seu poder (ou se manifestavam) a fim de ajudar a afastar doenças e a impermanência (morte) (SHIRANE, 2012, p. 152).

As flores são frequentemente usadas como um símbolo de impermanência na poesia clássica japonesa, pois, as flores, assim como a sua beleza, são efêmeras e duram apenas o tempo da sua floração. Essa transitoriedade é o que as torna símbolo da impermanência da vida e do mundo. O ensinamento budista da impermanência é baseado na ideia de que tudo muda, nada é permanente. Esse conceito foi particularmente enfatizado na poesia *waka*, no qual o desabrochar e cair das flores representam a brevidade da vida e a mudança do destino. Um exemplo desta metáfora é o poema n.1054 do autor Saionji Kintsune (1171–1244) presente na antologia 新勅撰和歌 (*Shinchokusenwakashû*¹⁵⁶, *Nova Coleção Imperial de Poemas Japoneses*, 1234):

Tabela 53: Poema n. 1054 da antologia *Shinchokusenwakashû* (tradução Andrei Cunha).

as flores atraíram	花さそふ嵐の庭の雪ならでふりゆくものは わが身なりけり。

¹⁵⁶ 新勅撰和歌集 (*Shinchokusenwakashû*, *Nova Coleção Imperial de Poemas Japoneses*, 1234) é a décima antologia da série de coletâneas imperiais de poesia e reflete a transição estilística entre a tradição clássica da era Heian e a influência da nova classe guerreira emergente e as mudanças culturais do período Kamakura.

a tempestade ao jardim pétalas brancas como a neve espalhadas pelo chão mas quem fenece sou eu	hana sasou / arashi no niwa no / yuki narade furiyuku mono wa / waga mi narikeri “Como que convocado ao jardim, o temporal veio e despetalou as flores. Lançadas ao chão, as pétalas parecem flocos de neve. Mas quem tem cabelo branco e está envelhecendo sou eu.”

(CUNHA, 2019, p. 232-3)

No poema, o despetalar das flores é uma imagem delicada e profunda que carrega em si o simbolismo da transitoriedade da vida. As pétalas caem suavemente da flor, uma a uma, anunciando seu fim, retratando a morte como um processo natural e inevitável. No cair das pétalas, há uma aceitação silenciosa da impermanência, uma lembrança de que tudo é parte do contínuo ciclo de nascimento, morte e renascimento. Assim, o cair da pétalas representa a passagem do tempo e, com isso, a perda da vitalidade e à eminência da morte.

Por outro lado, a primavera – estação na qual a narrativa de *Hagoromo* se passa – é tida como a estação da vida, visto que, a florescência, o colorido da estação solidificou a ideia de que a primavera é saturada de ‘energia vital’, sendo que a poesia e a decoração dos ambientes (sagrados ou não) eram formas de congregar com esta força. A primavera é o tempo do semear, sendo vários os rituais e festivais, que acontecem nesta estação, para solicitar prosperidade, boa fortuna, fartura e fertilidade.

No entanto, com o passar do tempo, a primavera inevitavelmente chega ao fim, assim como a vida (ou energia vital) também chega ao crepúsculo. Logo, o fim da primavera, com suas flores desvanecendo, é uma metáfora poderosa para a morte, pois significa o fim da energia vital.

Desta forma, assim como a primavera, as flores da coroa da donzela celestial representam sua energia vital, da vida em seu auge, no qual as flores desabrocham em sua plenitude e a natureza exhibe toda sua exuberância, nos quais os dias são marcados por uma sensação de renovação e de esperança. Entretanto, as pétalas do diadema da Tennin, antes firmes e vibrantes, começam a cair, dando sinal de que a vida está fenecendo, em sua própria dança de cores e fragrâncias, e retornará ao ciclo natural da existência. O cair das pétalas da coroa de flores da donzela é um espelho do esvaimento da energia vital da donzela, assim como da sua espiritualidade. O fenecer das flores evidencia a improbabilidade da manifestação do poder de buda (iluminação), pois, um dos veículos para sua canalização (a flor) está esmorecendo e o outro veículo, o manto de plumas, está em posse do pescador.

Logo, o poder divino (de buda em sua misericórdia) não conseguirá afastar a impermanência da Tennin.

O cair das pétalas também reflete a sensação de desamparo e de tristeza da donzela e da própria natureza perante sua morte. Assim como a flor não consegue segurar suas pétalas, ela (flor, natureza e donzela) também não contém as lágrimas que caem em forma de contas de orvalho, o que antes era vibrante e cheio de cor, pouco a pouco, pétala por pétala, lágrima por lágrima, perde seu brilho e vigor. A delicadeza desse momento é capturada pelo poeta e cristalizada no verso “Lágrimas orvalham! Como jóias caídas do diadema dos cabelos onde o enfeite de flores já fenece”.

A metáfora ‘lágrimas orvalham’ sugere a ideia de que a natureza, a primavera choram de tristeza pela morte da Tennin, que este choro é vertido por meio do orvalho que se acumula na natureza. A referência ao orvalho, o qual se junta sobre folhas e flores e eventualmente caem, como lágrimas, expressa um momento de transitoriedade, o qual sugere que a tristeza que se condensou no coração está lentamente escapando. Ao mesmo tempo, a imagem da gota de orvalho ‘recém-nascida’ que cai da folha e desaparece na terra lembra a impermanência da vida e a impotência diante da morte inevitável. Deste modo, a metáfora “lágrimas orvalham” alude à beleza e à transitoriedade do momento em que o orvalho cai, simbolizando a profundidade da tristeza e da dor silenciosa que ali se esconde, como também a impermanência das coisas.

A tristeza sugerida pela imagem do orvalho é reforçada pela palavra ‘lágrimas’. Na tradição waka, a palavra 涙 (namida; lágrimas), geralmente associada a poemas de amor, representa a exteriorização e a concretização dos sentimentos, das emoções exacerbadas, as quais não mais podem ser contidas e, portanto, extravasam pelo choro. O termo implica que os sentimentos expostos são verdadeiros e que sua exposição não é intencional (KUBOTA, 1989, p. 155). As lágrimas se manifestam quando emoções profundas, que não conseguem ser postas em palavras, se derramam em forma de lágrimas. Quando as lágrimas fluem e as emoções reprimidas transbordam, é o momento em que a verdade dentro do coração transborda, por isso, que as lágrimas são uma expressão pura, que não pode ser falsificada ou enganada, ela é a cristalização de emoções verdadeiras.

A imagem das lágrimas é reforçada e suavizada pelo conceito do orvalho, pois o orvalho é silencioso, surge suavemente, sem alarde, sugerindo que as lágrimas vertidas pela coroa de flores caem suavemente, como joias, refletindo a beleza e a fragilidade das emoções. No verso japonês, a palavra lágrima está ligada à expressão 「露の玉」 (tsuyu no tama;

conta/joia de orvalho), a qual denota algo bonito e brilhante, mas que, ao mesmo tempo, é efêmero. Assim como a conta de orvalho expressa a beleza e a verdade das emoções e da vida em sua transitoriedade (RODD, 2015, p 141), as lágrimas que orvalham também transmitem a sensação de uma beleza triste, de uma verdade transparente, de fragilidade e efemeridade.

Assim, nesta estrofe, o Jiutai representa e dá voz aos sentimentos e à dor da donzela celeste, como também desvela e chama a atenção para os elementos da peça como a injustiça, o egoísmo e a efemeridade da vida, sutilmente obrigando o público a refletir sobre estes temas, contribuindo para a profundidade intelectual da performance. Neste sentido, o Jiutai também serve como compasso moral, pois, ao fornecer detalhes (informações) – neste caso, a eminente morte do ser celestial como consequências das ações do pescador – ele direciona a compreensão da narrativa pelo público, ou seja, o Coro instiga reflexões sobre as ações e decisões dos personagens, destacando a consequências da arrogância (orgulho excessivo) e do egoísmo.

Os ‘cinco estigmas’ são evidências das ações do pescador que demonstram como a indiferença e o egoísmo não apenas desumanizam o outro, mas também desumanizam o atuante, afastando-o daquilo que o torna verdadeiramente humano: a empatia, a capacidade de amar, de se importar e de agir pelo bem comum. Ao mesmo tempo, o ‘cinco estigmas’ é uma ressalva do conceito budista de impermanência, o qual nem os habitantes do reino acima estão isentos, ou seja, mesmo os seres celestiais que desfrutam de vidas extremamente longas e felizes também estão destinados a eventualmente declinar e morrer. A morte de um ser celeste demonstra que, mesmo no reino dos céus, a vida não é eterna, enfatizando a verdade do ensinamento budista da transitoriedade das coisas e da necessidade de seguir o caminho da ‘iluminação’ e atingir o estado de buda, visto que os prazeres do reino celestial são temporários e não fornecem a salvação final.

Apesar dos versos 88 a 93 mencionarem apenas o estigma do despetalar do diadema, os versos 85 e 86 referem-se ao estigma do cansaço, pois, a donzela declara-se sem ânimo, moribunda, sem energia para nada, sugerindo que o aparecimento dos ‘cinco estigmas’ ocorreu momentos após a recusa de Hakuryô em devolver o manto de plumas. Nessa lógica, acreditamos que a donzela celeste também manifestou o estigma: “suor brotando das axilas”. No Sutra do Nirvana, o estigma do suor brotando das axilas refere-se ao mau cheiro (ou secreções) exalado em consequência da impureza espiritual do corpo. Nessa lógica, o processo de contaminação espiritual da donzela se dá após a recusa do pescador, pois, com a perda de seu manto celeste, a Tennin ficou sujeita à contaminação terrena, a qual é agravada

pelo fato dela ser mulher, cujo corpo é poluído com a impureza do sangue, além de ser punido carnicamente com a impossibilidade de atingir o estado de buda. Logo, a maculação espiritual já atingiu a donzela e, portanto, o estigma do suor decorrente desta.

O estigma ‘as pálpebras tremem’, o qual sugere que o ser celestial está perdendo a visão, é aludido nos próximos versos, no qual a donzela celeste não enxerga o caminho para 天の原 (Ama no hara; vasto céu), como se uma bruma estivesse a lhe cobrir os olhos e a desorientá-la.

Tabela 54: Versos: 94 a 97; personagem: Tennin

Volto o olhar para os plainos do céu: a bruma adensa cofundeu-se o caminho das nuvens: destino sem rumo.	天の原。ふりさけ見れば。霞立つ。雲路まどひて。行方知らずも。
	Amanohara. Furi-sa ke mireba. Kasumi tatsu. Kumoji mado hite. Yukue-shirazu mo.
	Se volto os olhos para o céu, a bruma o envolve, confundindo o caminho das nuvens, sem mesmo saber como se chega ao local.

(CAMPOS, 2006a, p. 37; 74)

Além de sugerir que a Tennin vivencia mais um dos ‘cinco estigmas’, esta estrofe também resgata, e reforça, a imagem da morte. A imagem da bruma densa, essa névoa espessa e misteriosa, cria uma barreira entre o mundo inferior e o céu acima, impedindo a visão do horizonte, obscurecendo o caminho das nuvens, cujo resultado é um “destino sem rumo”. A bruma é uma alegoria para a barreira que impede a Tennin de retornar à sua casa, sugerindo, assim, a ideia de uma ruptura definitiva com o reino celestial, o lugar ao qual ela não pode mais retornar. Esta ruptura também refere-se ao rompimento com a vida. Como um manto da morte, a bruma adensa-se sobre a visão, como se o olhar fosse envolto em uma cortina suave e silenciosa, sinalizando a aproximação do fim. Assim como os olhos ficam turvos, a existência também começa a se ofuscar.

A bruma simboliza o desconhecido, o que escapa à compreensão. A bruma transmite a sensação de incerteza e de mistério que cerca a morte, como o nebuloso limiar entre o mundo físico e o espiritual. É como se a vida estivesse desvanecendo, se dissolvendo nessa névoa etérea, tornando-se algo indefinido, mas ainda presente. Da mesma forma que o orvalho, a bruma também é transitória; ela vem e vai, encobrindo e revelando paisagens, numa metáfora para a transição da vida para a morte: um momento em que a pessoa perde de vista o terreno sólido da existência e se lança no nevoeiro desconhecido, um além que ainda não pode ser compreendido.

Na tradição waka, 霞 (kasumi; bruma/névoa) refere-se a névoa de primavera, a qual anuncia a chegada da estação, pois, representa o ar suave e nebuloso no início da primavera, com seus cenários tremulantes e nevoantes (SHIRANE, 2012, p. 46). Kasumi também simboliza as mudanças na natureza e a transição das estações. Por causa de sua forma incerta e etérea, kasumi também é usada para significar a impermanência, a ambiguidade e a transitoriedade fugaz das coisas, assim como uma metáfora para expressar os limites entre realidade e sonhos; existência e não existência; da incerteza elusiva que está na frente dos olhos. Logo, a Tennin não consegue enxergar nem o caminho volátil, nem o da sua existência. A bruma densa, a qual sinaliza a sua morte, não a permite ver com clareza o seu destino, o caminho certo por entre as nuvens. A donzela celeste encontra-se num “destino sem rumo”, pois, as esperanças e os sonhos que antes a guiavam, os quais estão vitalmente ligados ao manto de plumas, se perderam com a bruma densa que é o egoísmo humano.

O contínuo declínio físico e espiritual da donzela celeste e, concomitantemente, o declínio moral e espiritual de Hakuryô expõem o tema cerne do enredo de *Hagoromo*, o alerta sobre os perigos da corrupção terrena, uma ressalva de que tudo é regido pelo preceito budista de causas e efeitos – “nada é constante porque tudo no mundo está sujeito à transformação; não existe o EU ou o EGO que possa dominar sobre as coisas; se tudo é perecível, modifica-se de acordo com a lei de causas e efeitos” (SUZUKI, E., 1977, p.21). A eminente morte da donzela também é um lembrete profundo da impermanência, ensinamento budista essencial que destaca a natureza transitória de todas as coisas. A consciência da efemeridade da vida tem o objetivo de inspirar o desapego dos desejos mundanos e de enfatizar a jornada espiritual para atingir a iluminação. O adensamento da bruma indica o avanço das chagas budistas, que o fim da vida da Tennin se aproxima e que ela morrerá no exílio.

A sensação de não poder retornar ao seu destino nas nuvens traz uma dor profunda e silenciosa à donzela celeste, a qual é reforçada pelo sentimento de incompletude (ausência do manto de plumas e da sua terra natal). A possibilidade da morte, somada ao fato que está ocorrerá longe de sua terra natal, é a concretização de uma ruptura definitiva, uma despedida sem a reconciliação com o lugar de onde partiu ou do ser completo (donzela + manto de plumas) que era. Logo, a realidade da situação parece se concretizar, como o avanço das nuvens que a impossibilitam de ver o caminho para casa, a Tennin percebe que não poderá retornar para o reino dos céus, que o caminho celeste está fechado para ela. Diante disso, a donzela é tomada pelo desejo de rever as belezas de sua terra natal, mesmo que em pensamento, ela deseja retornar e revoar pelo caminho celeste.

3.5. 迦陵頻伽，雁 と 干鳥 (Karyôbingua, kari to chidori; karyôbingua, ganso e andorinha): a revoada do caminho volátil.

Para cantar e descrever o cenário do caminho volátil e da morada celeste, o Jiutai retoma a palavra a fim de exaltar as belezas do céu-acima, mas, principalmente, para enfatizar as emoções da donzela celeste, cuja morte se aproxima e, com ela, a dor e a saudade de quem não mais avistará as belezas do reino celestial. Os versos declamados pelo Coro funcionam como a memória da exilada donzela, compartilhando com o público as lembranças da terra natal, como um fio que liga o passado ao presente, fazendo com que, de algum modo, a Tennin (e o público) (re)visite aquele lugar que lhe é tão especial. A estrofe abaixo traz um vislumbre do paraíso budista, terra que a Tennin chama de lar.

Tabela 55: Versos: 98 a 113; personagem: Coro

Nuvens além vogando para o céu a celeste morada: invejo agora essa visão volátil!	住み馴れし空にいつしか行く雲の羨ましき けしきかな。迦陵頻伽の馴れ馴れし。迦陵 頻伽の馴れ馴れし。声今更に僅かなる。雁 がねの帰り行く。天路を聞けばなつかしや 。干鳥鷗の沖つ波行くか帰るか。春風の空 に吹くまでなつかしや空に吹くまでなつか しや。
O canto familiar do Karyôbingua do Karyôbingua pássaro-paraíso esmorece: já quase não o escuto. Grasnam gansos selvagens remontando pelas vias do ar: que saudades!	Sumi nareshi sora ni itsushika iku kumo no urayamashiki keshiki kana. Karyôbinga no narenareshi. Karyôbinga no narenareshi. Koe ima sara ni wazuka naru. Kanigane no kaeri iku. Amaji o kikeba natsukashi ya. Chidori kamome no okitsu nami iku ka kaeru ka. Harukaze no sora ni fukumade natsukashiya, sora ni fukumade natsukashiya.
Andorinhas-do-golfo gaivotas no encapelo das ondas do mar alto vão-e-vem. Brisa de primavera primícias da brisa que sopra no céu: que saudades!	Que inveja (da paisagem) das nuvens que se movem ao céu onde estou acostumada a morar. Do familiar Karyôbinga, do familiar karyôbinga. Agora as vozes definham mais ainda. Que saudades do céu, vendo os gansos selvagens que retornam pelo caminho celeste. Andorinhas-do-mar e gaivotas, sobre as ondas do alto mar, vão e vêm. Que saudades me dá até mesmo da brisa primaveril que sopra do céu, que saudades me dá até mesmo da brisa primaveril que sopra do céu.

(CAMPOS, 2006a, p.37-8; 75-6)

A estrofe projeta a sensação de um adeus duplo: à vida e à terra que a Tennin não poderá rever. Os versos: “Nuvens além vogando para o céu a celeste morada: invejo agora essa visão volátil!” expressam um misto de contemplação, desejo e melancolia; as nuvens que antes bloqueavam a visão da donzela, agora a lembram da morada celeste, a qual torna-se seu refúgio emocional neste momento doloroso em que ela está exilada e em sofrimento mortal. Diante disso, cada memória se faz preciosa, cada detalhe do passado carrega um alento e o peso da perda; cada lembrança se torna um lugar imutável no tempo, onde tudo era mais seguro e acolhedor, sendo, portanto, impossível não desejar e invejar esta visão volátil do passado, ansiando por retornar àquele momento, àquele lugar.

A questão da memória, na tradição waka, é um ato de presentificação, pois relembrar o passado é uma ação do presente, em que a “memória traz os acontecimentos do passado para perto do estado psicológico presente do falante” (KATO, 2012, p. 67). Logo, a alegria, segurança e felicidade que a Tennin sente são sentimento do presente, desaguados, ativados pelas memórias, o que apenas intensifica a dor da ausência do hagoromo e do reino celestial. Assim, os versos são permeados pela tristeza e saudade da donzela, que não mais avistará a paisagem, os sons, as cores e os cheiros do seu lar. Todavia, a Tennin carrega dentro de si parte do mundo que já não pode alcançar, que se manifesta pela lembrança presentificada dos vários pássaros que revoam o caminho volátil. Mesmo a lembrança da sua terra natal é polvilhada pela dor da perda do manto de plumas, pois, esta é permeada com a figura de aves que conseguem voar e retornar para o lar, afinal elas ainda têm suas penas, plumas que a Tennin não mais possui.

Assim, mesmo com as memórias acalentadoras, a angústia da Tennin é intensificada, pois, à perda do manto de plumas e da sua terra natal soma-se o conhecimento da plenitude que se perdeu. Como o desfazer das nuvens no horizonte, a completude da Tennin, assim como suas lembranças, está esmorecendo, como o “O canto familiar do Karyôbíncia do Karyôbíncia pássaro-paraíso esmorece: já quase não o escuto”.

迦陵頻伽 (Karyôbíncia) é um “imaginário pássaro budista com um bodisatva na parte superior do corpo e um pássaro na parte inferior, que acreditava-se viver em montanhas nevadas ou no paraíso budista, cuja voz era semelhante à de Buda¹⁵⁷” (SHIRANE, 2012, p. 141, tradução nossa). Na arte japonesa, o karyôbíncia é associado ao paraíso da Terra Pura, cantando a pureza e a beleza dos cenários deste. O belo canto do karyôbvincia, ou nas palavras

¹⁵⁷ “an imaginary Buddhist bird with a bodhisattva for its upper body and a bird for its lower body, was believed to live in snowy mountains or a Buddhist heaven and to have a voice like that of the Buddha” (SHIRANE, 2012, p. 141).

de Haroldo de Campos, o ‘pássaro-paraíso’, é tido como expressão da verdade búdica e da iluminação.

Dessa maneira, quando a donzela celeste afirma não mais escutar o canto da voz de buda, ela refere-se à ruptura com o reino celestial, o rompimento do que a conecta ao divino. Essa ruptura se dá com a perda do manto de plumas, cuja consequência é a maculação da sua pureza espiritual e o exílio celestial. A metáfora do canto do pássaro-paraíso também serve como crítica às ações do pescador e da sociedade da era Mappô, os quais são incapazes de reconhecer ou compreender as verdades espirituais, o ensinamento do Darma ou a essência da iluminação. Ouvir a voz de buda significa ser capaz de compreender a verdade e a sabedoria universal, de seguir o caminho da ética e da compaixão. Contudo, assim como a maculada e exilada Tennin não escuta a voz do karyôbinga, Hakuryô (e a sociedade) não escutam a voz de buda e, portanto, não há quem os guie em direção à iluminação, do estado de libertação do ciclo de sofrimento, ao paraíso budista.

Sem o seu manto de plumas a guiar-lhe pelo caminho volátil, a donzela celeste está dividida entre dois mundos e dois tempos: I) o presente e o terreno, cheio de angústias e sofrimento; e II) o presente-passado e o divino, com lembranças belas e reconfortantes, cuja única ação possível é a nostalgia, a vivência dos sentimento do passado que se integram no momento presente. Em sua dor, a donzela escolhe os sentimento associados ao passado, (re)vivenciando as lembranças da sua morada celeste, na qual “grasnam gansos selvagens remontando pelas vias do ar: que saudades!”.

Figura 21: Ukiyo-ê: *Gansos em descida* do artista Utagawa Hiroshige (1830).



Fonte: https://ukiyo-e.org/image/aic/86261_408021

Os gansos selvagens, em japonês 雁 (kari, karigane; ganso selvagem) (figura 21), são pássaros migratórios que migram do norte para o sul, conforme o inverno se aproxima. Por essa razão, eles integram o vocabulário sazonal da poesia japonesa, expressando a mudança

das estações, como pássaros que anunciam o fim do outono e a chegada do inverno. Na tradição waka, a imagem de gansos selvagens voando alto no céu, chorando, é associada ao sentimento de saudade da terra natal, do lar e de pessoas distantes, expressando emoções como saudade, separação e solidão (SHIRANE, 2012, p. 144).

O sentimento de solidão e separação inspirado pela imagem do ganso selvagem pode ser conferido no poema n. 31, da autora Ise no Miyasundokoro (875-938) da antologia *Kokinwakashû*:

Tabela 56: Poema n. 31 da antologia *Kokinwakashû* (tradução Angélica Ramos)

A névoa primaveril nem alvora e é separada do ganso que vive numa aldeia sem flora	春霞 立つを見捨てて ゆく雁は 花なき里 に 住みやならへる.
	Harukasumi tatsu wo misutete yuku kari ha hana naki sato ni sumiya naraheru
	O ganso selvagem, abandonando a neblina primaveril, vivem numa aldeia sem flores.

(KOKINWAKASHÛ, 905, n.p.)

O sentimento de separação e melancolia que o poema invoca, no qual os gansos, por terem que migrar, não conseguem fruir da beleza do florescer das flores no início da primavera e devem residir numa aldeia sem flores, sem cores e cheiros da primavera, é espelhado nos sentimentos da donzela celeste que exilada, não mais tem acesso ao conforto e beleza das paisagens familiares, sentindo o peso da separação e da solidão. Ao mencionar a saudade que sente do grasnar do ganso selvagem, a donzela expressa a saudade do seu lar, da sua morada celestial.

A imagem do ganso, segue a de andorinhas do golfo e de gaivotas a voar no mesmo ondular do mar, a qual é expressa nos versos: “Andorinhas-do-golfo gaivotas no encapelo das ondas do mar alto vão-e-vem”. Assim como o ganso, o 千鳥 (chidori; andorinha, aves marinha) (figura 22) é uma ave migratória, associado ao inverno, que também remete ao sentimento separação, de estar longe de casa.

O canto do chidori é associado à solidão e ao isolamento, bem como a sensação de solidude em uma jornada, sendo que o seu canto é usado como metáfora para o aflorar da sensação de solidão, de saudade de casa e da tristeza pela separação (KUBOTA, 1989, p.165). A sensação de solidão evocada pelo canto do chidori pode ser conferida no poema n. 266 de autoria de Kakinomoto no Hitomaro (662-710) na antologia *Man'yôshû*,

Tabela 57: Poema n. 266 da antologia *Man'yôshû* (tradução Angélica Ramos)

Sobre as ondas de Ômi as andorinhas singram em crepuscular gorjeio, o coração despedaçado pelo jorro do passado	近江の海夕波千鳥汝が鳴けば心もしのいにしへ思ほゆ
	Afumi no omi yu funami chidori naga nakeba kokoro moshi noni inish ihe omohoyu
	Nas ondas noturnas do Mar de Omi, quando a andorinha canta, meu coração murcha e me lembro de tempos passados.

(MAN'YOSHÛ, 760, n.p.)

Figura 22: Ukiyo-ê: *Andorinhas e juncos* do artista Nakayama Sugakudo (1859).



Fonte: <https://ukiyo-e.org/image/mak/10718-50>

O sentimento de tristeza e de solidão do poema evocado pelo canto da andorinha é um reflexo da angústia sentida pela Tennin. A cada lembrança desvelada, a donzela sente cada vez mais o peso da solidão e da tristeza com o isolamento no plano terreno. Cada vislumbre do passado e da morada celeste é marcado pela imagem de voo e de plumas, demonstrando a dor e o sofrimento da Tennin em não ter o seu manto de plumas. A ausência do manto é uma ferida mortal para donzela, afinal parte do seu ser, da sua essência lhe foi tomada, sendo que o sangramento e dor desta ferida é expresso na sangria de imagens de aves que cantam e dançam no reino do céu, algo que a donzela celeste não mais compartilha.

A descrição do paraíso celeste pelo Jiutai encerra-se com os versos: “Brisa de primavera primícias da brisa que sopra no céu: que saudades!”, nos quais a Tennin relembra a brisa primaveril, a qual resgata a ideia de começo e renovação, do vicejar da vida. A brisa da primavera evoca imagens de suavidade e de serenidade, do farfalhar de flores e árvores, da beleza da vida acontecendo. Por outro lado, a figura da brisa também sugere a sensação de transitoriedade, de algo passageiro, pois, a brisa da primavera oferece um momento de conforto, mas logo desaparece e o vento de outra estação chega. A brisa da primavera lembra a efemeridade da vida, mas, ao mesmo tempo, demonstra a beleza dela. O sentimento de transitoriedade, de finitude da vida implicado nos versos finais da estrofe se assemelham ao poema n. 85 de autoria de Fujiwara no Yoshikaze (813-867) na antologia *Kokinwakashû*,

Tabela 58: Poema n. 85 da antologia *Kokinwakashû* (tradução Angélica Ramos)

Brisa primaveril por favor, não dance perto das flores. Será que sem o seu valsar elas vão ao chão?	春風は花のあたりをよぎて吹け心づからや うつろふと見む。
	Harukaze ha hana no atari wo yokite fuke kokoro tsukaraya utsurofu to mimu
	Brisa da primavera evite soprar perto das flores para ver se elas cairão sozinhas.

(KOKINWAKASHÛ, 905, n.p.)

A imagem da brisa primaveril presente tanto no poema do poeta Yoshikaze quanto nos versos de *Hagoromo*, é permeada por contraste. Ela poder ser o sussurro do passado, da vida que já passou, o seu toque passageiro suscita memórias que se escondem entre o perfume das flores e o canto dos pássaros. Para a donzela celeste, a brisa traz consigo a sensação e o aroma da paisagem primaveril, da morada celeste, onde a liberdade e a felicidade andam lado a lado, sem restrições, num outro tempo, que agora é saudade. Ou, dito de outra forma, a brisa carrega consigo fragmentos do tempo, como se o seu sopro pudesse costurar passado e presente, revivendo instantes preciosos, mas fugazes, efêmeros como a própria vida. Entretanto, a brisa primaveril também reflete o frescor do recomeço, da promessa de novos começos; ela é o sopro que dá movimento às flores, que esparrama os cheiros e cores, ela traz sinergia à vida da primavera.

A ambiguidade da metáfora da brisa primaveril também ressoa com a menção aos pássaros presentes na estrofe – os quais evidenciam o sentimento de solidão da Tennin e o desejo de retornar ao lar, bem como a menção velada à perda do seu manto de plumas, da sua asa celeste. Curiosamente, na cultura japonesa, a presença (imagem) de pássaros e flores é um

conceito talismânico de boa fortuna, de algo auspicioso. Diversos ukiyo-ê são sobre pássaros e flores (figuras 21 e 22), visto que “um pássaro voando com uma flor ou ramo em seu bico era visto como boa fortuna enviada pelos céus¹⁵⁸”(SHIRANE, 2012, p. 141. tradução nossa). Assim, era comum dar como presente de casamento imagens de pássaros e flores, como simpatia para a boa-sorte. Desta forma, apesar da estrofe descrever a morada celeste, expressando a saudades e a dor da Tennin que não mais poderá visitá-la, além do sofrimento da donzela celeste com a perda da sua terra natal e do manto de plumas; os versos também são pontilhados de figura de pássaros, que são um símbolo auspicioso na cultura japonesa, pela imagem da brisa, que apesar de sugerir a ideia de efemeridade, metaforizando o definhando da donzela celeste, aponta sutilmente para a possibilidade de recomeço, da promessa de frescor e de pureza da brisa de primavera. A declamação dos versos pelo Jiutai reforça o sentimento de perda e de tristeza sentida pela donzela celeste, como também intensifica o desejo da Tennin de olhar uma última vez para o horizonte de sua morada celestial e sentir-se completa novamente. Os sentimentos do anjo budista são expresso pela gesticulação do shite que, durante o canto do Coro, retorna ao espaço próximo à entrada da hashigaki e olha para o céu, ele se move ligeiramente para trás, levantando a mão ligeiramente em direção à máscara e, depois, inclina-a para baixo, para indicar o choro (YASUDA, 1973, p. 80), a sua tristeza com a impossibilidade de retornar ao céu; ao caminho celeste que se fecha.

O sentimento de nostalgia e de pertença apresentado pelo Coro, expressando os sentimentos profundos e verdadeiros da Tennin por seu lar, parecem ressoar no pescador, que mediante a aparência moribunda, a dor e a tristeza expressa pela Tennin, se compadece e sinaliza o desejo de devolver o manto, como indicado nos versos abaixo:

Tabela 59: Versos: 114 a 117; personagem: Hakuryô

Ao ver como a tristeza desfigurada o teu rosto compadeço-me: estou disposto a devolver-te o manto.	いかに申し候。御姿を見奉れば。余りに御痛はしく候程に。衣を返し申さうずるにて候。
	Ikani moushi sourou. Onsugata o mitatematsureba. Amari ni onita wa shiku sourou hodo ni. Koromo o kaeshi mousau zuru nite sourou.
	Sabe, contemplar vossa figura (oke), é tão lamentável, por isso o manto vos devolvo.

(CAMPOS, 2006a, 38; 76-7)

¹⁵⁸“a flying bird with a flower or branch in its beak was believed to bring good fortune from the heavens” (SHIRANE, 2012, p. 141).

A estrofe retrata o sofrimento da donzela celeste, cuja tristeza desfigura o rosto do anjo celeste, sugerindo que a tristeza da Tennin não é apenas emocional, mas também física e espiritual. O uso do termo ‘desfigurada’ projeta a ideia de um sofrimento extremo, algo capaz de deteriorar a identidade ou a beleza da donzela. A dor e a tristeza da Tennin são tamanhas que essa sensibilizam Hakuryô, levando-o a uma mudança de atitude.

A fragmentação espacial dos versos dá o peso emocional da cena, em que o posicionamento isolado de “o teu rosto” reforça a visualidade da dor e a distorção do sofrimento no rosto da Tennin, como se a tristeza fosse algo quase material, demandando reconhecimento. A posição do verso também sugere que ele é o foco da compaixão do pescador, o ponto em que Hakuryô altera sua percepção sobre a situação da donzela. O jogo espacial se estende para o próximo verso “compadeço-me: estou disposto”, o qual sinaliza o momento de reflexão do pescador, marca um momento de hesitação antes da decisão final, como se o pescador ainda estivesse processando sua decisão de devolver ou não o manto de plumas.

A arquitetura da estrofe, com suas pausas reflexivas e disposição do corpo verbal, sugere o processo de decisão interna do pescador, o momento de transição em que Hakuryô parece vencer sua hesitação e decide devolver o manto à sua devida dona, reconhecendo o sofrimento alheio e, com isso, se sensibiliza e se compadece.

A iminente morte da donzela celeste parece ter despertado em Hakuryô a consciência sobre a fragilidade e a finitude da vida. A dor e tristeza da donzela aparentam ter comovido o coração indomável do pescador, levando-o a se compadecer da situação da Tennin, sugerindo que a tragédia alheia despertou sua empatia, como que lembrando-o de sua própria vulnerabilidade.

A vulnerabilidade da Tennin parece ressoar no pescador, que, perante a morte do outro, reconhece a essência comum que os une: a efemeridade da vida. É como se a consciência da finitude do ser celeste forçasse o pescador a enxergar com mais clareza o valor intrínseco da vida de cada ser, intensificando o respeito pelo outro, lembrando-o da importância da interdependência e da empatia partilhada. Nesse momento de dor e tristeza, a disputa pelo manto de plumas perde força, ao mesmo tempo que uma conexão, baseada no reconhecimento mútuo da dor, do medo e da saudade, é estabelecida, o que resulta num olhar mais compassivo e empático.

A compaixão do pescador é recebida com grande alegria pela Tennin. No verso japonês, a alegria da donzela é expressa pela palavra 嬉し (ureshi), a qual possui como

significado: feliz, alegre, contente, encantado, radiante. Todavia, os versos haroldianos, como apresentados abaixo, expressam com maior intensidade a alegria da donzela com a possibilidade de receber o manto e poder retornar ao paraíso, transmitindo a euforia e exaltação da donzela.

Tabela 60: Versos: 118 a 119; personagem: Tennin

A música do júbilo me toma! O manto! recebê-lo de volta!	あら嬉しや此方へ給はり候へ。
	Ara ureshi ya konata he tama wari souou he.
	Que alegria! Então recebê-lo-ei.

(CAMPOS, 2006a, p.38; 77)

A expressão ‘música do júbilo’ evoca imagens de celebração, alegria profunda e êxtase espiritual que nos parece condizente com a situação da donzela celeste, um ser que está à beira do colapso físico e espiritual, mas recebe a oportunidade de se reestabelecer. ‘Música do júbilo’ remete a um estado de contentamento puro, uma alegria tão intensa que é melhor expressa e sentida por meio da música. Música que é o ofício da donzela celeste, a qual canta as vitórias espirituais de budas e deuses, portanto, nada mais próprio de que a Tennin sentir e declarar seu contentamento com a ‘música do júbilo’.

No Budismo, a música (mantra) é usada em rituais e meditações a fim de elevar o espírito, de conectar e auxiliar o indivíduo na sua jornada espiritual. Na tradição do Budismo Esotérico, o mantra é entendido como “a essência viva e concentrada dos ensinamentos budistas”¹⁵⁹ (YAMASAKI, 1988, p.77, tradução nossa), visto que o som (sílabas) é o veículo do poder búdico. Assim como o mantra, que é uma ferramenta de conexão com o plano espiritual (buda) e que carrega a misericórdia budista e seus ensinamentos, a “música do júbilo” da donzela também pode ser associada a momentos de grande transformação tanto para a Tennin quanto Hakuryô, pois, ambos retomam o caminho do ensinamento e da ética budista, o qual os libertará da poluição terrena, além de promover a ascensão da jornada espiritual a uma dimensão mais alta de comunhão com o Darma (iluminação/divino). Assim, a ‘música do júbilo’ não se limita ao som, mas sugere uma experiência completa de corpo e alma, visto que a transformação do pescador e da donzela é, principalmente, espiritual.

¹⁵⁹“mantras were the living, concentrated essence of the Buddhist teachings” (YAMASAKI, 1988, p.77).

Infelizmente, o pescador não deseja entregar o manto sem antes receber uma recompensa. Essa atitude fez com que Haroldo de Campos (1976) comparasse o personagem Hakuryô a Ulisses, com seus artifícios para escapar ou conseguir algo, visto que o pescador demanda uma dança celestial, como demonstra os versos a seguir.

Tabela 61: Versos: 120 a 124; personagem: Hakuryô

Um momento.	暫く。承り及びたる天人の舞楽。唯今ここに奏し給はば。衣を返し申すべし。
Ouvi contar das danças celestes dos anjos.	Shibaraku. Uketamawari oyobitaru Tennin no bugaku. Tadaima koko nite soushi tama wa ba. Koromo o kaeshi mousu beshi.
Agora aqui se dançares essa dança-música terás de volta o manto.	Um momento! Se agora interpretares as famosas danças e músicas dos anjos celestes, o manto vos devolvo.

(CAMPOS, 2006a, p.38; 78)

A estrofe inicia com a interrupção solene do pescador à euforia da Tennin, demandando uma barganha com o anjo budista - o retorno do manto sagrado da donzela celeste em troca da realização da ‘dança celeste dos anjos’. Ao sugerir essa troca, Hakuryô está, na realidade, trocando algo extraordinário e celestial, o manto, por algo igualmente espetacular e divino, a dança dos anjos.

Ao demandar uma ‘dança celeste dos anjos’, o pescador reconhece o aspecto divino da Tennin, bem como da sua dança, logo, Hakuryô está ciente de que exige algo que restrito aos salões do paraíso e aos olhos de seres celestiais, de kami e de budas. Na barganha, há também a imposição de um tempo e espaço - “Agora aqui se dançares essa dança-música terás de volta o manto” - ou seja, a realização da dança, no momento e lugar determinado, garante a devolução do manto sagrado. O pescador exerce seu poder sobre a donzela celeste, visto que ele ainda detém a identidade (ser, completude), o poder e a liberdade da Tennin, simbolizada pelo manto sagrado, o que lhe permite impor seu desejo, sua cobiça sobre um ser celestial. Afinal o pescador não deseja apenas barganhar, mas testemunhar o divino.

Como apontado, o pescador possui “algo da artimanha de Ulisses, pregando peças em seus contentores divinos, sublinha a figura do pescador Hakuryô, impondo à ninfa da lua suas condições, sob pena de reduzi-la ao exílio numa ‘terra sombria’ antes de lhe devolver o ‘manto de plumas’ achado” (CAMPOS, 1976, p.124-5). Na estrofe, percebemos que Hakuryô manipula a donzela a fim de conseguir (lucrar) uma dança celeste em troca do manto. O pescador novamente demonstra a malícia humana, o apego terreno, o desvio da ética budista,

ao tentar obter vantagem sobre a donzela celeste, a qual sofre com os ‘cinco estigmas’ que pressagiam sua eminente morte.

As ações do pescador, que antes havia se compadecido da Tennin, declarando que lhe devolveria o manto para, logo em seguida, quebrar princípios éticos e morais (ensinamentos budistas) em favor de conquistas pessoais, demonstram como a jornada espiritual é um movimento constante: deve-se manter uma conduta correta e liberar-se dos apegos e dos desejos terrenos, os quais são a principal causa do sofrimento e a permanência no ciclo de sansara – o ciclo de nascimento, morte e renascimento. Os desejos terrenos criam ilusões que obscurecem a verdadeira natureza da existência e a libertação espiritual, portanto, a luta contra os apegos e prazeres mundanos, a fim de atingir a iluminação, exige vigilância e prática contínua, cujo objetivo é desprender-se e transcender os prazeres mundanos.

Deste modo, o comportamento de Hakuryô é um alerta para a corrupção que se alastra pela sociedade (plano terreno) e os perigos da era Mappô, na qual há o afastamento dos ideais budistas e o aumento da busca por desejos e prazeres materiais, num reflexo da degradação do Dharma (HANAZONO, 2011, p.14-3). A corrupção moral e espiritual gera um ambiente em que as pessoas se tornam indiferentes ao sofrimento do outro; a empatia e os atos altruístas são sufocados pela ânsia mundana e o apelo material, pois o ego e a posse são mais importantes do que o bem-estar coletivo. Assim, Hakuryô representa o declínio da humanidade, a corrupção do dharma, em que os ensinamentos budistas não são absorvidos (ou praticados) corretamente, gerando uma sociedade degradada, na qual atos altruístas, de se importar com o próximo ou agir de forma ética, são vistos como irrelevantes ou condicionados a alguma espécie de ganho, vantagem.

O pescador representa o enfraquecimento da fé e dos preceitos budistas, a deturpação dos ensinamentos budistas, expondo o apego à própria identidade e desejos, sem consideração pelo impacto que suas ações possam ter sobre o próximo ou sobre a integridade de seu ato e consequências, sendo que a ética e os princípios morais (ensinamentos budistas) são frequentemente deixados de lado em favor de conquistas pessoais. Hakuryô demonstra o distanciamento da sociedade da era Mappô em relação aos preceitos de buda, nos quais está a compreensão de que a libertação do sofrimento (a iluminação) só pode ser alcançada quando

se transcendem os vínculos e a cobiça terrena, cultivando a compaixão, a sabedoria e compreendendo que tudo é transitório.

Se as artimanhas de Hakuryô aproximam-no de Ulisses, como sugerido por Haroldo de Campos, acreditamos que a arrogância do pescador assemelha-o a Ícaro, que, de posse do presente de seu pai - as asas de penas e cera, que lhe permitiriam voar e escapar do labirinto de Creta -, mas, devido à sua arrogância e à desobediência aos conselhos paternos, sofre com a queda e a morte no mar. Da mesma forma, Hakuryô, de posse do manto de plumas, acredita ter conquistado um tesouro que ultrapassa os limites humanos, uma dádiva que o igualava a divindades (e seu poder sobre o outro). Como Ícaro, o pescador é tomado por um sentimento de arrogância e euforia com a posse do manto, ignorando a súplica de um ser celeste e os ensinamentos de buda. A posse de um tesouro divino enche-o de um sentimento superior, como se pudesse, enfim, se igualar aos deuses que habitavam o reino celestial. Essa tentação de transcender a própria condição humana e desafiar as leis da natureza (budista) é a essência de sua arrogância. Hakuryô não se contentou em encontrar o divino (manto de plumas e a donzela celeste), quis mais: quis tocar o céu, atravessar as fronteiras que separavam o humano do divino, sem merecê-lo.

A arrogância e a soberba de Hakuryô em quebrar o limiar e trespassar para o plano divino manifestam-se na forma do pedido para que a Tennin dance uma dança celeste, algo que apenas aqueles que residem no plano celeste podem desfrutar.

No verso japonês, o pescador usa o termo 舞楽 (bugaku; dança da corte), que é um tipo de dança tradicional japonesa, realizada principalmente como parte de cerimônias religiosas em templos, santuários e cerimônias da corte. O bugaku é uma dança sagrada (como a kagura) geralmente performada como oferenda aos kami e budas, além de parte da prática ritualística de adoração destes, visto que atua como veículo que conecta o reino sobrenatural e o mundo humano. Quando realizado em cerimônias budistas, o bugaku é, geralmente, imbuído de ensinamentos e orações budistas, desempenhando um papel importante como expressão de respeito e fé por buda e bodisatvas (WANG, 2014, p.72). Alguns estilos de bugaku eram executados na corte imperial, como forma de entretenimento da aristocracia.

Em sua arrogância, o pescador solicita uma dança que é geralmente realizada como oferenda aos deuses. Entretanto, lembramos que o pedido foi direcionado à donzela celestial, a qual é residente do paraíso budista (Terra Pura) e cuja obrigação é entreter seus residentes, com suas danças e canto, como também cantar e dançar as glórias de budas. A dança da donzela celeste é vista como algo auspicioso, sendo associada ao fim da jornada espiritual, quando as tentações terrenas foram vencidas e cujo resultado é a iluminação (YOUNG, 2021, p. 67). Assim, Hakuryô demonstra sua ambição e arrogância ao solicitar não só uma dança que é geralmente performada como oferenda aos deuses, como também a performance feita por uma Tennin sugere a transcendência espiritual, algo alcançado apenas por aqueles que conseguiram se libertar da ânsia material e dos prazeres mundanos que resultam no sofrimento terreno.

Os versos abaixo trazem a resposta da Tennin ao pedido do pescador, a qual manifesta sua alegria em poder retornar aos céus, a sua morada e, ironicamente, ela oferta aos homens de coração sombrio uma dança do Palácio da Lua.

Tabela 62: Versos: 125 a 136; personagem: Tennin

Alegria! Poderei sem demora retornar aos céus! Para expressar o meu júbilo imenso: uma dança lembrança para os homens dançada ao redor do Palácio da Lua. Agora aqui vou dançá-la como um dom para os homens de coração sombrio. Antes devolve-me o manto: como sem asas dançar?	嬉しやさては天上に帰らん事を得たり。この悦びにとてもさらば。人間の御遊のかたみの舞。月宮を廻らす舞曲あり。唯今ここにて奏しつつ。世の憂き人に伝ふべしさりながら。衣なくては叶ふまじ。さりとはまず返し給へ。 Ureshi ya satewa tenjou ni kaeran koto o etari. Kono yorokobi ni totemo saraba. Ningen no gyoyou no kata mi no mai. Gekkyū o megurasu bukyoku ari. Tadaima koko nite souchitsutsu. Yo no uki hito ni tsutau beshi sarinagara. Koromo nakute wa Konou maji. Saritote wa mazu kaeshi tame he. Que alegria! Então sem demora ao céu poderei retornar. Como saudação de despedida por esta imensa alegria, uma dança como lembrança para o divertimento dos homens, uma dança que se dança ao redor do palácio lunar, agora, aqui a interpretarei, mas para poder transmitir aos homens aflitos deste mundo, sem o manto é impossível, por isso devolva-mo primeiro.

(CAMPOS, 2006a, p.38; 78-80)

O início da estrofe expressa a alegria e a satisfação da Tennin em recuperar seu manto de plumas. O deleite da donzela contamina a arquitetura dos versos, contribuindo para a expressividade da cena, sendo que o corpo verbal “Alegria!” se destaca pela posição elevada e isolada na estrofe, bem como pelo tom exclamativo e festivo. O tom eufórico e o entusiasmo com o retorno da sua vestimenta sagrada, a qual é parte da unicidade do anjo budista, se esparrama para o segundo verso - “Poderei sem demora retornar aos céus!” – cujo cumprimento contrasta com a brevidade do verso anterior. Longo e sem pausas, o verso retrata o fluxo ininterrupto de entusiasmo da donzela, como se ela não pudesse conter sua felicidade, o que lhe dá um ritmo vibrante que espelha o júbilo da Tennin em poder retornar ao seu lar celestial, mas, principalmente, por restaurar a si mesma e a sua liberdade, de poder ascender física e espiritualmente, visto que o retorno do hagoromo significa a restituição do seu ser, da sua completude, o seu retorno ao divino, ao plano celestial ou à verdadeira morada da sua essência.

Para demonstrar sua imensa alegria com o retorno do manto, a donzela oferece “uma dança”. O termo é expresso após o sinal de dois pontos e uma pausa o que lhe confere a relevância e a dramaticidade da revelação que um presente ofertado por um anjo celeste demanda. Ao ser alocado no final do verso, visualmente marcado, o termo ressalta a oferenda divina, a dança sagrada, como um presente único e especial. O jogo espacial se estende para o próximo verso, em que há uma breve pausa entre “lembança” e “para os homens”, cujo espaçamento sugere uma lacuna entre a oferenda divina e a entrega do presente aos humanos. Esta lacuna pode ser lida como a lacuna entre o plano divino e terreno, o momento de transição entre os mundos. Nesse aspecto, “lembança” projeta a ideia de um presente que não é apenas físico, mas também algo espiritual e memorável, um eco do paraíso e das danças sagradas que permanecerá na memória dos humanos.

O presente escolhido pela Tennin para agradecer ao pescador o retorno do manto é uma dança “dançada ao redor do Palácio da Lua”, ou seja, uma dança celestial, um bailado que se valsa dentro dos muros de jade do 月宮 (Gekkyû; Palácio da Lua) (figura 23), um local místico, de iluminação e sabedoria, o qual tem encantado o imaginário de poetas.

Figura 23: Ukiyo-ê: *Cena no Palácio da Lua: sonho sobre o Palácio da Lua* do artista Totoya Hokkei (1831).



Fonte: <https://ukiyo-e.org/image/met/DP144008>

3.6. 月宮 (Gekkyû; Palácio da Lua): o Palácio Lunar e o bailado arco-íris.

Nas escrituras védicas, como no Sutra Dîrgha Âgama, o 月宮 (Gekkyû; Palácio da Lua) está localizado na direção oposta do sol, sendo “sustentado por cinco ventos: o vento mantenedor, o vento ascendente, o vento receptivo, o vento giratório e o vento calibrador. O palácio principal em que os seres celestiais [deva lunar] residem é feito de lápis-lazúli¹⁶⁰” (KOTYK, 2022, p.07, tradução nossa), cujos residentes vestem-se com roupas escuras, o que inibe o brilho de sua pele. Contudo no décimo quinto dia do mês, a luz coletiva destes seres celestiais atinge seu ápice, o que produz o brilho da lua cheia. As escrituras também ressaltam

¹⁶⁰“the lunar palace is supported by five winds: the maintaining wind, the raising wind, the receptive wing, the turning wind, and the calibrating wind. The main palace in which the lunar deva stays is made of lapis lazuli” (KOTYK, 2022, p.07).

que o Palácio Lunar possui um sistema administrativo (burocrático) próprio, com vários entretenimentos para a corte palaciana.

Na China e no Japão, o mito do Palácio da Lua se desenvolveu como um palácio localizado em um dos reinos celestiais budistas, acima do Monte Meru¹⁶¹, o qual é a residência do Monarca da Lua, de bodisatvas e seres celestiais, sendo que o palácio e seus habitantes são associados à imagem de sabedoria e iluminação (OKUTSU, 1971, p. 58-9). O Palácio da Lua é retratado na arte e literatura budista japonesa, sendo às vezes citado como 月の都 (tsuki no miyako; capital da lua) como no conto 竹取物語 (Take Tori Monogatari; *Lenda do Cortador de Bambu*). Nesse conto, a capital lunar é descrita como lugar nobre e sagrado, livre da impureza terrena (dos desejos e emoções mundanas), onde divindades, imortais e seres celestiais vivem em eterna paz e harmonia.

Frente a descrição deste paraíso budista, não é gratuito que a Tennin tenha escolhido performar uma dança de um local no qual não existe a impureza da cobiça material e das paixões mundanas, principalmente, tendo em vista a atitude de Hakuryô (humano) e o fato que esta é a ‘era da corrupção’, na qual a moralidade, a justiça e os valores espirituais estão em declínio e o egoísmo, a corrupção e a violência prevalecem sobre a compaixão, a sabedoria e a virtude. Nesse sentido, a donzela celeste vê o plano terreno como um local triste, uma era em que os ensinamentos corretos de buda estão se perdendo, os preceitos não são compreendidos ou praticados corretamente, e a sociedade torna-se cada vez mais espiritual e moralmente corrupta, visto que, com o declínio do Dharma, há grande dificuldade para os seres do plano terreno seguirem o caminho ético e verdadeiro da Lei budista, estando, portanto, destinados a um mundo de sofrimento e angústia, dominados pela paixão e imersos na ignorância.

Sob a influência da era Mappô, a ruína humana se intensifica, a ponto dos seres humanos se tornarem tão maus e corruptos que apenas budas ou bodisatvas seriam capazes de libertá-los do sofrimento terreno e do ciclo de morte e renascimento (BLOOM, 1964, p. 306). Nessa perspectiva, o pescador simboliza como o mundo humano está em tormenta, em declínio moral e espiritual. Hakuryô não demonstrou (ou praticou) a ética dos preceitos budistas, mas uma moralidade degradada, uma “natureza indócil de coração”, ou, nas palavras da Tennin, “de coração sombrio”.

¹⁶¹De acordo com a cosmologia budistas, o Monte Meru é uma montanha sagrada de cinco cumes, a qual é o centro do universo físico, metafísico e espiritual.

O termo japonês usado pela donzela para se referir aos humanos (e Hakuryô) é 憂き人 (ukihito; pessoa angustiada), o kanji 憂 (ui, uki, yu; tristeza, angústia) é uma bela metáfora visual para representar a sociedade da era Mappô. Este ideograma é formado pelos kanji de: 心 (kokoro; coração), 日 (hi, sol) ou 白 (shiro, branco) e 欠 (shyû; atraso), sugerindo a metáfora de um coração em que a luz demora a chegar ou emanar; um coração sem luz, um “coração sombrio” como traduzido por Haroldo de Campos. Assim, “coração sombrio” representa as pessoas que estão em sofrimento, num estado de degeneração moral e espiritual, incapazes de sentir a luz de buda.

Logo, ao escolher uma dança do Palácio da Lua, o qual é reconhecido pela sua luz (física e espiritual) e pela sabedoria, a Tennin almeja oferecer (lembrar) aos “homens de coração sombrio” a dádiva da luz de buda, ser iluminado que transcendeu as ilusões do mundo e alcançou a verdade última, cuja luz é permeada de sabedoria e compaixão e da possibilidade de libertação do sofrimento. A luz emanada por buda simboliza a revelação de ensinamentos profundos e universais que podem guiar todos os seres para o caminho da salvação¹⁶² (TAN, 2003, p.36-7). Desta forma, com a sua dança, a donzela espera atingir os corações daqueles que estão em sofrimento terreno, auxiliando-os no caminho para a libertação espiritual, visto que a luz de buda é capaz de iluminar até os seres mais perdidos e confusos, pois qualquer ser, independentemente de suas circunstâncias, pode ser guiado pela luz divina em direção à ascensão espiritual.

A fim de presentear o pescador com o dom que apenas os residentes do Palácio da Lua comungam, a donzela pede que Hakuryô devolva-lhe o manto. Ressaltamos que a Tennin ainda sofre com os ‘cinco estigmas’, ou seja, ela está moribunda devido à poluição terrena que a contaminou e precisa de seu manto para protegê-la (e salvá-la) das impurezas mundanas. Sem o manto, a Tennin está vulnerável e incompleta, pois falta uma parte essencial do seu ser, da sua plenitude. Com a ausência do manto, a donzela perde sua energia (física e espiritual), a sua capacidade de ascender aos céus, como um pássaro sem asas, ela está impotente e incapaz de realizar suas responsabilidades e aspirações. Logo, para poder cumprir com o prometido e agradecer o pescador com a dança da corte do Monarca da Lua, a Tennin precisa do seu manto de plumas.

Assim, a donzela novamente pede o retorno do manto – “Antes devolve-me o manto: como sem asas dançar?” – o termo ‘antes’, deslocado para o final do verso e preconizado por

¹⁶²O Buda Amida é frequentemente representado irradiando uma luz dourada que acolhe todos aqueles que recitam seu nome com fé, prometendo-lhes renascimento em sua Terra Pura, onde podem alcançar a iluminação.

uma pausa, gera a sensação de expectativa, como também condicional, anunciando (e ressaltando) a condição indispensável para a entrega da oferenda divina aos humanos. O deslocamento visual do termo também enfatiza a prioridade da condição. A sensação de expectativa e condicionamento é repetida na pausa e na pontuação dos dois pontos no verso seguinte, que enfatizam o enjambement, aludindo à relação de causa e efeito: sem o manto, a dança é impossível.

A quebra de linha entre "como" e "sem asas" reforça visualmente a ausência do manto alado da donzela, as asas com que a Tennin baila no salão celeste. Este enjambement representa a quebra da unicidade da donzela, que, sem o seu manto, perdeu parte da sua essência, bem como a ligação única e visceral com a vestimenta sagrada. A fragmentação visual dos versos, com pausas e mudanças de linha inesperadas, reflete a incompletude da personagem sem seu manto, tornando o pedido mais expressivo, principalmente, com o tom interrogativo do verso final – “dançar?”, o qual intensificando a dramaticidade da súplica, enfatizando a impossibilidade de performar a dança do Palácio da Lua sem a vestimenta sagrada.

Entretanto, o pescador não apenas se nega a devolver o manto, como também acusa o ser celeste de tentar enganá-lo, como exposto na estrofe abaixo.

Tabela 63: Versos: 137 a 142; personagem: Hakuryô

Não!	いやこの衣を返しなば。舞曲をなさでそのまに。天にや上がり給ふべき。
Se recebes de volta o manto então	Iya kono koromo o kaeshinaba. Bukyoku o nasa de sono mama ni. Ten ni ya agari tamau beki.
revoas para o céu sem mesmo ensaiar um passo para mim de tua dança.	Não! Se este manto vos devolver subireis ao céu sem mesmo executares a dança.

(CAMPOS, 2006a, p.38; 80-1)

Em contraste com a estrofe anterior, que se inicia com uma interjeição de alegria, nesta a interjeição – “Não!” - é brusca e sonora, criando um impacto forte, quase uma interrupção abrupta. A recusa do pescador é marcada de forma enfática e dramática na estrofe, seja pela brusquidão auditiva, seja pelo vocábulo isolado no verso, enfatizando sua significância. A disposição dos versos, que alternam entre curtos e longos, gera um ritmo irregular, como se espelhasse a respiração alterada e irregular do pescador, em indignação com a provável

malícia do anjo budista e a sua hesitação em confiar na donzela celeste, questionando-se se ela realmente dançará para ele ou se fugirá no céu.

A sensação de movimento fugidio, aludida por Hakuryô, é projetada pela sibilante e pelo som soprado de /s/ e /v/ repetido nos versos, que trazem fluidez e um efeito de deslocamento, reforçando a ideia do voo iminente da donzela. O som de /r/ no verso agrega a sensação de ruído, de grunhido, que retrata a frustração do pescador em não ter seu desejo egoísta atendido.

Ao acusar um ser celeste de tentar enganá-lo - um ser que reside no Palácio da Lua, o qual é reconhecido como paraíso livre das impurezas mundanas -, Hakuryô evidencia como os humanos (e a era) estão confusos e perdidos, como a fé e a moral entraram em colapso e a sociedade caminha para o caos. Acusar a Tennin de falsidade é uma ideia que desafia o próprio conceito da natureza divina e pura (sem impurezas terrenas) do ser celestial, pois, como habitante do paraíso budista e mensageira de buda, a Tennin é tradicionalmente vista como ser espiritual puro, representante da verdade e da vontade de buda. Logo, demonstrar desconfiança nesse ser implica questionar a própria base da verdade búdica.

Tal ato revela a deturpação da percepção humana da realidade e da verdade, a incapacidade de entender os desígnios budistas ou a verdade do Dharma, pois Hakuryô enxerga na donzela a falsidade e o egoísmo que ele vê em si mesmo e na sociedade. O contínuo comportamento de Hakuryô é um aviso e uma crítica de como a habilidade das pessoas em entender e praticar o Dharma se deteriorou, de como os ensinamentos búdicos não são mais compreendidos corretamente e que o resultado desta degradação é o declínio dos valores morais e das qualidades e virtudes espirituais. Sem o entendimento verdadeiro do Dharma, a ganância, a raiva e a ignorância se espalham na sociedade.

A acusação do pescador também simboliza a frustração e a insatisfação com a realidade espiritual advinda da era Mappô, pois, ao enfrentar as duras realidades desta era (desastres naturais, fome, dificuldade de ascender espiritualmente), o ser humano encontra dificuldades para ver a ética e a verdade nos ensinamentos, acreditando que o Dharma falhou em aliviar o sofrimento terreno. Entretanto, como percebido por Hakuryô, a falsidade não reside no ser celeste, mas na ganância e ignorância terrena, a qual limita a compreensão humana das causas do sofrimento mundano.

Nesta lógica, a Tennin, em sua serenidade, representa a verdade dos ensinamentos de buda, a qual transcende a lógica humana, uma verdade que não pode ser moldada ou

corrompida pelos desejos e expectativas mortais, o que é afirmado pela donzela celeste nos versos abaixo:

Tabela 64: Versos: 143 a 144; personagem: Tennin

Só os homens duvidam.	いや疑ひは人間にあり。天に偽りなきものを。
Falsidade não é coisa do céu.	Iya utagahi wa ningen ni ari. Ten ni itsuwari naki mono o.
	Não! A desconfiança só existe nos homens. No céu não há falsidade.

(CAMPOS, 2006a, p.39; 81)

A ausência de adjetivos na estrofe transmite a sensação de clareza e certeza, de uma verdade absoluta. Os versos expressam, de forma curta e direta, a realidade inquestionável de que a dúvida só existe no plano terreno. A fala da Tennin projeta a imagem de um esclarecimento sereno e confiante, contrastando com a dúvida que menciona. Este contraste (semântico e filosófico) é reforçado pelo sinal de ponto final no verso, o qual gera um impacto enfático à afirmação, destacando a oposição entre a dúvida humana e a transparência celestial. A contundência e serenidade afirmativa da donzela celeste também evidenciam a pureza e a imutabilidade do céu diante da incerteza humana.

Os versos reforçam a ideia que as pessoas do reino celestial dialogam com sinceridade e que dúvidas e falta de fé (sinceridade) são coisas terrenas. No caso da Tennin, em específico, os mitos japoneses envolvendo-a demonstram que ela é incapaz de quebrar promessas, mantendo-se fiel à palavra dada, além de ter uma conduta correta, não agindo de forma traiçoeira ou falsa (SUZUKI, S., 2010, p. 27). Assim, a fala da Tennin reforça a ideia de que o mundo humano é permeado de mentiras, de falso ensinamentos e do enfraquecimento da fé, no qual a corrupção moral e espiritual se espalha cada vez mais. Para o ser celeste, o plano terreno é um local, no qual as pessoas enganam umas às outras, a desonestidade e a infidelidade se tornaram comuns, e a verdade e a confiança estão em colapso; a ambição e os prazeres mundanos prevalecem sobre a ética e os valores espirituais. Como resultado, a fé enfraquece e a dúvida toma o coração humano, evadindo a luz divina.

Pela fala da donzela celeste, o pescador é confrontado com a verdade do plano terreno e a sua própria realidade. Na relação com o ser celestial, foi Hakuryô quem agiu com falsidade, sendo desonesto ao manipular a donzela para que o recompensasse com uma dança em troca do manto de plumas. Foi por enxergar a si mesmo no outro que o pescador acusou a Tennin de falsidade. Contudo, a imagem espelhada não era de uma pessoa falsa, mas de um ser íntegro e verdadeiro, que caminha com e na direção de buda. Mediante esta imagem

reveladora, Hakuryô percebe seu erro e devolve o manto à Tennin, como exposto na estrofe abaixo.

Tabela 65: Versos: 145 a 147; personagem: Hakuryô

Envergonho-me.	あら恥ずかしやさらばとて。羽衣を返し与ふれば。
Eis o manto de plumas.	Ara hazukashi ya saraba tote. Hagoromo o kaeshi atoueba.
Toma-o de volta.	Oh! Que vergonha! Então o manto de plumas vos devolvo.

(CAMPOS, 2006a, p.39; 81-2)

O verso “Envergonho-me”, com sua musicalidade grave e mais lenta, sugere uma introspecção profunda e o peso do momento da recapitulação do pescador, transmitindo a ideia de que Hakuryô refletiu sobre suas ações e se arrependeu de seus atos, da sua cobiça. O ponto final no verso, seguido do espaço em branco, contribuem para enfatizar o momento de introspecção do pescador, intensificando a seriedade da sua atitude. O verso também projeta a imagem do pescador curvado ou cabisbaixo e nas mãos à oferta do manto celeste, em que as palavras “eis o manto de plumas” são ditas num tom de humilhação e arrependimento, que convergem para a ordem suave e decisiva: “Toma-o de volta”, implicando que a ação de devolução é oferecida com humildade.

O retorno do manto à Tennin pode ser visualizado com grande precisão, em que o pescador, com a cabeça baixa em sinal de respeito e com o peso da consciência de suas ações, do desvelar da fragilidade e da corrupção humana, estende sua mão, com a vestimenta sagrada, num pedido mudo de desculpas, de arrependimento por seus atos. O gesto de entrega do manto também invoca a necessidade de resgatar algo que foi perdido (a confiança, a compaixão, a empatia), o desejo de restaurar a ordem: a de que o manto sagrado deve ficar na posse do ser celestial. O manto, com sua suavidade e beleza, torna-se um símbolo de redenção, e o pescador, ao devolvê-lo, reconquista o equilíbrio espiritual perdido.

Ao ter desvelada à verdade que estava a sua frente o tempo todo, que os céus não mentem ou traem os humanos, Hakuryô liberta-se da ambição (e do egoísmo) de ter o manto de plumas, devolvendo-o a Tennin. Pela fala da donzela, a luz da verdade (e da ética budista) conseguiu penetrar no coração sombrio do pescador, induzindo-o a agir com sinceridade e compaixão.

A habilidade da Tennin em direcionar o pescador para o caminho da libertação da cobiça humana, e sendo a donzela uma mensageira de buda, aponta para crença Amidista de que a salvação acontece quando as pessoas reconhecem sua própria desvirtude e imperfeição e

têm plena confiança na misericórdia do Buda Amida (KITAGAWA, 1987, p. 330), demonstrando que a jornada espiritual para atingir a iluminação é para todos. A recapitulação do pescador transmite uma mensagem de esperança: a de que mesmo num mundo repleto de sofrimento e obstáculos espirituais é possível enxergar a verdade e restaurar a fé, a qual proporciona alívio espiritual, além do senso de gratidão e humildade, reestabelecendo o caminho da compaixão, da ética e dos preceitos budistas.

Na performance teatral, após sua fala, o waki cruza o palco em direção à donzela celeste e reverencialmente entrega-lhe o manto de plumas. A donzela feliz com o retorno do manto apressa-se em vesti-lo. O shite, então, caminha para o fundo do palco, ao lado dos músicos, onde os assistentes de palco ajudam-no a vestir a indumentária de plumas. Após certificar-se de que o figurino está correto, o shite retorna para seu local no palco, quando recita os versos abaixo:

Tabela 66: Versos: 148 a 151; personagem: Tennin

Revestindo o manto a donzela celeste dança o alado baile das plumas: a dança-arco-íris da veste-de-plumas	少女は衣を着しつつ。霓裳羽衣の曲をなし。
	otome wa koromo o chakushitsutsu. Geishoûi no kyoku o nashi.
	Vestindo o manto, a donzela (celeste) interpreta o bailado do arco-íris com o manto de plumas.

(CAMPOS, 2006a, p.39; 82)

A estrofe possui palavras longas que dão um ritmo calmo e lento aos versos que espelham o movimento delicado e de elevação da Tennin ao vestir seu manto sagrado. As palavras e versos longos destacam o único verso curto da estrofe – “celeste” – intensificando sua simbologia: a que a donzela é um ser celestial, um ser divino que reside no vasto-céu; a do plano celestial, da imensidão do céu, o qual é retratada pelo branco do papel que envolve ‘celeste’, assim como o luar e o céu noturno envolvem a lua. O termo aparenta flutuar entre os versos, como o céu que está suspenso acima da terra, ou como o próprio manto de plumas que se move aereamente no firmamento, ou como a donzela celeste que baila no espaço do além-céu.

O bailado celeste da Tennin também é graficamente marcado no verso “dança o alado baile das plumas”, em que a grafia semelhante de /d/, /b/ e /p/ simulam os rodopios e o subir e descer da dança celestial. A construção imagética do bailado celestial é reforçada pelo corpo verbal, em que ‘baile de plumas’ agrega a ideia de suavidade e leveza, de delicadeza e pureza, do movimento sereno e ameno das plumas ao vento.

A escolha lexical – ‘celeste’, ‘alado’, ‘plumas’, ‘arco-íris’- projetam o imaginário celestial, com termos que evocam o céu e seus elementos, o que sutilmente reforça a sensação de sacralidade, de pureza, de beleza transcendental. A estrofe retrata uma cena de leveza extrema, do anjo budista e sua vestimenta alada valsando no vasto firmamento, cujas plumas se movem de forma graciosa e harmoniosa com o vento, refletindo a beleza celestial e etérea da dança do anjo. O bailado etéreo é matizado com as cores do arco-íris, o qual sugere uma dança cheia de cores e luzes, como um prisma exposto à luz que abre-se num véu multicolorido, o mesmo o faz o manto alado que imita o arco-íris em sua coloração e ascendência.

Figura 24: Ukiyo-ê: *Observando Yan Guifei no Palácio da Lua* do artista Kitagawa Utamaro (1780).



Fonte: <https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc172958>

A dança arco-íris que a donzela menciona refere-se a peça musical 霓裳羽衣 (geishoûi no kyoku; bailado arco-íris com manto de plumas) composta pelo imperador chinês, da dinastia Tang, Xuanzong (685-762) para sua concubina Yang Yuhuan. Geishoûi no kyoku é uma peça de dança e música da China antiga, popular durante a dinastia Tang, a qual foi introduzida no Japão durante o período Nara¹⁶³ (710-794). Performada como dança bugaku, a

¹⁶³ O Período Nara (710–794) foi marcado pelo estabelecimento da cidade de Nara como a capital do Japão, pela consolidação do Estado centralizado e pela implantação do sistema burocrático japonês, o qual foi inspirado no sistema chinês. Este período também trouxe o desenvolvimento do Budismo Estatal e a criação das primeiras obras literárias japonesas: o *Kojiki* e o *Nihon Shoki*.

peça retrata uma donzela celestial vestindo um lindo manto de penas que canta e dança nos céus.

Um dos mitos envolvendo a criação da Geishoûi no kyoku é que, numa noite, o imperador Xuanzong foi levado ao Palácio da Lua pelo imortal Luo Gongyuan¹⁶⁴, onde ele memorizou a canção e a dança das ninfas da lua (figura 24). A outra versão é que o imperador sonhou com a dança da donzela celestial, impressionado com a beleza do sonho, ele ordenou que os músicos da corte compusessem a melodia para recriar a dança sonhada (WANG, 2016, p.53-4).

Neste aspecto, o termo ‘arco-íris’ é tradicionalmente associado à algo sobrenatural e espiritual, a elementos feéricos e oníricos, o que resgata a lenda da Geishoûi no kyoku - das ninfas que bailam graciosamente no Palácio da Lua, entretendo os seres celestiais -, reforçando a ligação da dança da Tennin (e da donzela) com o reino celestial. Como a bruma, o arco-íris também é um fenômeno que indica ascensão, o que projeta a sensação de elevação espiritual da dança da Tennin, sugerindo que algo transcendeu o plano físico, proporcionando uma manifestação visual espetacular, algo sublime, um espetáculo de beleza divina.

Como prometido, a Tennin dançará o Geishoûi no kyoku, um bailado da corte do Palácio da Lua, o qual permite um vislumbre da beleza e da sensibilidade do reino celestial e, com isso, evoca o mundo do céu no plano terreno, cuja dança graciosa serve como veículo de conexão entre o mundo celeste e o humano. Ao se preparar para o bailado arco-íris, o manto de plumas da donzela celeste se move como se estivesse voando pelo céu. A beleza do manto de plumas e dos movimentos graciosos da donzela celeste, criam uma refinada e etérea imagem pela qual o pescador exclama:

Tabela 67: Versos: 152 a 154; personagem: Hakuryô

O manto --- plumagem do céu --- flutua no vento.	天の羽衣風に和し。
	Ama no hageromo kaze ni kuwashi.
	O manto de plumas celeste flutuando ao vento.

(CAMPOS, 2006a, p.39; 82)

Esta estrofe carrega uma bela composição de imagens que formam um casulo imagético que remete à penas no céu, a pássaros plainando no firmamento e à suavidade da brisa do vento. Ao traduzir o verso japonês 「天の羽衣風に和し」 (ama no hageromo kaze

¹⁶⁴ Luo Gongyuan foi um monge taoísta que serviu a corte sob o Imperador Xuanzong da dinastia Tang.

ni kuwashi; o manto de plumas celeste flutuando ao vento), o poeta tem o cuidado de invocar imagens que transmitem a sensação de calma, paz e liberdade: “o manto / plumagem do céu/ flutua ao vento”. Referir-se ao manto como “plumagem do céu” evoca a sensação de voo, leveza, suavidade e liberdade; a plumagem, que são penas finas, suaves e leves, movem-se de forma graciosa e imprevisível, ao sabor do vento, simbolizando algo que flutua sem resistência, guiado pelas forças naturais e invisíveis ao seu redor. A sensação de leveza e da brisa do vento também está presente na musicalidade das letras \m\, \n\ e \u\ que dão a ideia de prolongamento e do ronronar do vento e das penas.

A arquitetura da estrofe é marcada por pausas, as quais são destacadas visualmente pela pontuação do hifens, que espelham o movimento suspenso do manto de plumas no céu, da plumagem bailando leve e suave no azul do céu, flutuando ao vento como o dançar da dançarina dos céus. Estes intervalos brancos também expressam os silêncios de contemplação e admiração em que a beleza da cena retratada, do manto de plumas valsando com o vento, nos rouba a respiração, demandando uma pausa para o recompor. A disposição dos corpos verbais e do espaçamento faz com que a estrofe desenhe o movimento delicado e suave, quase estático, da pluma flutuando ao vento, contribuindo para o sentimento de serenidade e de fluidez. A cadência suave dos versos, com suas pausas e silêncios contemplativos, refletem o movimento etéreo e sereno do manto de plumas, enquanto as imagens criadas evocam a suavidade da plumagem e a imensidão do céu.

A imagem da pluma flutuando ao vento, a qual é caracterizada como “do céu”, qualificando-a como divina, celeste, sugere uma metáfora para a liberdade recém conquistada da donzela celeste, que, de posse do seu manto, consegue ascender aos céus. A metáfora também pode ser associada à efemeridade, pois a pluma levada pelo vento pode desaparecer no horizonte, remetendo à situação de quase morte vivida pela Tennin. Dessa forma, a plumagem que flutua ao vento aponta para a transitoriedade da vida, das emoções ou das situações, pois, o movimento das plumas, suave e quase imperceptível em sua fragilidade, pode simbolizar que todas as coisas são impermanentes.

Para o pescador, a beleza do manto é comparada ao de plumas ao vento; para a Tennin; o manto é como “flores úmidas de chuva”. A admiração da Tennin por sua vestimenta emplumada é expressa na estrofe abaixo:

Tabela 68: Versos: 155 e 156; personagem: Tennin

As mangas como flores	雨に潤ふ花の袖。
	Ame ni uruou hana no sode.

úmidas de chuva.	As belas mangas que parecem as flores úmidas pela chuva.

(CAMPOS, 2006a, p.39; 82)

Os versos possuem uma cadência suave e tranquila. O enjambement cria uma continuidade sonora, que induz a sensação de fluidez e leveza, como o de um bailado. Essa fluidez também se reflete nos sons abertos de ‘mangas’, que contrastam com os fechados de ‘úmidas de chuva’. A sonoridade fechada remete à quietude, sendo que ‘chuva’, com seu som soprado e arredondado, cria um eco que parece imitar o som da água caindo lentamente. A musicalidade da estrofe evoca um cenário onírico, no qual a vestimenta celestial é simbolizada pela leveza das mangas, comparadas a flores orvalhas pela chuva, conferindo-lhes um aspecto de pureza e renovação.

A estrofe compõe a imagem das mangas do manto de plumas como flores salpicadas de gotas d'água, que repousam sobre elas como pequenos cristais, refletindo a luz e intensificando a vivacidade de cada cor, como um prisma mágico de frescor e vitalidade colorida. Úmidas pela chuva, as flores podem até se curvar levemente sob o peso das gotas - não como um sinal de fragilidade; mas de resiliência, erguidas com graciosidade mesmo depois de uma chuva intensa. As flores simbolizam a capacidade de suportar as adversidades e, ainda assim, permanecer belas e radiantes.

A imagem da chuva (água do céu) também evoca a sensação de purificação, de limpeza espiritual, portanto, assim como a natureza se transforma após a chuva - como se o mundo tivesse sido purificado e as flores se tornassem joias naturais -, a donzela celeste também é purificada, superando as adversidades sofridas. De posse do manto de plumas, a Tennin resgata a sua força e delicadeza, florescendo com beleza e charme sutil.

A donzela celeste, com o seu manto de plumas - cujas plumas flutuam ao vento evocando a sensação de liberdade, paz e suavidade e cujas mangas cintilam como pequenos diamantes em flores coloridas -, prepara-se para realizar o bailado arco-íris e criar, no mundo terreno (e no palco), a beleza e graciosidade das danças do paraíso.

Na performance teatral, a Tennin que, nas duas últimas estrofes, fez delicados e lentos gestos com o braço, a fim de exibir a beleza do manto de plumas, ao recitar os versos abaixo, a donzela dá pequenos passos na direção do centro do palco, posicionando-se para executar a dança sagrada.

Tabela 69: Versos: 157 e 158; personagem: Hakuryô e Tennin

[Hakuryô] Ao som da música.....	[Harukyô] 一曲を奏で。 [Tennin] 舞ふとかや。
[Tennin] ...bailando...	[Harukyô] ichi kyoku o kana de. [Tennin] Mau tokaya.
	[Harukyô] Interpreta uma música. [Tennin] E baila.

(CAMPOS, 2006a, p.39; 83)

A estrofe expressa os aprestos da donzela celeste (e shite) para performar a dança sagrada, como também sinaliza o fim do diálogo entre a Tennin e Hakuryô, sendo o verso “ao som da música” a última participação ativa do waki na peça.

No teatro Nô, a função do waki é apresentar o sobrenatural ao mundo real, o divino ao terreno, de expor ao público a beleza e o charme sutil da estória do protagonista (shite), pois, assim como o público, o waki é a testemunha da ação e da emoção do shite. Em *Hagoromo*, o waki, Hakuryô, possui grande ‘poder’ sobre o shite, a donzela celeste, visto que a sua atitude impacta na essência de divindade da Tennin, sendo este um dos fatores que dão a *Hagoromo* sua profundidade e charme sutil.

3.7. 幽玄 (yûgen; misterioso): o Charme Sutil no encontro do divino e do terreno

Como exposto no capítulo anterior, a estética do yûgen refere-se à beleza que existe no que não é visível, nos sentidos que não estão claramente expressos. O yûgen é a “natureza velada vista por meio de uma atmosfera de beleza rica e misteriosa¹⁶⁵” (RICHIE, 2007, p.56, tradução nossa). Sua essência está na elegância e profundidade expressas por meio de alusões e metáforas, numa sensibilidade que é percebida pelo seu ‘sabor residual’. A sensibilidade do yûgen permeia o diálogo da Tennin com Hakuryô, visto que este, por meio dos espaços sensoriais e alegóricos, com suas metáforas e alusões, toca, com poucas palavras, as verdades profundas da natureza e da vida, encorajando a imaginação do público e a busca pela compreensão da essência das coisas.

Yûgen está no encanto profundo e invisível, na beleza profunda e misteriosa; sua estética é a sensação de encontrar valor (beleza e sentido) em coisas que não podem ser claramente apreendidas (IDE, T., 1951, p.13), como no diálogo entre a Tennin e Hakuryô, o qual é permeado por alusões e metáforas que sutilmente exploram os temas como a

¹⁶⁵“with a veiled nature seen through an atmosphere of rich if mysterious beauty” (RICHIE, 2007, p.56).

impermanência e a moralidade terrena. Esse diálogo também constrói uma dança de contraste entre os personagens, nas quais as posições (hierarquia e persona) se mesclam e se cambiam.

A peça inicia com a hierarquia, persona e espaço de ambos personagens definidos: o pescador é humano e pertence ao plano terreno; a donzela é um ser sobrenatural e pertence ao plano divino. Entretanto, esses limites - de espaços, persona e hierarquia - começam a se mesclar, assim como a própria paisagem do Pinheiral de Miho que se torna o locus no qual o divino e o terreno se encontram. A mudança de status entre o pescador e a donzela se dá nas entrelinhas da interação entre os personagens. A Tennin, ao perder seu manto, torna-se menos divina e mais humana; o pescador, de posse de uma relíquia divina, tem a possibilidade de ascender (social e espiritualmente). Durante o diálogo, há um entrecambiamento de personas: o pescador é humano, mas adquire algo de divino; a Tennin, que era divina, passa a ter algo de humano - um impuro que adquire algo puro; outro, que é puro, passa a ser maculado. Todavia, ambos estão no limiar, no entre mundos, ambos são terreno e divino, ambos são puros e impuros. No fim, a ordem é restabelecida, a Tennin retorna à sua persona divina; contudo, o pescador também ascende em iluminação e pureza, mas como humano e mortal, ele permanece no terreno e no limiar.

Assim como as personas, a hierarquia entre os personagens também oscila. A donzela celeste, que representa o divino, a delicadeza, o feminino, a verdade, a ordem, a pureza, a ética, é facilmente subjugada por Hakuryô, que representa o terreno, a desordem, a corrupção, o masculino, a impureza, a indiferença. Mesmo que, no imaginário mitológico japonês, a donzela celeste seja vista como forte e independente, pelas ações de um humano - um homem - ela é maculada pelas impurezas terrenas. Pela ação do pescador, a hierarquia da relação se altera: o ser divino fica à mercê do terreno, até que este resolve lhe devolver o manto. Em nenhum momento do diálogo a Tennin teve o poder de reverter ou restaurar a hierarquia inicial.

Este jogo hierárquico reflete a estética do yûgen, na qual o não dito é importante. A sensação de beleza e profundidade decorre do exercício intelectual de inferir e interligar os pontos narrativos - como a crítica velada do corpo feminino como algo impuro. O fato da donzela celeste ter sua divindade e pureza retomada pelas mãos do pescador, expõe, sutil e refinadamente, o princípio budista (da época) de negar às mulheres poderes espirituais e acesso a lugares sagrados, além de reforçar a crença de que as mulheres são impuras ou facilmente poluídas.

A elegância refinada do yûgen também está na forma como a transitoriedade da vida é abordada. Os belos versos que descrevem a perda do manto de plumas pela Tennin e suas consequências simbolizam que nada no mundo sensorial ou conceitual pode oferecer uma base estável para a felicidade duradoura, pois tudo está sujeito à transformação, sendo que somente buda é imutável e eterno. Da mesma forma, o manto de plumas é o catalisador para que o pescador (e a sociedade do Mappô) compreenda a natureza transitória de tudo o que existe e que é necessário se desapegar das paixões e bens materiais, a fim de superar o sofrimento e trilhar o caminho para a liberdade espiritual.

A narrativa de *Hagoromo* demonstra a relação íntima entre yûgen e os conceitos budistas, o que se deve ao fato de o pensamento estético do yûgen ter se desenvolvido conjuntamente à ideologia budista no Japão. Yûgen e Budismo compartilham a busca pelo ‘valor do invisível’, no sentido em que o ensinamento budista enfatiza o valor intangível por trás de coisas tangíveis (impermanência), o qual corresponde à ‘profundidade elusiva’ do yûgen. A transitoriedade, um dos pontos centrais do Budismo, que prega que todos os fenômenos são temporários e mutáveis, está presente na estética da ‘beleza fugaz’ e da ‘profundidade velada’ do yûgen (INADA, 1971, p. 01). Além disso, yûgen é o cerne da estética das artes tradicionais japonesas, como o Teatro Nô e o estilo renga (poesia clássica japonesa), ambos nutridos por valores budistas.

O yûgen é a capacidade de sentir o mundo invisível, as emoções profundas do coração humano. Nesse sentido, o waki possui um papel importante na manifestação desse sentimento e na forma de conduzir o público à experiência do yûgen.

No Teatro Nô, o waki desempenha um papel de apoio, que auxilia no desenvolver da narrativa, ele “sempre representa um ser humano vivo, homem, e nunca mulher, personificando o lado realista [terreno] da peça” (KUSANO, 1984, p. 56), sendo o oponente ou o companheiro do shite. Enquanto o shite é o protagonista e o centro da estória, o waki, com atuação contida e calma, desempenha o importante papel de extrair as ações e sentimentos do shite e revelar a verdade do personagem. Em *Hagoromo*, o waki é um dos elementos que conferem profundidade e elegância ao enredo da peça, por meio do personagem ‘pescador’, que remete às lendas envolvendo o manto de plumas e à forma como esta foi recontada na peça Nô.

Em algumas versões do mito da donzela cisne e das apsáras, a relação entre o pescador e a donzela abordam questões como cativo, sexo, fertilidade, reforçando a fantasia masculina de possuir e subjugar sexualmente mulheres fortes e independentes (YOUNG,

2021, p. 63). Em *Hagoromo*, ao capturar o manto, o pescador detém o poder de dominar a Tennin - e ele o exerce impiedosamente, ao ponto da Tennin desenvolver as chagas budistas. Entretanto, não há, na peça, o desejo de dominar sexualmente a donzela, o que elimina do drama teatral a ‘vulgaridade e sexualidade’ presente na lenda folclórica, ou seja, o charme sutil e elegância da peça não são contaminados pelo teor sexual da lenda.

Assim, ao contrário dos mitos nos quais o sobrenatural é domado ou limitado pela vontade humana, *Hagoromo* apresenta uma interação mais suave e elegante entre os dois reinos, trazendo um eco delicado do coração humano em busca do infinito, do divino. Em que Hakuryô, o pescador, não rouba a vestimenta celestial da Tennin por malícia ou crueldade, mas devido ao impulso de agarrar-se à beleza, ao celestial, ao divino – o desejo de possuir o que está além do alcance. Sua corrupção, portanto, é a da fragilidade humana.

A corrupção humana, tema apresentando sob o charme sutil da peça, é elegantemente diluído ou aludido; contudo é inegável que o drama expõe a corrupção inerente ao coração humano: o desejo de se apegar ao inatingível, de transformar o transcendente em posse, ou seja, a tendência de tomar em vez de admirar, de controlar em vez de simplesmente deixar acontecer. Isso ressoa com a contemporaneidade, em que o mesmo desejo por controle, propriedade e ganho pessoal continua a moldar o comportamento humano. Contudo, *Hagoromo* também traz à tona a conscientização da corrupção humana e a possibilidade de sensibilização, de redenção por meio dessa verdade desvelada.

Outro aspecto relacionado à lenda do manto de plumas é o fato do pescador justificar por que não devolveu (e por que pegou) o manto, bem como a ‘transcrição’ do diálogo entre a Tennin e o pescador, fato que não existe nas lendas. A justificativa de Hakuryô – a de tornar o manto um tesouro do país, de modo que outros possam admirá-lo e rezar em sua presença, a fim de auxiliar na jornada espiritual – traz outra camada de sensibilidade e profundidade à peça. O motivo do pescador reter o manto de plumas seria a sensação de um iminente colapso moral, social e espiritual, com o possível fim do Dharma, sendo que neste mundo degradado, a presença de um tesouro budista, traria a esperança de promover e auxiliar nas práticas religiosas e na jornada espiritual.

A jornada espiritual é um ponto central para a peça *Hagoromo* quanto para a estética do yûgen, a qual busca a beleza espiritual e interior. Nesse sentido, o diálogo entre a Tennin e Hakuryô é marcado por temas como a efemeridade e a transitoriedade da vida, expressos por meio de alusões que expõem a natureza fugaz da beleza e da própria vida, ecoando os ensinamentos budistas sobre a impermanência dos fenômenos mundanos.

Algumas destas metáforas estão associados ao ciclo da natureza, como o fenecer das flores na primavera, pois explicitam o passar do tempo e a brevidade da vida. A sensação de impermanência, comum à estética japonesa, ou seja, a sensação de que tudo neste mundo é temporário e inevitavelmente chegará ao fim, está profundamente enraizada na beleza do yûgen.

Nos versos de *Hagoromo, o manto de plumas*, há uma beleza profunda escondida nas expressões calmas e simples, no diálogo repleto de emoções e significações, criando um mundo onde o puro e o impuro, a vida e a morte, o divino e o terreno se entrelaçam, permitindo o fruir da verdade eterna e da beleza universal por trás das coisas - como a transitoriedade e a impermanência -, ao mesmo tempo que possibilitam uma ligação com a beleza eterna da poesia e do Nô.

O encontro de Hakuryô com o divino, e da Tennin com o terreno, cujo ponto de ligação é o manto de plumas, aponta para a possibilidade de transcendência: a chance de o ser humano, limitado por sua condição mortal, conectar-se com algo maior e mais profundo. O encontro com o divino (manto de plumas e Tennin) permite que Hakuryô vislumbre um raio de clareza em meio à névoa da existência, o despertar para uma verdade profunda, que transcende o ego e os apegos mundanos: a de que a verdadeira realização espiritual não se dá em um único momento ou por um objeto, ela é cultivada dia após dia, por meio da prática do Dharma, da compaixão e da sabedoria.

No próximo capítulo apresentamos a análise crítica dos versos 159 ao 272, no qual ocorre a conclusão da peça. Evidenciaremos aspectos de rituais xintoístas, como a dança sagrada, kagura, e da cosmologia xintoísta, que são mencionados direta ou indiretamente nos versos. Também retomaremos o cotejamento dos aspectos do processo de tradução criativa do poeta.

Capítulo 4: 急 (Kyu; conclusão) – A dança das palavras

O drama Nô é uma forma antiga de teatro que se originou de ritos e cerimônias religiosas, cujo palco personifica essa conexão sagrada. Mais do que um espaço de apresentação, o palco Nô é um lugar simbólico, no qual os reinos divino e terreno comungam. Visualmente, as características sacras atribuídas ao palco Nô advêm de sua estrutura: os 仕手柱 (shitebashira; quatro pilares), que sustentam o telhado de cipreste e servem como marcação para os atores, criam um ambiente minimalista, mas simbólico e religioso, reproduzindo a arquitetura de santuários e templos (MATSUNAGA, 2017, p. 09). Na parte de trás do palco, está a pintura de um pinheiro, a qual simboliza a eternidade e serve como um portal por meio do qual espíritos, kami (deuses) e seres sobrenaturais transitam para o palco.

A transição e o encontro entre plano mortal e espiritual, entre divino e terreno, também são realizados pelo (e no) espaço da 橋掛かり (hashigakari; passarela), a ponte estreita que conecta o palco à área dos bastidores. A hashigakari é o espaço de transição do mortal para o sagrado, pois, conforme os atores se movem pela passarela, eles simbolicamente passam do mundo mundano para o espaço sagrado do palco, prontos para encenar histórias de kami, espíritos e heróis antigos. Assim, a passarela e o palco podem ser entendidos como o limiar entre os planos humano e espiritual, o espaço onde forças sobrenaturais são canalizadas por meio dos artistas (NAGAI, 2015, p.179). Essa mudança sagrada também se reflete no estado de espírito do artista, os atores de Nô abordam o palco com reverência, vendo a si mesmos não apenas como artistas, mas como médiuns das energias divinas e sobrenaturais de seus personagens.

No teatro Nô, os atores não são simplesmente performers; eles são o veículo pelo qual seres divinos e sobrenaturais ganham vida no palco. Quando o artista veste sua máscara e sobe ao palco, ele não está apenas fingindo ser um personagem: ele se torna o médium para o espírito ou entidade que está representando. Durante seu treinamento, o artista Nô aprende a ‘esvaziar-se’, ou seja, a renunciar temporariamente à sua identidade pessoal, permitindo que a presença de deuses, fantasmas ou figuras míticas habite seu corpo e mente (GIROUX, 1991, p. 157). O uso da máscara Nô, 面 (omote), desempenha um papel vital nessa transformação, pois, ao usá-la, o ator não apenas representa o personagem, ele se torna uma personificação viva do ser divino ou sobrenatural que encarna.

Esta transcendência temporária do artista Nô - do humano para o ser sobrenatural - se inicia em outro espaço sagrado do Nô: a 鏡の間 (kagami no ma; sala do espelho). Conectada ao palco Nô pela hashigakari, a Sala do Espelho é um dos importantes espaços do Teatro Nô, nela o artista prepara seu corpo e mente antes de subir no palco. A Sala do Espelho é o espaço ritualístico do artista Nô, um espaço ritualístico que promove purificação espiritual e concentração, visto que é ali que o ator será tocado (e possuído) pelo plano espiritual.

O nome desta sala vem do grande espelho pendurado na parede, no qual os atores Nô verificam suas máscaras e vestimentas, aprofundam sua concentração interna e ajustam seus corpos e mentes para o palco. A Sala do Espelho também está ligada à mitologia japonesa, sendo considerada um espaço sagrado com significados mitológicos, cujo simbolismo evidencia a relevância dos espelhos na mitologia e na prática xintoísta.

Visto como um objeto sagrado, o espelho desempenha papel importante na mitologia japonesa, como no mito do 八咫鏡 (Yata no Kagami; espelho de oito mãos) e de Amaterasu, a Deusa do Sol. O Espelho de Oito Mãos é um dos três tesouros sagrados que estão profundamente interligados com as origens divinas do Japão, simbolizando a autoridade do imperador e sua origem divina. Esse espelho está relacionado com o famoso mito de Amaterasu e a Caverna da Rocha Celestial.

Amaterasu, a deusa do sol na mitologia japonesa, é uma das figuras centrais do xintoísmo. Filha dos deuses Izanagi e Izanami, ela nasceu quando Izanagi se purificou após sua visita ao submundo, o Yomi. De acordo com o *Kojiki* (712), a Deusa do Sol, Amaterasu - a divindade que governa os céus e trouxe luz ao mundo - possui uma relação atribulada com seu irmão mais novo, Susanoô, o Deus das Tempestades e do mar, o qual frequentemente causava caos e destruição. Após uma série de conflitos e comportamentos imprudentes por parte do Deus Susanoô, que num acesso de fúria, devastou os campos de arroz de Amaterasu, poluiu seu santuário e até jogou um cavalo celestial morto em seu salão de tecelagem, matando um das atendentes da Deusa do Sol, o que resultou no exílio voluntário de sua irmã. Enfurecida e profundamente triste pelas ações de Susanoô, Amaterasu retirou-se do mundo e isolou-se na Caverna da Rocha Celestial, uma caverna escondida nas montanhas. Amaterasu se fechou dentro da caverna, bloqueando a entrada com uma pedra enorme, o que fez com que o mundo mergulhasse na escuridão total.

Sem a Deusa do Sol, tanto os deuses quanto o mundo mortal sofreram. As colheitas murcharam, a Terra esfriou e os espíritos malignos começaram a vagar livremente na ausência da luz. Desesperados para restaurar a ordem e a luz no mundo, os kami (deuses) se reuniram

perto da entrada da caverna a fim de elaborar um plano para atrair Amaterasu para fora de seu isolamento. Os kami realizaram vários rituais, cantaram canções sagradas e fizeram oferendas, mas nada conseguiu fazê-la sair da caverna. Uma das deusas, Ame-no-Uzume, a Deusa do Amanhecer e da Folia, teve uma ideia, ela começou a dançar de forma estridente e alegre, despindo-se enquanto o fazia. Os outros deuses, surpresos com sua ousadia e o humor da situação, caíram na gargalhada e aplaudiram ruidosamente.

Amaterasu, curiosa sobre a comoção do lado de fora da caverna, abriu ligeiramente a pedra que bloqueava a entrada para espiar e ver o que estava acontecendo. Quando Amaterasu espiou para fora da caverna, um dos deuses, Takamikazuchi, rapidamente levantou o Espelho de Oito Mãos na frente da deusa - este fora criado pelos deuses para refletir a imagem radiante da Deusa do Sol. Quando Amaterasu viu seu reflexo no espelho, ela ficou tão cativada pelo brilho da luz e da beleza refletida que parou, pensando que outra divindade poderosa havia chegado. Naquele momento, outro deus aproveitou a oportunidade e puxou a pedra para longe da entrada da caverna. Assim, a luz da Deusa do Sol inundou o mundo novamente, restaurando a luz e o equilíbrio à Terra.

Figura 25: Ukiyo-ê: *Dança dos Deuses na Caverna Celestial* do artista Katsushika Hokusai (1808-13).



Fonte: <https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc200668>

Na crença xintoísta, em consonância com a lenda da Caverna da Rocha Celestial (figura 25), o espelho é tido como objeto sagrado; eles são compreendidos como símbolos da verdade, pois refletem tudo sem distorção. O espelho reflete não apenas a aparência física,

243

mas também a verdade mais íntima da alma. Como apresentado no mito da Amaterasu, o espelho foi a ferramenta pela qual a Deusa do Sol foi surpreendida com sua radiância, sua essência divina que foi revelada a si mesma e aos outros deuses. O espelho também funciona como um portal espiritual, usado em santuários xintoístas para representar o espaço sagrado, visto que o espelho tem o poder de refletir o mundo invisível (sobrenatural), fazendo com que o sobrenatural possa se manifestar no mundo físico (IDE, N., 1999, p. 16). Assim, o espelho atua como uma ponte entre os reinos humano e divino, a conexão entre o mundo mortal e as forças espirituais que o governam.

Nesta perspectiva, o espelho da Sala de Espelho pode ser entendido como o objeto que atrai os seres sobrenaturais para o mundo físico, o mundo terreno, como também a ponte entre os mundos espiritual e físico, uma conexão entre o mundo dos deuses e o humano. Logo, quando um artista Nô se vê no espelho da Sala de Espelho, ele se comunica com um ser além de si mesmo, ele forja uma ligação entre kami (deuses) e mortal, entre o sobrenatural e o humano, entre o reino divino e o terreno, cujo resultado é o abrigar de poderes divinos e seres espirituais pelo artista, o qual confia sua alma aos deuses e seres espirituais que ele retrata no palco.

O mito da Deusa Amaterasu e a Caverna Celestial também tem relação com outro elemento importante do Teatro Nô, a 神楽 (kagura; dança sagrada), que são danças (e músicas) performadas em rituais e festivais xintoístas, desde os tempos antigos, como forma de oferenda aos deuses. Em diversas culturas ancestrais, a dança é um dos elementos fundamentais, servindo como prática espiritual, comunitária e expressiva. Sua significância está profundamente enraizada nas tradições, nas crenças e nos rituais de várias sociedades, sendo vista como uma forma de comunicação com os ancestrais e o sobrenatural. No Japão, as danças (e músicas) sagradas usadas para se comunicar com os deuses ou em rituais para invocar divindades, orar por bênçãos e oferecer agradecimentos recebem o nome de 神楽 (kagura; dança sagrada).

4.1. 神楽 (kagura; dança sagrada): o bailado do sol nascente

A origem da kagura remonta a tempos ancestrais, quando os povos antigos acreditavam e temiam a existência dos kami; estes, embora invisíveis, desciam à terra e sentavam-se entre os humanos, comungando da comida e bebida, bem como do canto e da dança. À vista disto, um espaço sagrado era criado, no qual um ritual mágico-religioso com

elementos de dança era executado, para que os deuses pudessem descer à terra, sendo esta a origem da kagura, um ritual para receber, apaziguar e entreter os kami (FUJIMURA, 2012, p. 297). Com o passar do tempo, com a influência de culturas externas (China e Coreia), a kagura se desenvolveu, assumindo diferentes estilos e funções, tais como o ritual para convidar os deuses a se manifestar; purificar e pacificar pessoas ou locais (sagrados ou não); apaziguar os deuses ou espíritos; rezar; receber oráculos dos deuses; purificar ou exorcizar deuses ou espíritos malignos.

Atualmente, o termo kagura refere-se à dança e às músicas executadas em cerimônias religiosas do Japão antigo e está relacionada, principalmente, aos rituais e cerimônias xintoístas (figura 26). A kagura é considerada um ato simbólico que expressa a vontade e o poder dos kami, bem como um meio de transmitir mensagens sagradas aos participantes e espectadores, além de uma forma de entreter e adorar os deuses. Como veículo de comunicação dos deuses, houve ocasiões em que oráculos foram recebidos durante festivais e rituais em que a kagura era realizada, como o ritual 太占(futomani), espécie de adivinhação feita com ossos de veado, que pode incluir a kagura em seu ritual (KOJI, 2011, p.69). Nesses casos, a kagura compõe parte do ritual que transmite a vontade e a mensagem dos kami às pessoas. Como resultado, a kagura exerceu um papel na previsão de fortunas futuras, de forma semelhante à adivinhação. No entanto, apesar de ser uma dança votiva para dar boas-vindas aos deuses, desempenhando o papel de um ritual que conectava os deuses e as pessoas, ela não era usada para o propósito direto de adivinhação.

Folcloricamente, a origem da kagura é tida como a dança executada pela deusa Ame no Uzume, a qual atraiu a Deusa do Sol para fora da caverna, cuja performance é entendida como um ato simbólico de oferenda e comunicação com os deuses, visto que a dança de Ame no Uzume agradou aos deuses e trouxe a luz e ordem ao mundo. Assim, a kagura não é apenas uma arte performática tradicional, mas um ritual sagrado profundamente ligado à mitologia japonesa, sendo um elemento importante que sustenta a identidade religiosa e cultural do Japão. Com base no mito da Caverna Celestial, a kagura se desenvolveu, por um lado, como um ritual religioso de oferenda de dança e música aos deuses, cujo objetivo é oferecer entretenimento e alegria aos deuses e orar por bênçãos e proteção; por outro lado, como ferramenta para a transmissão de saberes populares, religiosos e histórias, além de entretenimento à população. A kagura pode ser dividida em dois grupos principais: a 宮中神楽 (kyuchyu kagura; kagura da Corte Imperial) e a 里神楽 (sato kagura; kagura do Vilarejo).

Figura 26: Performance de kagura pela miko do Santuário de Fushimi Inari.



Fonte: acervo pessoal da autora.

宮中神楽 (kyuchyu kagura; kagura da Corte Imperial) são danças sagradas performadas por e em favor da Corte Imperial. De cunho mais formal e solene, este estilo de kagura, geralmente, contempla rituais xintoístas em que a aristocracia participava, sendo realizados em locais especiais, como o palácio imperial ou o Grande Santuário de Ise. Um exemplo de kyuchu kagura, eram as danças performadas pelo clã Sarume, auto declarados descendentes da kami Ame no Uzume, responsáveis por executar a kagura em rituais que visavam acalmar a alma (FUJIMURA, 2012, p.296). Em contrapartida, a 里神楽 (sato kagura; kagura do Vilarejo) refere-se a kagura performada fora do espaço da Corte Imperial, comumente em santuários e aldeias, na qual dança e música tradicionais são executadas pela população local como parte dos rituais xintoístas. Advinda da sociedade rural, a sato kagura tem características regionais bem demarcadas, visto que ela engloba as crenças populares e a cultura local, logo, a sato kagura apresenta diferentes estilos e performances, refletindo a

cultura de cada região, como, por exemplo, os estilos: ‘Izumo Kagura’ da província de Shimane e a ‘Yamabushi Kagura’ da província de Yamagata ou a Miko Kagura, referente a kagura performada nos santuários pelas miko (sacerdotisa), as quais se desenvolveram baseadas em tradições e mitos locais (AVERBUCH, 1998, p.296).

A sato kagura está fortemente ligada aos costumes e crenças locais e desempenha papel importante em uma variedade de eventos, incluindo rituais agrícolas, festivais sazonais e exorcismo de espíritos malignos. Moradores de vilas e cidades se reúnem para dançar a kagura como parte de eventos como festivais de santuários ou festivais de colheita, pedindo por uma colheita agrícola abundante. Embora a sato kagura tenha um elemento ritualístico como oferenda e/ou instrumento de comunicação (orações e pedidos) aos kami, também há o aspecto de entretenimento, na sato kagura encena-se mitos e lendas, narrando as façanhas de deuses e heróis locais.

Figura 27: Apresentação da kagura: Sarutahiko no mai.



Fonte: <https://kagurakitayama.com/performance/>

Além de oferenda e forma de comunicação com os deuses, a kagura também é praticada como ferramenta de cura, de purificação, sendo parte dos rituais de cura, ajudando a remover energia negativa ou doenças ao alinhar o corpo, a mente e o espírito. Diferente do 禊ぎ (misogi; purificação) que é o ato de purificar o corpo e a mente (espírito), principalmente por meio de água ou outros rituais, o qual é um ritual importante no xintoísmo, frequentemente realizado para remover impurezas e purificar-se para entrar em espaços sagrados ou encontrar com seres divinos. A kagura em si não é um ritual misogi, no entanto, ela pode desempenhar um papel indireto no misogi, a fim de purificar lugares sagrados, visto

que, ao ser performada, a dança e a música da kagura criam um espaço sagrado, pois ela purificaria o local e encorajaria a descida dos kami. Nesse aspecto, há danças que narram e simbolizam atos de purificação e de limpeza espiritual, como, por exemplo, a 猿田彦の舞 (Sarutahiko no mai¹⁶⁶) (figura 27) que é uma dança dedicada a Sarutahiko, o Deus dos Viajantes, a qual narra como o kami auxiliou na viagem de Ninigi no Mikoto (neto da Deusa Amaterasu) pelo Japão, além de promover a purificação de infortúnios, atraindo boa fortuna.

Nos rituais xintoístas, a kagura apresenta um aspecto xamânico, pois, pela dança, os líderes espirituais podem se comunicar com espíritos, ancestrais ou divindades, buscando orientação, sabedoria ou conhecimento que de outra forma seria inacessível no mundo material, obtendo visões sobre o mundo sobrenatural, muitas vezes permitindo a cura ou até a adivinhação. Nas palavras de Arverbuch (1998),

kagura é uma “demonstração do sagrado”, da presença divina real, ela requer mais do que um simples matsuri [festival], ou mesmo um poderoso ritual mágico. A kagura deve exibir a presença autêntica do kami, mesmo que de forma estilizada. Assim, esforços são feitos para manter o poder original da kagura por meio da preservação da energia da possessão como prova da presença do kami. Se não fosse pela exibição da presença divina imediata, seria impossível distinguir entre a kagura e outros ritos xintoístas. Portanto, mesmo que o transe autêntico não exista mais e muito da energia xamânica esteja perdida, a tentativa ainda é feita para preservar a razão de ser da kagura através da expressão do transe¹⁶⁷ (AVERBUCH, 1998, p. 300, tradução nossa).

Em suma, a kagura atua como uma ponte entre os mundos material e espiritual, em que por meio da dança, o mundo espiritual interage com o físico, sendo que a kagura desempenha o papel sagrado de mediador. Dessa forma, seu poder purificador, capaz de repelir espíritos malignos ou energias negativas, estabelecendo um limite protetor ao redor das pessoas ou do espaço envolvido no ritual, se dá por meio do aspecto xamânico, que permite a possessão da divindade sagrada. Por meio da dança, ritos de purificação são realizados, limpando influências negativas, má sorte ou doenças de indivíduos ou comunidades inteiras, seja no mundo físico ou no espiritual.

A performance física da kagura é dividida em duas formas: 舞 (mai), que refere-se à dança performada em rotação horizontal (movimento circular), e 踊 (odori) que são danças

¹⁶⁶ A Sarutahiko no mai e outros estilos de kagura podem ser conferidos no site: <https://kagurakitayama.com/>

¹⁶⁷ “kagura is a “showing of the sacred”, of the real divine presence, it requires more than a simple matsuri, or even a powerful magical ritual. Kagura must display the authentic presence of the kami, even in stylized form. Thus, efforts are made to maintain the kagura's original power by preserving the energy of possession as proof of the kami presence. If it were not for this display of immediate divine presence, one would be unable to distinguish between kagura and other Shinto rites. Therefore, even though authentic trance no longer exists and much of the shamanic energy is lost, the attempt is still made to preserve the *raison d'être* of kagura through the expression of trance” (AVERBUCH, 1998, p. 300).

com movimento de salto para cima e para baixo (LANCASHIRE, 2002, p.53). Comumente, a dança ritual da kagura é performada no formato mai, pois o movimento rotativo da dança, com o seu girar à direita e à esquerda, ocasionavam a sensação de tontura e vertigem, a qual era associada ao estado de possessão espiritual, reforçando o aspecto xamânico do ritual.

Devido, grande parte ao seu aspecto xamânico, a kagura também integrou parte dos rituais do Shugendô. A prática do Shugendô está profundamente conectada à adoração de budas, de montanhas sagradas e seus kami, pois, sendo a kagura uma espécie de oferenda para os deuses das montanhas e da natureza, os praticantes do Shugendô performavam a kagura a fim de comungar com o espaço sagrado das montanhas (e suas divindades) e obter poder espiritual. Durante o treinamento na montanha, a kagura era executada pelos praticantes de Shugendô, juntamente à recitação de escrituras budistas, a fim de orar e adorar os kami da montanha e budas (SUZUKI, M., 2024, p. 159). Como resultado dessa prática, a kagura passou a ser usada em rituais de Shugendô para purificar¹⁶⁸ e obter proteção e poder espiritual dos kami e budas, cujo estilo recebeu o nome de ‘Yamabushi Kagura’.

No contexto do sincretismo xintoísta-budista, a kagura desempenhou um papel importante como um meio de adorar kami e budas, sendo comum a combinação da kagura e de elementos budistas, como no Shugendô, em festivais ou em rituais, como no ritual do Jôdo iri, que, até a era Meiji, era comum na região de Toyone, na prefeitura de Aichi, o qual consiste, em parte, em dançar a dai kagura como requisito para entrar (após a morte) no paraíso budista, a Terra Pura (LANCASHIRE, 2002, p. 34).

Como exposto, a kagura transita entre o entretenimento e o ritualístico, sendo que o primeiro é geralmente associado à encenação teatral. No quesito entretenimento, as performances de kagura frequentemente retratam histórias de kami, heróis, ou ainda temas como orações por boas colheitas ou exorcismo de espíritos malignos. As danças variam de solenes e majestosas à humorísticas e comuns, sendo que a interação entre deuses e humanos é expressa usando uma variedade de trajes, máscaras ou adereços. Alguns estilos de kagura fazem o uso de ‘máscaras divinas’, devido à crença que os deuses poderiam residir em máscaras, logo, vestir uma máscara divina significava personificar a divindade (FUJIMURA, 2012, p. 303). Em algumas performances, a máscara serve como uma distinção entre o sagrado (aqueles que usam máscaras) e o mundano (aqueles que não usam máscaras), os

¹⁶⁸Um dos rituais do Shugendô no qual a kagura é performada é o 護摩供 (gomaku), um ritual de fogo realizado para purificação e oração. Gomaku é um ritual budista, mas às vezes é realizado com elementos xintoístas, como a kagura desempenhando um papel complementar, auxiliando na purificação espiritual e na comunicação com deuses e budas.

humanos. A música também é um dos elementos que integram a kagura, com instrumentos como flautas, tambores e gongos, os quais são usados para ditar o ritmo e criar uma atmosfera sagrada.

Como arte performática, a kagura contribuiu (e até se fundiu) a uma variedade de artes cênicas japonesas, como o dengaku, o sarugaku e o Teatro Nô. A influência da kagura no Teatro Nô está presente em diversas características do drama, visto que o Nô tem como base a essência ritualística, o simbolismo e o xamanismo da kagura. A estrutura do drama Nô assemelha-se aos dos rituais da kagura, em cujo início, há a introdução do kami personificado, sendo que a peça Nô também se inicia com uma introdução, seja do espaço narrativo – geralmente a descrição da paisagem enquanto a personagem viaja (peregrina) – seja a do waki (ORTOLANI, 1984, p.176). A sacralidade do palco Nô também remonta ao espaço sagrado (purificado) onde a kagura é executada, gerando um espaço *outro*, o divino no plano terreno, sendo que este espaço sagrado também é retratado na narrativa da peça – no caso de *Hagoromo*, o Pinheiral de Miho é o locus do reino mortal e do espiritual.

O papel do shite também é derivado das performances de kagura. O shite evidencia a característica xamânica da kagura, a possessão divina, visto que é pelo corpo do performista que a divindade o espírito se manifesta (ORTOLANI, 1984, p.180). Em essência, o drama Nô são histórias contadas por um xamã, a manifestação de espíritos e divindades que conversam e advertem os humanos.

As apresentações de kagura no Nô incorporam estilos e temas específicos, em concordância com o tema da narrativa, visando espelhar a essência divina e os tons espirituais do ritual xintoísta. No drama Nô, a dança é parte integrante da narrativa, usada para expressar as emoções, as intenções e a essência da história dos personagens. Cada tipo de dança tem movimentos, ritmos e propósitos distintos, refletindo o estado emocional, o status social ou a natureza sobrenatural do personagem. Sobre a dança do drama Nô, em comparação ao balé, Suichi Kato (2012), comenta que

Com certeza, o balé e a dança no *nô* representam os extremos opostos da dança artisticamente refinada. De um lado, há o movimento do corpo e a sensação de beleza impactante, e, de outro, a postura da pessoa envolvida pela máscara e pelo vestuário, que muda silenciosamente, e a expressão psicológica com minúcias sem fim. Um volta-se para um movimento permanente; a outra, fragmenta o movimento aproximando-o do estático. O que convida os dançarinos para o palco, de um lado, é a melodia e o ritmo pulsante que fluem da música orquestrada, e, de outro, o timbre da flauta, que vem ressoando do mais profundo silêncio (KATO, 2012, p. 112).

Alguns estilos de dança Nô são a 序之舞 (Shou no mai) e a 曲舞 (kuse mai). A Shou no mai é uma dança lenta e graciosa, geralmente realizada quando o shite é um espírito ou

divindade, pois ela transmite uma sensação de mistério e sobrenaturalidade. Os movimentos são alongados, com atenção cuidadosa ao trabalho de pés, o qual evoca uma sensação de admiração e tranquilidade. A Kuse mai possui um aspecto de narrativa que combina fala rítmica e dança, cujo objetivo é narrar uma estória, sendo realizada em um ritmo específico (kuse) de tempo alternado, pelo qual os dançarinos geralmente transmitem os principais pontos da trama de fundo por meio de movimentos estilizados. A kuse mai pode ser realizada por uma variedade de personagens, incluindo fantasmas, guerreiros ou nobres¹⁶⁹ (BETHE; BRAZELL, 1992, p. 11; 164). Em *Hagoromo*, o estilo de dança performado pelo shite é o 曲舞 (kuse mai), cuja dança é executada aos moldes da província de Suruga, conforme apontado nos versos abaixo, os quais são recitados pelo Jiutai em クリ (kuri¹⁷⁰), ou seja, o Coro recita os versos num tom alegre e esperançoso.

Tabela 70: Versos: 159 a 169; personagem: Coro

Surugamai a dança da Província do Nascente a dança-música do leste-sol-nascente assim como primeiro foi dançada.	東遊の駿河舞。東遊の駿河舞。この時や、 始めたらん、それ久方の天といつは。二 神出世の古。十方世界を定めしに。空は限 りもなければとて。久方の。空とは名づけ たり。
Céu-perene se diz desde tempos remotos quando surgiram os dois deuses e ordenaram o universo dos homens e suas dez direções delimitado.	Azuma asobi no suruga mai. Azuma asobi no suruga mai. Kono toki ya, hajime taruran, sore hisakata no ame to itsu ha. Nijin shusse no inishie. Jutsuhou sekai o sadameshi ni . Sora wa kagiri mo nakereba tote. Hisakata no. Sora to wa nazuketari.
Mas o espaço acima é desmesura sem limites semprecéu por isso céu-perene foi chamado.	A dança Suruga, diversão da região leste (do Japão). A dança Suruga, diversão da região leste (do Japão). Nesta época deve ter-se originado, o que se denomina céu perene. Data de tempos remotos com o surgimento dos dois deuses (Izanagui e Izanami), que formaram o universo em dez direções. Como o céu não tem limites, céu perene foi denominado.

(CAMPOS, 2006a, p.39; 83-5)

O verso japonês traz o termo 東遊の駿河舞 (azuma asobi no suruga mai; dança suruga das danças do leste), no qual 東遊 (Azuma asobi) refere-se à arte e aos costumes ancestrais originadas das províncias da região leste do Japão, também chamada de 東国 (Azuma no Kuni; País do Leste), os quais foram introduzidas na corte imperial durante o

¹⁶⁹Outros estilos de dança Nô podem ser conferidos no site: <https://www.the-noh.com/>.

¹⁷⁰ Fonte: <https://db2.the-noh.com/edic/2008/08/kuri.html>

período Nara (710-794) e Heian (794-1185). As músicas e danças das províncias do leste eram apresentadas em cerimônias religiosas ou eventos como corridas de cavalo, sendo comum que danças Azuma Asobi fossem realizadas em santuários em homenagem à Família Imperial¹⁷¹. As músicas Azuma Asobi refletem o clima, a geografia e os costumes da região leste, caracterizada pela incorporação de costumes e mitos locais e pelo aspecto religioso, sendo que o objetivo ritualístico de algumas práticas era adorar os kami e a natureza.

A dança Azuma Asobi é citada no livro 枕草子 (Makura no Sôshi; *O Livro de Travesseiro*, 1002) de Sei Shônagon (966-1025), sendo performada nos festivais xintoístas de Kamo e Yahata. No capítulo 205 (SEI, 2006, p. 221), a autora narra seu prazer em assistir o Festival de Kamo e às danças Azuma Asobi. O livro 源氏物語 (Genji Monogatari, *O conto de Genji*, começo século XI) de Murasaki Shikibu (973/978-1014/1031) também menciona as danças Azuma Asobi, a autora afirma que elas soam mais amigáveis e sutis do que as danças coreanas ou chinesas, cuja música era como a brisa no alto dos pinheiros (MURASAKI, 2002, p. 430).

Além da música e dança, a corte imperial também integrou mitos da região de Azuma, como a lenda do Deus do Mar e a Princesa da Lua, cujo mito narra que, em toda a noite de lua cheia, o Deus do Mar – o qual selou seu poderes de produzir tempestades a fim de proteger os pescadores – encontra-se com a Princesa da Lua, que permanece refletindo sua imagem (a lua) na superfície do mar, esperando que a promessa de se encontrarem na noite de lua cheia de cada mês, continue para sempre. Outro mito envolvendo seres celestiais que descem à Terra é a lenda da donzela celestial que desceu em Udohama. De acordo com a lenda, um dia, uma linda donzela celestial desceu na praia de Udohama, na província de Suruga, e realizou uma dança usando um manto de penas (vestimenta celestial). O povo local, fascinado pela dança graciosa e misteriosa da donzela celestial, passou a reverenciá-la como um símbolo de santidade e beleza, passando então a integrar os rituais xintoístas e eventos tradicionais em Suruga (MIMURA, 1984, p.49-51).

A lenda da donzela celestial que dança na praia de Udohama é apenas uma das várias teorias sobre a origem da Dança Suruga, que se refere à música e dança originária da região de Suruga, atual província de Shizuoka, as quais englobam as artes e costumes da região de Azuma. Como sugerido pela lenda, o bailado de Suruga remonta à ideia de uma dança divina, de um presente dado por seres celestiais aos humanos, sendo que devido à aparente origem divina, a Dança Suruga era performada em rituais xintoístas e festivais (MINURA, 1984, p.

¹⁷¹ Informações retiradas do site : <http://utamai.com/article/175887485.html>

49). A dança é caracterizada por belos movimentos e gestos que reproduzem a aparência do ser celestial dançando na Terra, simbolizando a harmonia da natureza e do mundo celestial.

Em seu texto, Haroldo de Campos optou por ressaltar a origem geográfica da dança e música que a Tennin performará para Hakuryo, referindo-se a ela como “a dança da Província do Nascente” ou ainda “dança-música do leste-sol-nascente”, numa clara associação ao ideograma de 東 (azuma; leste). A origem mítica da dança, cuja dançarina era uma donzela celeste, é aludida pelo verso: “assim como primeiro foi dançada”, ou seja, assim como, na lenda, uma donzela celeste dançou na praia de Udohama, agora o mesmo bailado será executado por outra donzela celeste no Pinheiral de Miho. O verso também evoca a tradição das danças da região leste, reforçando a ideia de descendência celestial e de continuidade histórica, o que contribui para a imagem de uma dança, um ritual antigo e sagrado, que foi preservado e transmitido ao longo do tempo. É interessante notar que as duas danças mencionadas pela Tennin - a Suruga Mai e a Gosetsumai (dança arco-íris) - são danças inspiradas em mitos nos quais os humanos foram agraciados com performances artísticas executadas por seres celestiais.

No entanto, o verso “assim como primeiro foi dançada” também pode relacionar-se ao mito da criação do Japão, o qual é mencionado nos versos seguintes: “Céu-perene se diz desde tempos remotos quando surgiram os dois deuses e ordenaram o universo dos homens”. Nos mitos cosmogônicos japoneses, a dança desempenha um papel significativo no mito e na transmissão das histórias sobre as origens e a estrutura do cosmos. Essas danças cosmogônicas servem como uma ponte entre o reino humano e o espiritual/divino, por meio das quais os praticantes não apenas narram as histórias de origem mítica, mas também invocam as energias espirituais e divindades envolvidas nesses eventos cosmogônicos. Com elementos simbólicos, como movimentos de animais ou a imitação de forças naturais, a dança remonta a arquétipos e ancestrais míticos, reforçando a compreensão das histórias da criação. Na mitologia japonesa, há uma cena-chave em que um movimento ritualístico, semelhante a uma dança, desempenha um papel importante na história da criação das ilhas do Japão.

4.2. 伊邪那美 (Izanami) e 伊邪那岐 (Izanagi): a criação do Japão.

De acordo com o *Kojiki* (712), no começo, o mundo era uma massa caótica e sem forma. Gradualmente, elementos mais leves se ergueram para formar o céu (高天原; Takamagahara), e elementos mais pesados se juntaram para formar a terra. Desse caos primordial emergiram os primeiros deuses, conhecidos como 別天津神 (Kotoamatsukami;

deuses celestes distintos), os quais eventualmente deram origem a outras divindades. 高天原 (Takamagahara), como o próprio nome sugere, é uma planície alta e brilhante que se espalha no imenso azul do céu. As divindades de Takamagahara encarregaram os irmãos divinos (e cônjuges) 伊邪那美 (Izanami; Aquela que convida) e 伊邪那岐 (Izanagi; Aquele que convida) de criar as ilhas que seriam a morada dos seres terrenos. Assim, de posse da 天瓊 (Ame-no-Nuhoko; Lança de Joias Celestiais) e em pé na 天浮橋 (Ama-no-uki-hashii; Ponte Flutuante do Céu) – ponte que conecta o plano celeste (Takamagahara) ao plano terreno -, os deuses Izanami e Izanagi agitaram o oceano abaixo da ponte (mundo inferior) com a lança (figura 28). Quando levantaram a lança, gotas de água salgada pingaram de volta no mar, coagulando na primeira ilha: 淤能碁呂島 (Onogoro-shima).

Figura 28: Ukiyo-ê: *Os dois deuses Izanagi e Izanami em pé na Ponte Flutuante Celeste* do artista Utagawa Hiroshige (1847-1852).



Fonte: <https://ukiyo-e.org/image/honolulu/4252>

O casal desce à ilha criada e realiza um ritual matrimonial, a fim de criar outras ilhas. No ritual, eles circundam um pilar sagrado (Ame-no-mihashira), com Izanami recitando primeiro. No entanto, a primeira união foi considerada imprópria, pois, a mulher falou antes do homem e, conseqüentemente, os produtos desta união foram malformados e, portanto, descartados. O casal repete o ritual, com Izanagi falando primeiro, e consegue criar com sucesso as ilhas de: Awaji; Shikoku; Okinoshima; Kyushu; Honshu e várias ilhas menores.

Após criar as ilhas, Izanagi e Izanami deram à luz vários deuses que representam fenômenos naturais e paisagens. No entanto, durante o nascimento de 火之迦具土神 (Kagutsuchi; Deus do Fogo), Izanami foi fatalmente queimada. Lamentando sua morte, Izanagi desceu ao mundo dos mortos (Yomi) para recuperá-la. Ao encontrar Izanami decadente e irreconhecível, Izanagi foge horrorizado. Contaminado com as impurezas do submundo, Izanagi realiza um ritual de purificação. Deste ato, nascem os deuses: 天照大神 (Amaterasu; Deusa do Sol), 月読の命 (Tsukuyomi; Deus da Lua) e 須佐之男命 (Susanoô; Deus da Tempestade).

De forma lírica, o mito de criação das ilhas do Japão é lembrado em *Hagoromo, o manto de plumas*, com o verso “céu-perene se diz desde tempos remotos” aludindo aos tempos imemoriais, quando o mundo não tinha forma e os elementos leves se uniram para criar a Planície do Céu, onde está a morada dos deuses, na qual o azul-céu é perene. A expressão ‘céu-perene’ evoca a sensação de imensidão e eternidade, de algo imutável, perpétuo, assim como os deuses que existem desde os primórdios dos tempos e continuam a residir no espaço acima das nuvens. ‘Céu-perene’ também projeta a ideia de estabilidade, de permanência, em que a abóboda celestial sempre estará lá, acima de nós, contrastando com a efemeridade e a mutabilidade da vida humana. A perenidade do céu e da morada divina é reforçada e resgatada pela expressão “desde tempos remotos”, a qual alude à ideia de continuidade, de algo que atravessa gerações, de uma linha do tempo que remonta à criação divina do Japão.

Os versos trazem o lirismo de uma cosmopoética, a qual é o canto da cosmogonia, de narrar poeticamente os eventos criadores do mundo (CAMPOS, 2002, p.59), cujo aspecto é lícito nos versos: “quando surgiram os dois deuses e ordenaram o universo dos homens e suas dez direções delimitado”, os quais referem-se à criação das ilhas do Japão pelos deuses Izanami e Izanagi. O verbo ‘ordenaram’ enfatiza a autoridade e o poder dos deuses que estruturam o universo humano, como também traz uma ideia de hierarquia, em que os deuses estão acima e o universo humano se estende abaixo, obedecendo a um princípio de ordem.

Chamamos a atenção para a expressão japonesa 「十方世界」 (jippô sekai; dez direções do universo), cuja versão traduzida é “dez direções delimitado”. Esta é uma expressão comumente vista em textos da cosmologia budista e se refere a direções espaciais abrangentes, simbolizando a totalidade do universo, a qual inclui as direções cardeais (norte, sul, leste, oeste), as direções intercardinais (nordeste, sudeste, sudoeste, noroeste), o zênite (para cima) e o nadir (para baixo). A expressão simboliza o alcance infinito da sabedoria,

compaixão e influência de buda, abrangendo todos os seres e reinos, enfatizando a interconexão e a ideia de que todas as coisas existem dentro de um vasto cosmos compartilhado. O uso da expressão “dez direções do universo” serve para reforçar a magnitude do poder dos deuses criadores, como também da complexidade da criação realizada pelos kami de Takamagahara.

A conexão do recém-criado arquipélago com o plano divino, os deuses de Takamagahara, é sutilmente retomada nos versos seguintes: “Mas o espaço acima é desmesura sem limites semprecéu por isso céu-perene foi chamado”. O termo “espaço acima” projeta a sensação de expansão, de altura, um movimento na direção do infinito céu, o qual ecoa e intensifica a palavra ‘desmesura’, agregando ao verso a ideia de algo tão vasto que não pode ser medido, um espaço sem limites visíveis. Esta sensação de amplitude, de esparramo é reforçada pela sonoridade da palavra ‘desmesura’, de sons longos, densos que remetem a algo imensurável, algo que se espalha e não se encaixa em parâmetros ou moldes. A sensação de algo extenso e do movimento de elevação também são propagados pela sibilância do /s/, que prolonga o som, dando-lhe um tom de ascendência.

A sensação de amplitude é projetada pelo espaço em branco presente no meio do verso, o qual gera, visualmente, a ideia de que as expressões ‘sem limites’ e ‘semprecéu’ estão flutuando no branco do papel, chamando a atenção para o espaço aberto que se estende para além do verso e da estrofe, apontando que não há fronteiras, limites, reforçando a semântica dos termos ‘sem limites’ e ‘semprecéu’. Ao mesmo tempo, a estrutura dos versos sugere que as palavras são desmesuras poéticas e, portanto, ultrapassam os limites que a página pode comportar. A palavra ‘semprecéu’, posicionada ao fim do verso, contribui para a sensação de extravaso, de continuidade além das fronteiras, de algo sem interrupções, de uma linha contínua que atravessa o tempo e o espaço, conectando um ciclo ininterrupto de ‘céu-perene’, ‘espaço-acima’, ‘semprecéu’ e ‘céu-perene’, os quais representam o céu eterno e sem limites.

Na estrofe, os sentidos das palavras se cambiam num jogo de associações imagéticas, as quais criam uma metáfora para o ilimitado poder dos kami, como também sobre a paisagem do céu sem fim da morada dos deuses. As palavras ‘desmesura’, ‘sem limites’, ‘semprecéu’ e ‘céu-perene’ reforçam a imagem do poder dos deuses criadores, um poder que transcende a compreensão humana, visto que Izanami e Izanagi possuem poder para além de qualquer limite ou medida, capaz de moldar o mundo inferior, criando ilhas e outras divindades, comprovando a magnitude infinita e insondável do poder divino. Assim, a

descrição do plano divino, do céu-perene, é o símbolo e a metáfora do poder divino, algo que é supremo, perfeito e incompreensível.

A amplitude com que a morada divina é descrita remete à vastidão, ao desconhecido da existência divina, algo que escapa à lógica humana, a qual não consegue mensurar os limites do céu (e poder) dos kami de Takamagahara. Esta impossibilidade de compreender tal transcendência, implicitamente gera a reflexão sobre a relação entre o humano e o divino: de um lado o ser humano, que é limitado e finito; de outro, o ser divino que é perene e desmesura, cujo resultado é o contraste entre algo que é imensurável, belo e assustador, com o que é transitório, limitado e contingente da existência terrena.

O cambiamento lexical dos versos faz uso de fragmentos temáticos que referem-se ao céu, ao espaço celeste que, quando combinados em cadeias, se morfam em formas que se alocam e compõem o relevo poético, dando-lhe cores e som celestiais. Haroldo de Campos urdi, na tessitura de *Hagoromo, o Manto de Plumas*, justaposições e sobreposições de retalhos imagéticos do céu, pelos termos: ‘espaço-acima’, ‘desmessura’, ‘sem limites’, ‘sempre-céu’, ‘céu-perene’, criando metáforas dentro de metáforas que compõe um microcosmo celestial.

Além do jogo textual, a musicalidade dos versos complementam a sensação de amplitude. A repetição do som /s/ nos versos, cria uma plasticidade sonora que transmite a sensação de leveza, fluidez e prolongamento, reforçando a imagem de imensidão e grandiosidade. Esta sonoridade contribui e reforça a ideia de um céu (paraíso) infinito e permanente, um espaço de beleza imutável e contínua, um infinito azul que sugere liberdade, a ausência de barreiras e limites, o qual sugere que o céu e, portanto os deuses, estão sempre presentes e integrados à imensidão e à infinitude do cosmos.

O espaço celestial é referenciado na próxima estrofe, essa recitada pela Tennin em サシ (sashi) que se refere ao uso do leque durante a gesticulação dos versos recitados¹⁷² - a Tennin aponta o leque para o alto, como em direção à lua, ou seja, à morada divina, ao Palácio da Lua, ressaltando sua beleza -, como pode ser conferido abaixo.

Tabela 71: Versos: 170 a 173; personagem: Tennin

Eternamente dura o Palácio da Lua. Eternamente o lavram	然るに月宮澱の有様。玉斧の修理とこしなへにして。
	Shikaruni gekkyouden no arisama. Gyokufu no shuri to koshinaheni shite.
	Entretanto, para eternamente preservar o estado do Palácio Lunar reparos com belos

¹⁷² Fonte: https://db2.the-noh.com/edic/2021/06/sashi_1.html

com machados de jade.	machados.

(CAMPOS, 2006a, p.39; 85)

Os versos japoneses trazem a expressão 「玉斧の修理」 (Gyofu no shuri; consertos do machado de jade), essa metáfora era comum na poesia chinesa, geralmente relacionada à lua e ao paraíso. A simbologia da metáfora “consertos do machado de jade” incorpora a imagem do machado, que é uma ferramenta para moldar, esculpir coisas, e do jade, que simboliza nobreza e beleza, aludindo que a lua foi lapidada com machados de jade, portanto, polida e lavrada por um poder nobre. A imagem de um machado de jade (uma ferramenta bela e nobre), realizando reparos na lua, também invoca (e reforça) a imagem de beleza eterna da lua, afinal algo belo como o jade foi transformado em ferramenta para esculpir a beleza da lua. A expressão pode ser conferida, por exemplo, nos primeiros versos do poema 玉斧修成月 (Yù fǔ xiūchéng yuè; machado de jade que repara a lua) do poeta chinês Lin Xiyi Zhuan (1193-1271),

Tabela 72: Versos do poema de Lin Xiyi Zhuan (tradução Angélica Ramos)

Indago a Lua, em seu índigo azul, Por que minguia para depois renascer? A gélida esfera esfacela seu caminho, cinzelada, talvez, por machados de jade.	我问青天月，如何缺又生。冰轮看碾去， 玉斧想修成。
	Wǒ wèn qīngtiān yuè, rúhé quē yòu shēng. Bīnglún kàn niǎn qù, yù fǔ xiǎng xiūchéng .
	Pergunto à lua no céu azul, como ela pode estar minguando e renascendo. A roda de gelo parece triturar seu caminho, moldado pelo corte do machado de jade.

Fonte: https://www.gushiwen.cn/shiwen/_cbac1d78611b.aspx

No poema, o eu lírico compara as fases cíclicas da lua — nova, minguante, crescente e cheia — a um escultor trabalhando em uma peça de jade. Assim como o jade é refinado em um artefato polido por meio do trabalho, as constantes mudanças da lua são vistas como o resultado de um meticuloso processo de entalhe e cinzelagem, o qual é feito por machados de jade. A expressão ‘machados de jade’ apresenta a ideia de precisão e de criação, advinda do machado, e de pureza e perfeição, do jade, dando-lhe a sensação de um esculpir divino, evocando a imagem de artesãos celestiais moldando a lua com habilidade requintada. Esta metáfora enfatiza a perfeição e a beleza da lua, sugerindo que sua forma é trabalhada com precisão divina, possivelmente por deuses ou seres celestiais.

Este conceito de perfeição e beleza da lua, a qual foi esculpida por artesãos divinos, está presente nos versos de *Hagoromo*, no qual a donzela afirma que o Palácio da Lua foi

construído com machados de jade, sendo portanto, tão belo e perene quanto a própria lua. Assim como na lenda da Princesa Kaguya (*O conto do cortador de bambu*), o Palácio da Lua é descrito como um reino celestial de beleza e pureza inigualáveis, um lugar requintado e luminoso, cujo esplendor supera qualquer coisa encontrada na Terra, com paisagens brilhantes e estruturas feitas de materiais preciosos como cristal ou pérola, as quais foram esculpidas com machados de jade.

Nos versos de *Hagoromo, o Manto de Plumas*, há a continuidade da imagem de perenidade do espaço celestial, em que a anáfora ‘eternamente dura’ traz um tom solene e hipnótico, reforçando a ideia de duração infinita, de permanência, ao mesmo tempo que ‘dura’ serve como trocadilho para a dureza do jade, da resistência do material que compõe a lua e o Palácio da lua, como também para a resistência da lua e do paraíso de jade frente ao embate do tempo. Assim como na estrofe anterior, há o resgate da imagem do paraíso imortal, permanente e estável, da perenidade do plano celestial.

A ação de ‘lavar com machados de jade’ indica um processo contínuo de construção e permanência, como se o palácio estivesse constantemente sendo ornamentado, embelezado, sendo que o contraste imagético do lavar com machado, que projeta a ideia de algo rudimentar, de acabamento tosco, é suavizado pela delicadeza e preciosidade do jade, criando o contraste entre suavidade e força, eternidade e transformação.

A luminosidade do Palácio da Lua (e da própria lua) é mencionada nos versos abaixo, os quais são cantados pelo Coro, que explica ao público como a luz mística da lua está relacionada a seus moradores, complementando as informações sobre o Palácio da Lua, ao mesmo tempo que reafirma a beleza da morada celestial.

Tabela 73: Versos: 174 a 182; personagem: Coro

Em vestes brancas	白衣黒衣の天人の。数を三語に分かって。
em vestes negras	一月衣々の天少女。奉仕を定め役をなす。
a ronda de anjos da lua	Byakue kokue no Tennin no. Kazu o sango ni wakatte. Ichigatsu yaya no ama otomo. Houshi o sadame yaku o nasu.
evolui em turnos de quinze:	Anjos celestes em alvos mantos, negros mantos, divididos em dois grupos de quinze (15 de cada lado). Noite após noite de cada mês, as donzelas celestes estabelecem os ofícios e interpretam a dança.
dois turnos de três vezes cinco.	
Cada mês lunar	
cada ciclo de noites	
as donzelas dançantes em rodízio	
cumprem os celestes ofícios.	

(CAMPOS, 2006a, p.39-40; 85-6)

A estrofe é uma exaltação ao ciclo lunar. Os anjos em vestes brancas representam a lua cheia, com a sua plenitude, luminosidade e força. A veste branca sugere pureza, clareza e visibilidade, reforçando a ideia de algo visível e manifesto, sendo que a cor branca conecta-se à luz refletida pela lua, realçando sua presença no céu. A veste negra representa a lua nova, período em que a lua não é visível no céu noturno, transmitindo mistério, introspecção e renovação. A cor negra sugere escuridão e o potencial para um novo ciclo, já que a lua nova marca o início de uma nova fase. Os versos estabelecem uma dualidade simbólica que explora contrastes, visto que a oposição entre branco e negro sugere a dualidade universal: luz e sombra, presença e ausência, puro e impuro.

A anáfora “em vestes”, no início dos dois primeiros versos, cria um efeito rítmico e ritualístico, reforçando a cadência e musicalidade solene, em que a quebra sonora (brancas-negras) intensifica o contraste tanto sonoro quanto imagético, evocando a dicotomia: branco e negro, luz e sombra. A simetria sugerida nos primeiros versos é sutilmente retratada no verso: “a rONda de ANjo da lua” pelo espalhamento do grafema /ona/ e /ano/, o qual contribui visualmente para a sensação de círculo, da ronda de anjos; assim como a semelhança sonora entre ‘ronda’ e ‘roda’ lembra a figura geométrica, que pode remeter à imagem de uma roda do tempo.

A temporalidade do ciclo de ronda dos anjos de vestes brancas e negras - “dois turnos de três vezes cinco” - refere-se aos estados da lua em sua transição cíclica, com momentos de visibilidade e poder (lua cheia e crescente) e momentos de introspecção e preparação (lua nova e minguante). A associação de seres celestiais com vestes negras, em referência ao período de baixa luminosidade do ciclo lunar, está presente nas escrituras védicas, como mencionando anteriormente (KOTYK, 2022, p.07), no qual a luminosidade do Palácio da Lua advém do brilho da pele dos seus habitantes (os devas), os quais em turnos de quinze dias usam roupas pretas para inibir o brilho. O encadeamento numérico em: “em turnos de quinze: dois turnos de três vezes cinco” projeta uma sonoridade ritmada, num sentido de repetição cíclica, remetendo ao calendário lunar, como também de uma ordem exata dos movimentos dos anjos celestes, que reforçam a precisão, a perfeição e a perenidade do ciclo que rege o brilho da lua, um ritual cósmico de beleza e luminescência.

O efeito rítmico e ritualístico da anáfora é retomada com ‘cada’ nos versos seguintes: “Cada mês lunar cada ciclo de noites”, que remete ao encadeamento numérico em que os versos fracionam o tempo do ciclo lunar (mês e semanas/noites), ao mesmo tempo que projeta a sensação de continuidade e reforça a ideia de repetição cósmica. Essa progressão fracionária

imita um movimento cíclico e organizado, como uma dança que ecoa nos versos “as donzelas dançantes em rodízio cumprem os celestes ofícios”. A imagem de donzelas dançantes em rodízios remete aos ofícios das Tennin de entreter os residentes do Palácio da Lua com músicas e danças, em que a palavra ‘rodízio’, invoca o conceito, na dança, de voltas e reviravoltas e/ou de múltiplos pares, múltiplas danças; múltiplos e contínuos como o ciclo lunar. O rodízio dançante dos anjos celeste alude ao próprio ciclo lunar, em que as ninfas lunares ciclam suas vestes em negras e brancas, aumentando ou diminuindo o brilho lunar. Estes são seus ‘celeste ofícios’, o dever celestial da Tennin.

Os versos indicam um movimento contínuo e ordenado, uma dança cíclica e perpétua, que reflete o próprio ritmo do luar. Esta musicalidade etérea é reforçada pela sonoridade suave do /l/ que cria um efeito melódico e harmônico, contribuindo para a construção de uma imagem delicada e sagrada das donzelas celestes na produção do luar, capturando sua dança eterna e seu dever cósmico.

O conceito da luminosidade da lua, em decorrência dos seus habitantes, também está presente em lendas japonesas que mencionam o Palácio da Lua, como a lenda da Princesa Kaguya (*O conto do cortador de bambu*). Nestes, os seres celestiais que residem no Palácio da Lua – que em *Hagoromo, o Manto de Plumas* são descritos como: anjos em vestes brancas e em vestes negras - são a ‘causa’ do ciclo lunar. Há quinze seres celestiais em vestes brancas e quinze em pretas no Palácio da Lua, e, a cada dia eles, se revezam servindo, ou seja, realizando seus ofícios celestes dentro do Palácio (NAKAZAWA, 2000, p. 73). Quando todos os quinze seres celestiais estão de branco, é lua cheia, e quando todos os quinze seres celestiais estão de preto, é lua nova, assim, cada quinzena representa o crescimento e o declínio da lua.

Desta forma, os ofícios celestes das donzelas do Palácio da Lua envolvem não só entreter, como também a responsabilidade de cumprir o rodízio entre anjos de vestes brancas e negras a fim de estabelecer o ciclo lunar. Essas responsabilidades também são compartilhadas pela Tennin, como afirmado nos versos abaixo.

Tabela 74: Versos: 183 a 184; personagem: Tennin

Eu também sou do círculo dessas donzelas do céu.	われも数ある天少女。
	Ware mo kazu aru ama otome
	Eu também sou uma das inúmeras donzelas celestes.

(CAMPOS, 2006a, p.40; 83)

Em *Hagoromo*, é aludido que a lua (Palácio da Lua) é a morada de seres celestiais, um local puro, sem apegos terrenos, simbolizando a iluminação e a sabedoria. O Palácio da Lua é descrito como: um local de rara beleza, cujos habitantes são reconhecidos por sua beleza e por não envelhecerem; a morada de divindades imortais; um paraíso budista, livre da poluição terrena. Ao afirmar ser uma das donzelas do Palácio da Lua, a Tennin – um ser que se encontra no plano mundano – reafirma a existência do paraíso budista, assim como a sua natureza celestial e a de dançarina divina, aquela que canta para seres iluminados e na ascensão destes.

Como a incentivar a possibilidade de ascensão, o Coro narra as belezas e feitos deste mundo utópico, a fim de que os humanos reflitam sobre as belezas do paraíso budistas, sobre a misericórdia e a sabedoria de buda. O Jiutai também recita os versos em クセ(kuse), que significa que o shite fará uma pequena dança enquanto o Coro entoa os versos, sendo que em *Hagoromo*, os versos exaltam a dança celeste performada pela Tennin, a qual inspira e projeta o conhecimento para a transcendência espiritual, moral e intelectual.

Tabela 75: Versos: 185 a 215; personagem: Coro

Da árvore lunar do jasmim azul compartilho a essência. Agora de passagem nesta paragem leste venho dar aos humanos o dom de uma dança: a dança-música do leste-sol-nascente.	月の桂の身を分けて仮に東の。駿河舞。 世に伝へたる。曲とかや。春霞たなびきに けり久方の月の桂の花や咲く。げに花か ずら色めくは春のしるしかや。面白や天 ならで。ここも妙なり天つ風。雲の通ひ 路吹きとちよ。少女の姿。暫し留まり て。この松原の。春の色を三保が崎。月 清見潟富士の雪いづれや春の曙。たぐひ 波も松風ものどかなる浦の有様。その上 天地は。何を隔てん玉垣の。内外の神の 御末にて。月も雲らぬ日の本や。
Bruma de primavera primanévoa! Planura de bruma pairando na terra. Agora na lua perene inflora o jasmim cerúleo. As flores da grinalda lunar cintilam: cor-luz de primavera! Fascina essa visão de quase-céu! Ventos da altura soprai! Fechai o caminho volátil das nuvens! Que a figura da donzela celeste um instante perdure entre nós.	Tsuki no katsura no mi o wakete karini. Azuma no. Suruga mai. Yo ni tsutahetaru. Kyoku toka ya harugasumi. Tanabiki nikeri hisakata no tsuki no katsura no hana ya saku. Geni hanakazura iromeku wa haru no shirushi kaya. Omoshiro ya ten narade. Koko mo taenari amatsukaze. Kumo no kayohi ji fuki tojiyo. Otome no sugata. Shibashi todomarite. Kono matsubara no. Haru no iro o Miho ga saki. Tsuki Kiyomi gata Fuji no yuki izure ya haru no akebono. Taguhi nami mo matsukaze mo nodoka naru ura no arisama. Sono uê ame tsuchi wa. Nani o hedaten tamagaki no uchito no kami no misue nite. Tsuki mo kumoranu hi no moto ya. Partilho (d)o ser da árvore lunar, mas temporariamente nesta região leste (do Japão)

No pinheiral cores primavera: ver o cabo de Miho o claro da lua na Baía de Kiyomi a neve sobre o monte Fuji: tudo alvora ao raiar da primavera. Tímidas ondas brisa amena entre pinheiros: serena a baía amanhece. Céu e terra nada os separa. Descendentes dos deuses -dentro ou fora do sagrado recinto de jade- reinam sobre o País-do-sol-Oriente onde nuvem alguma enubla a lua.	apresentando a dança de Suruga. Ao vosso mundo transmito esta música, a bruma primaveril, pairando horizontalmente, até parece as flores das árvores da lua (perene) em floração. De fato, o enfeite de cabelo deve ser indício da primavera. Interessante, mesmo não sendo do céu. Aqui também (a paisagem) é maravilhosa. Ventos celestes, soprai e fechai o caminho de acesso das nuvens para a figura da donzela (celeste) um instante permaneça, perdure. E deste Pinheiral (vamos contemplar) as cores primaverais, o Cabo de Miho, a Baía de Kiyomi banhada de luar, a neve do Fuji, todos envoltos pela aurora da primavera. Tanto as ondas como os ventos dentre os pinheiros, expressam uma baía calma. E mais, céu e terra, nada os separa, nem mesmo a lua se nubla neste país do sol nascente porque é governado pelos descendentes da Deusa Amaterasu.

(CAMPOS, 2006a, p.39; 86-90)

Os primeiros versos: “Da árvore lunar do jasmim azul compartilho a essência” fazem menção à ‘árvore lunar’, essa é a tradução do termo japonês 月の桂 (tsuki no katsura; katsura da lua), a qual é uma árvore lendária que cresceu na lua. 桂 (katsura) é o nome da árvore nativa do Japão e da China, a *Cercidiphyllum Japonicum*, a qual é mencionada em vários mitos de origem chinesa, como o de *Wu Gang, o homem da lua*. De acordo com a lenda, Wu Gang aspirava dominar as artes celestiais e se tornar imortal. No entanto, ele não tinha a disciplina e o foco necessário para realmente se destacar. Os deuses, frustrados com seu comportamento errático e falta de dedicação, decidiram puni-lo. Eles o enviaram para a lua, onde ele recebeu uma tarefa impossível: derrubar uma enorme árvore, a qual se regenera imediatamente após cada corte. Não importa o quanto Wu Gang tentasse a árvore sempre permaneceria inteira, fazendo que ele recomeçasse, infinitamente. Esse ciclo perpétuo de trabalho retrata as consequências da impaciência e o valor da persistência (EBERHARD, 1986, p.76). Outras versões do mito da katsura sugerem que a cada mil anos a katsura, que cresceu no pátio do Palácio da Lua, deve ser podada, pois sua folhagem luxuriante e vasta poderia cobrir o brilho da lua, ou ainda, a lenda em que a katsura é tida como a árvore sob a qual os imortais e as divindades, residentes da lua, descansam.

Advinda dos mitos, a simbologia da katsura foi integrada à tradição waka, como expressão de transitoriedade, de beleza e de desejo eterno. Essa representação pode ser conferida no poema n. 194 do *Kokinwakashû*, de autoria do poeta Mibu no Tadamine (860-920).

Tabela 76: Poema n. 194 da antologia *Kokinwakashû* (tradução de Angélica Ramos)

No vasto cerúleo, a eterna árvore da lua, esplandeceria em purpúreo, se tingisse sua luz no tom do outono.	久方の月の桂も秋は猶もみちすれはやてり まさるらむ .
	Hisakata no tsuki no katsura mo aki ha naho momichi sure ha ya terimasaruramu.
	Na eterna e distante lua (nos céus), a katsura no outono, sua beleza brilharia ainda mais, se suas folhas mudassem de cor.

(KOKINWAKASHÛ, 905, n.p.)

O poema realça a beleza do outono e da lua, a qual intensifica seu brilho, conforme as folhas da katsura mudam de cor, destacando a transitoriedade das estações. A lua frequentemente simboliza constância, beleza e a passagem do tempo na poesia clássica japonesa, logo, sua associação à katsura reforça a beleza da lua, adicionando a ideia de tranquilidade e brilho sutil. A folhagem em mudança reflete o brilho crescente da lua, enfatizando o paralelo entre as transformações terrenas e as celestiais, sendo que a menção ao outono dá o tom de beleza misturada com transitoriedade.

O sentimento de beleza e admiração advindos da katsura também estão presentes nos versos de *Hagoromo, o Manto de Plumas*. Neste, o Coro informa que a donzela celeste: “Da árvore lunar do jasmim azul compartilho a essência”, ou seja, a Tennin partilha características cernes da katsura. Esta essência está ligada à imortalidade e à sacralidade, tanto a katsura quanto a donzela celeste são parte da paisagem celeste, ambas residem no Palácio da Lua, portanto, integrantes do plano divino, o qual não permite impurezas, sendo que seus habitantes são tidos como seres puros e longevos. Outra característica é a reiteração da beleza e pureza da katsura, visto que na lenda de Wu Gang, a árvore da lua se regenera (renasce), mesmo sendo cortada continuamente, ela não permanece maculada pelas feridas impostas, mantendo sua beleza e pureza; o mesmo pode ser aplicado à donzela celeste que frente à adversidade de perder o seu manto e sofrer com os ‘Cinco estigmas’, recuperou sua beleza e pureza, sendo digna de retornar ao Palácio da Lua.

Neste sentido, a katsura e a Tennin retratam a ideia de purificação, de permanência, de imortalidade e de renascimento, que estão profundamente conectados à tranquilidade e beleza

da lua. Assim, a essência da donzela celeste é a da própria katsura, com seu brilho, beleza e fragrância que podem encantar e aliviar o coração humano, trazendo harmonia e acalanto, como apontado nos versos seguintes da estrofe “Agora de passagem nesta paragem leste venho dar aos humanos o dom de uma dança: a dança-música do leste-sol-nascente”. Sob a luz da lua e da katsura, no Pinheiral de Miho, há a interseção entre o divino e o terreno, no qual a donzela celeste executa o bailado do leste-sol-nascente, um balé etéreo que embala os anseios mais profundos e alivia as dores que palavras não alcançam. Uma dádiva ofertada aos humanos pelo anjo celeste que dança em círculos perfeitos, no qual cada giro, cada salto, carrega uma mensagem de esperança e renovação, lembrando que, mesmo nas noites mais escuras, há a promessa do amanhecer, em que a luz divina toca a essência da alma. A dança da donzela celeste é um lembrete de que apesar das imperfeições e das impurezas do mundo terreno, existe uma harmonia maior, um compasso divino que guia os passos na direção da iluminação.

No verso “Agora de passagem nesta paragem leste”, há o eco de ‘passagem’ em ‘paragem’, que reforça a imagem visual de uma travessia, de uma jornada, cujo destino foi à região leste, a paragem onde surge o sol nascente, que simboliza o início de algo novo, a luz que ilumina o mundo. A iluminação também está na dança ofertada pela donzela celeste, a qual é descrita como ‘dom’, cuja metáfora confere uma sensação de generosidade e sacralidade à dança. Como já mencionado, a escolha lexical de ‘dom’ remete a talento, a atributo, a dádiva, a graça, a virtude, sendo que no poema transcrito, ‘dom’ foi utilizado para representar o manto de plumas, que é o símbolo do talento e graça espiritual da Tennin. Logo, podemos imaginar a Tennin com sua graça alada e seu manto celestial, dançando, movendo-se de forma elegante e delicada, com suas vestes fluídas e emplumadas, em que cada gesto do seu valsar é uma dádiva enviada aos humanos.

Os versos evocam a imagem de uma figura etérea que dança sob a luz da árvore lunar, sob o aroma e a cor do jasmim azul, numa cena mística em que “a dança-música do leste-sol-nascente” se faz presente, dando aos humanos uma passagem no tempo e espaço para apreciar algo sublime e espiritual: a dança sagrada da donzela celestial. A cadência dançante da Tennin também se faz presente na musicalidade dos versos, em que o som das vogais abertas cria um fluxo contínuo e harmônico, que é reforçado pela repetição lexical - “leste” e “dança” e pelo eco em “passagem” e “paragem” - lembrando a leveza e o movimento do anjo celestial. A aliteração de /s/ também contribui para a sensação aérea e de leveza, enquanto que os sons de /d/ e /m/ trazem uma tonalidade grave e profunda que contrasta com a leveza sibilante,

projetando um dançar sonoro que alterna entre momentos delicados e intensos, entre luz e sombra, capturando o charme sutil e a natureza sensorial deste ritual celestial.

A dança divina da donzela celeste não é feita apenas para os olhos, mas para todos os sentidos da alma. Mediante o bailado celeste, o Pinheiral de Miho se transforma ao ser palco do divino, e sua paisagem se embeleza, como exposto nos versos: “Bruma de primavera primanévoa! Planura de bruma pairando na terra. Agora na lua perene inflora o jasmim cerúleo”. O verso japonês traz o termo 春霞 (harugasumi; bruma de primavera) e, como visto previamente, este é um vocabulário sazonal de primavera que na tradição waka sinaliza o fim do frio rigoroso do inverno e a chegada de uma primavera mais amena, seu aspecto etéreo e fugaz remete à transitoriedade e à ideia de ilusão e devaneios (OBA, 2022, p. 24). A fim de ressaltar a beleza da primavera e o fato da bruma ser um fenômeno natural efêmero, o poeta transcreva o termo 春霞 em ‘primanévoa’, unindo os conceitos de primavera e névoa; os fonemas ‘prima’ também remontam ao verbo primar, aludindo a uma névoa que se sobressai, que se esmera, uma bruma que é primorosa. A repetição da sílaba /ma/ e do grafema /prima/ ecoam pelo verso, intensificando e ressoando a imagem da paisagem nebulosa, tranquila e quase etérea, em que o Pinheiral de Miho está envolto por uma leve camada de névoa, criando um cenário onírico, tranquilo e suspenso, perfeito para a dança do anjo celeste. A repetição sonora também contribui na imagética do verso - “Bruma de primavera primanévoa!”, a qual projeta e reforça a atmosfera diáfana e mutável da bruma de primavera, com a sua beleza diáfana, a neblina cobre a paisagem, suavizando os contornos da realidade, criando um mundo fantástico e poético, ao mesmo tempo em que transmite a sensação profunda da beleza da natureza, dando ao cenário uma aura de sonho e celestial.

A repetição sonora se estende ao próximo verso “Planura de bruma pairando na terra”, em que ‘bruma’ se repete e propicia a reminiscência sonora com ‘planura’, criando uma sensação de continuidade, de prolongamento, o que maximiza a semântica do verso que remete e amplia a paisagem de sonho criada. A imagem de uma planura coberta por bruma traz uma sensação de vastidão e quietude, sendo que o verbo ‘pairando’ reforça a ideia de algo flutuante, delicado, de beleza sutil e misteriosa. Os versos trazem um suave jogo fonético com as letras /p/, /m/, /n/ e /r/, sendo que a aliteração do som “p”, presente em ‘primavera’, ‘primanévoa’, ‘planura’ e ‘pairando’, cria um ritmo sonoro com palavras longas e suaves, cuja cadência remete à ideia de movimento lento e contínuo, como a dança da bruma. Deste modo, a bruma que paira sobre a terra pode ser entendida como um véu que encobre e revela simultaneamente, sugerindo algo além do visível, do terreno. Logo, a bruma primaveril

conecta o humano ao divino, ao espiritual, transformando a paisagem no ponto de fusão entre o tangível e o intangível, entre o sonho e a realidade, entre o divino e o terreno.

A bruma que paira sobre o pinheiral o transforma num espaço envolto por uma aura de tranquilidade, beleza e espiritualidade; um espaço onde o humano e o transcendente se encontram e comungam com o divino. Como a lua que tem a sua beleza refletida no mar, o Pinheiral de Miho, com a dança da donzela celeste, espelha a beleza do Palácio da Lua e se torna, momentaneamente, uma extensão do plano celeste, fazendo com que as flores da *katsura* floresçam, ou, nas palavras do poeta: “Agora na lua perene inflora o jasmim cerúleo”.

Em sua tradução, Haroldo de Campos comenta, via nota explicativa, que adotou “jasmim azul” como sinônimo para 桂 (*katsura*), a qual é referenciada em alguns mitos como cássia ou cinamomo, sendo este também chamado de jasmim azul, que está presente no verso mencionado acima, como também no verso: “Da árvore lunar do jasmim azul”. De acordo com o poeta, “na palavra ‘azul’, *katsura* parece reverberar foneticamente; ‘cerúleo’, que também usei, é uma quase-rima para ‘azul’” (CAMPOS, 2006a, p. 44, grifo do autor). A simbologia do desabrochar da flor de *katsura* remete ao florescer da iluminação e elegância da donzela celeste que, irradiando beleza e espiritualidade com a sua dança sagrada, toca o coração humano com a sua essência divina. A dança da donzela celeste, assim como o perfume do jasmim cerúleo, embora delicado, é inesquecível, sendo que seus gestos e palavras, mesmo os mais simples, sensibilizam e transformam a alma humana. A metáfora também implica o florescer dos ensinamentos budistas, refletindo a jornada da alma humana (*Hakuryô*) da ignorância e do sofrimento à sabedoria e ao despertar.

A paisagem construída nos versos é majestosa e onírica, em que a lua perene, cuja imortalidade já presenciara belezas raras, floresce o jasmim azul, como a ornamentar a dança do anjo celeste, transformando o cenário do pinheiral, com seus raios lunares-cerúleos, que tocam a orvalhada bruma, criando um espaço puro, sereno e transcendente, resultando na comunhão harmônica entre os elementos celestiais e terrestres, numa paisagem mágica e espiritual digna de ser o palco da dança celestial.

Ao mesmo tempo, o desabrochar do jasmim azul, da *katsura* também remete à transformação (renascimento) que a donzela celeste sofreu, indo da quase morte pela contaminação terrena à beleza sagrada dos seres celestiais que dançam ao redor da *katsura* no pátio do Palácio da Lua, no reino espiritual. Este ponto é reforçado pelos versos: “As flores da grinalda lunar cintilam: cor-luz de primavera!”, os quais afirmam que o diadema de flores da *Tennin* que antes fenecia em consequência da poluição terrena, sendo este um dos sintomas do

‘Cinco estigmas’, agora cintilam, exuberantes como a primavera. Essa é a estação que simboliza renascimento, renovação e esperança, pois, depois dos dias frios e cinzentos do inverno, a primavera ressurgue como um lembrete de que sempre há um novo começo à espera, assim como na vida, onde os momentos difíceis são seguidos por oportunidades de crescimento e alegria.

Na primavera, a natureza desperta, transformando a paisagem ao redor. Árvores, antes despidas, cobrem-se de folhas e flores, enquanto o ar se impregna de fragrâncias doces e cores vibrantes, numa celebração da beleza e da vida. Tal sentimento ressoa no verso haroldiano - “As flores da grinalda lunar cintilam: cor-luz de primavera!” - o qual exalta a vida e a beleza etérea e encantadora da donzela da lua. A ‘grinalda lunar’ traz a dupla confirmação da divindade da Tennin, sendo o diadema de flores um dos adornos característicos dos seres celestiais, além de sugerir uma coroa feita de flores lunares, ou seja, flores existentes no Palácio da Lua. O termo ‘lunar’ também compõe a imagem de flores que irradiam luar, integrando delicadeza e luminescência à grinalda.

Neste sentido, a coroa de flores é investida de uma luz resplandecente feita pelos raios da lua, portanto, ela emana uma luz celestial. Ao mesmo tempo, as flores da grinalda lunar refletem a luz e a cor da primavera, que projeta a ideia de uma aura brilhante e etérea com a delicadeza da estação, invocando imagens de flores vibrantes envoltas na placidez dos raios lunares que as ornaram com véus de prata, ou dos verdes ramos dos pinheiros que cintilam com pequenos diamantes formados pela luz prateada tocando o orvalho.

A cintilância lunar é descrita no verso japonês como 「げに花かずら色めくは春のしるしかや」 (Geni hanakazura iromeku wa haru no shirushi kaya; de fato, o enfeite de cabelo deve ser indício da primavera), o qual traz o verbo 色めく (iromeku; colorir, ser tingido, iluminar, tornar-se animado), cujo significado o poeta difundiu pelo verso transcrito ao usar ‘cintilam’ e ‘cor-luz’, ambos remetendo à ideia de algo colorido, iluminado e animado, que é o sentido transmitido pelo verbo japonês. A imagem de flores lunar que cintilam engloba os conceitos da luz da lua e da natureza (primavera), os quais ecoam na expressão “cor-luz”, que inspira os conceitos de cor e de luminosidade. O verso exalta a beleza da Tennin, a qual está envolta pelo véu urdido por luz lunar e pela cor da primavera, revestindo-a com uma aura de beleza, pureza e harmonia natural. A fusão entre elementos lunares e primaveris reforça a conexão entre o terreno e o divino, o efêmero e o eterno, o que embeleza e diviniza a donzela, sugerindo um ser celestial adornado pela própria essência da primavera e do luar.

Os versos demonstram como a tradução criativa demanda a recriação da arquitetura textual, no sentido em que o poeta manipula espaços e corpos verbais a fim de transformar (e adornar) o relevo de *Hagoromo, o Manto de Plumas*. A escolha vocabular (e a criação aglutinadora) de Haroldo de Campos – ‘primanévoa’, ‘cor-luz’ – gera um justapor de imagens, cujo cerne é um louvor à beleza da primavera e da lua, que se unem para exaltar a beleza da dança da donzela celeste e seu hagoromo, em sua ascensão ao plano celeste.

O verso “Fascina essa visão de quase-céu!” refere-se à aura de pureza e beleza da Tennin, cujo encantamento e enlevo transformam o cenário, elevando-o, juntamente da donzela, à beleza do paraíso. A cena da dança do anjo budista está no limiar entre o terreno e o celestial, uma visão que transcende o mundo terreno. A palavra “fascina” sugere que essa visão é tão deslumbrante que nos causa alumbramento (como se estivéssemos diante de uma cena que é ao mesmo tempo acessível e inalcançável), como a presença de um ser celestial. Os versos aludem à valsa de um anjo ornado com a luz da primavera e da lua, cuja grinalda de flores foi urdida pela essência da lua e da primavera e, portanto, carrega a beleza dos dois mundos, numa imagem de beleza e transcendência, de um quase-céu.

A visão fascinante da donzela celeste dançando em meio à bruma primaveril indica que o Pinheiral se tornou um ‘quase-céu’, visto que, quando a Tennin agraciou o pescador com sua dança, houve uma transcendência momentânea que transformou o mundo terreno no mundo do céu, ou seja, num espaço semelhante à Takamagahara, o sempre-céu. Neste sentido, a donzela celeste é o ponto de intersecção entre o plano celestial e o terreno, além dela ser uma divindade, cuja beleza se assemelha ao paraíso, sua dança sagrada age como um portal para o Palácio da Lua, permitindo um vislumbre da paisagem e atividades dos seres divinos.

O verso também expressa prazer, admiração e surpresa por uma visão digna do reino celestial ocorrer no mundo humano, visto que tal ocorrência não é frequente. A dança da Tennin é um momento profundamente belo e excelso que produz o desejo de aprisionar a perfeição daquele instante e impedir que ele se torne fugaz, ou como expresso pelo Coro: “Ventos da altura soprai! Fechai o caminho volátil das nuvens! Que a figura da donzela celeste um instante perdure entre nós”.

O verso japonês 「ここも妙なり天つ風。雲の通ひ路吹きとちよ少女の姿暫し留まりて」 (Koko mo taenari amatsukaze. Kumo no kayohi ji fuki tojiyo otome no sugata shibashi todomarite; Aqui também (a paisagem) é maravilhosa. Ventos celestes, soprai e fechai o caminho de acesso das nuvens para a figura da donzela (celeste) um instante

permaneça, perdure) foi retirado do poema de n. 872 de autoria do Monge Henjô (816-890) encontrado no livro 17 da antologia *Kokinwakashû*;

Tabela 77: Poema n. 872 da antologia *Kokinwakashû* (tradução de Angélica Ramos)

Oh vento celeste o caminho de nuvens por favor, disperse não quero que o anjo se vá sua dança, anseio apreciar	天つ風雲の通ひ路吹き閉ぢよ乙女の姿しばしとどめむ
	Amatsukase kumo no kayohichi fuki tochiyo otome no sukata shiha shitotomemu
	Oh vento do céu, bloqueie o caminho por onde as nuvens passam, por um momento, deixe-me estagnar a forma da donzela diante de mim.

(KOKINWAKASHÛ, 905, n.p.)

O poema, escrito após o poeta assistir a apresentação da dança Gosechi por donzelas dançarinas no Festival de Novembro (RODD, 2015, p.300), expressa o desejo do eu lírico em interromper o fluxo inevitável do tempo, mesmo sabendo que tal feito é impossível, e eternizar a dança da donzela. O sentimento de anseio do eu lírico de se apegar à beleza daquele instante é análoga tanto no poema de Henjô quanto em *Hagoromo*, sendo que este pedido é direcionado aos céus, ao 「天つ風」 (amatsukaze; vento do céu).

O termo 「天つ風」 (amatsukaze; vento do céu) expressa o apelo ao vento que sopra no alto céu (KAWAMURA, 1980, p. 12). O vento, que atravessa montanhas, oceanos, alcançando o alto céu, conecta o que é terreno ao que é celestial. Na tradução do termo japonês, Haroldo de Campos optou pela expressão “Ventos da altura, soprai¹⁷³!” evocando a imagem de ventos que sopram no alto céu, acima das nuvens; a brisa que enfuna a morada dos seres celestes. O “ventos das alturas” pode ser entendido como a atuação de forças espirituais ou divinas que respondem aos apelos do mundo terreno; ele evidencia a energia divina, invisível, mas palpável em sua ação, carregando consigo o sentido de movimento, renovação e transformação. O “ventos das alturas” pode ser suave e reconfortante, como uma brisa que refresca, ou poderoso e avassalador, como uma tempestade que transforma paisagens.

A alusão ao poder do vento também se manifesta na plasticidade sonora, cujos versos trazem um ritmo enérgico e um comando direto: ‘soprai’, em que o tom imperativo ressoa com a consoante sibilante /s/ e a plosiva /p/ espelhando a ação associada ao vento, numa sensação de movimento frêmito do ar. Essa projeta a imagem de ventos sendo invocados para

¹⁷³O verbo soprar inserido da expressão transcrita - “Ventos da altura, soprai!” - foi resgatado do final do verso do posterior, o qual apresenta 吹く (fuku, soprar), após a metáfora 「雲の通ひ路吹き」 (Kumo no kayohi ji fuki; caminho das nuvens sopra).

agitar o espaço, soprando forte, distorcendo as nuvens e movimentando as folhas, (re)moldando a paisagem com a sua força.

Por outro lado, o vento, em sua dança sensorial e incessante, é o elo entre o visível e o invisível, entre a terra e o céu. Ao soprar nas alturas, o vento é o poder celeste que transcende, assim, quando o Coro de *Hagoromo* se dirige diretamente ao vento, ele invoca o poder celestial e divino daquele que transita no céu do céu. A fim de continuar a se deleitar com o raro momento em que a Tennin performa a dança sagrada, o Jiutai, verbalizando o desejo dos humanos, apela ao vento, o qual representa as forças além do controle humano e pode fechar o caminho volátil.

Após invocar os ‘ventos da altura’, o poeta roga-lhes: “Fechai o caminho volátil das nuvens!”, sendo que o caminho volátil, em japonês:「雲の通ひ」(Kumo no kayohi; caminho de nuvens), refere-se ao caminho de nuvens que conecta o céu e a terra, sugerindo que as Tennin passavam por ele para viajar entre o reino celestial e o terreno. O tom imperativo de ‘fechai’ gera no verso um contraste sensorial, em que a força sonora contrasta com a delicadeza das imagens de ‘nuvens’ e ‘volátil’. O vocábulo ‘nuvens’, que são naturalmente volúveis e mudam constantemente, em união com ‘volátil’ resulta numa ideia de transitoriedade, assim, a escolha lexical dá ao verso uma energia de urgência, pois, há a sensação de algo fugaz e insustentável. O caminho de nuvens também projeta a imagem de liberdade, de inconstância, sendo que o pedido para fechar este caminho exprime uma tentativa de controlar o incontrolável, de tentar reter algo que é fugaz e intangível.

Essa fugacidade é afirmada no verso “Que a figura da donzela celeste um instante perdure entre nós”, em que ‘perdure’ traz a conotação de algo que resiste ao tempo, mas ‘um instante’ traz à tona a noção de fugacidade e efemeridade. O verso expressa o desejo de capturar a presença delicada e quase translúcida do anjo budista, a qual é uma visão de quase-céu, com sua graça etérea e espiritual que está além do alcance humano, indicando que embora este momento seja efêmero, ele deixou uma marca duradoura no espírito humano.

A súplica ao vento para que ele dificulte o retorno da donzela celeste ao Palácio da Lua expressa o desejo humano de suspender o tempo para contemplar algo de extraordinária beleza e significado, de se esbaldar com a visão da donzela, símbolo do ideal e do divino. O anseio de que esta figura lunar permaneça, ainda que por um instante, reflete o desejo humano universal: preservar o sublime e o belo em meio à transitoriedade. Esse apelo destaca a fragilidade da existência e a beleza contida na efemeridade — a busca por eternizar aquilo que, por sua própria natureza, não pode durar.

Assim como as donzelas dançantes no poema do Monge Henjô, o esplendor da dança da Tennin causa uma tensão entre o efêmero e o eterno, gerando a vontade de capturar este instante fugaz. O contraste entre o movimento volátil das nuvens e a tentativa de preservar a figura da donzela, cria uma dinâmica que remete à luta entre o efêmero e o eterno, à impermanência. Os versos expõem o anseio humano de capturar e preservar o que é precioso em um mundo marcado pela impermanência, que em *Hagoromo*, também espelha a busca de uma sociedade, que vive a era do “Darma degradado”, por provas de espiritualidade, da presença do sagrado no cotidiano, por algo ou alguém que comprove (e auxilie) no caminho da iluminação.

O encanto da dança da donzela celeste, o qual contaminou o Pinheiral de Miho, tornando-o um quase-céu, faz com que a paisagem ao redor do pinheiral também resplandeça em sua beleza, como apresentado nos versos: “No pinheiral cores primaveram: ver o cabo de Miho o claro da lua na Baía de Kiyomi a neve sobre o monte Fuji: tudo alvora ao raiar da primavera”. O verso apresenta três utamakura (topônimos): Miho, Kiyomi e Fuji. 三保 (Miho) refere-se à baía e ao pinheiral, cenários da peça *Hagoromo*, cuja paisagem possui um contraste impressionante entre o verde do pinheiral, a areia e o mar azul, transmitindo tranquilidade e pureza, de um local em que humanos e seres místicos se encontram, onde a beleza dos céus e da harmonia da terra se integram.

O topônimo 清見 (kiyomi), cujo ideograma pode ser lido como ‘visão clara’, evoca a ideia de cenários naturais, como paisagens puras e belas, riachos claros e rios de montanha, cuja água é pura e clara. Na tradição waka, o utamakura Kiyomi é geralmente uma metáfora para guardião e/ou barreira, devido ao aspecto geográfico da baía de Kiyomi, que forma uma espécie de barreira, a qual protege e observa as ondas (KAMENS, 1997, p. 183), expressando os sentimentos de nostalgia, anseio e solidão, bem como o conceito de beleza e pureza. Um belo exemplo deste utamakura é o poema n. 259 da antologia *Shinkokinwakashû* de autoria do poeta Minamoto Michiteru (1187-1248).

Tabela 78: Poema n. 259 da antologia *Shinkokinwakashû* (tradução de Angélica Ramos)

Nas águas de Kiyomi, a lua fulgura, sem perceber o amanhecer ou o encanecer das ondas, ainda que oclusa, a porta cerúlea.	清見潟月はつれなき天の戸を待たでもしら む波の上かな
	Kiyomi Kata tsuki wa tsurenaki ama no to mata demo shiramu nami no he kana .
	A lua brilha sobre o Lago Kiyomi, indiferente ao amanhecer e as ondas que estão embranquecendo, embora a porta do céu ainda não tenha se aberto.

(SHINKOKINWAKASHÛ, 1205, n.p.)

O poema descreve um cenário sereno e etéreo. O utamakura acrescenta ao poema a sensação de tranquilidade e pureza, a qual é reforçada pela presença da lua. A beleza e a aparente indiferença da lua sugerem a ideia de uma beleza que existe independentemente da percepção humana, ressoando com o conceito budista de impermanência e desapego. Ao mesmo tempo, a lua serve como contraste que ressalta a beleza do alvorecer nas águas da Baía de Kiyomi. O termo 「天の戸」 (ama no to; porta do céu) é uma metáfora usada para representar o amanhecer, aludindo à crença de que “o sol e a lua viajavam [juntos]: quando o portal [porta do céu] se abre, o dia amanhece¹⁷⁴” (RODD, 2015, p. 115). A metáfora também remete a um portal para o céu, sugerindo algo divino ou transcendente. O branquear das ondas, mesmo sem a abertura da porta do céu (amanhecer), sugere que há magia nesta paisagem, algo de encanto que escapa à percepção humana; as ondas de Kiyomi se transformam (clareiam) sem precisar que a porta do céu se abra, como se estivessem integradas com poder divino, como se já houvesse uma conexão entre o céu e a terra. A alusão da relação do divino com o terreno por meio das ondas da Baía de Kiyomi, assemelha-se e reforça a conexão do mundo celestial com o Pinheiral de Miho, o qual é palco do encontro da donzela celeste e do pescador, cuja dança celestial da Tennin ocasionou a interação harmoniosa entre o reino divino e o mundano.

Outro espaço também conectado ao divino é o Monte Fuji. 富士山 (Fujiyama; Monte Fuji) é retratado na cultura japonesa como um símbolo de grandeza e beleza natural, além de representar sacralidade e eternidade. Tido como uma montanha sagrada, cujo cume é habitado por divindades, o Monte Fuji está ligado a vários mitos e divindades, sendo, geralmente, caracterizado como uma montanha misteriosa e sagrada (ERARHART, 2011, p. 13-4). Na tradição waka, o pico nevado do Monte Fuji é uma imagem icônica que representa o inverno e as mudanças das estações, sendo que a neve branca, imaculada remete à pureza e à serenidade.

Como apontado nos versos de *Hagoromo, o Manto de Plumas*, as paisagens de Miho, Kiyomi e Fuji suscitam uma atmosfera de encanto, sacralidade e renovação, decorrente da presença (ou ligação) do divino, cuja intervenção celestial ocasionou uma transformação que trouxe harmonia espiritual: a possibilidade de um ideal imaculado, da iluminação espiritual. A

¹⁷⁴ “the sun and moon were imagined to travel: when the portal opens, day breaks” (RODD, 2015, p. 155).

imagem do pinheiral e dos pinheiros-guardiões traz a perenidade do verde e o frescor do pinho, o qual está em renovação, pois a primavera, com suas cores, cheiros e vibrância tingem o Pinheiral de Miho.

O verde do pinheiral é iluminado pelo prateado luar, que se estende à Baía de Kiyomi, cujas águas cintilam a beleza da lua-perene, conjurando uma imagem de delicadeza e serenidade, em que as plácidas ondas são o véu iluminado da magia lunar. À construção desta paisagem mágica acrescenta-se a brancura e pureza da neve sobre o Monte Fuji. A neve projeta a ideia de algo puro e imaculado, enquanto que Monte Fuji, a de permanência, grandeza e sagrado, criando uma imagem harmônica entre o terreno e o celestial.

Nesta rica paisagem sensorial “tudo alvora ao raiar da primavera”, em que a energia e beleza da primavera se espalham, ornamentando o pinheiral, a baía e a montanha, criando uma sinfonia de cores, sons e aromas que marcam o despertar da estação. O verso tem um ritmo que sugere o início de um novo ciclo, com a palavra "alvora" capturando o despertar da natureza. O verbo "alvorar", com sua sonoridade crescente, transmite a ideia de algo que ganha vida, reforçado pela expressão "raiar da primavera", que também tem uma sonoridade suave, mas com uma tensão que evoca o movimento e a renovação.

Nestes três espaços: Miho, Kiyomi e Fuji, que possuem certa ligação com o plano divino, “tudo alvora ao raiar da primavera”. As palavras ‘alvora’, ‘raiar’ e ‘primavera’, presentes no verso, instigam a ideia de uma transformação profunda e bela, em que o toque celestial desperta a terra para a renovação da paisagem (vida terrena) e da jornada espiritual (iluminação). A escolha das palavras é delicada, refletindo uma atmosfera mágica, sugerindo que o sagrado e o terreno estão em harmonia, ao mesmo tempo que sinaliza a possibilidade de novos começos ou de mudanças positivas.

A transformação do pinheiral é reafirmada nos próximos versos: “Tímidas ondas brisa amena entre pinheiros: serena a baía amanhece”. A cena retratada inspira uma sensação de tranquilidade e beleza, na qual a combinação do mar calmo, do vento suave nos pinheiros e da paisagem da baía exemplificam um momento harmonioso e de beleza efêmera. A musicalidade dos versos traz uma sensação de liquidez, de fluidez e de tranquilidade. Os sons nasais de /m/ e /n/ projetam a sensação de aconchego e de suavidade, enquanto que a aliteração de /s/ agrega a sibilância sussurrante do sopro do vento por entre as ondas e pinheiros. A interação entre som e imagem promove a atmosfera contemplativa e sensorial dos versos, em que a construção imagética é saturada de sensações que envolvem a disposição dos versos, sendo que o mais longo, contém uma pausa interna, a qual provoca uma leve

oscilação na cadência do verso, remetendo ao balanço das ondas ou da brisa. Ao mesmo tempo, a pausa reforça o ritmo sereno do poema, criando um momento de respiro antes da conclusão visual no terceiro verso.

Descritas como "tímidas", as ondas dão o tom de suavidade, calma e delicadeza à paisagem, personificando o mar como uma presença gentil e tranquila. A escolha da palavra "tímidas" também evoca uma atmosfera introspectiva, que remete à reflexão que as mudanças, as transformações demandam. A calmaria do mar, após a dança da donzela celeste, contrasta com o mar que nos é apresentado no começo do poema, um mar bravio, o qual os pescadores temem e respeitam.

A serenidade do mar se estende ao pinheiral, cuja amenidade é percebida na brisa leve que percorre os pinheiros, despertando uma sensorialidade que suscita o som característico do vento entre as árvores e o seu movimento suave entre as folhas. No verso japonês, há o termo 「松風も」 (Matsukaze; vento no pinheiro), o qual é uma imagem clássica na poesia japonesa, muitas vezes associada a um som suave e melancólico. Quando associado ao outono, o termo transmite o sentimento de solidão e solitude; entretanto, o som do vento do pinheiro também pode representar a tranquilidade no coração de uma pessoa (ISHIMARU, 2021, p. 130), sendo este o conceito expresso pelo verso de *Hagoromo*. A paisagem de Miho inspira e representa o conceito de um coração tranquilo, visto que a Baía de Miho está serena, pois reflete o coração do pescador, o qual não é mais perturbado pela tempestade dos apegos mundanos; seu coração foi serenado pela dança e, principalmente, pela verdade exposta pela donzela celeste, a qual trouxe acalento e esperança para a alma humana renovando a fé nos ensinamentos e práticas budistas.

O amanhecer sereno finaliza o verso, consolidando a imagem de tranquilidade e renovação. A baía é retratada como um espaço protegido e calmo, onde a natureza desperta lentamente e sem perturbações. Os versos exprimem um senso de renovação implícito no amanhecer, como se o ciclo da vida ou da jornada espiritual recomeçasse com serenidade. A suavidade das ondas na praia, o vento que carrega a música e o cheiro dos pinheiros, e a luz cálida do amanhecer criam um ambiente que convida à contemplação. A paisagem bela e serena não apenas impressiona visualmente, mas também evoca a beleza e grandiosidade do divino, aludindo a uma presença maior, ao mesmo tempo majestosa e acolhedora.

A Baía de Miho transmite um profundo sentimento de serenidade e paz, uma atmosfera de quietude e introspecção, como se o mundo além da Baía de Kiyomi e do Monte Fuji, com seus ruídos e inquietações, fosse temporariamente deixado de lado devido à

presença do divino, pois na presença do sagrado as pessoas podem expor suas angústias e esperanças diante dos (e para os) deuses e migrar, mental e espiritualmente, para um espaço sagrado. Desta forma, a Baía de Miho se torna uma dimensão espiritual, a qual proporciona um refúgio, um espaço onde se pode respirar fundo, buscar o equilíbrio, restaurar a serenidade da mente e reorientar o espírito para aquilo que é eterno e essencial.

No entanto, os próximos versos: “Céu e terra nada os separa. Descendentes dos deuses - dentro ou fora do sagrado recinto de jade - reinam sobre o País-do-sol-Oriente onde nuvem alguma enubla a lua” dão a entender que a ligação entre o plano terreno e o divino não se dá apenas no Pinheiral de Miho, mas por todo o Japão. Os versos exaltam a relação do Japão com os kami, desde a criação das ilhas até a formação da família imperial.

O verso “Céu e terra nada os separa” expressa a relação do reino celeste e mundano, da espiritualidade e da materialidade, da transcendência e da imanência, apontando que estas aparentes dicotomias são indissociáveis, que há uma conciliação entre esses extremos. O verso também reforça a crença de que o divino permeia o mundo terreno, estabelecendo a conexão entre o humano e o sagrado.

Esta ideia é reforçada no verso japonês 「その上天地は。何を隔てん玉垣の。内外の神の御末にて。月も雲らぬ日の本や。」 (Sono uê ame tsuchi wa. Nani o hedaten tamagaki no uchito no kami no misue nite. Tsuki mo kumoranu hi no moto ya; E mais, céu e terra, nada os separa, nem mesmo a lua se nubla neste país do sol nascente porque é governado pelos descendentes da Deusa Amaterasu), o qual traz o termo 「玉垣」 (tamagaki; cerca), que é a cerca (barreira) usada para marcar e delimitar o espaço sagrado de santuários (ONO, 1962, p.58). A tamagaki é a representação visual da fronteira que separa o divino do humano, o limiar do espaço sagrado para o terreno, logo, o verso japonês sugere que não mais há demarcações que separem o divino do terreno, ambos estão interligados.

Em nota explicatória, Haroldo de Campos informa que ‘tamagaki’ foi traduzida como “recinto de jade”, devido ao ideograma 「玉」 (tama; joia), pois, para o poeta ‘tamagaki’ pode ser entendida como uma fileira de disco de jades circundando o espaço sagrado (CAMPOS, 2006a, p. 44). A expressão “recinto de jade” também foi utilizada, pelo poeta, como epíteto no verso “Descendentes dos deuses - dentro ou fora do sagrado recinto de jade-reinam sobre o País-do-sol-Oriente” para referir-se ao templos da Deusa Amaterasu em Ise. O epíteto é uma alusão à expressão 「内外の神」 (uchito no kami; deus de dentro e de fora), presente no verso japonês, que refere-se à Deusa Amaterasu, em específico aos templos erguidos em sua homenagem em Ise: o Naiki Jingû (templo interior) e o Gaku Jingû (templo

exterior) (CAMPOS, 2006a, p. 44). Esta expressão e a palavra ‘tamagaki’ foram traduzidas pelo poeta nos versos: “dentro ou fora do sagrado recinto de jade”, o qual remete ao santuário de Ise, como também reforça a ideia do dissolvimento das barreiras entre o mundano e o sagrado.

A ligação do divino com o terreno não está apenas no dissolvimento das fronteiras geográficas, ele também está presente nos descendentes dos deuses, ou seja, na família imperial japonesa, a qual governa o País do Sol Oriente, os descendentes da Deusa do Sol.

4.3. 神の末裔 (kami no matsuei): descendente dos deuses

Na mitologia japonesa, 天照大神 (Amaterasu ômikami), a Deusa do Sol, é uma das divindades mais reverenciadas na crença xintoísta. Seu nome se traduz como "Grande Deusa Augusta que Ilumina o Céu", enfatizando seu papel como a força celestial que fornece luz, ordem e vida ao mundo. Amaterasu é uma figura central no *Kojiki* (712) e no *Nihon Shoki* (720), textos fundamentais da mitologia e história japonesa, sendo retratada como uma divindade compassiva, mas poderosa, que comanda não apenas o sol, mas também os princípios de harmonia, justiça e o bem-estar do povo japonês.

A linhagem divina de Amaterasu desempenha um papel fundamental no estabelecimento da legitimidade da família imperial como governante do Japão. Segundo a lenda, ela enviou seu neto, Ninigi-no-Mikoto, para governar a Terra e trazer paz e ordem ao mundo terreno - “Este país é a região da qual meus descendentes serão senhores. Tu, meu Augusto Neto, prossiga para lá e governe-o. Vá! e que a prosperidade acompanhe a tua dinastia, e que ela, como o Céu e a Terra, dure para sempre¹⁷⁵” (ASTON, 1972, p. 77, tradução nossa). Para esta missão, a Deusa confiou a seu neto três tesouros sagrados: o Yata no Kagami (espelho sagrado), o Yasakani no Magatama (joia sagrada) e o Kusanagi no Tsurugi (espada sagrada), os quais simbolizam sabedoria, benevolência e valor, respectivamente, e servem como a insígnia imperial do Japão.

A descida de Ninigi não foi sem desafios. Antes de chegar ao mundo terreno, ele negociou com divindades terrenas, como o kami Sarutahiko (Deus dos Viajantes), que o guiou da planície celeste para as ilhas japonesas; o neto da Deusa do Sol desceu à Terra por uma montanha sagrada, o Monte Takachiho em Kyushu. Seu governo marcou o início da conexão entre o reino celestial e o mundo humano. Ninigi se casou com Konohanasakuya-hime, a filha

¹⁷⁵“This country is the region which my descendants shall be lords of. Do thou, my August Grandchild, proceed thither and govern it. Go! and may prosperity attend thy dynasty, and may it, like Heaven and Earth, endure for ever” (ASTON, 1972, p. 77).

da divindade da montanha Ôyamatsumi, entrelaçando ainda mais a linhagem divina com divindades terrenas. Esta união produziu três filhos, sendo que Hoori se tornou o ancestral do Imperador Jimmu¹⁷⁶, o lendário primeiro imperador do Japão. Desta forma, a família imperial japonesa traça sua linhagem diretamente até Ninigi no Mikoto, solidificando sua reivindicação como descendentes de Amaterasu e justificando seu direito divino de governar.

Esta ancestralidade divina dotou a família imperial de um status sagrado, posicionando-a como um símbolo vivo de harmonia entre o plano divino e o terreno, instigando o conceito de um governador sacro, visto que eram descendentes direto dos deuses, logo, a imagem do imperador como um ser divino, entrelaçou-se na identidade religiosa, cultural e política da nação (KIRKLAND, 1997, p. 123). A linhagem divina legitimou a autoridade do imperador e o posicionou como um intermediário espiritual entre os céus e o povo japonês.

Durante o período Heian (794–1185), o papel do imperador, como uma figura divina e governante sagrado, era principalmente cerimonial. Embora o imperador fosse teoricamente o governante supremo do Japão, o poder político real frequentemente repousava nas mãos da aristocracia da corte, particularmente o clã Fujiwara, que agiam como regentes e conselheiros. Apesar da erosão da autoridade política, o status sagrado do imperador permaneceu intacto, servindo como um símbolo cultural e religioso unificador para o povo japonês. Importantes rituais como o Daijôsai (Grande Cerimônia de Ação de Graças) e outros ritos xintoístas, executados pela família imperial, reforçavam o status sagrado do imperador (MATSUMAE, 1983, p. 164). Estas cerimônias frequentemente envolviam oferendas a kami, orações pela prosperidade da nação e atos simbolizando a comunhão do imperador com o reino divino. Deste modo, a corte imperial era o epicentro destas atividades religiosas, atraindo aristocratas e praticantes religiosos que buscavam bênçãos e validação da instituição sagrada do imperador.

A ascensão da classe samurai e o estabelecimento do xogunato durante o período Kamakura (1185–1333) diminuíram ainda mais a influência política direta do imperador. No entanto, a crença na natureza divina do imperador persistiu, pois os xogun derivavam sua legitimidade por meio da nomeação pelo imperador. Esse arranjo ressaltava a autoridade simbólica do imperador, mesmo quando o poder real estava nas mãos dos governantes

¹⁷⁶De acordo com o *Nihon Shoki* e o *Kojiki*, o imperador Jimmu (神武天皇) era descendente da Deusa do Sol, Amaterasu, e foi quem unificou a terra de Yamato, tornando-se o primeiro imperador do Japão e fundador da dinastia imperial (cujo reinado iniciou em 660 a.c.). Nas lendas, Jimmu é retratado como um líder sábio e guerreiro destemido.

militares (KÔICHI, 1979, p. 529). Apesar dos períodos de turbulência política e da descentralização do poder imperial, o conceito do imperador como um ser divino forneceu continuidade e estabilidade à sociedade japonesa, legitimando a ordem social existente e instigando uma identidade cultural compartilhada.

Mesmo quando a autoridade prática do imperador era limitada, seu status divino garantiu seu lugar como a pedra angular espiritual e cultural da nação, sendo que, ao longo da era medieval, o status divino do imperador era reforçado por meio de rituais, da poesia e da arte. Obras como *Heike Monogatari* retratavam o imperador e a corte como símbolos de refinamento cultural e favor divino. Peças do Teatro Nô frequentemente apresentavam temas de redenção espiritual, exaltando a linhagem divina imperial, evidenciando a reverência pelo papel sagrado do imperador, como por exemplo a peça *Takasago*, a qual imbuía no público medieval a ideia de um território nipônico unificado e pacífico sob o reinado do imperador e do xogum (GARDNER, 2016, p. 217).

Neste aspecto, os versos de *Hagoromo, o Manto de Plumas* exaltam a linhagem divina da família imperial. Ao resgatar a conexão sagrada com a Deusa Amaterasu, os versos recebem uma nova camada de leitura. Logo, o verso: “céu e a terra nada os separa” sugere a interligação entre os reinos celeste e terreno, como também a unicidade do divino e do terreno na figura do imperador, remontando à crença de que a família imperial serve como uma ponte divina, ligando o Japão ao domínio celeste, constatando, portanto, a legitimidade e a santidade do papel do imperador, retratando-o como uma personificação viva da harmonia entre os planos humano e celeste.

A expressão "Descendentes dos deuses" confirma a origem divina da família imperial, referenciando a linhagem mitológica que remonta à Deusa do Sol, Amaterasu. Ao identificar explicitamente a família imperial como progênie dos deuses, o verso os eleva acima dos mortais comuns, ressaltando seu papel único e predestinado como governantes.

"Dentro ou fora do sagrado recinto de jade - reinam sobre o País-do-sol-Oriente, onde nuvem alguma enubla a lua." pode ser lido como uma alusão aos espaços físicos e metafísicos sob a alçada do imperador; aos recintos sagrados ou até mesmo ao próprio Japão como uma terra divina, insuflando a ideia de que a autoridade sagrada da família imperial se estende universalmente, transcendendo as fronteiras físicas. A expressão “País-do-sol-Oriente”, além da clara referência ao Japão, vincula a identidade da nação com a luz divina e o significado cósmico da matriarca, a Deusa do Sol, reforçando o papel do imperador como governante de uma terra escolhida divinamente.

A ausência de nuvens obscurecendo a lua, apontada no verso, invoca a sensação de pureza, clareza e favor divino ininterrupto sobre a terra e seus governantes. A imagem de céus sem nuvens, ou seja, sem tormenta ou algo que interrompa a luz divina, expressa a harmonia celestial, simbolizando um reinado idealizado e divinamente sancionado. A ausência de nuvens no céu sugere um mundo no qual o imperador, por meio de sua linhagem divina, garante paz, prosperidade e o favor dos deuses. Logo, os versos enfatizam a origem celestial, a autoridade sagrada e a conexão harmoniosa da família imperial com os deuses, dos mundos natural e espiritual, legitimando e glorificando a paisagem japonesa e seus governantes como soberanos de uma terra imbuída de favor divino.

A figura do imperador como soberano das terras nipônicas se mantém na estrofe seguinte, sendo:

Tabela 79: Versos: 216 a 218; personagem: Tennin

No palácio de nosso Soberano perpassa por um breve instante o manto celeste de um anjo	君が代は。天の羽衣まれにきて。
	Kimigayo wa. Ama no hagaromo mare ni kite.
	Ao Palácio do nosso Soberano por breves instantes chega um anjo com um manto de plumas celeste.

(CAMPOS, 2006a, p.40; 91)

O verso japonês traz o termo 「君が代」 (kimigayo; reino de sua Majestade), o ideograma 「君」 (kimi) geralmente se refere a um senhor ou governante, enquanto que o ideograma 「代」 (dai, yo) significa era, mundo, sociedade. Na tradição waka, o termo 'kimi' era usado para referir-se ao imperador ou a pessoa que invoca os sentimentos de reverência ou adoração, como também aos kami e Budas. 「君が代」 (kimigayo) também é o nome do hino nacional japonês, o qual é uma adaptação do poema n. 343, de autoria desconhecida, da antologia *Kokinwakashû*.

Tabela 80: Poema n. 343 da antologia *Kokinwakashû* (tradução Angélica Ramos).

Meu senhor, rogo-lhe, viva por mais de oito mil eras! Até que pequenas pedras se tornem rochedos vestidos de relva.	我が君は千代に八千代にさざれ石の巖となりて苔のむすまで
	Waga kimi ha chiyo ni yachi yo ni sasare ishi no ihaho tonarite koke no musumate
	Meu senhor viverá por mil ou oito mil anos, até que as pedras se transformem em rochas cobertas de musgo.

(KOKINWAKASHÛ, 905, np)

O poema expressa os sentimentos pessoais do eu lírico, o qual exalta o relacionamento com o seu senhor, sendo este objeto de adoração, bem como o desejo de abençoar seu senhor para que este tenha uma jornada longa e próspera. Ao ser copiado para a antologia 和漢朗詠集 (Wakan roeishû, *Coleção de Poemas Harmoniosos do Japão e da China*¹⁷⁷, 1013), a primeira linha do poema 「我が君は」 (wagakimi wa), cujo termo refere-se ao seu senhor ou a um ente querido a quem o poeta respeita e serve, foi alterada para 「君が代」 (kimigayo) (RODD; HENKINS, 2004, p.145). Nesta perspectiva, o sentimento de reverência presente no poema é o mesmo expresso no verso de *Hagoromo, o Manto de Plumas*, no qual a expressão "Kimigayo", traduzida como “no palácio de nosso Soberano”, funciona como uma prece pela prosperidade do Japão e dos descendentes dos deuses, ao mesmo tempo que expressa a lealdade e amor por seu divino soberano.

Ao traduzir "Kimigayo" como “no palácio de nosso Soberano”, Haroldo de Campos cria um jogo semântico, pois ‘soberano’ pode se referir tanto ao imperador do Japão, quanto ao Soberano do Palácio da Lua. Indiretamente, o poeta iguala os governantes do Japão e do reino lunar, sugerindo que eles são pariformes, ou seja, ambos são entidades superiores e governantes de terras sagradas.

A estrofe cantada pela Tennin - “No palácio de nosso Soberano perpassa por um breve instante o manto celeste de um anjo” – reafirma a linhagem divina do soberano do Japão e de como as terras nipônicas são abençoadas pelos kami, pois, no perpassar de um instante, há a visita de um anjo celeste, ou dito de outra forma, no cotidiano japonês é possível deparar-se, mesmo que brevemente, com manifestações divinas; ao olhar para o céu do Japão, é possível que o olho humano vislumbre o manto alado contra o azul celeste.

A estrofe é permeada de contrastes entre solidez e leveza, permanência e transitoriedade, criando um efeito visual e sonoro refinado. A imagem do ‘palácio’ sugere um espaço majestoso e sagrado, um espaço seguro, de solidez, permanência e proteção, enquanto *Soberano* pode indicar um rei, tanto terreno como celestial. A concretude de ‘palácio’ contrasta com “manto celeste de um anjo”, algo sagrado e etéreo, possivelmente feito com o tecido do céu, o qual “perpassa por um breve instante” os limites do palácio. Este evento divino, em que um manto celestial se faz presente, aponta para um acontecimento sublime e onírico, em que há a revelação fugaz da presença do divino.

¹⁷⁷和漢朗詠集 (Wakan roeishû, *Coleção de Poemas Harmoniosos do Japão e da China*, 1013) é uma antologia poética que reúne poemas escritos tanto em japonês quanto em chinês clássico (maioria da dinastia Tang), refletindo a influência cultural da China na literatura japonesa da época.

A plasticidade das imagens é reforçada pela musicalidade sussurrante e pausada, em que o efeito sussurrante de /s/, remete ao movimento suave do manto e ao caráter fugidio, quase secreto da visão celestial. As palavras longas e a distribuição dos versos contribuem para uma cadência solene, reforçando o tom majestoso da estrofe que exprime a grandiosidade do espaço palaciano e a efemeridade da visão celeste.

Os versos também exaltam o reino dos descendentes de Amaterasu como um espaço espiritual, uma terra abençoada onde o humano e o divino se encontram. Este sentimento de reverência ao imperador, o qual possui uma ligação direta (e filial) com os kami, e da crença do solo japonês como uma terra divina, de paisagem belas e espirituais abençoadas pelos deuses, estende-se nos próximos versos.

Tabela 81: Versos: 219 a 231; personagem: Coro

E assim o reino perdura: um rochedo que plumas de passagem levitando tocassem.	撫づとも尽きぬ巖ぞと。聞くも妙なり東歌。声添へて数々の。簫笛琴箏篳孤雲の外に充ち満ちて。落日の紅は蘇命路の山をうつして。緑は波に浮島が。払ふ嵐に花降りて。げに雪を廻らす白雲の袖ぞ妙なる。
Ouvir também fascina cadência de júbilo o canto da região leste! Múltiplas vozes de flautas sopros harpas alaúdes cumulando o vazio do espaço além-nuvens.	Mazutomo tsuki iwa zoto. Kiku mo taenari azuma uta. Koe soete kazukazu no. Chou chiuku kin kugo Koun no hocani michi michite. Rakujitsu no kurenai wa someiro no yama o utsushite. Midori wa nami ni Ukishimaga. Harau arashi ni hana furite. Geni yuki o megarasu hakuun no sode zo taenaru.
Púrpura: o Monte Sumeru espelha o sol poente Planície verde-onda das Ilhas Balouçantes. Ventos varrendo nuvens: chovem flores. Como um vórtice de neve as mangas alvas de nuvem: esplendor dançante!	Que mesmo que tocado perdura o rochedo (como nosso Soberano). Ouvir também é maravilhoso o canto da região leste acompanhando as vozes. Inúmeras flautas e harpas, enchendo o espaço além das nuvens solitárias. A púrpura do sol poente do Monte Someiro reflete (Shumi). O verde de Ukishimagahara, a tempestade que varre o céu faz chover flores, na verdade, é maravilhosa a dança do anjo que no torvelinho da neve, parece mangas de nuvens alvas.

(CAMPOS, 2006a, p.41; 91-3)

Os primeiros versos da estrofe resgatam o sentimento de reverência ao imperador e o desejo que seu reinado seja longo e estável como uma rocha. O verso reflete a crença na continuidade eterna do império, cujo reinado remonta ao lendário primeiro Imperador Jimmu, sendo que a rocha representa o trono imperial e a sua genealogia divina, a qual é imutável e

perene. Logo, a essência sagrada (e autoridade) do imperador são inquestionáveis, não podendo ser influenciada ou desafiada.

O verso japonês: 「撫づとも尽きぬ巖ぞと」 (Mazutomo tsuki iwa zoto; mesmo que tocado perdura o rochedo (como nosso Soberano)) ressoa com o sentimento de devoção inabalável e de votos a um legado duradouro, os quais remetem ao poema n. 299, de autoria desconhecida, da antologia 拾遺和歌集 (Shûiwakashû¹⁷⁸, *Coleção de Poemas Recolhidos*, 1005),

Tabela 82: Poema n. 299 da antologia *Shûiwakashû* (tradução Angélica Ramos)

Que o reinado do meu senhor seja como o manto celestial mesmo que de parco tato nunca empalece e, como rocha, perenal	君が代は天羽衣稀に來て撫づとも盡きぬ巖 成らなむ.
	Kimigayo wa amahagoromo mare ni kite natsudomo tsukinu iwao naranamu
	Meu senhor é como um manto celestial, que, mesmo tocado raramente, não se desgasta, assim como uma rocha

(SHÛIWAKASHÛ, 1005, np)

Assim como o poema n. 343 do *Kokinwakashû*, o poema acima expressa o sentimento do eu lírico para com seu senhor, desejando-lhe longevidade e prosperidade. Os versos implicam que mesmo que seres celestiais desçam à terra e acariciem uma grande rocha com seu manto, a rocha perdurará, assim como o manto divino (NIHON SHÛKA SHÛKU NO JITEN, 1995, p. 797). Ou seja, o poema expressa o desejo de que o reinado tenha longa duração e estabilidade, como também que a autoridade do soberano não pode ser diminuída ou alterada. A associação entre a imagem do manto celeste e da rocha, as quais funcionam como metáforas para imortalidade e constância, dão ao poema, o qual pode ser entendido como uma prece do eu lírico para o benefício do seu senhor, um senso de reverência, continuidade e estabilidade.

A imagem do manto de plumas e do sentimento de reverência também são expressos nos versos transcritos “E assim o reino perdura: um rochedo que plumas de passagem levitando tocassem”. Esses transmitem a ideia de um reinado que resiste ao tempo e que continua existindo apesar das transformações; a sensação de permanência, solidez e resistência, presentes no verso, reside na escolha das palavras ‘perdura’ e ‘rochedo’, visto que ‘rochedo’ transmite a ideia de uma força inquebrantável, de imutabilidade, pois, mesmo

¹⁷⁸ 拾遺和歌集 (Shûiwakashû, *Coleção de Poemas Recolhidos*, 1005) é considerada a terceira antologia imperial de poesia japonesa, sucedendo o *Kokinwakashû* e o *Gosenwakashû*, sendo encomendada pelo Imperador Kazan (968-1008). A coleção reúne cerca de 1.351 poemas.

contra o vento, a chuva ou o mar revolto, o rochedo permanece sólido, ele mantém-se firme, um refúgio contra a corrosão das forças externas. A palavra ‘perdura’ traz a sensação de continuidade e resistência diante do tempo e das adversidades, a capacidade de enfrentar as transformações sem se dissolver, sendo que, sonoramente, ela aludi as palavras ‘pedra’ e ‘dura’, reforçando a construção imagética de permanência e estabilidade.

A escolha lexical produz uma musicalidade que gera a sensação de contraponto, o som fricativo de /r/ agrega um ‘peso’ as palavras ‘rochedo’, ‘reino’, ‘perdura’ que contrapõe com a leveza dos sons abertos de ‘plumas’, ‘passagem’ e ‘tocassem’. A plasticidade sonora também expõe um fluxo e refluxo de delicadeza imagética que é sutilmente construída no contraste entre o terreno e o celestial. As palavras ‘reino’, ‘perdura’, ‘rochedo’ e ‘tocassem’ remente ao plano terreno, enquanto que ‘plumas’ e ‘levitando’ ao plano celestial. Entretanto, este jogo dicotômico apenas entrelaça a temática dos versos, que é a harmonia momentânea entre dois mundos distintos: o celestial e o humano, sendo que um dos ícones desta harmonia é o imperador, o qual unifica o espiritual e o mundano. Desta forma, o verso expressa o desejo que a harmonia entre o mundo espiritual e o material (o reinado do imperador) seja duradora e estável, ou seja, o desejo de que o Japão permaneça forte e inabalável diante das adversidades.

As adversidades são simbolizadas pela expressão ‘plumas de passagem’, que representa o tempo, os eventos e os contratempos que tocaram o rochedo, ou seja, as tentativas de destruir ou desestabilizar o trono imperial, os desafios, as mudanças políticas que os imperadores tiveram que enfrentar; como também a passagem do tempo e ao fato que os descendentes da Deusa do Sol resistem ao tempo e as mudanças e continuam com a sua linhagem ininterrupta.

A imagem da pluma também alude à fragilidade (e força) das tentativas de mitigar a autoridade divina do imperador, cujo sentimento ressoa no espaçamento em “levitando tocassem”, o qual suscita duas representações: a do espaço em branco que remete ao fato de que nada pode tocar o imperador (e seu direito divino ao trono), como também o movimento etéreo e lento das plumas.

Outra leitura possível para os versos se dá pelo contraste imagético entre ‘plumas que tocam’ e ‘rochedos’. Esse cria uma simbologia de solidez, força e imutabilidade associada à leveza e gentileza. As ‘plumas celestes’ evocam a imagem de leveza, suavidade e sacralidade, bem como a presença divina (manto de plumas, Tennin) que desce momentaneamente à Terra. A cerca disto, a expressão ‘plumas de passagem’ podem também se referir à descida da donzela celeste ao mundo humano, o Pinheiral de Miho, e ao encontro do divino com o

terreno. Esse encontro é atestado pelo fato das plumas "tocarem" o rochedo, provendo uma conexão entre o terreno (fixo, sólido/ Japão) e o celestial (leve, transitório/Tennin). A imagem do rochedo, além de simbolizar o terreno e a permanência, também expressa a força da reverência do povo japonês ao imperador. Assim, o verso ressalta o desejo que o reinado dos descendentes dos deuses seja duradouro como um rochedo, como também a crença de que tendo os descendentes de Amaterasu como governantes, as terras do Japão serão agraciadas continuamente com bênçãos divinas e com a interação breve, porém significativa, de seres celestiais.

Se os primeiros versos da estrofe focam no reinado do imperador, os versos seguintes remetem ao reino celestial: “Ouvir também fascina cadência de júbilo o canto da região leste! Múltiplas vozes de flautas sopros harpas alaúdes cumulando o vazio do espaço além-nuvens”. A menção à região leste resgata o imaginário das lendas e entretenimentos do Azuma Asobi, cuja dança é produto de outra aparição da donzela celestial (lenda da Tennin dançando na praia de Udohama), indicando que o canto da região leste possui raízes celestiais, que a música e dança que se ouve possuem uma fascinação e beleza que são oriundas do paraíso.

A vista disto, os versos insinuam que os sons ouvidos têm origem celestial, pois, musicalizam o próprio ‘jubilar’, o qual é um dos ofícios das donzelas celestiais. Exímias dançarinas e cantoras, as músicas cantadas pela donzela celestial são frequentemente retratadas na literatura e no folclore como melodias transcendentais que tocam o espírito, sendo capaz de conectar o reino terrestre e o divino. O canto 14 do poema épico *Buddhacharita*¹⁷⁹(420) menciona que as canções dos seres celestiais (devas, apsarás) possuem o poder de curar feridas, acalmar tempestades ou trazer paz à mentes perturbadas (BEAL, 1883, p. 164-8). Estas melodias, executadas por entidades etéreas, carregam um toque de pureza, de harmonia e de devoção, cada nota transmite uma mensagem de esperança, despertando um sentimento de admiração em quem as ouve, numa ‘cadência de júbilo’ que fascina.

Assim, ouvir a música celestial é sentir uma “cadência de júbilo”, cuja expressão é carregada de sensorialidade e invoca um tom festivo e de partilha, a imagem de pessoas celebrando, sendo que a palavra ‘júbilo’ transmite a sensação de energia, cores vibrantes e movimentação alegre, bem como a ideia de transcendência. Essa está associada a outro ofício

¹⁷⁹*Buddhacharita* (420) uma obra clássica da literatura indiana, escrita sânscrito, ela narra a vida de Siddhartha Gautama, o Buda, desde seu nascimento até sua iluminação e o início de seu ensinamento.

da Tennin que é cantar os júbilos e vitórias de budas e dos bodisatvas (YANG, 2020, p. 240), ou seja, a celebração da jornada pela iluminação, o momento da conquista suprema, quando a verdade universal (Darma) é atingida e os apegos terrenos são superados. Logo, a cadência do júbilo do canto da região leste é, em sua origem, a música celestial que permeia o paraíso da Terra Pura, no qual a música simboliza a serenidade da iluminação e a harmonia universal.

A harmonia é um elemento-chave dos versos; a expressão ‘cadência de júbilo’ que remete à harmonia, a um ritmo alegre e envolvente se une a ‘flautas, sopros, harpas, alaúdes’ criando uma paleta sonora harmônica e celestial. O verso japonês: 「簫笛琴箏篴孤雲の外に 充ち満ちて」 (Chou chiuku kin kugo Koun no hocani michi michite; inúmeras flautas e harpas, enchendo o espaço além das nuvens solitárias) elenca instrumentos musicais frequentemente retratados na arte budista, a fim de transmitir a ideia de pureza e a perfeição do ambiente paradisíaco, como o 簫 (shô ou xiao) – similar à flauta, xiao é um antigo instrumento de sopro tradicional chinês, cujo som é associado, em poemas e lendas chinesas, ao canto da fênix¹⁸⁰; o 笛 (chaku ou fue) - flauta de som agudo e penetrante; o 琴 (guqin ou koto, kin) – espécie de cítara¹⁸¹, geralmente, associado a ambientes serenos e contemplativos; e o 箏篴 (kûgô) – harpa arcaica de origem chinesa, usada em rituais e cerimônias religiosas. A enumeração destes instrumentos sugere uma sinfonia celestial, na qual diferentes timbres se entrelaçam numa comunhão de sons melódicos e paz espiritual.

A imagem de “múltiplas vozes de flautas, sopros, harpas e alaúdes” instiga a ideia de uma polifonia melódica, cristalina e etérea. No verso, há um espaço em branco entre os instrumentos, como se cada um tivesse uma voz única, a qual é apreciada a cada pausa (espaçamento), sendo que, ao final do verso, elas estão unificadas, mas cada som é singular, criando uma sinfonia de múltiplas vozes. Como numa prece, os instrumentos rezam em harmonia, num entoar que se dispersa pela vastidão do além-céu, reverberando pelas dez direções, num concerto divino, cuja melodia transcende o som físico. A imagem construída aponta para uma harmonia celestial, em que os instrumentos musicais simbolizam a sensação de plenitude espiritual, sendo que esta plenitude preenche o mundo celestial, metaforizado pela expressão 「孤雲の外に充ち満ちて」 (Koun no hocani michi michite; enchendo o espaço além das nuvens solitárias). A imagem de nuvens representa não só a elevação geográfica, como também a ascensão espiritual, indicando que o espaço acima das nuvens é

¹⁸⁰ Como no conto do “O tocador, Xiao Shi” (WALDAU; PATTON, 2009, p. 289, nota explicatória n.42).

¹⁸¹ Na China, o 琴 (guqin) é tido como ‘o instrumento dos sábios’, sendo que algumas peças musicais de guqin atribuídas a Confúcio.

preenchido pela elevação espiritual; ele é o espaço da iluminação e da transcendência. Por esta lógica, o espaço abaixo das nuvens é considerado um vazio espiritual, o mundo do apego material e do sofrimento.

No verso japonês, a expressão 「孤雲の外」 (go koun no hocani; fora das nuvens) remete ao episódio n. 48 do ensinamento 10 do 十訓抄 (Jikkunshô¹⁸², *Antologia dos Dez Preceitos*, 1252), cujo trecho destacamos: 「笙歌遥聴孤雲上、聖衆来迎落日前」 (Shôka yôchô kokon jô, Seishû raigô rakujitsu mae; As músicas de shô [instrumento de sopro] e canções são ouvidas à distância, acima das nuvens solitárias, as hostes sagradas vêm ao encontro antes do pôr do sol). O trecho retrata a serenidade e a transcendência do momento da morte de um monge, no qual a música celestial anuncia a entrada no mundo sagrado, onde as hostes sagradas (Amida ou os bodisatvas) recebem a alma de um crente, levando-o ao paraíso da Terra Pura (YASUDA, 1973, p.86). No ensinamento, a música à distância e as nuvens solitárias são metáforas para a separação do mundo físico, o afastamento do mundo terreno, indicando que o espaço além nuvens é o espaço sagrado da Terra Pura.

Assim, as palavras do Jikkunshô ressoam com os de *Hagoromo, o Manto de Plumas* os quais são revestidos com outra camada de leitura, na qual a música das harpas, flautas e alaúdes representam a música celestial tocado em momentos de transformação espiritual, de ascensão, como também representa a música do plano celeste, do “espaço além-nuvens”. A esta imagem de transcendência, soma-se a imagem das donzelas celestiais no paraíso budista, no qual elas são retratadas dançando, tocando música ou espalhando flores para honrar os kami, os budas e os bodisatvas que residem nesses paraísos. No entanto, para ouvir o som celestial é necessário cruzar o limiar entre o mundo terreno e o celestial, cuja fronteira é simbolizada pelas nuvens. A imagem das nuvens como limítrofe entre os planos transmite a sensação de harmonia e celestialidade, além de agregar, para a construção de uma atmosfera etérea, algo diáfano e místico como uma barreira física e espiritual.

A imagem de uma barreira celestial é evidenciada no verso transcrito: "cumulando o vazio do espaço além-nuvens", cuja construção imagética evidencia a atmosfera festiva e musical do plano celestial, sendo que o ar (o vazio) é preenchido pelas múltiplas vozes musicais. A palavra ‘vazio’ pode representar tanto o vazio do desapego mundano, ou seja, a ausência de amarras aos vícios e prazeres terrenos, o qual os residentes do plano celestial atingiram, quanto ao vazio (musical e espiritual) encontrado abaixo das nuvens, ou seja, o

¹⁸²十訓抄 (Jikkunshô, *Antologia dos Dez Preceitos*, 1252) é uma coletânea de 248 contos, divididos em 10 ensinamentos, que frequentemente abordam temas budistas e morais, cuja finalidade era educar os jovens, edificando a moralidade.

apego aos prazeres terreno. Ao optar pelo termo ‘vazio’ em sua tradução, Haroldo de Campos molda a informação semântica do original - e aqui nos referimos em específico ao verbo 「充ち満ちて」 (michi michite, tornar-se cheio, encher), o qual transmite a sensação de plenitude, apontando que não há mais espaço para o sofrimento ou o vácuo espiritual – recriando-o numa obra poética outra que em sua infidelidade mantém a essência embrionária, transcendendo-a.

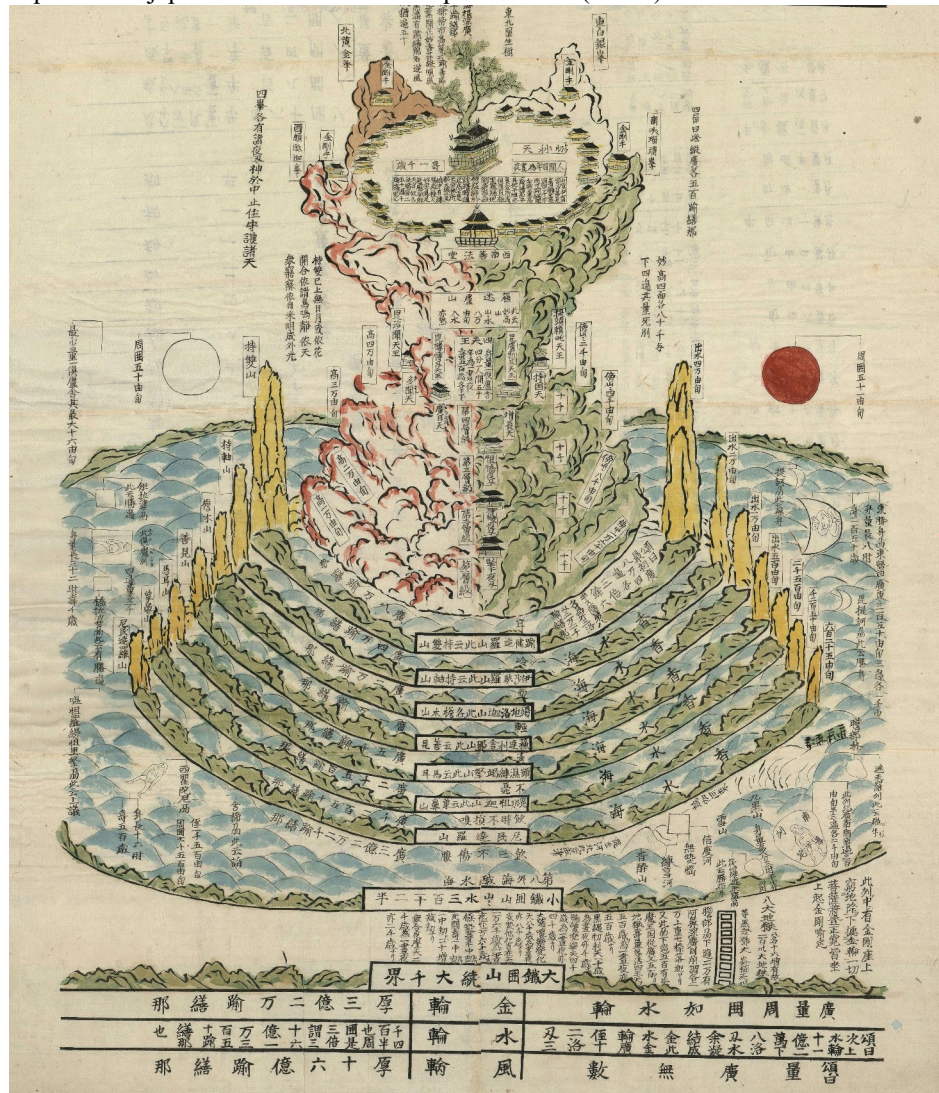
O verbo ‘cumulando’ contrapõe ‘vazio’ e reforça a ideia do verbo japonês, transmitindo a sensação de preenchimento, que o espaço vazio está se enchendo de harmonia e serenidade, que há uma acumulação de sons e vozes, das preces que preenchem o espaço e a alma, não apenas com música celestial, mas também com plenitude espiritual. A sonoridade de ‘cumulando’ lembra ‘cumulus’, que é o nome dado às nuvens (branca ou acinzentada) de formato mais tradicional disposta de forma espaçada no céu. Essa camada semântica agrega a ‘cumulando’ a etereidade e leveza da nuvem evidenciando que o acumular é de algo impalpável, celestial e espiritual.

A arquitetura dos versos constrói uma malha sinestésica, na qual não apenas *ouvimos* os instrumentos, mas também *vemos* os sons se espalhando e preenchendo o espaço além-nuvens, sendo que o relevo textual corrobora a lógica ideográfica em que privilegia-se a construção de imagens. Os versos aludem, de forma sensorial e simbólica, à experiência transcendental do paraíso budista, onde a música celestial permeia o espaço infinito. Pela voz do Jiutai, a estrofe expressa que o canto e dança da Tennin, desde o primeiro bailado na praia de Udohama, na costa leste, presenteou os humanos com encantos e deslumbramentos dignos da corte celestial. A presença do anjo celestial transforma a paisagem por onde ela passa, ressaltando a beleza dos cenários, assemelhando-os à do mundo celestial, no qual flores, cores e sons de harpas e flautas são parte do cotidiano. Os versos implicam que não há diferenças entre o cenário celestial e a beleza da paisagem do Japão, cujo soberano é descendente dos deuses. Assim, não há distinção entre a paisagem que pertencem ao mundo humano ou a do plano celestial, pois, ambas inspiram a sensação de júbilo e harmonia.

Esta indistinção entre mundo celestial e mundano se estende no verso seguinte “Púrpura: o Monte Sumeru espelha o sol poente”. Assim como no verso do 十訓抄 (Jikkunshô) que descreve o momento da morte de um monge e sua ascensão à Terra Pura, os versos de *Hagoromo, o Manto de Plumas* também aludem ao momento da morte e da transição da alma no paraíso. Os termos ‘púrpura’ e ‘sol poente’, que se referem ao pôr do sol, são metáforas para o fim da vida, seu crepúsculo, o momento de transição entre a existência

terrena e o além. O verso japonês traz o termo 「蘇命路」 (someiro), que se decompõe nos ideogramas: 蘇 (so) que significa ‘renascimento’ ou ‘reviver’; 命 (inochi, mei) que é ‘vida’ e 路 (ro, michi) é ‘caminho’, logo, uma tradução para ‘someiro’ é ‘caminho da ressurreição’, ou seja, o caminho espiritual que conduz à libertação ou ao renascimento. O termo também pode ser interpretado como uma metáfora para a montanha sagrada budista, o Monte Sumeru - a montanha sagrada símbolo da experiência humana e do próprio universo.

Figura 29: Mapa budista japonês do *Monte Meru* do período Edo (1890s).



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=89149545%E3%81%AB%E3%82%88%E3%82%B>

4.4. 須弥山 (Shumisen; Monte Sumeru): a montanha sagrada

須弥山 (Shumisen; Monte Sumeru ou Meru) é a montanha sagrada relacionada aos mitos cosmogônicos do Budismo, Jainismo e Hinduísmo. De acordo com a cosmologia budista, o Monte Sumeru (ou Meru) é o núcleo em torno do qual o universo é estruturado (figura 29), em um disco plano de água sustentado pelo vento, há um anel de terra dourada

que cerca o oceano e, situado no centro deste, cercado por montanhas e outros continentes (reinos), está o Monte Sumeru.

As escrituras budistas, como a coleção de sutras *Maha prajna paramita*¹⁸³ (século II), descrevem o Monte Meru como tendo uma altura entre 80.000 a 84.000 yojanas (uma unidade de medida antiga, cuja conversão varia de 3 km a 15 km). Em alguns textos, o monte pode ter a forma de retângulo ou, em outras escrituras, o de ampulheta, mas independente do formato, o Monte Sumeru possui quatro lados, sendo esses associados a uma direção cardinal (norte, sul, leste e oeste). A parte superior do Monte Meru (primeiros 40.000 yojanas) constitui o céu (paraíso), sendo que em seu cume reside o 帝釈天 (Taikashuten¹⁸⁴; Rei do Reino Celestial) e abaixo deste, nos quatro cantos (picos) do Monte, residem os Quatro Reis Celestiais. O cume do Monte Sumeru, onde reside o rei do Reino Celestial, é entendido como o último céu (paraíso) que possui uma conexão com o mundo terreno; o espaço acima do cume do monte é dividido em diferentes níveis de céu (paraíso): inferiores e superiores.

Na parte baixa do Monte, há uma cadeia anelar de sete montanhas que circulam e funcionam como uma espécie de barreira limítrofe entre o monte e o oceano. Entre as montanhas, há diversos mares e rios, onde estão localizados os diversos reinos. Na região sul, chamada de Jambudvīpa, está situado o mundo humano e, abaixo deste, na parte inferior do Monte Meru, encontra-se os reinos infernais. Outra inconstância nas escrituras refere-se aos reinos infernais, não há um consenso quanto ao número (e tipo) de infernos – se oito infernos quente e oito (ou dez) infernos gelados; ou oito grandes infernos e dez infernos – nem quanto a sua localização, se abaixo do oceano ou das sete montanhas (SOTOMURA, 2011, p. 01-04).

O marco dos 40.000 yojanas é a altura em que o sol e a lua orbitam ao redor da montanha cósmica, sendo que a lua é um local de grande beleza e serenidade, um paraíso onde seres iluminados ou de alto mérito podem residir. Várias escrituras apontam a lua do Monte Meru como a localização do Palácio da Lua, o qual é a residência do Monarca da Lua, de bodisatvas e seres celestiais (OKUTSU, 1971, p. 58-9). A lua como paraíso e reino celestial está ligada à crença de que o universo é, conforme a visão budista, vasto e estruturado de maneira complexa, com múltiplos reinos de existência que incluem os reinos humanos, de deuses e de seres iluminados, visto que, a lua não é apenas um corpo celeste, mas um símbolo

¹⁸³O *Maha Prajñā Paramita Sutra* (século II) é uma antologia de sutras Mahayana que abrange uma vasta coleção de ensinamentos sobre a vacuidade, a natureza ilusória da realidade e o caminho para a iluminação suprema. Entre suas seções mais conhecidas estão o *Sutra do Coração* e o *Sutra do Diamante*.

¹⁸⁴Nas escrituras budistas indianas, Indra é o deus que reside no cume do Monte Sumeru (Sotomura, 2011, p. 04).

de transcendência, refletindo a paz e a sabedoria associadas aos estados superiores de consciência.

O Monte Sumeru é um pilar físico e simbólico que conecta diferentes reinos de existência; ele “é um eixo vertical que liga o macrocosmo ao microcosmo, os deuses aos homens, a atemporalidade ao tempo. Aproximar-se de Meru é alterar o estado espiritual; chegar ao topo é transcender completamente as particularidades do estado¹⁸⁵” (MABBETT, 1983, p. 68). Neste aspecto, a montanha cósmica é uma metáfora da experiência humana, na qual sua altura imponente simboliza a aspiração à iluminação, ou seja, a ascensão na hierarquia dos estados espirituais. A composição da montanha, com vários níveis e reinos, serve como um lembrete da natureza conectada da existência e da natureza cíclica do sansara.

A divisão em diferentes níveis do Monte espelha o ciclo de sansara, em como “os seres humanos renascem em diferentes reinos ou infernos dependendo do seu kanma [karma]” (ROMERO, 2014, p. 06), visto que a estrutura da montanha reflete a hierarquia dos diferentes estados de existência dentro do ciclo de sansara, com cada nível representando um estágio na jornada cíclica dos seres vivos. Para atingir os níveis mais altos do Monte Sumeru, onde o sol espelha a sua luz, é necessário seguir o caminho da sabedoria (Darma), se libertar da vaidade e ignorância terrena.

No entanto, embora o Monte Sumeru seja visto como o centro do universo, ele não é um refúgio definitivo da impermanência, do ciclo nascimento-morte– renascimento, como no paraíso budista da Terra Pura. A montanha é tida como uma representação física e simbólica da sansara, a qual ilustra os diferentes estados de existência e da elevação espiritual, indicando somente ao alcançar a iluminação, o ser consegue transcender o cume do Monte Sumeru e se libertar do ciclo de renascimento. Neste sentido, a alusão ao Monte Sumeru nos versos de *Hagoromo* serve como alegoria para a transcendência espiritual, cuja temática permeia os versos anteriores. A luz do sol poente que toca a montanha é uma metáfora para o momento da morte, a transitoriedade da vida, quando a roda do sansara volta a girar, mensurando o karma e determinando o local (nível) de renascimento, o qual pode se tornar um momento de iluminação e/ou a passagem para outro estado de existência. A luz incidindo sobre a montanha símbolo do sansara reforça o conceito de que a verdade (elevação) espiritual está em se desprender do mundo material e buscar a iluminação. A montanha

¹⁸⁵“It is a vertical shaft which links macrocosm with microcosm, gods with men, timelessness with time. To approach Meru is to change one's spiritual state; to arrive at the top is to transcend particularities of state altogether.” (MABBETT, 1983, p. 68).

cósmica é um lembrete que para escapar do ciclo de renascimento é necessário a ascensão a um estado elevado de consciência, a transcendência espiritual.

Da montanha cósmica, os versos retornam aos cenários terrenos, mencionando a região da costa leste: 「緑は波に浮島が」 (Miidori wa nami ni Ukishimaga; O verde ondulante de Ukishimagahara). 浮島が ou 浮島ヶ原 (Ukishimagahara) é o nome da região localizada entre a Baía de Suruga e o Monte Fuji e Ashitaka (hoje cidade de Fuji na Prefeitura de Shizuoka), uma enseada pantanosa que reflete a sombra do Monte Fuji, cuja área é usada para plantio de arroz. O nome da região é uma referência ao termo 浮島 (ukishima; ilha flutuante) nome dado às áreas insular que estão suspensas em ambiente aquático, as quais são compostas, geralmente, por plantas aquáticas, terra ou outro resíduo vegetal que forma uma espécie de tapete flutuante, podendo atingir até quilômetros de extensão.

Ukishimagahara é citada no 東関紀行 (Tôkan Kikô¹⁸⁶; *Viagens pela região leste*, 1242), de autoria desconhecida, o qual é um diário de viagens, cujo capítulo 41 apresenta uma bela descrição da ilha flutuante:

O cenário de Ukishimagahara parecia inigualável. Ao norte, no sopé do Monte Fuji, há um longo pântano que se estende de leste à oeste, como um longo pano. O verde das montanhas reflete suas sombras, fazendo com que o céu e a água pareçam um só. Aqui e acolá, barcos cortadores de junco apontam seus mastros, acima revoadas de pássaros. Ao sul, o mar se estende no horizonte e as ondas de nuvens e fumaça criam uma visão tocante. Não há uma única ilha bloqueando a vista. Distante, vejo algumas velas alinhadas no céu. A vista dos quatro lados, à sua maneira, parece solitárias. Nos campos, a fumaça da casa de sal sobe em fragmentos e a brisa do mar sopra por entre os pinheiros. Ukishimagahara parecia flutuar no mar, como uma das três ilhas, Horai¹⁸⁷. Quando ouvi dizer que se chamava Ilha Flutuante, me senti ainda mais atraído por ela, imaginando se poderia ser o lar dos imortais. Na entrada do pântano, onde as sombras são encharcadas, está Ukishimagahara, como o nome sugere, a fumaça e as nuvens do Monte Fuji parecem flutuar no céu. ¹⁸⁸.(TOKAN KIKO, 1242, n.p., tradução nossa)

¹⁸⁶東関紀行 (Tôkan Kikô; *Viagens pela região leste*, 1242) é um diário de viagem que relata a jornada de um viajante desconhecido de Quioto à Kamakura, centro político do xogunato na época. O texto é escrito em wakan-konkô (japonês com palavras chinesas) e descreve a paisagem, os templos visitados e as experiências ao longo do trajeto, combinando observações geográficas, referências literárias e reflexões budistas.

¹⁸⁷Na China antiga acreditava-se que no mar oriental havia três ilhas, chamadas de Horai, Hojo e Yingzhou, as quais eram habitadas por seres sobrenaturais (imortais).

¹⁸⁸「北は富士の麓にて西東へはるはると長き沼あり、布を引ひけるがごとし。山のみどり影を浸して、空も水もひとつなり。蘆かり小舟、所々に棹さして、むれたる鳥おほくさわぎたり。南は海のおもて遠く見わたされて、雲の波、煙の浪、いとふかきながめなり。すべて孤島の眼に遮るなし。わづかに遠帆ゑんはんの空につらなれるのをぞむ。こなたかなたの眺望、いづれもとりどりに心ぼそし。原には塩屋の煙たえだえ立ちわたりて、浦かぜ松の梢にむせぶ。此の原、昔は海の上にかうかびて、蓬萊の三みつの島のごとくにありけるによりて、浮島となん名づけたりと聞くにも、おのづから神仙のすみかにもやあらむ、いとどおくゆかしく見ゆ。富士山の影を映す沼の入江にある浮島ヶ原はその名の通り、富士の煙も雲も空に浮いておるわ。」 (TOKAN NIKKO, 1242, np).

A paisagem descrita no diário retrata o Monte Fuji, que envolto por charcos e neblina, evoca a ilusão de pequenas ilhas verdes flutuando à distancia, visto que a área pantanosa cria reflexos que fazem a vegetação parecer ilhas à deriva, borrando o limiar entre a terra e o céu, entre o real e o ilusório, entre o terreno e o sobrenatural. O trecho traz uma rica composição imagética que mescla natureza, espiritualidade e contemplação, descrevendo o cenário de Ukishimagahara com uma sensibilidade que desperta uma sensação de imersão num espaço etéreo e intangível.

Esta imagem de beleza e fantasia ressoa no verso de *Hagoromo, o Manto de Plumas*, no qual a ‘ilha flutuante’ transmite a ideia de leveza e efemeridade, numa paisagem em que o verde ondulante pode se referir tanto ao movimento visual da vegetação ao vento quanto ao efeito ilusório de que vívidas ilhas verde parecem flutuar no azul do mar (ou do céu). Este cenário ilusório de águas e ilhas flutuantes foi traduzido pelo poeta como: “Planície verde-onda das Ilhas Balouçantes”. A primeira parte do verso – ‘planície verde-onda’ - justapõe imagens dicotômicas: a imobilidade da planície e a de movimentação das ondas, as quais incitam a ideia de um campo com uma exuberante vegetação que ondula ao sabor do vento; do balançar suave do junco ao vento; de um lugar fixo, mas em constante movimento. O ‘verde-onda’ também remete a água pantanosa da região de Ukishima, que se tornam espelhos para a vegetação do Monte Fuji, dando a impressão de uma vegetação suspensa sobre a superfície da água.

A expressão ‘planície verde-onda’ pode ser lida tanto como metáfora para o fenômeno de ilhas flutuantes, dos tapetes verdes que ficam suspensos em ambientes aquáticos, tornando-se a onda verde destes espaços fluviais, quanto um espelho semântico para o termo ‘ilhas balouçantes’, tradução do poeta para o nome de Ukishima.

A escolha do lexical ‘balouçante’ para compor o nome de Ukishima (浮島; ilha flutuante), o qual é composto pelos ideogramas: 浮 (uki; flutuar) e 島 (shima; ilha), carrega uma plasticidade sonora que expressa um balançar suave e contínuo das ilhas, uma paisagem que está em permanente oscilação. A expressão ‘ilhas balouçantes’ instiga a imaginação, compondo imagens de ilhas, como nuvens, balançando suavemente sobre o azul do mar, espelhando o vai e vem das ondas; ou balançando no azul do céu, como o lento dançar das folhas ao vento.

A expressão também repete o jogo dicotômico da primeira parte do verso, no qual o conceito de imobilidade é transmitido por ‘ilha’ e o de movimento por ‘balouçantes’, criando uma sensação de leveza e suspensão, de algo suave e contínuo, sem rupturas, algo que não é

rígido, mas flutuante e delicado. A interação entre estático (planície, ilha) e o fluído (onda, balouçar) cria uma paisagem estável, mas cinestésica, de ilhas que balançam e planícies verdes que ondulam, apontando para um espaço mágico e mítico, onde o real e o etéreo se confundem.

Os próximos versos evocam o vento da mudança, 「払ふ嵐に花降りてげに雪を廻らす白雲の袖ぞ妙なる」 (Harau arashi ni hana furite. Geni yuki o megarasu hakuun no sode zo taenaru; a tempestade que varre o céu faz chover flores, na verdade, é maravilhosa a dança do anjo que no torvelinho da neve, parece mangas de nuvens alvas). Na primeira parte do verso, o verbo 「払ふ」 (harau; varrer, limpar) traz o sentido de limpar, afastar algo indesejado, enquanto que 「嵐」 (arashi; tempestade, vendaval) complementa o verbo, agregando a leitura de ventos da mudança, logo, a tempestade que varre os céus pode ser entendida como uma força purificadora, algo que afasta as impurezas. Neste caso, entendemos impurezas com o declínio do Darma, o apego ao mundo material, assim, o vendaval seria a força que dissipa a ignorância e a corrupção espiritual, o agente da renovação espiritual.

A mesma interpretação pode ser aplicada ao verso traduzido: “Ventos varrendo nuvens: chovem flores”, em que ‘nuvens’ resgata a ideia dos versos anteriores – a da nuvem como barreira que separa o mundo terreno e o celestial, simbolizando a divisão dos que atingiram a elevação espiritual, se depreendendo da ignorância e, portanto, habilitados a residir no mundo celestial, no céu além das nuvens. Em contrapartida, abaixo das ‘nuvens’ estão os que ainda são servos dos desejos mundanos, cuja visão obscurecida impossibilita que realizem a verdadeira natureza do Darma. Desta forma, o ato de varrer as nuvens sugere a remoção destas barreiras, na qual o vento é a força transformadora que dissipa as ilusões terrenas e permite que a luz do Darma se espalhe abaixo das nuvens. A imagem de ‘nuvens’ também pode significar tristeza, angústia, ou algo que impede a compreensão; estes reforçam a leitura de que o vento é um agente de mudanças, um purificador, o qual elimina (afasta) os infortúnios e a obscuridade.

O ‘vento varrendo nuvens’ invoca a ideia de céu em movimento, com redemoinho de nuvens sendo dissipadas. O som soprado da letra /v/ produz um efeito sussurrante, como se o vento estivesse soprando suavemente, dando, ao ato de varrer as nuvens, delicadeza e calidez. A imagem construída sugere o soprar suave do vento que dissipa as nuvens, abrindo o céu e ocasionando uma chuva gentil de flores. O uso dos dois-pontos introduz uma pausa que separa o ato de varrer do da chuva, como uma representação ‘limpa’ do céu, o qual não é mais preenchido por nuvens, como também o não será pelas flores, pois estas caíram, como a

chuva. Neste aspecto, o verso traz dois movimentos visuais: o horizontal (com o varrer das nuvens) e o vertical (com a chuva de flores), contribuindo para dinâmica visual da transitoriedade da paisagem, na qual as nuvens, possivelmente cinzentas, opacas e pesadas, são transformadas numa chuva de flores, leves e coloridas.

A chuva de flores remete à manifestação de um estado de graça espiritual, sendo que, na tradição budista, a ‘chuva de flores’ é associada à momentos de revelação da verdade ou de mérito espiritual alcançado (iluminação), como também simboliza auspiciosidade e aprovação divina, como no episódio em que Gautama Buda derrota Mara, o Deus da Ilusão e do Desejo no verso 72 do poema *A derrota de Mara* - “Quando o deus armado de flores fugiu, vencido por suas forças hostis, e o sábio sem paixão permaneceu vitorioso, tendo conquistado todo o poder das trevas, os céus brilharam com a lua como uma donzela com um sorriso, e uma chuva de flores de cheiro doce caiu molhada de orvalho¹⁸⁹” (COWELL, 20023, n.p., tradução nossa). No verso, assim como em *Hagoromo*, a chuva de flores é um indicador da superação das ilusões do ego, do medo e do desejo, fundamentais para alcançar o despertar espiritual.

A fim de comemorar a dissipação das nuvens da ilusão terrena e sob uma chuva de flores, a donzela celeste executa seu bailado: 「げに雪を廻らす白雲の袖ぞ妙なる」 (Geni yuki o megarasu hakuun no sode zo taenaru; na verdade, é maravilhosa a dança do anjo que no torvelinho da neve, parece mangas de nuvens alvas). O verso japonês retrata a dança delicada da Tennin que baila em meio à neve, cujas mangas lembram nuvens alvas, sendo que os termos que qualificam seu bailado - ‘neve’ e ‘nuvem alvas’ - aludem à ideia de pureza e imaculação.

A imagem construída no verso remete ao poema chinês *A deusa do Rio Luo* de Cao Zhi (192 – 232) “O vento que flui e a neve que dança se comparam à graça ondulante de uma bela mulher¹⁹⁰” (MIKATA, 2000. p. 24, tradução nossa), sendo que na China antiga, a visão da neve caindo era comparada a uma bela mulher dançando. Logo, o poeta utiliza-se desta delicada imagem da natureza para transmitir a leveza e a elegância da figura feminina, na qual a neve girando no ar e do vento fluindo remete a uma dança sutil.

Esta representação ecoa nos versos traduzidos de *Hagoromo, o Manto de Plumas*: “Como um vórtice de neve as mangas alvas de nuvem: esplendor dançante!”, os quais evocam a imagem da neve rodopiando, como se brincasse com as brancas mangas da

¹⁸⁹“When the flower-armed god thus fled away vanquished with his hostile forces and the passionless sage remained victorious, having conquered all the power of darkness, the heavens shone out with the moon like a maiden with a smile, and a sweet-smelling shower of flowers fell down wet with dew” (COWELL, 2003, np).

¹⁹⁰「流風廻雪を以て、美人の飄揺に比す」 (MIKATA, 2000, p. 24).

dançaria, criando uma visão mágica, com imagens etéreas e sonoridade que evoca movimento, leveza e encantamento.

A aliteração de /v/, no verso, produz diferentes sensações, como no vocábulo ‘vórtice’, no qual há uma carga sensorial intensa, com a junção da vibração de /t/ e /ɾ/, embutindo no significado a sensação sonora de movimento intenso, de rotação e turbulência, como se o próprio som estivesse rodopiando no ar. Nesta lógica, a expressão ‘vórtice de neve’ projetaria a ideia de fortes e densos espirais de neve, girando rapidamente no ar, em torvelinhos cegantes, no entanto, esta imagem é mitigada pela vibração suave do som fricativo de /v/ que flui contínuo pelo verso, como o murmúrio do vento, “vórtice de neve as mangas alvas de nuvem”, sugerindo a ideia de movimentos suaves e prolongados, como numa valsa.

O poeta consegue equacionar e pigmentar, na tessitura textual, uma cena bela, delicada e etérea, na qual a donzela celeste dança como os flocos de neve ao vento, cujo bailado segue o fluir e o rodopiar do ar e da neve, que com leveza e graça cria figuras alvas e esbeltas, em que suas mangas alvas, com movimentos delicados e graciosos, lembram as diáfanas nuvens do céu. A escolha lexical contribui para a construção da imagem de pureza, delicadeza e serenidade da cena, em que as palavras ‘nuvens’, ‘alvas’ e ‘neve’ trazem a ideia de pureza e efemeridade, como também a conexão com o celestial, refletindo a natureza da donzela celeste. Nos versos, há um dinamismo imagético que cria um encadeamento poundiano, o qual é endossado pelas inferências sensoriais. Assim, espelhando o rodopio da neve e o balanço das mangas de nuvens, que sugerem uma trajetória ascendente, a Tennin executa uma coreografia etérea e elegante, a qual representa a harmonia do mundo celestial e o desapego do mundo terreno.

Esta coreografia é organizada na arquitetura visual do verso de maneira que o movimento e a leveza, presentes na imagem descrita, se manifestam também na estrutura gráfica. Simulando a trajetória do vórtice e os movimentos prolongados da dança, o verso é longo, com uma cadência suave, que cria a sensação de leveza e de continuidade, num desenvolver da tensão, a qual culmina na pausa marcada pelos dois-pontos no fim do verso, seguido pela revelação: “esplendor dançante”, cujo verso mais curto, sugere a leveza e a súbita manifestação da dança. Essa quebra surge como o ápice do movimento, criando um efeito de clímax visual e semântico.

Este clímax também é espiritual. A escolha da palavra ‘esplendor’ remete à luminosidade, à claridade serena da sabedoria espiritual, a qual afasta a obscuridade das ilusões terrenas. Logo, ‘esplendor dançante’ refere-se não apenas à beleza estética da dança da

donzela celestial, mas também ao seu aspecto ritualístico, ou seja, ao ato dançante de transcendência, que permeado pela luz da sabedoria, aproxima o terreno do divino, instigando o despertar espiritual.

A ascensão espiritual também se espelha no bailado da donzela, cujos rodopios de neve e do balanço das mangas de nuvens, apontam para um movimento ascendente, um balé em direção à lua, na qual reside o Monarca da Lua, a quem a Tennin se dirige em reverência na estrofe abaixo:

Tabela 83: Versos: 232 a 234; personagem: Tennin

Honra e louvor ao Monarca da Lua. Daiseishi o Supremo Senhor-de-Toda-a-Força é sua origem.	南無歸命月天子。本地大勢至
	Namu kimyou getsu tenshi Honji daiseishi
	Saudação e reverência ao Soberano da Lua, sua natureza originária é um grande Bodisatva Seishi.

(CAMPOS, 2006a, p.41; 93)

O verso japonês inicia com a saudação¹⁹¹ 「南無」 (namu; prestar reverência, refugiar-me) - como no mantra 「南無阿弥陀仏」 (Namu Amida Butsu; ‘reverência a Buda Amida’ ou ‘eu me refugio em Buda Amida’) -, seguida de outra saudação budista 「歸命」 (kimyou) que significa dedicar a vida a buda; obedecer aos ensinamentos de buda. Logo, a expressão 「南無歸命」 (namu kimyou; saudação e reverência) implica uma entrega espiritual, uma reverência profunda e total ao objeto de devoção.

A expressão de reverência foi traduzida por Haroldo de Campos como “Honra e louvor”, em que ‘honra’ transmite a ideia de virtuosidade, pureza e honestidade, de culto ou adoração a uma divindade; e ‘louvor’ a ideia de enaltação e glorificação. “Honra e louvor” possui uma cadência natural que convida à declamação lenta e enfática, criando uma atmosfera de solenidade, dignidade e respeito, alinhando-se com a intenção por trás de expressões devocionais e espirituais, as quais denotam uma atitude de respeito e exaltação. Contudo, a expressão não abarca o aspecto de entrega da própria existência à divindade adorada, numa quase dependência espiritual. A saudação 「南無歸命」 (namu kimyou; saudação e reverência) expressa a total rendição e devoção espiritual da donzela celeste ao 「月天子」 (getsu tenshi; soberano da lua), sendo que esta devoção é marcada no palco pela elegante reverência feita pela Tennin (figura 30), a qual recita o verso numa posição de reverência, em sinal de devoção ao Soberano da Lua, o bodisatva Seishi, a quem a donzela serve e dedica sua vida.

¹⁹¹ A saudação “namu” tem origem sânscrita: “Namah” (नमः).

「大勢至」 (Daiseishi¹⁹²) ou bodisatva Seishi é, no Budismo Shingon, um dos 十三仏 (Jûsanbutsu; Treze Budas), cuja função “é visitar o leito de morte dos crentes e receber os mortos no paraíso¹⁹³” (ELIOT, 2005, p. 129, tradução nossa). No Budismo Terra Pura, Daiseishi é um dos bodisatva, acompanhado de Kannon, que compõe com Buda Amida, a tríade 阿弥陀三尊 (Amida Sanzon), sendo um dos espíritos que administram o paraíso de Amida (ELIOT, 2005, p. 122). No Sutra da Contemplação de Buda, Daiseishi é descrito como o bodisatva da "Luz Ilimitada". Ademais, ele tem grande poder para iluminar todos os seres com a luz da sabedoria a fim de libertá-los dos três reinos malignos. É por esta razão que ele também é chamado de “Possuidor de Grande Poder¹⁹⁴” (INAGAKI, 1988, p. 97, tradução nossa), ou seja, ele é o bodisatva que com a luz da sabedoria afasta as pessoas do caminho do sofrimento e da ilusão, redirecionando-os na jornada da iluminação.

Figura 30: Vídeo da performance teatral do drama Nô *Hagoromo*: Tennin em reverência ao Daiseishi.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=zuMPY-Vm9Ck&t=10s> (54m e 49s).

No sincretismo do Budismo com o Xintoísmo, o kami da lua foi associado ao bodisatva Seishi, o qual pode assumir a forma da lua (WINSTON; KING, 1979, p. 119), como

¹⁹²Em sânscrito, Daiseichi é chamado de Mahâsthâmaprâpta.

¹⁹³ [Seichi] “visits the deathbeds of the faithful and welcomes the dying to paradise” (ELIOT, 2005, p. 129).

¹⁹⁴“Boundless Light. Furthermore, he has great power to illumine all beings with the light of wisdom in order to deliver them from the three evil realms. It is for this reason that he is also called Possessed of Great Power.”

exposto na primeira lição do texto budista 月講式 (Gekkôshiki¹⁹⁵, Cerimônia de Instrução Mensal) que se refere ao bodisatva Seishi como 「月天子」 (gatsu Tenshi; Filho Celeste da Lua) (CHIHRO, 2014, p. 17), a mesma grafia presente no verso japonês de *Hagoromo*: 「月天子。本地大勢至」 (getsu tenshi Honji daiseishi; Soberano da Lua, sua natureza originária é um grande Bodisatva Seishi.), cujo verso foi traduzido como “Monarca da Lua. Daiseishi o Supremo Senhor-de-Toda-a-Força é sua origem”.

Na expressão “Daiseishi o Supremo” a palavra ‘supremo’, após o nome japonês reforça e repete o significado do kanji 大 (dai; grande, imenso ou supremo), a qual enfatiza a magnitude da força espiritual do bodisatva. O mesmo método foi utilizado nos ideogramas de 「勢至」 (Seishi), em que 「勢」 (sei) significa força, energia e 「至」 (shi) excessivo, extremo, o qual o poeta interpretou como “Senhor-de-Toda-a-Força”. Essa leitura completa a tradução da expressão 「本地」 (honji) que pode significar ‘o local de origem’, como também ‘a forma verdadeira de buda’. Assim, o verso “Senhor-de-Toda-a-Força é sua origem” pode ser lido como Buda (Amida) sendo a fonte da força de Daiseishi, visto que Amida Buda é visto como a fonte última de sabedoria, compaixão e poder espiritual, sendo que sua força se manifesta de diversas formas e por meio dos bodisatvas e outras representações.

No palco, a donzela celeste, que como numa prece recitou seus versos, começa um delicado e elegante bailado, o 「序之舞」 (jo no mai¹⁹⁶) (figura 31). Há uma significância quando a Tennin retoma seus dançantes movimentos após sua saudação ao Daiseishi, como a declarar que “a verdadeira essência da oração é a alegria em louvor ao divino¹⁹⁷” (YASUDA, 1973, p. 67, tradução nossa). Assim, é a alegria de honrar e louvar ao Monarca da Lua que incita a dança de Tennin, que desliza suavemente pelo palco, com movimentos delicados e refinados, criando uma atmosfera de beleza sutil e etérea, transformando cada instante em poesia visual.

Figura 31: Ukiyo-ê: *Jo no mai* do artista Uemura Shoên (1936).

¹⁹⁵月講式 (Gekkôshiki, Cerimônia de Instrução Mensal) é um texto budista associado à tradição da Terra Pura, o qual era recitado mensalmente em templos para instruir os praticantes sobre os ensinamentos essenciais do Budismo Terra Pura, com foco na importância do nembutsu — a recitação do nome de Amida Buda — e na confiança absoluta na compaixão de Amida para alcançar o renascimento na Terra Pura.

¹⁹⁶ 「序之舞」 (jo no mai) é geralmente performada pelo shite encenando personagens femininos ou espíritos de árvores, a qual é caracterizada por seus movimentos lentos, fluidos e precisos, que evocam um sentimento de serenidade e contemplação (fonte: <https://db2.the-noh.com/edic/archives.html>).

¹⁹⁷“the true essence of prayer is joy, in praise of the divine” (YASUDA, 1973, p. 67).



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/Jo-no-mai_by_Uemura_Shoen.jpg

O Jiutai declama os próximos versos, como a lembrar ao público que a dança executada no palco já foi performada por outra donzela celeste na praia de Suruga, na costa leste, a dança que é deleite dos moradores do mundo divino.

Tabela 84: Versos: 235 a 236; personagem: Coro

Agora a festa do Nascente: a dança-júbilo do leste-sol-nascente	東遊の舞の曲。
	Azuma asobi no mai no kyoku.
	A dança de diversão da região leste.

(CAMPOS, 2006a, p.41; 94)

No verso, o advérbio ‘agora’ presentifica a cena construída, como se a dança estivesse acontecendo concomitantemente à leitura do verso, o qual projeta a alegria e exaltação espiritual da e na dança da donzela celeste. Esse êxtase espiritual é reforçado pela escolha lexical feita pelo poeta, as palavras ‘nascente’ e ‘leste-sol-nascente’ resgatam as lendas e

festividades da região de Azuma, em que seres celestiais visitam as terras do leste do Japão. A repetição de ‘nascente’, além de acentuar que a dança performada tem a mesma origem celestial que a dança nascida na região leste, cria um efeito sonoro que ecoa o movimento contínuo e gracioso da dança, espelhado em ‘leste-sol-nascente’, cuja expressão é a fragmentação imagética do ideograma 「東」 (azuma; leste) – cujo pictograma ideogramático pode ser lido com o sol nascendo ao leste, ou, nas palavras do poeta ‘leste-sol-nascente’.

As palavras compostas ‘dança-júbilo’ e ‘leste-sol-nascente’ formam encadeamentos que ampliam a musicalidade do verso, como se imitassem a cadência da dança. O caráter de celebração, ritualidade e sacralidade da dança é intensificado pelo poeta, ao incorporar no verso os múltiplos significados de 「曲」 (kyoku; música, melodia, diversão, prazer) pela escolha das palavras: ‘festa’ - que é uma celebração coletiva marcada por alegria, com música e dança, num ambiente de partilha e celebração - e ‘júbilo’ - a alegria que transcende, o coração que transborda de felicidade e regozijo. Assim, a cena apresentada é de uma dança saturada de alegria, exaltação e devoção, cujo movimento corporal reflete o estado de êxtase espiritual.

O verso expressa o estado de plenitude espiritual da donzela celeste. A harmonia da sua dança reflete sua comunhão com o divino, sua prece de louvor ao seu soberano, a qual é uma graça sagrada aos humanos que a assistem e podem partilhar deste momento de júbilo. O sentimento de júbilo também é decorrente de ter novamente em sua posse o manto de plumas, o qual é parte da sua essência. Durante sua dança, a Tennin faz delicados e lentos gestos com o braço, como se exibisse a beleza do manto de plumas, mas também para reafirmar, com cada gesto, a liberdade reencontrada, pois, com a sua plenitude restaurada (física e espiritual) a donzela celeste pode voar e ascender aos céus, retornando à sua morada celestial.

A alegria e beleza do manto de plumas, símbolo do anjo celeste, é cantada na estrofe abaixo:

Tabela 85: Versos: 237 a 238; personagem: Tennin

Manto verdeazul: cor do espaço celeste	或は天つ御空の緑の衣。
	Arui wa amatsu misora no midori no koromo.
	Ora um manto do verde (do espaço) celeste.

(CAMPOS, 2006a, p.41; 94)

Na estrofe, observa-se como o poeta desmonta e remonta o verso original, preservando sua função poética, como no ideograma 「緑」 (midori; verde), o qual pode ser desmontado em outros ideogramas, como o radical ideogrâmico: 「糸」 (ito, shi; fio, linha, seda) ou

「水」 (mizu; água). Assim, em 「緑」 (midori; verde); há fragmentos imagéticos que remetem ao tecido (seda, fio), e à água, com a sua cor e fluidez, os quais o poeta recompõe como ‘verdeazul’.

Essa expressão traz a junção das cores verde e azul, criando uma visualidade rica e exuberante, uma tessitura de fios verdes e azuis que invocam a imagem do verde do pinheiral e das árvores nas montanhas que cercam a Baía de Miho, do azul das ondas na praia de Suruga e do céu onde reside a lua. Essa gama de tonalidades e fragmentos imagéticos urde um tecido fluido, etéreo e brilhante, digno do manto de plumas do anjo celeste, o ‘manto verdeazul’. O verso traz o dinamismo de um poema imagista, na sua economia de linguagem, mas de alta expressividade, demandando o esforço intelectual ao encadear imagens compactadas e justapostas neste casulo metafórico cromático.

O jogo imagético também se dá na expressão 「天つ御空」 (amatsu mi sora; espaço celeste), a qual qualifica o manto de plumas. Nesta, 「天つ」 (amatsu) é a forma arcaica para significar celestial, imperial; 「御」 (mi, go) é um prefixo honorífico para referir-se a algo ou alguém augusto, venerável; e 「空」 (sora) significa céu, paraíso. Diante disso, a expressão sugere que o manto de plumas se assemelha ao celestial e venerável céu, com sua vastidão etérea e sublime, seu espaço grandioso e divino. A essa denotação do manto de plumas, o poeta a reconstrói singela e delicadamente como “a cor do espaço celeste”, incorporando ao manto de plumas os significados tecidos na metáfora. Neste sentido, o manto já qualificado de verdeazul, recebe (e reforça) sua segunda tonalização: a da imensidão azul do céu - o azul-céu que nunca é o mesmo, cuja tonalidade muda conforme o clima e o tempo; o azul que pode ter o tom suave das manhãs, o frêmito do meio-dia e a delicadeza que se dissolve no crepúsculo.

A “cor do espaço celeste” significa mais do que a cor azul do céu. Ela refere-se ao azul que inspira serenidade e instiga a curiosidade, que remete à esperança e à liberdade, o azul que acolhe a todos que lhe rogam, ao mesmo tempo em que nos lembra da sua imponência - do espaço que transcende o plano terrestre, do espaço que é divino. A “cor do espaço celeste” é a morada dos seres celestiais, seres livres das impurezas terrenas, que dançam no azul acima das nuvens, em meio aos sons celestiais.

Assim, o manto de plumas é o manto celeste, o manto que unifica o azul do plano celestial e do plano terreno, que tem urdido em seus fios o verdeazul da natureza. Sua tessitura é sobrenatural, entremeada pelo sublime azul e pelo sagrado céu, tornando-o parte do divino. Contudo, a vestimenta celeste não possui apenas características do céu-acima, o manto

também é confeccionado por elementos da primavera, sendo que ele transita entre o azul celestial e a bruma primaveril, cujo encanto é exaltado pelo Jiutai nos versos abaixo:

Tabela 86: Versos: 239 a 240; personagem: Coro

Manto cor de bruma: névoa da primavera.	又は春立つ霞の衣。
	Mata wa haru tatsu kazumi no koromo.
	Ora um manto de brumas primaveris

(CAMPOS, 2006a, p.41; 94)

O Coro associa o manto a 「春立つ霞」 (haru tatsu kazumi; bruma da chegada da primavera), ou seja, ao início da primavera, quando a neve se dissolve e surgem as diáfanas nuvens de névoa, promovendo uma atmosfera etérea, de sonho e mistério, a qual é salpintada com a florência de cores e aromas. A bruma primaveril sinaliza o fim do rigor do inverno e a chegada da renovação da primavera. Este casulo imagético, que é a bruma da primavera, conceitua o manto de plumas, conferindo-lhe a delicadeza e sensibilidade da estação, com sua renovação e despertar de cores e aromas, como também o aspecto onírico e ascendente da bruma, a qual é translúcida e volátil, pairando suavemente no ar, para então ascender aos céus e sumir no calor do horizonte.

Repetindo a sensorialidade da estrofe anterior, Haroldo de Campos qualifica o manto de plumas em “cor de bruma: névoa da primavera”. A metáfora “cor de bruma” evoca a visualidade translúcida e misteriosa da bruma, sua característica etérea e coloração insubstancial. Com sua dança delicada, ela é a melodia que anuncia a chegada da primavera. Como um sonho, a bruma surge suavemente nos campos adormecidos, transformando o cenário num mundo devaneante, como se um véu esmaecido se derramasse pela paisagem, escondendo detalhes e suavizando contornos, imprimindo um aspecto mágico e misterioso. Desta forma, o “manto cor de bruma” tem um caráter misterioso e fugidio, sugerindo um tecido delicado que se funde com o ambiente, dando-lhe um ar de sobrenatural, de divino. Ele é a vestimenta pigmentada por devaneios, o qual traz, como sua coloração, o encanto oculto da bruma, a magia sussurrada do desabrochar de matizes e fragrâncias que despertam do sono invernal.

A vestimenta “cor de bruma” é também o véu diáfano que entremeia o mundo terreno e o celestial. A conexão com o mundo celestial é derivada do movimento de ascensão¹⁹⁸ da névoa, que delicadamente se ergue em direção aos céus, implicando a possibilidade de

¹⁹⁸ Na tradição waka, a névoa é entendida como um fenômeno natural ascendente (SHIRANE, 2012, p. 77).

transcendência espiritual, como também a ideia de que a donzela consegue ascender ao plano celeste, tal como a bruma ascende.

O “manto cor de bruma” é a “névoa da primavera”; ele é a bruma primaveril que com sua beleza diáfana, revela os tons e sensações da primavera, estação em que a natureza se veste com cores vibrantes e o frescor de suas fragrâncias. O manto, como “névoa da primavera”, invoca, com seu toque efêmero, os encantos da primavera, seu ar perfumado e matizado pelo frescor das primeiras flores. A vestimenta personifica a essência da primavera e os sentimentos agregados à estação: o desabrochar das flores e a alegria da renovação, da esperança vinda de novas possibilidades; o sentimento de contemplação que permeia o perfumado ar, o clima ameno e o ambiente florido instigam a sensação de paz e harmonia. Dessa maneira, o manto colorido de bruma e tecido pela névoa da primavera remete a um sonho suspenso entre o mundo real e divino, um mundo encantado, uma terra verdejante, onde a beleza e a harmonia imperam, como num paraíso celeste, onde quem o respira, desperta para o encanto do universo.

O verso traz imbricado em suas metáforas um câmbio sensorial, em que a plasticidade sonora do verso “Manto cor de bruma: névoa da primavera”, com suas vogais abertas e a aliteração da letra /m/ e /n/, produz a sensação de maciez e delicadeza, o que contribui para um efeito acolhedor e sereno. Por outro lado, há um contraste sensorial, pois, primavera remete ao espetáculo de tons, sons e cheiros, enquanto que a bruma é translúcida, insubstancial. Logo, as metáforas “cor de bruma” e “névoa de primavera” intercalam as sensações do visível e do invisível, do tangível e do intangível, do aroma e do inodoro, num balé de estímulos e imaginação.

O invocar sensorial deste manto diáfano, que nos permite entrever as belezas da primavera e vislumbrar as belezas e encantamentos do mundo celestial, se estendem para os próximos versos, cantados pela Tennin, que reforçam a beleza da vestimenta celeste, destacando sua cor e fragrância,

Tabela 87: Versos: 241 a 242; personagem: Tennin

Maravilha de cor-perfume: a donzela vestida de céu.	色香も妙なり少女の裳裾
	Iroka mo taenari otome no mosuso
	De cor e fragrância maravilhosos, a bela vestimenta da donzela

(CAMPOS, 2006a, p.41; 83)

O verso japonês traz novamente o termo 「色香」 (iroka; cor e fragrância), o qual foi traduzido pelo poeta no verso 45 como “cor-aroma” e, neste, como “cor-perfume”. Assim

como “cor-aroma”, a metáfora “cor-perfume” apresenta uma sinestesia na qual olfato e visão se fundem, indicando que o manto da donzela não se destaca apenas pela sua coloração, mas também pelo perfume que exala, remetendo ao verso anterior, no qual a vestimenta celestial é comparada à chegada da primavera.

Contudo, a expressão “cor-perfume” não alude apenas aos cheiros e tons da primavera, mas a uma cor e fragrância misteriosa, mágica, uma “Maravilha de cor-perfume”. No verso japonês, o aspecto misterioso advém do termo 「妙」 (myô; maravilhoso, misterioso), o qual carrega a ideia de algo refinado e misterioso, ou, ainda, de algo milagroso, associado ao sublime e ao divino. Assim, os tons e aromas do manto de plumas trazem o toque do maravilhoso, do divino, apontando que a beleza da vestimenta está além da compreensão comum, ela está numa dimensão quase sagrada.

O manto de plumas é ao mesmo tempo intangível e sensorial, cuja beleza não pode ser apreendida apenas pelos olhos ou olfato, mas é extrassensorial, uma experiência além do comum. Isso solidifica o fato de que o manto não partilha apenas de elementos terrenos (cheiros e cor da primavera); a vestimenta da donzela celeste é algo mágico, ela carrega a essência do mundo celestial e sua inacessível beleza.

Este aspecto é reforçado no verso “a donzela vestida de céu”. Esta bela metáfora contrapõe a materialidade e a imaterialidade do manto de plumas, a vestimenta que se confunde com o próprio firmamento, o céu que é o manto do mundo. A imagem da donzela vestida de céu resgata e reforça a conexão da Tennin com o mundo celestial, sendo uma das donzelas que serve o Monarca da Lua, e também caracteriza o manto em sua beleza e natureza celeste.

O verso aponta que a donzela vestida de céu se veste em diferentes matizes celestiais, em várias tonalidades de azul: o azul da manhã, do entardecer, do clima ensolarado, do chuvoso; o azul com raios dourados; o azul tingido de rubro do entardecer ou de violeta do amanhecer; o azul-escuro, quase negro, salpicado de diamantes estelares do anoitecer. Ela se veste em diferentes texturas, feitas de nuvens e brumas, leves como os diáfanos véus. Sua tessitura é composta por fios de névoas que tremulam, translúcidos ao toque, e da lã dos novelos de nuvens, que criam o mais fino linho da cama dos sonhos. A donzela veste-se com a fluidez do vento que desliza sobre a trama intangível de névoas e nuvens, fazendo-os ondular suavemente, como as ondas no mar, ou agita-las com correntes dançantes, criando um bailado devaneante.

O poeta constrói uma imagem de beleza sublime e celestial, na qual há uma intercomunicação de sentidos, em que as sensações são aguçadas ao imaginarmos a donzela com seu manto feito da trama celestial, com suas cores, toques e sabores, que fluem e se movem com graça. A beleza e graciosidade do manto, cantada nas últimas estrofes, são o prelúdio para a beleza do bailado da donzela celeste, cuja dança encantadora é um presente divino para os humanos.

Os próximos versos retratam a gestualidade do bailado da donzela, com seus movimentos delicados que deslizam pelo ar:

Tabela 88: Versos: 243 a 272; personagem: Coro

À esquerda à direita à esquerda à esquerda à direita sopro-suaves giros da grinalda de flores giros do manto cor-de-céu: fluem refluem flutuam as mangas de plumas dançarinas.	左右左。さいふ颯々の。花をかざしの。天の羽袖。靡くも返すも。舞の袖。東遊の。数々に。東遊の数々に。その名も月の。色人は。三五夜中の空に又。満月真如の影となり。御願円満国土成就。七宝充滿の宝を降らし。国土にこれを施し給ふさる程に時移って。天の羽衣浦風に。たなびきたなびく。三保の松原。浮島が雲の。愛鷹山や富士の高嶺。かすかになりて。天つみ空の。霞にまぎれて。失せにけり。
Muitos são os jogos do Nascente muitos são os júbilos do Nascente.	Sayûsa. Saiu satsusatsu no. Hana o kazashi no. Ama no hasode. Nabiku mo kaesumo. Mai no sode. Azuma asobi no kazukazu ni. Azuma asobi no kazukazu ni. Sono na mo tsuki no irohito wa sango yashuu no sora ni mata. Manguetsu shinnyo no kague to nari. gogan enman kokudo jougue; shichi hou juuman no takarao furashi kokudo ni tore hodokashi tamau saru hodoni. Toki utsutte, ama no hagoromo, urakaze ni tanabiki tanabiku; kasukani narite, amatsu misora no kasumi ni maguirete usenikeri.
Quem se chama Pessoa Alva da Lua na décima quinta noite culmina: plenilúnio plenitude perfeição. Cumpriram-se os votos circulares. Espada e alabarda guardam o país. O tesouro das setes benesses chove profuso na terra. Passa-se agora o tempo: o celeste manto de plumas está no vento.	À esquerda à direita à esquerda à esquerda à direita suavemente as mangas de plumas celestes ornadas de flores, ondulam-se e desdobram-se no bailado de mangas. Dança inúmeros bailados da região leste, dança. O anjo, como o próprio nome diz, alvo como a lua, aparece novamente no céu, na décima quinta noite. Uma figura límpida como a lua cheia, fazendo votos de completude de um reino perfeito; fazendo votos de completude de um reino perfeito, fazendo chover sete tesouros, uma abundância de tesouros, ao reino outorga isto, enquanto, o tempo vai passando e o manto de plumas celeste pairando ao vento. Vai-se tornando indistinto, tornando-se indistinto na bruma do espaço celeste e desaparece.

Sobre o pinheiral de Miho sobre as Ilhas Balouçantes sobre o monte Ashitaka sobre o pico do Fuji flutua excelso dissolvido no céu do céu. Esfuma-se na névoa e a vista o perde.	

(CAMPOS, 2006a, p.41-2; 83)

O verso japonês 「左右左」 (sayûsa; à esquerda, à direita, à esquerda) é uma referência ao estilo de dança Nô, a coreografia 左右 (sayû), a qual é descrita por Zeami em seu ensaio 七十以後口傳 (Shichijû igo kuden¹⁹⁹). Esta consiste em segurar o leque com a mão direita, movendo-o para a esquerda em diagonal; a mão esquerda estende-se à frente e, depois, é deslocada em diagonal para direita; por fim, a mão direita é novamente estendida à frente (TAKASU, 1985, p. 359). Esse movimento é executado pela Tennin, conforme o verso é recitado.

A coreografia da 左右 (sayû) está grafada no próprio ideograma, o qual se assemelha ao movimento da dança da donzela, a do braço elevado à frente ao corpo e da outra mão que se move em diagonal. Essa postura também põe em destaque as mangas do manto de plumas, dando ao bailado da donzela uma leveza etérea, como se seu manto de plumas estivesse flutuando e se fundindo ao céu. O aspecto caligráfico visual do ideograma, no qual a postura da donzela está simbolizada, foi configurado no verso traduzido: “À esquerda à direita à esquerda à esquerda à direita sopro-suaves”, por meio dos espaçamentos e da posição alinhada dos corpos verbais, que transmitem o padrão ritmo da dança, numa coreografia das palavras, que demarca o deslocamento e o valsar da donzela. A cadência e os movimentos dançantes descritos no verso evidenciam a simetria e o equilíbrio das danças ritualísticas, aludindo aos movimentos circulares (e xamânicos) da kagura e reforçando que a dança

¹⁹⁹ 七十以後口傳 (Shichijû igo kuden) - esse ensaio traz as reflexões de Zeami sobre a arte do Nô à medida que envelhece, abordando questões relacionadas à estética, à técnica e à profundidade da performance.

performada pela Tennin não é apenas um espetáculo visual, mas um ato sagrado, um presente celestial aos mortais.

O encanto da dança das palavras estende-se à sua musicalidade, como a onomatopeia 颯々 (Satsu satsu), a qual representa o som do vento soprando ou o sedoso som de tecido ondulando ao vento. Essa bela imagem sonora e visual, foi traduzida pelo poeta como “sopro-suaves”. A aliteração do /s/ na metáfora “sopro-suaves” espelha o som do original ‘satsu’, preservando o efeito sonoro do vento soprando de forma delicada e contínua, transmitindo leveza e fluidez. A escolha de palavras dissilábicas (‘so-pro’ e ‘sua-ves’) ecoa o ritmo cadenciado da onomatopeia, contudo, enquanto ‘satsu’ expressa a sensação de rapidez e sibilância, “sopro-suaves” possui uma musicalidade pausada e suave, semelhante ao sussurro do vento, ao farfalhar da relva ou ao deslizar do manto no ar.

Ao efeito sonoro agregam-se os aspectos visual e tátil, em que ‘sopro’ projeta a sensação de delicadeza, do roçar do vento na pele, do rodopiar gracioso do manto de plumas e do dançar sereno da donzela, enquanto que ‘suaves’ reforça a delicadeza projetada por ‘sopro’, culminando numa metáfora que transmite a suavidade do ar, a coreografia do vento conduzindo o manto de plumas, como se o próprio vento estivesse dançando com a donzela.

A dança da donzela continua no verso 「花をかざしの天の羽袖 靡くも返すも舞の袖」 (Hana o kazashi no Ama no hasode Nabiku mo kaesumo Mai no sode; as mangas de plumas celestes ornadas de flores, ondulam-se e desdobram-se no bailado de mangas), o qual constrói um cenário etéreo em que a Tennin dança entre flores, vento e céu. O termo japonês 「かざし」 (kazashi; flor adornada no cabelo), também presente no verso n.89, evoca a delicadeza e a estética da donzela celestial, cujas flores enfeitam não apenas o diadema da Tennin, mas também as mangas do manto de plumas. A figura do manto adornado de flores também resgata os atributos primaveris do hagoromo: “névoa de primavera” e “maravilha cor-perfume”, a conexão da donzela com a natureza (primavera), sugerindo o quadro em que as flores presas aos cabelos da donzela se ramificam até as mangas emplumadas para, então, se espalharem ao vento, enquanto a Tennin baila. A presença de flores na dança da donzela expõe o aspecto sagrado do bailado, visto que, no contexto de rituais ou danças sagradas, flores são símbolos de pureza e bênçãos divinas, sendo usada, muitas vezes, como ferramenta de purificação²⁰⁰.

²⁰⁰Nas cerimônias xintoístas, o santuário é adornado com as gohei (flâmulas sagradas), as quais são penduradas em cordas de palha sagrada ou nos galhos da árvore sagrada, a 榊 (sakaki; cleyera japônica), as quais são usadas para invocar a presença do kami. Os ramos de sakaki também são utilizados em rituais xintoístas de purificação.

O vocábulo ‘mangas’ remete à imagem das mangas dos quimonos, longas e fluídas, que dão graça e movimento ao mais simples e pequenos dos gestos. Na tradição waka, as mangas são espelhos das emoções do eu lírico, usadas como metáfora para expressar o sentimento interior (ZHAO, 2022, p. 34). O mesmo ocorre em *Hagoromo, o Manto de Plumas*, em que as “mangas de plumas dançarinas” representam o enlevo da donzela (e daqueles que a assistem) em poder dançar, em louvor ao Monarca da Lua, no azul da morada celeste, em singrar o ritmo do balanço do vento com seu tecido diáfano, que se move em perfeita harmonia com o corpo, o vento, as flores e o céu.

O aspecto sagrado também é aludido pela expressão 「天の羽袖」 (ama no hasode; mangas de plumas celeste), a qual retoma a qualificação do manto de plumas como a “cor do espaço celeste”, reforçando a ligação do hagoromo com o plano celestial, com o divino, como também o aspecto diáfano e etéreo do manto, cujas mangas de plumas flutuam no ar, acompanhando os movimentos da dançarina celeste.

Este bailado de mangas emplumadas esvoaçando como asas e de flores flutuando ao vento foi traduzido por Haroldo de Campos como “giros da grinalda de flores giros do manto cor-de-céu: fluem refluem flutuam as mangas de plumas dançarinas”. Similar aos versos anteriores, o poeta mantém o conceito de espaçamento e simetria do corpo verbal, a fim de transmitir a ideia de uma coreografia, a qual é reforçada pela escolha lexical de ‘giros’ que remete ao movimento circular, algo típico de danças ritualísticas.

O verso “giros da grinalda de flores” alude tanto ao adorno tradicionalmente usado nos cabelos - simbolizando beleza, pureza e primavera, sendo uma representação da donzela celeste e do seu diadema de flores, que ao dançar espalha flores pelo ar - quanto uma alegoria para o manto de plumas decorado com flores. Neste aspecto, o verso projeta a ideia de um véu de flores executando suaves redemoinhos, como se uma grinalda primaveril abracasse e se entrelaçasse com o vento, numa espiral de cores e aromas. Em “giros do manto cor-de-céu”, a donzela continua seu bailado circular e gracioso, exibindo a beleza do seu manto de firmamento, indicando que a veste da Tennin carrega a essência das flores e do céu.

O bailar do manto celestial é belamente descrito no verso “fluem refluem flutuam as mangas de plumas dançarinas”, cuja escolha lexical de ‘fluem’ remete à ideia de fluxo contínuo, da fluidez da água e do vento, enquanto que ‘refluem’ amplia o conceito de ‘fluem’ com a ideia de retorno, o movimento de ida e volta, como o balanço das ondas do mar. A palavra ‘flutuam’ traz a suspensão do ar, como a pluma a rodopiar ao vento. Os verbos ‘fluem’ e ‘refluem’ criam um ritmo de ida e volta que se assemelha ao movimento do vento, das ondas

e da dança sagrada da donzela celestial, ao mesmo tempo em que, devido ao prolongamento sonoro dos verbos (fluem, refluem, flutuam), há a sensação de um movimento circular e ascendente, espelhando o bailado da Tennin, cujo valsar é como uma pluma ao vento: sereno e oscilante, sem rupturas, cada gesto conduz suavemente ao próximo, ecoando o farfalhar deslizante de um véu esvoaçante.

Os verbos no plural reforçam a ideia de múltiplos elementos – a donzela, o manto, as flores, o vento, as plumas, as mangas – movendo-se em uníssono, em que a brisa primaveril sopra a grinalda de flores, criando rastros de matizes e fragrâncias, conduzindo-a num elegante deslizar. Em um suave balançar, como nuvens de relva, o manto cor do céu retoma o fluir do vento, num oscilar constante de refinamento. Ao finalizar o verso com ‘flutuam’, o poeta intensifica a sensação de leveza e elevação, sugerindo a imagem da donzela celeste suspensa no céu, cuja beleza de sua dança demanda que o leitor também suspenda sua respiração, em maravilha com a cena da donzela dançando graciosamente no céu, com seu manto flutuando no firmamento, as mangas emplumas esvoaçando como asas, e as flores acentuando sua beleza divina.

À plasticidade visual do verso une-se a sonora, a repetição do fonema /flu/ expressa a sensação de suavidade e continuidade, como também de algo leve e soproso, apontando para ideia de movimento leve e constante, como o sussurrar do vento ao deslizar pelas folhas do pinheiro ou como o suspiro de apreciação ao contemplar a dança celestial. A musicalidade do verso “fluem refluem flutuam” projeta a imagem de mangas longas e diáfanas bailando com movimentos fluidos e delicados, quase sem peso, em perfeita harmonia com o dançar da Tennin, em que o vento, as flores, as mangas de firmamento não são apenas adornos, eles se entrelaçam num ritual de beleza e graça divina. O verso possui uma delicada e elegante força de movimento, com a uma superposição de um tema único, o dançar da donzela e do seu hagaromo.

Esculpindo o relevo textual, o poeta faz com que as palavras se expandam e se desdobrem numa bela coreografia verbal, numa paisagem que nos toca em todos os sentidos sensoriais, no qual o balé das “mangas de plumas dançarinas” evoca uma cena de leveza, graciosidade e movimento etéreo, em que a Tennin dança e ascende ao céu, reforçando a imagem do anjo celeste e a do manto de plumas como parte do plano celestial e da beleza das danças sagradas.

Os próximos versos retomam a conexão entre as danças celestiais e as da região leste:

「東遊の数々に。東遊の数々に」 (Azuma asobi no kazukazu ni. Azuma asobi no

kazukazu ni; dança inúmeros bailados da região leste, dança), ou, na tradução haroldiana: “Muitos são os jogos do Nascente muitos são os júbilos do Nascente”, apontando que as danças do Nascente são reflexos das danças sagradas realizadas pelas donzelas celestiais no paraíso, evocando os mesmos sentimentos de graça e júbilo. Da mesma forma que as danças dos Nascente descendem da figura etérea da donzela celeste que presenteou os humanos com uma dança sagrada na praia de Udohama, agora, no Pinheiral de Miho outra Tennin dança com um véu de névoa prateada: seu bailado é poesia em gestos; cada giro, o murmúrio do firmamento e da primavera, um espetáculo celestial da dançaria do céu e da lua.

A relação da donzela celeste com o Palácio da Lua é retomada no verso: 「その名も月の色人は三五夜中の空に又。満月真如の影となり」 (Sono na mo tsuki no irohito wa sango yashuu no sora ni mata, manguetsu shinnyo no kague to nari; O anjo, como o próprio nome diz, alvo como a lua, aparece novamente no céu, na décima quinta noite, uma figura límpida como a lua cheia). Este verso reforça a conexão da Tennin 「天人」, cujo nome carrega o kanji 「天」 (ten; celeste, céu, paraíso), que remete ao paraíso e ao celeste céu. A expressão 「月の色人」 (tsuki no irohito wa; pessoa da cor da lua) alude às donzelas que residem no Palácio Lunar, cuja pele brilha como o próprio luar, e que, quinzenalmente, vestem vestes negras a fim de inibir o brilho alvo de sua pele. A referência ao ciclo lunar também está presente na expressão 「三五夜」 (sango ya; décima quinta noite). Essa expressão se refere à lua que cai no 15º dia do 8º mês do calendário lunar, também chamada de ‘lua da colheita’, quando ocorre o festival de colheita, em que se admira a beleza e plenitude da lua, consagrando-a com a oferta de alimentos. Ambas as expressões 「月の色人」 (tsuki no irohito; pessoa da cor da lua) e 「三五夜」 (sango ya; décima quinta noite) lembram o poema chinês de Bai Juyi (772-846): 「八月十五日夜禁中独直，对月忆元九」 (No décimo quinto dia do oitavo mês, estou sozinho no palácio, olhando para a lua e pensando em Yuan Jiu), cujos primeiros versos são:

Tabela 89: Versos do poema de Bai Juyi (tradução de Angélica Ramos)

No palácio de prata e ouro, a noite serena só, pernoito entre escritos e reminiscências Sob a lua do luar cor de quinzena, do velho amigo, mil distâncias de ausência	银台金阙夕沈沈,独宿相思在翰林。三五夜中新月色, 二千里外故人心。
	yín tái jīn quē xī shěn shěn, dú sù xiāng sī zài hàn lín. sān wǔ yè zhōng xīn yuè sè, èr qiān lǐ wài gù rén xīn.
	O palácio prateado e dourado estão escuros à noite, sozinho na Academia Hanlín, sento sua falta. Na 15º noite, o brilho do novo luar. O coração de um velho amigo a duas mil milhas de distância.

(fonte: <https://www.gushiju.net/ju/265875>)

Nos versos, a lua da décima quinta noite, contemplada por seu brilho e plenitude, é o elo entre o eu lírico e o seu amigo distante, pois, apesar da distância, ambos podem contemplá-la simultaneamente, como um espelho que reflete memórias e amizade. O poema chinês expressa a ideia da lua como símbolo de constância, o elemento que proporciona uma conexão espiritual através do tempo e do espaço. Logo, a lua torna-se um símbolo de conexão emocional, instigadora de memórias (LIN, 2012, p.59-60).

Em *Hagoromo*, assim como nos versos de Bai Juyi, a lua é o ponto de constância e de intersecção de memórias do passado e do presente, evocando a imagem de beleza celestial e leveza, e trazendo à tona lembranças das danças divinas, alocando-as no presente e instigando o coração a recordar de verdades esquecidas, como se a dança dela fosse a melodia da luz divina, que, em sua ascensão, envolta pelo manto diáfano, conduz a todos ao seu destino cósmico: a vastidão infinita do céu.

Na escuridão do firmamento, a Tennin cria uma trilha de luminescência, cujo brilho prateado equipara-se ao da mais bela lua. Tal comparação advém da expressão 「三五夜」 (sango ya), a qual também é usada como sinônimo para 「名月」 (meigetsu; lua da colheita, lua cheia). Esta é uma palavra sazonal usada para expressar a atmosfera do outono; contudo, sua ênfase reside em expressar a beleza e a elegância da lua cheia. Na tradição waka, meigetsu representa a lua mais bela do ano, digna de contemplação e reverência, sendo um símbolo de efemeridade e refinamento. Logo, a comparação com a lua da colheita reforça o refinamento e elegância da beleza e do bailado da Tennin.

Na estrofe japonesa, a lua cheia também é mencionada pelo vocábulo 「満月」 (mangetsu, lua cheia). Este termo refere-se à plenitude da lua cheia, sem a carga estética de 「名月」 (meigetsu; lua da colheita, lua cheia), que enfatiza a beleza e o refinamento da lua outonal. No verso, 「満月」 (mangetsu; lua cheia) é associado a 「真如」 (shinnyo; talidade), o qual é um termo budista que significa a talidade, ou seja, a essência das coisas, sua verdadeira natureza, aquilo que define a coisa em si (ELIOT, 2005, p. 334). Frente a isso, a expressão 「満月真如」 (mangetsu shinnyo; lua cheia límpida), presente no verso japonês, é uma metáfora que implica que, assim como a luz da lua cheia ilumina a escuridão, a talidade (verdade absoluta) dissipa a ilusão das pessoas. Ou seja, quando a ignorância e os desejos mundanos são compreendidos, a verdadeira natureza da mente surge e com ela a iluminação (TAKEMORI, 1982, p. 35).

Desta forma, o verso aponta que a lua cheia e sua luz prateada não são apenas um fenômeno físico, mas, imbricadas nela, estão o reflexo da verdade budista e os ensinamentos

de buda, que o luar carrega a luz divina do Dharma, iluminando a escuridão das ilusões mundanas. A lua é o veículo de beleza sensorial e da iluminação espiritual, da mesma forma em que há o livre arbítrio de seguir o caminho do Dharma, a luz da lua ilumina a todos, mas apenas no coração daqueles que a adoram e optam por singrar a jornada budista é que ela habita.

O simbolismo lunar e budista também está presente na estrofe traduzida: “Quem se chama Pessoa Alva da Lua na décima quinta noite culmina: plenilúnio plenitude perfeição”. O primeiro verso traz uma cadência lenta e contemplativa, cujo efeito melódico integra-se às imagens etéreas e luminosas evocadas pelas escolhas lexicais, remetendo a seres celestiais que dançam em êxtase divino, às donzelas que habitam o Palácio da Lua, cuja luz alva irradia a verdade absoluta, a talidade budista.

A metáfora “Pessoa Alva da Lua” refere-se às Tennin que residem no Palácio da Lua, cuja luminescência, responsável pelo ciclo lunar, pode ser caracterizada como pessoas de tez alva, sendo que ‘alva’ incita a ideia de pureza, luminosidade, imaculação, reforçando o conceito da donzela como entidades etéreas e espirituais, dignas de residir no paraíso lunar. Pessoa alva da Lua também pode remeter ao Monarca da Lua, o Daiseishi, ou budas e bodisatvas, os quais são frequentemente comparados ao brilho da lua em textos budistas.

A construção do verso também gera um encadeamento imagético que se assemelha ao da transcendência. A expressão “Quem se chama” sugere uma indagação de identificação, uma busca para saber quem ou o que se é, o desejo de descoberta pela verdade do ser (talidade). À imagem desta jornada pela verdade do eu, adiciona-se “Pessoa”, dando-lhe uma forma humana, terrena, e, como tal, sujeita às impurezas e vicissitudes do plano terreno. Contudo, o conceito de “Alva” é acrescido, caracterizando esta pessoa como alguém puro, permeado de luz, sendo que “Lua” reforça o aspecto celestial de ‘alva’, integrando a ideia de beleza e transcendência. Deste modo, o verso cria um encadeamento imagético de ascendência espiritual, emulando a jornada pela iluminação, que se inicia pela busca do eu, da verdade que transcende as ilusões terrenas e culmina com a luz transcendente do paraíso lunar.

A sensação de aditamento também permanece no verso “na décima quinta noite culmina”, cuja cadência reverbera com uma progressão ascendente, culminando em um ápice esperado e significativo. A escolha lexical de ‘décima quinta noite’ mantém o sentido do termo japonês, sua relação com o ciclo lunar, associando-o à plenitude da lua cheia, ao mesmo tempo em que adiciona um tom ritualístico ao verso, indicando que há um evento aguardado e

solene (como numa lua da colheita), e que esta solenidade envolve a lua cheia, a qual é o ponto de conexão entre o mundo celestial e o terreno.

O tom de ritualismo do verso é intensificado pelo verbo “culmina”, o qual sugere um ápice, uma realização máxima, tanto em sentido físico (a lua cheia atingindo seu brilho máximo) quanto espiritual (a iluminação, a realização da verdade budista). A progressão do verso conduz a uma experiência progressiva de êxtase, e o uso do sinal de dois-pontos cria uma pausa expectante, preparando para o verso seguinte, o qual culmina no conhecimento de que a luz da lua cheia é o espelho da plenitude e perfeição espiritual.

Os versos “plenilúnio plenitude perfeição” possuem uma saturação poética belíssima. O verso possui grande impacto visual, em que cada palavra está separada, criando um efeito de gradação e enfatizando a importância de cada termo, ao mesmo tempo em que repete o movimento de ascensão dos versos anteriores, como num ciclo de plenitude e realização. A disposição vertical do poema emula a ascensão da lua no céu ou a elevação espiritual.

A escolha lexical também agrega uma beleza e simbolismo à estrofe, na qual “plenilúnio” é a manifestação da lua cheia em sua forma mais visível e impactante, a lua em sua plenitude. As sílabas longas de “plenilúnio” evocam algo grandioso e cósmico, a lua em seu estado mais elevado de iluminação; um espetáculo celeste de beleza, graça e encantamento, cuja imagem ecoa suavemente com som do /u, projetando a vastidão e o brilho da lua cheia. Este casulo imagético da lua cheia se condensa e completa com “plenitude”, a qual remete à lua cheia e à sua completa iluminação, sendo possível perceber todo o seu contorno circular, assim como ao estado de completude espiritual. Ou seja, trata-se da jornada espiritual em busca da libertação das amarras e impurezas terrenas, que consiste em buscar a verdadeira essência (talidade), cuja completude está na ascensão da iluminação budista. “Plenitude” possui uma cadência mais fluida, evocando um estado contínuo de equilíbrio, refletindo a harmonia e estabilidade no caminho existencial pela verdade (Darma).

O fechamento da estrofe se dá com “perfeição”, cuja plasticidade sonora projeta a sensação de finalidade, marcando o ápice (e a conclusão) do encadeamento imagético da estrofe. “Perfeição” alude tanto à beleza e elegância da lua cheia, quanto à iluminação, à verdade última do pensamento budista; ‘perfeição’ remete à ideia de ápice absoluto, algo transcende o material (terreno) e atinge o ideal (divino). ‘Perfeição’ aponta para o estado mais elevado de iluminação, seja este o luar da lua, seja a verdade do Darma, ambos culminando na imagem da celebração da harmonia de luz e espiritualidade, na perfeição cósmica.

Como um mantra, os versos “plenilúnio plenitude perfeição” carregam um ritmo solene e meditativo, em que a aliteração da consoante /p/ gera uma cadência marcada por batidas suaves e crescentes. A repetição do fonema /plen/ enfatiza o efeito crescente, incorporando a sensação de totalidade, de completude, ao mesmo tempo em que os sons de /l/ e /u/ conferem fluidez e leveza aos versos, como se os raios de luar tremulassem suavemente ao som de delicadas batidas. Os versos, como um ideograma, conciliam fragmentos imagéticos, os quais são capturados num instante; estas imagens condensadas resultam num acúmulo máximo de significado, o qual, paradoxalmente, sintetiza e expande a imagem da lua cheia, com sua beleza sensorial e iluminação espiritual.

A estrutura encadeada dos versos (visual e sonora) produz uma progressão ascendente que espelha a jornada da iluminação, a qual inicia com o aspecto físico (plenilúnio) que remete ao humano e às impurezas terrenas, e progride para a busca da verdade budista, o caminho do Dharma e a libertação das amarras terrenas, almejando a sabedoria (plenitude), que, quando atingida, culmina no ideal transcendente, na iluminação (perfeição). A estrofe destaca a metáfora da lua cheia, a qual simboliza o elo entre o mundo humano e divino, em que sua beleza e iluminação não são fenômenos meramente físicos, mas uma manifestação da Verdade Última, visto que a lua espelha a iluminação espiritual, tornando-se um espetáculo transcendental, no qual luz e movimento refletem a harmonia cósmica e a iluminação espiritual.

O sentimento de plenitude e perfeição também está imbricado na estrofe japonesa: 「御願円満国土成就,七宝充滿の宝を降らし国土にこれを施し給ふさる程に」 (gogan enman kokudo jougue, shichi hou juuman no takarao furashi kokudo ni tore hodokashi tamau saru hodon; fazendo votos de completude de um reino perfeito, fazendo chover sete tesouros, uma abundância de tesouros, ao reino outorga isto), o qual remete aos votos de buda e aos tesouros ofertados. Nesta estrofe, o verso japonês: 「御願円満国土成就」 pode ser separado como: 「御願」 (gogan; voto sagrado) - termo reverente para indicar um voto, uma promessa; 「円満」 (enman; harmonioso) - significa harmonioso, calmo, livre de problemas; 「国土」 (kokudo; país) - significa país, reino, nação; em contexto budista, pode referir-se ao paraíso “Terra Pura”; e 「成就」 (jôju; completude) - refere-se ao ato de cumprir ou manifestar algo. Assim, o verso expressa um dos conceitos centrais do Budismo da Terra Pura, a qual se refere ao décimo oitavo voto sagrado de Buda Amida.

De acordo com o Sutra da Vida Infinita de Buda, este afirma que todos os que depositam sua confiança no Buda Amida obterão o renascimento na Terra Pura, exceto

aqueles que cometem os cinco pecados capitais²⁰¹ e aqueles que caluniam o ensinamento correto (Darma) (YASUDA, 1973, p.88). Assim, o verso canta sobre a consumação do voto de Buda Amida em estabelecer o paraíso da Terra Pura e propiciar a salvação dos crentes, a qual se daria pelo renascimento na Terra Pura a todos aqueles que recitam seu nome (Amida) com fé sincera.

A estrofe também menciona os tesouros ofertados por Buda aos humanos, o 「七宝」 (shippô; sete tesouros), que, de acordo com as escrituras budistas como o Sutra de Lótus ou o Vida Infinita de Buda, são sete materiais preciosos: “sete joias como ouro, prata, lápis-lazúli, madrepérola, ágata, cristal e coral²⁰²” (TSUGUNARI; YUYAMA, 2007, p. 167, tradução nossa). Estes tesouros não são apenas riquezas materiais, eles representam valores essenciais, para o Budismo, em que cada gema simboliza o crescimento espiritual humano (mérito espiritual), indicando as virtudes necessárias para atingir a iluminação. As gemas simbolizam: a pureza; a clareza mental e a sabedoria; a harmonia; a benevolência; a estabilidade e a fortitude mental; a energia espiritual e a vital; e a mente iluminada. Portanto, no verso, os sete tesouros simbolizam os méritos, as virtudes espirituais e a iluminação concedida por Buda Amida a todos os seres.

O verso compõe a imagem de uma chuva delicada de gemas coloridas, que suavemente descendem do céu, como pétalas de flores ou gotas de água cintilantes, remetendo à cena comum nas escrituras budista, em que se narra a ascensão de budas ou bodisatvas com uma chuva de flores celestiais. A chuva de tesouros sugere um cenário reluzente, em que, como um arco-íris, a luz refletida dos tesouros cria um espetáculo visual deslumbrante, de uma luminosidade transcendental. Frente a isso, o termo 「充滿」 (jûman; estar completamente preenchido), associado ao sete tesouros (shippô), indica que é pela compaixão de Buda e pela manifestação de sua graça (sete tesouros) que é possível atingir a plenitude espiritual: a iluminação. Logo, a chuva farta de tesouros, aponta para a misericórdia de Buda, que derrama suas bênçãos (espirituais) abundantemente sobre o mundo, garantindo a salvação e a purificação dos seres.

²⁰¹Também chamados de "cinco transgressões fatais" (*pañca pāpa*). Estes são considerados os atos mais graves que alguém pode cometer, sendo vistas como ações que geram grandes obstáculos para o progresso espiritual, sendo eles: I) matar ou ferir um ser iluminado (com alta elevação espiritual), II) matar os pais; III) matar um arhat (um ser que atingiu a perfeição espiritual), IV) instigar conflitos dentro do Sangha (comunidade budista) e V) praticar atos que dificultam ou bloqueiam o desenvolvimento espiritual de outros.

²⁰²“the seven jewels such as gold, silver, lapis lazuli, motherof-pearl, agate, glass and coral” (TSUGUNARI; YUYAMA, 2007, p. 167).

A promessa da Terra Pura é reafirmada no verso pela repetição da palavra 「国土」 (kokudo; país), cujo reino celestial é descrito como um campo vasto e dourado, com rios de ouro e árvores cravejadas de joias. Neste aspecto, a estrofe canta sobre os votos e as bênçãos dadas por buda aos humanos; da promessa concretizada do paraíso da Terra Pura - esse é permeado pela luz da compaixão e sabedoria de Buda Amida, garantindo um refúgio (e espaço para ascensão espiritual) para todos os seres que desejam se libertar do sansara -, como também das setes joias sagradas ofertada aos seres terrenos para que estes reconheçam e se ornem com os valores (e méritos) espirituais. Assim, os versos expressam a graça de Buda que presenteou os humanos com bênçãos que possibilitam se libertar do sofrimento, das impurezas e das ilusões terrenas, ascendendo à iluminação.

A simbologia budista também permeia a estrofe traduzida: “Cumpriram-se os votos circulares. Espada e alabarda aguardam o país. O tesouro das sete benesses chove profuso na terra.”. Em que “Cumpriram-se os votos circulares” traz imbricada o conceito da Terra Pura, visto que, ‘votos circulares’ transmite a sensação de plenitude, de algo que se completou e que possui uma continuidade, uma consequência natural, aludindo ao ciclo do sansara e à promessa de Buda em criar um espaço celestial no qual aqueles que nele creem estão livres do sofrimento do ciclo de morte de renascimento.

A metáfora também remete ao conceito da caligrafia do Zen Budismo de 「円相」 (ensô), o qual se refere a desenhar um círculo com um único movimento, representando a mente e o espírito livres de amarras.. O termo também pode ser entendido como a representação da natureza de Buda, da iluminação (HONG, 2008, p. 1002). Logo, a metáfora pode ser visualizada como um círculo luminoso que representa o voto de Amida completamente realizado, oferecendo salvação a todos os seres. O conceito circular também remete à lua cheia, a qual é associada à iluminação e aos bodisatvas. À vista disso, o verso adquire uma nova camada visual: a de um círculo luminoso no céu, radiante e perfeito, de brilho dourado se expandindo no horizonte, como se fosse o reflexo da lua sobre um lago calmo. E, assim como a lua cheia, ele reflete a eternidade e a promessa cumprida de Amida: a do renascimento no paraíso da Terra Pura.

O posicionamento de ‘circulares’ ao final do verso contribui para a sensação de completude, de que Amida consumou seus votos sagrados, estabelecendo um refúgio celestial para que os seres possam ascender à iluminação, assim como reforça a ideia de perpetuação (continuidade) destes votos: a graça (Terra Pura) ofertada por Amida sempre existirá, ou seja, àqueles que creem em Buda Amida está garantida a proteção contra o sofrimento mundano.

Este conceito de proteção é retratado no verso “Espada e alabarda guardam o país”. A imagem de espadas e alabardas projeta a ideia de proteção e segurança, ao mesmo tempo em que evoca o imaginário de tesouros protegidos. A metáfora também pode ser lida como uma guarda espiritual: aqueles que protegem contra as amarras e vicissitudes terrenas, que duelam contra a ignorância. Neste sentido, a espada e a alabarda podem ser entendidas tanto como instrumentos de guerra (proteção), quanto, principalmente, como ferramentas que guardam o tesouro espiritual, os méritos que, como joias sagradas, são acumulados a fim de alcançar a iluminação. O verso sugere que a espada e a alabarda são armas sagradas que protegem o país, sendo que este pode ser lido tanto como mundo humano quanto como a Terra Pura. Logo, a espada e a alabarda representam o próprio Dharma, a verdade budista que proporciona sabedoria, alívio da ignorância e do sofrimento terreno, além do caminho para a ascensão espiritual.

O verso invoca a cena de armas guardando o espaço sagrado, como guardiãs, como se forças espirituais estivessem sempre presentes, protegendo a Terra Pura ou o país dos fiéis, ao mesmo tempo em que remetem à ideia de uma ofensiva contra a ignorância e as impurezas terrenas. O verso possui um tom e uma visualidades majestosas, dado pela escolha lexical de ‘espada’ e ‘alabarda’ que remete a tesouros e reinos majestosos, somada à musicalidade da vogal aberta /a/, que instiga a sensação de ecos metálicos, de armaduras e espadas vibrando no ar, criando um cenário sagrado e protetor.

Os tesouros implicados anteriormente são mencionados no verso: “O tesouro das sete benesses chove profuso na terra.”, o qual se refere ao termo 「七宝」 (shippô; sete tesouros). Na metáfora “sete benesses”, o termo ‘benesses’ possui um contexto figurado de algo que se oferece voluntariamente a alguém, ou sem pedir nada em troca; de dádiva, oferta, simbolizando, portanto, as joias sagradas que representam as dádivas espirituais ofertadas por Buda. Desta maneira, a expressão amplia a ideia de riqueza não material, mas espiritual, como méritos e sabedoria. A plasticidade sonora do verso, com suas sílabas longas e a repetição do /s/, cria um efeito de suavidade e fluidez, como uma brisa ou garoa suave.

Este efeito sonoro funciona como prelúdio para os próximos versos: “chove profuso na terra”, que complementam a imagem poética da chuva preciosa de tesouros espirituais que banham a terra, cobrindo-a de benções. A cena replica as chuvas de flores e joias que marcam a ascensão espiritual, a conquista da sabedoria, como também remete à benevolência de Amida, cuja graça e misericórdia (as benções e virtudes espirituais) tocam e se estendem a

todos os seres. A chuva de benesses também simboliza a oferta da sabedoria budista, a qual liberta as pessoas das amarras terrenas e direciona-as para o caminho da salvação espiritual.

A escolha lexical de ‘profuso’, cuja sonoridade possui certo peso e intensidade, sugerindo algo farto e incontrolável, confere à estrofe a sensação de abundância e de plenitude, projetando a ideia que são muitos os tesouros de dádivas espirituais dadas por Buda, sendo que esta cascata de bênçãos possibilita a completude da ascensão espiritual. O verso também expressa que esta chuva de dádivas se espalha “sobre a terra”, a qual produz a imagem do plano celestial se conectando ao terreno, em que uma chuva dourada de sabedoria e virtudes se derrama sobre o mundo terreno, banhando todos os seres.

O ritmo fragmentado dos versos assemelha-se ao efeito da chuva, em que uma gota cai depois da outra, cuja musicalidade traz uma cadência crescente, como a chuva que começa fina e se torna intensa antes de atingir o solo. Os versos finais também repetem o relevo textual da estrofe anterior - “plenilúnio, plenitude, perfeição” -, que retrata, em sua estrutura, o movimento de ascensão da lua no céu e da elevação espiritual – cuja disposição vertical dos versos imita a descendência da chuva de tesouros e bênçãos divinas, emulando o ciclo circular dos votos sagrados, em que Amida, como a chuva, transmite ao mundo terreno as virtudes do plano celestial (Darma), partilhando a possibilidade de renascimento na Terra Pura e, com isso, a ascensão espiritual. As estrofes espelham um tempo cíclico, em que há uma “volta para a posição inicial, formando um círculo, e os mesmos acontecimentos se repetem. Ou seja, o eterno retorno” (KATO, 2012, p. 20), em que, assim como as estações do ano, há o ato contínuo da ascensão dos seres terrenos ao paraíso de Amida, o qual se dá pelas bênçãos (e Darma) ofertadas por Buda.

O tema ‘ascensão’ se prolonga no verso: 「時移って天の羽衣浦風にたなびきたなびく」 (toki utsutte, ama no hagaromo, urakaze ni tanabiki tanabiku; o tempo vai passando e o manto de plumas celeste pairando ao vento), que marca a subida da donzela celeste em direção ao paraíso lunar. A ascensão celestial da donzela se dá de forma graciosa e suave, sendo caracterizada pela locução verbal 「たなびきたなびく」 (tanabikitanabiku; ondulando, flutuando), que descreve algo que se estende ou esvoaça no vento, como uma nuvem ou um véu. Assim, o verso cria a cena da donzela ascendendo aos céus, com seu manto flutuando ao sabor da brisa do mar.

Os versos traduzidos “Passa-se agora o tempo: o celeste manto de plumas está no vento” também invocam a sensação etérea e melancólica, ilustrando a imagem delicada de uma entidade celestial partindo suavemente ao sabor do vento. O celeste manto se mistura ao

vento, criando uma sensação de fusão entre a donzela, o manto e o céu, num gracioso reencontro da donzela com o espaço celestial. A suavidade da cena também é produto da sua musicalidade, em que o som de /s/ dá a sensação de fluidez e leveza do voo da Tennin, como também seu padrão sibilante assemelha-se ao som do vento. A pausa provocada pela sinalização dos dois-pontos gera um efeito de suspensão, como se o momento estivesse se alongando. Essa sensação de prolongamento, alinhada ao som das vogais abertas de /a/ e /e/, que proporcionam um tom leve e amplo, contrasta com o fechamento da letra /o/ em ‘vento’, o qual dá um toque de conclusão ao verso.

O caminho feito pela donzela celeste em seu flutuar de retorno ao paraíso é descrito nos versos: 「三保の松原浮島が雲の愛鷹山や富士の高嶺」 (Miho no matsubara, ukishimaga komo no Ashitaka yama ya Fuji no takae; do Pinheiral de Miho às nuvens de Ukihima, do Monte Ashitaka ao cume do Fuji), os quais foram traduzidos como “Sobre o pinheiral de Miho sobre as Ilhas Balouçantes sobre o monte Ashitaka sobre o pico do Fuji”. O verso invoca paisagens icônicas da Baía de Suruga: o verde e a perenidade dos pinheiros de Miho, o azul e verde do mar de nuvens, névoas e relvas das ilhas flutuantes de Ukishima, da montanha Ashitaka ao cume do Monte Fuji.

A sequência de cenários cria um encadeamento de imagens que se organizam em um movimento ascendente, em que o Pinheiral evoca o conceito de solidez e permanência, o qual contrasta com o voo da donzela, que é efêmero e etéreo. As ilhas balouçantes são espaço da solidez e fluidez, do encontro de dicotomias - a efemeridade das nuvens e das névoas com a concretude das ilhas, da planície verde -, sendo, paradoxalmente, etéreas e tangíveis; as ilhas flutuantes constituem o locus de transição entre o mundo terreno e o celestial. A ascensão continua em direção ao Monte Ashitaka, uma montanha adjacente ao Fuji, marcando a ascensão (altitude) do voo da donzela celeste, o qual culmina no ‘pico’ do Monte Fuji, em que ‘pico’, intensifica a altitude e grandiosidade do voo da Tennin, sendo o último ponto antes da donzela e seu manto de plumas desaparecerem no paraíso lunar.

O cume branco e etéreo do Monte Fuji (figura 32), destino final do voo da donzela celeste, simboliza o portal para o mundo celestial. Devido à sua grandiosidade natural, à sua forma simétrica e à forte presença espiritual associada a ele, o Monte Fuji é tido como um local sagrado. No Xintoísmo, ele é visto como a morada de kami, como a deusa 木花咲耶姫 (Konohanasakuya-hime; Princesa das Flores em Plena Floração)²⁰³, a divindade protetora do

²⁰³木花咲耶姫 (Konohanasakuya-hime; Princesa das Flores em Plena Floração) é uma kami associada ao fogo, à fertilidade e à vida. Acreditava-se que ela tinha o poder de controlar as erupções vulcânicas do Fuji.

Monte Fuji, sendo também considerado um local de purificação, essencial para os rituais xintoístas. Para o Budismo, ele é um local sagrado para a meditação e iluminação, como também a morada (ou manifestação) de 大日如来 (Dainichi Nyorai), o Buda cósmico que representa a luz e a verdade universal (EARHART, 2011, p. 40). Logo, o Monte Fuji é um portal entre o mundo terreno e o divino, um local sagrado que auxilia na busca da purificação e iluminação.

Figura 32: Ukiyo-ê: *Versão da Tennin retornando aos céus* do artista Utagawa Yoshiharu (1872).



Fonte: <https://ukiyo-e.org/image/mfa/sc166854>

A progressão das imagens – do pinheiral (terra) às ilhas (transição) e montanhas (céu) – sugere a jornada do material ao imaterial, do mundo humano ao divino. O trajeto de ascensão do voo da donzela celeste emula o processo da jornada espiritual, o qual se inicia no mundo terreno, representado pelo Pinheiral de Miho, passando pela busca pela compreensão da verdade búdica e do desprendimento das ilusões terrenas, simbolizada pelas Ilhas Balouçantes, um espaço de transição entre o mundo humano e o divino. O próximo estágio é a liberdade das amarras e impurezas terrenas, simbolizada pela montanha Ashitaka, e,

finalmente o ápice da jornada: a elevação espiritual, simbolizada pelo cume do Monte Fuji, o qual é tido, tanto no Xintoísmo quanto no Budismo, como um espaço sagrado, morada de seres celestiais, o portal para o plano celestial. Assim, o voo da Tennin simboliza a elevação gradativa dos estágios da prática budista e do desprendimento do mundo ilusório (samsara) rumo à iluminação.

Em *Hagoromo*, o Monte Fuji é retratado como a montanha do caminho do renascimento, ou seja, o portal celestial para entrada no paraíso da Terra Pura (ISHIDA, C., 2011, p. 26). Na peça, o Monte Fuji, com sua forma majestosa e elevada acima das nuvens, simboliza a ponte entre a Terra e o Paraíso. Seu cume branco, coberto pela neve e pelas nuvens, lembra uma flor de lótus branco, símbolo do renascimento na Terra Pura. Assim, a ascensão ao pico do Monte Fuji é uma metáfora da libertação do mundo material, em que seu cume representa o ponto de encontro entre o humano e o divino.

A trajetória ascendente do manto de plumas também ocorre na tessitura textual. A anáfora “sobre”, na estrofe, gera um efeito rítmico, hipnótico e contínuo, que retarda a progressão narrativa, dando uma sensação de suspensão e leveza, contraposta à adição de um elemento fisicamente mais alto do que o anterior, reforçando a sensação de ascensão progressiva. O ritmo cadenciado e a estrutura repetitiva dos versos sustentam a sensação de flutuação do voo da donzela, enquanto a escolha de cenários reforça o movimento de ascensão ao divino.

A transcendência da donzela, sua transposição do plano terreno para o divino, é delicadamente descrita nos versos finais: 「かすかになりて天つみ空の霞にまぎれて失せにけり」 (kasukani narite, amatsu misora no kasumi ni maguirete usenikeri; vai-se tornando indistinto, tornando-se indistinto na bruma do espaço celeste e desaparece). Singelamente, os versos descrevem o desaparecimento da donzela no vasto firmamento, em que a amplitude do voo da Tennin se torna cada vez maior, tornando sua figura indistinta até o total evanescimento. A expressão 「天つみ空」 (amatsu mi sora; céu celestial) enfatiza a grandiosidade do firmamento, ampliando a sensação de transcendência da Tennin para o vasto céu-acima, reforçando a ideia deste cenário como eterno, imutável e divino.

A passagem da donzela para o reino celestial é metaforizada pela bruma. Com a sua característica onírica e etérea, ela retrata o limiar entre o mundo visível e o invisível, sendo o ponto de intersecção com o plano divino. A imagem da bruma também reforça a sutileza do desaparecimento da Tennin, visto que a dispersão da névoa não é abrupta, mas gradual, com toques de leveza e sonho, que sugerem que a donzela se funde com o vasto firmamento.

Como a bruma, sua figura se torna diáfana, matizando-se com o céu. Logo, o retorno da Tennin ao mundo celestial se dá pelo dissolvimento material, pelo evanescimento do terreno, pois, assim como a bruma, a donzela se torna efemeridade e se dispersa nas nuvens e ventos do céu, reafirmando sua natureza celestial.

O evanescimento da figura da donzela, sua fusão ao cosmo celestial, representa sua transposição a um estado (e espaço) superior. A dissolução física da figura da donzela pode ser entendida como a libertação das amarras e impurezas terrenas, sinalizando sua transcendência da existência mundana, visto que a donzela ascende ao céu celestial e cruza o limiar para o reino celestial.

O desvanecer da donzela celeste é carregado pelo tom melancólico do verbo 「失せる」 (useru; desaparecer, perder), pois este sugere que algo foi definitivamente perdido, sem possibilidade de recuperação, dando ao verso japonês um tom conclusivo e contemplativo, como se o desaparecimento da Tennin fosse um destino inevitável. Contudo, é o evanescer do voo da donzela (e da sua figura) que agrega uma maior sensibilidade e beleza ao verso, pois ele reforça que o mundo terreno é impermanência, é efemeridade, e que, assim como a donzela celeste, os seres terrenos também podem ascender e transcender para o plano celestial.

A cena etérea e evanescente dos versos japoneses também repercute nos traduzidos: “flutua excelso dissolvido no céu do céu. Esfuma-se na névoa e a vista o perde”. O poeta utiliza o espaço em branco e a disposição do corpo verbal para criar uma bela imagem visual do voo etéreo da Tennin e do vazio de sua evanescente figura. O verbo ‘flutua’ é alocado no final do verso, sendo precedido por um espaço em branco, o qual simboliza a amplitude e o voo da donzela celeste. Esse vazio visual produz a impressão de suspensão no ar, o qual reforça o significado do verbo flutuar, intensificando a sensação de leveza e elevação do voo da donzela, assim como o movimento etéreo do seu manto de plumas.

O espaço em branco também se faz presente no verso posterior, em que “flutua” liga-se a “excelso” pelo enjambement, qualificando o voo da donzela, como algo soberbo, divino. Assim como ‘flutua’, a palavra ‘excelso’ é posicionada sozinha no verso, o que intensifica seu significado, bem como o espaço em branco que o procede, reforçando a elevação e magnitude da ascensão da Tennin. A disposição das palavras e dos espaços em brancos cria lacunas de silêncio, que são preenchidas pelo sentimento de contemplação diante da beleza e leveza da trajetória ascendente da donzela e do seu manto de plumas, como também pela reflexão sobre a imensidão do céu e a transcendência do anjo celeste.

O espaço posterior a ‘excelso’ também pode ser lido como o vazio do dissolvimento da figura da donzela, a qual desvanece no “céu do céu”. Este verso, intensificado pelo anterior, duplica a ideia de altura, da ascensão da Tennin, projetando um espaço transcendental que ultrapassa a visão e o entendimento humano. O verso também alude à fusão do céu do céu (divino) com o excelso manto celestial e a donzela celeste, os quais se tornam (ou se reintegram) num único espaço (ou ser) celestial.

A expressão “céu do céu” remete ao quadro de Kazimir Malevich, *Quadrado branco sobre fundo branco* (1918), que retrata um quadrado branco flutuando sem peso em um campo branco, aludindo à sensação de infinitude, de um branco (céu) sem fim (HENG, 2021, p. 50), ao mesmo tempo em que projeta a sensação de algo fugidio, do invisível no visível, a dissolução homogênea do celestial no celeste.

A plasticidade sonora dos versos está em seus sons prolongados que criam uma cadência lenta e contemplativa, seguida de pausa de êxtases e de silêncios apreciativos que marcam o movimento etéreo do voo do anjo celeste. O som soprado e líquido de /u/, /l/, /s/ gera uma melodia aérea e delicada, evocando a leveza do voo, como também traz um efeito de deslizamento, imitando o manto de plumas ao vento e a suavidade da ascensão por entre os véus de nuvens. A disposição dos versos, com palavras flutuando e espaçadas, emula o dançar aéreo da Tennin, sua valsa delicada em comunhão com o firmamento.

A fusão do anjo celeste com o céu-acima se dá por um movimento de desmaterialização da donzela, ou, nas palavras do poeta “Esfuma-se na névoa e a vista o perde”, imagem em que a Tennin e seu manto se tornam cada vez mais efêmeros até se dispersarem completamente. O verso “esfuma-se” traz um tom sutil e volátil ao desvanecer do anjo budista, reforçando e comparando a indistinta figura da donzela à névoa, a qual remete ao misterioso, aos sonhos, ao místico, indicando, portanto, que a névoa representa o limiar entre o mundo terreno e o celestial. Assim, o desaparecimento da donzela na névoa simboliza a ascensão final da Tennin, o momento em que o anjo celeste se torna invisível à percepção terrena e atravessa para o reino celestial. A não percepção do olho humano – “e a vista o perde” – aponta que a donzela ultrapassou o alcance humano, sugerindo que a sua natureza agora é divina e, portanto, pertence ao plano celestial - a donzela celeste e seu manto de plumas tornam-se a aparição no desaparecimento.

Como a névoa, a dispersão da donzela é sugerida pela musicalidade do verso, cujos sons sibilantes /s/ aludem ao som e ao movimento do vento, o qual parece soprar a névoa, dissolvendo as figuras diáfanas, metaforizando a passagem da Tennin do mundo físico e

visível para o mundo celestial e invisível. O verso também finaliza com a apreciação da beleza do voo do anjo celeste, mas com um tom de tristeza contida, pois, há o sentimento de despedida no instante em que a figura celestial deixa definitivamente o alcance humano. Esse momento é permeado pela aceitação silenciosa de que a donzela se eleva ao paraíso, mas, no momento, os seres terrenos só podem testemunhar sua evasão. Há uma conscientização da perda, mas também há esperança de um reencontro, visto que, assim como a donzela celeste ascendeu ao céus, o caminho para o paraíso celestial é de acesso a todos.

No palco Nô, o shite, durante os versos finais, delicadamente caminha em direção à hashigari (passarela), com passos curtos e suaves, a donzela parece flutuar pela passarela, assim como, no poema, ela flutuou ao pico do Monte Fuji. E assim como a donzela desvanece na bruma da montanha sagrada, o shite desaparece por trás da cortina da Sala de Espelho. No palco, a música silencia, e o waki bate o pé, sinalizando o fim da peça.

A ascensão da donzela celestial ao reino celestial marca o fim do encontro entre o divino e o terreno - encontro que foi permeado pelo indizível e o invisível, em que o essencial não está no que se vê, mas no que se intui. A beleza do encontro está no que escapa ao olhar, no que se esconde na névoa, no que desaparece sem ser plenamente compreendido. Ela está no charme sutil da peça, seu yûgen.

4.5. 幽玄 (yûgen; misterioso): o Charme Sutil da dança celeste

O drama Nô busca evocar emoções profundas e complexas, criando uma atmosfera de introspecção e espiritualidade. A linguagem simbólica e os gestos lentos e contidos instigam a sensação do "invisível" e do "transcendental", de forma que o “palco nô mostra que a experiência de um instante dentro de espaços estreitos pode se aprofundar o quanto se deseja, e essa pode se refinar infinitamente” (KATO, 2012, p. 252). Este refinamento é alcançado pela estética do Yûgen.

No Nô, a estética yûgen não busca transmitir uma explicação racional ou uma expressão clara, mas uma experiência que transcende o entendimento verbal e evoca uma sensação de beleza sublime e misteriosa. Para Zeami Motokiyo, um dos mais importantes dramaturgos e teóricos do teatro Nô, a estética yûgen é uma ‘flor oculta’, cuja beleza desconhecida é apenas pressentida.

Zeami acreditava que as emoções mais poderosas na apresentação do Nô são transmitidas não por excesso ou realismo, mas por contenção e sutileza, por uma performance ressonante, profunda e inesquecível, que evoca emoções por meio de sugestão em vez de

expressão direta, em que a lacuna sugestiva é completada pelo espectador, o qual preenche esse ‘vazio’ com significados, que aprofundam a significância e significados do que está oculto ou apenas parcialmente revelado.

Em suas obras teóricas, como o famoso tratado 風姿花伝 (Fûshikaden; *A Transmissão da Flor*), Zeami expôs suas ideias sobre a arte de atuar e como ela deveria ser executada. Para ele, a busca pela estética do yûgen está intimamente ligada ao desempenho perfeito e à criação de uma experiência profunda e misteriosa, em que o artista se torna um veículo para transmitir uma beleza que não pode ser totalmente descrita ou racionalizada. Ou seja, o artista deve buscar “uma graça flexível com uma fachada de beleza serena e nuances aristocráticas²⁰⁴” (SALZ, 2016, p. 39, tradução nossa): o yûgen. Logo, o yûgen deve ser almejado em qualquer performance, não importando o objeto de representação (mímeses); caso este não possua a elegância e graça da nobreza – como a beleza das damas da corte – o ator deve buscar a beleza e elegância do espírito, pois yûgen “é a beleza não apenas da aparência, mas do espírito, é a beleza interior que se manifesta exteriormente²⁰⁵” (UEDA, 1967, p. 60, tradução nossa). Ou seja, espírito refere-se à beleza da forma, da gestualidade (kata), em que os atores devem performar buscando assemelhar-se a *um cisne segurando uma flor em seu bico*.

A metáfora do cisne significa que a verdadeira beleza surge do refinamento interiorizado, em vez da exibição superficial. Não se trata apenas de aparência, mas de evocar um profundo sentimento de admiração, nostalgia e emoção intensa por meio de sugestão, simplicidade e contenção, que se dá também por meio do silêncio, do movimento contido e do simbolismo poético. Esse conjunto é o espírito do yûgen e a natureza do Nô.

Yûgen é a síntese do evocar emocional, da expressividade da beleza pelo *não-dito*, pelo que é sugerido em poucas palavras ou ações, cuja profundidade e graça estão na insuficiência expressiva que é completada pela sentimentalidade da sugestividade imagética. Nesse aspecto, a estética do yûgen demanda uma participação ativa do leitor/público, que deve se deleitar e decifrar as metáforas, as alusões escondidas por trás das palavras, deixando-se envolver pela dança do corpo verbal, ao mesmo tempo em que infere o porquê de sua coreografia.

²⁰⁴“a supple grace with a façade of serene beauty and aristocratic overtones” (SALZ, 2016, p. 39).

²⁰⁵“is the beauty not merely of appearance but of the spirit, it is inner beauty manifesting itself outwards” (UEDA, 1967, p. 60).

Desta maneira, o yûgen demanda um esforço intelectual de seu leitor; contudo, esse esforço não pode ser ausente das sensações, visto que o *não-dito* poético só é assimilado pelo tocar das emoções, pela experiência do sentir - assim como o silêncio vazio do Zen. Por meio da pintura Zen *Os Pinheiros* de Hasegawa Tôhaku (1539-1610) (figura 33), Yi Heng (2021) traz uma bela exemplificação da estética yûgen, em que o branco esmaecido da figura “conduz-nos às profundezas da floresta dos pinheiros, infinitamente estendida para lá do nosso olhar. O espaço branco reflete a profundidade e grandeza da floresta, que tem um significado vazio e de longo alcance, o que funciona de forma semelhante ao conceito yugên” (HENG, 2021, p. 48). A beleza do quadro está nas inferências de seus velados significados, nas camadas de emoções que são desveladas conforme apreciamos (e sentimos) a imagem da floresta de pinheiros.

Figura 33: Sumi-ê: *Os Pinheiros* do artista Hasegawa Tôhaku (século XVI).



Fonte: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Hasegawa_Tohaku_-_Pine_Trees_%28Sh%C5%8Drinzu_by%C5%8Dbu%29_-_left_hand_screen.jpg

Yûgen expressa a experiência de algo que é, ao mesmo tempo, fugaz e eterno, algo que provoca uma sensação de reverência e de contemplação da beleza do mundo em sua forma mais enigmática. O yûgen está na “dança-música do leste-sol-nascente”, no gesto delicado e conciso do shite, na alusão às danças divinas performadas nas lendas da donzela celestial de Suruga, que evocam a sensação de rituais antigos e sagrados; ou ainda, no lirismo do canto cosmogônico que apresenta o Japão como a terra criada pelos deuses para os humanos. O lirismo da cosmogonia japonesa reflete essa estética pela forma discreta e elegante com que o Japão é cantado como a terra abençoada pelos deuses, sendo seu governante o descendente direto da Deusa do Sol, aludindo, com simplicidade refinada, ao

fato de que o imperador é a ponte divina, conectando o Japão ao plano celestial, elevando o país para mais perto desse plano.

A estética da beleza profunda e do misterioso permeia os versos que exaltam a lua. A beleza da lua, com seus contornos cinzelados por “machados de jade”, representa a beleza sutil e misteriosa que não pode ser completamente expressa em palavras. A sensação de profundidade e contemplação que a imagem da lua evoca é intensificada nos versos que, sutilmente e com uma beleza lírica pungente, cantam o ciclo lunar, aludindo à beleza da lua em todas suas fases, evocando emoções e imagens mais pelo que é deixado implícito do que pelo que é cantado diretamente. A associação das fases lunares ao ofício celeste das donzelas celestes traz uma beleza cabalística, que reforça a sensação implícita da sacralidade e espiritualidade da dança celestial.

Yûgen pode ser percebido na beleza etérea da paisagem enevoadada de *Hagoromo*, o *Manto de Plumas*, em que a “bruma de primavera, primanévoa” se estende pela extensão do pinheiral, numa “planura de bruma” que suaviza os contornos da realidade, atribuindo à paisagem um aspecto feérico, o qual convida à contemplação e à experiência do sublime, instigando a sensação de algo profundo além da compreensão racional. A sensação do sublime, de algo inefável, também se dá pela inferência de que a bruma primaveril é a intersecção do mundo humano com o divino; seu aspecto tangível e intangível contribui para invocar o cambiamento sensorial entre sonho e realidade, entre o terreno e o espiritual.

Na ascensão ao firmamento, a construção imagética da donzela celeste e o seu hagoromo manifestam a estética do charme sutil, ao criar uma atmosfera evocativa que une a beleza da lua e da primavera – “as flores da grinalda lunar, cintilam: cor-luz de primavera” -, demandando a contemplação da beleza sutil e etérea da donzela lunar, a qual não pode ser completamente captada em palavras, apenas sentida e pressentida. A evocação de imagens também se dá no campo auditivo, em que a música celestial, numa cadência de júbilo, se manifesta por meio dos sons de flautas, alaúdes e harpas, numa polifonia celestial, cuja paleta sonora é pura harmonia e transcendência.

A delicadeza e elegância das cenas singelas e contemplativas, como nos versos: “cor do espaço celeste”; “plenilúnio, plenitude, perfeição”; “Como um vórtice de neve as mangas alvas de nuvem” “manto verdeazul”; “manto cor de bruma”; “a donzela vestida de céu” - estas imagens poéticas capturam a essência silenciosa, misteriosa e profundamente comovente de yûgen: uma experiência que é sentida em vez de totalmente compreendida, demandando um esforço intelectual para o fruir e desfiar o casulo metafórico a que elas remetem.

Além da graça e refinamento, o yûgen está na beleza da essência íntima das coisas; na beleza velada das coisas; na verdade cósmica camuflada. Neste aspecto, yûgen retrata a verdade velada das coisas, logo, yûgen também toca a tristeza da realidade humana, seu sofrimento (UEDA, 1967, p 69). Nesta perspectiva, a narrativa Nô tende a remeter aos mistérios do cosmo, às verdades metafísicas do Budismo (envolvendo o conceito de carma, ciclo de sansara e a salvação no pós-morte), que, no drama *Hagoromo*, explora as limitações da humanidade, mostrando como a vida terrena é permeada de pecados e impurezas, as quais contaminaram um anjo budista, quase levando-o à morte. A verdade desta cruel realidade, da ambição e sordidez humana, é veladamente exposta em *Hagoromo, o Manto de Plumas*; a tristeza dessa ‘verdade escondida’ (a violência das ações de Hakuryô) é sublimada pela estética do yûgen, que sugere emoções profundas, sem recorrer ao melodrama explícito, optando pela sutileza da alusão, pela ausência de excesso e pela sugestão de profundidade.

O drama também aborda a realidade melancólica da efemeridade, a impermanência da vida terrena, que são delicadamente abordadas por meio de belas metáforas, como a “luz púrpura do Monte Sumeru”, a imagem do “sol poente”, o “fenecer das flores do diadema celestial”, as quais sintetizam a transitoriedade da vida, o girar da roda do sansara. Desta forma, a estética yûgen espelha uma beleza melancólica, evocando a profundidade emocional da transitoriedade. A imagem de flores fenecendo ou de uma névoa dissipando-se ao amanhecer pode simbolizar tanto a beleza passageira da vida quanto o anseio pela libertação na Terra Pura.

Assim, o yûgen permeia a experiência espiritual e estética de *Hagoromo, o Manto de Plumas*, cujos versos, como numa “chuva de benesses” remetem à confiança profunda no poder do voto do Buda Amida, que oferta a libertação do sofrimento terreno pela salvação na Terra Pura, o reino transcendental de iluminação e compaixão infinita. A estética do charme sutil está na valsa ascendente do anjo budista, que alude ao sentido de transitoriedade, ao transcender do mundo terreno; está também na sensação de entrega à beleza invisível e ao acolhimento do Darma que a dança da donzela celeste expressa, permitindo que os humanos sintam um vislumbre do paraíso, sem que ele seja completamente revelado.

Neste sentido, a ascensão da Tennin sutilmente apresenta uma atmosfera de melancolia, cujo trecho final é uma epifania agridoce, em que percebemos a efemeridade da vida, a qual sutilmente permeou toda a peça, mas também a esperança de salvação na Terra Pura. *Hagoromo, o Manto de Plumas* termina aludindo ao elemento que permeou sua tessitura poética: o céu, o espaço celestial que carrega consigo a beleza e elegância da lua e o

imaginário da morada divina, do sagrado, que evoca a sensação de nobreza, de pureza e de perfeição, pois do céu (paraíso) desce a verdade profunda, a luz da iluminação espiritual. Contudo, o céu permanece distante, elevado, indicando que é necessário um manto de plumas para alcançá-lo - ou que, para visitar o espaço além nuvens, é necessário alcançar a elevação espiritual.

No “excelso céu do céu”, os olhos mortais seguem o dançar celestial da donzela celeste e seu manto de plumas, ambos se esfumam no horizonte, onde o céu se dissolve na terra. Os olhos os perdem de vista, mas o coração sente mais do que a visão pode alcançar. O vanescimento do anjo celeste no espaço celeste é como um vislumbre do infinito dentro do finito, uma sensação de que há algo além do que pode ser percebido pelos sentidos ou descrito pela linguagem. Enquanto o anjo se esvai na luz do luar, ainda estão presentes os resquícios do deleite misterioso e belo da dança transcendental da donzela celestial, essa valsa divina que não pode ser explicada, apenas pressentida. A imagem da Tennin transcendendo ao mundo divino, da sua figura desvanecendo no crepúsculo, reforça que a beleza, o charme sutil de *Hagoromo, o Manto de Plumas*, não está apenas no que se vê, no que se lê, mas no que se sente. Pois, a dança da donzela celestial não é apenas um espetáculo; é uma revelação passageira, uma brecha na realidade que permite vislumbrar o inefável, o divino, deixando para trás apenas a lembrança de um esplendor intocado.

Considerações finais

Semelhante a um magnífico quimono, *Hagoromo, o Manto de Plumas* é um drama atemporal impregnado de beleza poética que apresenta o encontro fugaz, porém marcante, entre o divino e o terreno, entrelaçando delicados, velados e distintos fios que tecem uma narrativa que, em sua essência, adverte sobre os riscos da corrupção mundana e da impureza espiritual. A obra explora a dualidade entre o celestial e o humano, o puro e o impuro, refletindo sobre os limites sutis que separam esses mundos aparentemente opostos.

Hagoromo, o Manto de Plumas é uma amálgama de ação sagrada e humana que evidencia a experiência do divino que ocorre no plano terreno. A primeira evidência se dá pela paisagem, pela natureza, a qual não é meramente um pano de fundo para a trama teatral, mas um recipiente para o divino, o reflexo da presença do celestial, a qual sussurra através do vento, permanece na névoa da manhã, nas cores da primavera, na perenidade do pinheiro, no luar que brilha no mar. A natureza é infundida com uma essência espiritual, refletindo a crença japonesa na interconexão do mundo natural com o transcendente. Montanhas, rios e estações não são paisagens sem vida; são imbuídos da presença do divino, oferecendo vislumbres do divino dentro do mundo impermanente. A peça-poema revela que o divino reside no mundo terreno, que se manifesta em cada pétala, brisa de vento, na ondulação do mar, nos ciclos da lua, nas danças das estações. O divino não está distante, mas intimamente entrelaçado nos ritmos da natureza, esperando para ser percebido por aqueles que param e observam, sendo que essa reverência pelo espiritual, dentro do mundo natural, continua a ser uma característica da cultura japonesa, convidando-nos a ver o sagrado nas coisas mais simples.

Entretanto, o ser humano reconhece o sagrado porque ele se revela, surgindo como algo totalmente distinto do terreno. Nesta lógica, a revelação do divino em *Hagoromo, o Manto de Plumas* ocorre por meio da ação do pescador Hakuryô, que, ao encontrar e tomar para si o manto celestial, concretiza o encontro do divino com o terreno. O manto, essencial para que a donzela celeste retorne aos céus, torna-se o elemento central da narrativa, simbolizando tanto a materialidade do sagrado quanto a fragilidade da ligação entre os planos espiritual e humano.

A descoberta da vestimenta celestial pelo pescador representa tanto um evento auspicioso que revela o sagrado quanto a corrupção humana – a ambição de um mortal sobre algo divino, algo além de seu mundo. A posse do manto de plumas por Hakuryô é o momento

em que reino celestial e humano se tocam, suspensos em um frágil equilíbrio entre desejo e inevitabilidade. A fragilidade da interação entre mundano e celestial é desvelada na interação entre Hakuryô e a donzela celeste, na qual conceitos budistas emergem de maneira sutil, expondo o declínio da sociedade humana em sua ignorância do Darma e na prática da ética budista, evidenciando a corrupção humana e sua ambição, a qual é simbolizada pela conduta impura do pescador. Por outro lado, a trama também apresenta os conceitos de redenção, salvação, compaixão e transitoriedade, em que o pescador, inicialmente movido pelo desejo de posse, é tocado pela súplica do anjo celestial, pratica a compaixão e, com isso, alcança sua redenção, sendo, em troca, agraciado com um rito celestial, o qual é concedido à humanidade como símbolo de aliança e salvação.

Esse momento ilustra a impermanência das coisas e a necessidade de virtudes para alcançar a harmonia entre os mundos, visto que a narrativa demonstra não uma luta pelo poder, mas a negociação entre o anseio humano e a liberdade celestial. Nessa, a donzela celestial representa a misericórdia divina, no sentido de que a Tennin não resiste nem tenta enganar o pescador; ela simplesmente oferece o presente de sua dança, transformando o que poderia ter sido uma história de sofrimento em uma de graça e benevolência. O foco da trama não está na punição ou julgamento moral, mas na beleza da benevolência celestial, na redenção terrena pela graça divina, a qual é sintetizada pela dança do anjo celestial.

A culminação do encontro do divino com o terreno se dá na dança da donzela celeste, uma performance ascendente que simboliza a transcendência e o retorno ao divino. Seu movimento gracioso e etéreo representa a elevação espiritual e a fluidez entre o celestial e o terreno, sendo sua valsa celestial a ponte entre o céu e a terra. Conforme ela se move, suas mangas esvoaçantes e passos leves refletem as nuvens que dançam no ritmo do vento. Este ato de graça celestial é o coração da expressão poética do encontro entre o terrestre e o celestial, exprimindo a profundidade de um instante no qual o terreno toca o divino, em que a vasta distância entre a terra e o céu é momentaneamente interligada pela dança da dançarina do céu e seu manto alado.

A beleza poética e a graça celestial também estão presentes na construção textual de *Hagoromo, o Manto de Plumas*, cuja peça-poema é um celebrar da poesia. O poema conduz o leitor por uma jornada sensorial, na qual som, significado e ritmo se entrelaçam harmoniosamente. A escolha e disposição das palavras formam um mosaico imagético de grande impacto, criando uma atmosfera mágica para o encontro entre o pescador e o divino. Este encontro transcendente, urdido pela isomorfia textual haroldiana, demonstra o poder

criativo e reinventivo do poeta-tradutor, o qual não reconhece os limites da língua, da cultura, do espaço e do tempo, pois sua “mente [era a] de um inquieto, exuberante e infatigável viajante por tempos e espaços” (SANTAELLA, 2019, p.29), buscando (e concretizando) a ‘arte no horizonte do provável’.

Em *Hagoromo, o Manto de Plumas*, Haroldo de Campos consolida o que profetizou ao nos presentear com uma peça-poema rica em “concisão” e com alta “sugestividade imagética”, sendo que, no decorrer de nossa análise foi possível perceber o detalhamento e cuidado do poeta na escolha lexical a fim de compensar as veladas mini metáforas presentes nos ideogramas, visto que o tradutor vê (e entende) os ideogramas como as metáforas visuais que são. Dessas, o poeta-tradutor extrai uma beleza especial, urdida na sua essência verbivocovisual. Assim, Haroldo de Campos reorquestra uma sinfonia de tons, sons, cadência e espaços, de forma a criar um cenário cotidiano-secular japonês, cuja paisagem ele redesenhou com as palavras que habitam sua alma e que, pela sua pena, transbordaram pelo papel e ganharam vida e cor em *Hagoromo, o Manto de Plumas*.

Haroldo de Campos tece seu poema transcrito por meio da justaposição de fragmentos temáticos, que se articulam como formas plásticas no relevo poético, atribuindo-lhe cor e sonoridade – sendo que, diversas vezes, em vez de seguir uma lógica gramatical linear, ele adota uma lógica ideográfica, priorizando a composição visual das imagens sobre a narrativa discursiva. Essa técnica produz um dinamismo imagético que remete ao encadeamento poundiano, reforçado por sugestões sensoriais. *Hagoromo, o Manto de Plumas* apresenta, assim, a concisão e a intensidade expressiva de um poema imagista, exigindo do leitor um esforço interpretativo para acompanhar a sequência de imagens densas e entrelaçadas num casulo metafórico e cromático.

Neste aspecto, o poeta utiliza-se do branco papel, o qual se torna sua moldura e matéria-prima, que ele manipula em arabescos brancos, ornando e destacando o corpo verbal, o qual se “move por rupturas e tensões, como num passo vacilante de dança ou na escritura cursiva dos calígrafos japoneses, que desfazem com um gesto da mão a geometria quadricular dos kanjis (ideogramas)” (CAMPOS, 2002, p. 50). Dessa forma, Haroldo de Campos nos sensibiliza com a paisagem costeira do mar de Suruga, com as montanhas e o pinheiral de Miho. Ele nos seduz com o céu e a lua da terra-nascente-do-leste; seu vento textual nos toca gentilmente com as penas do manto de plumas, soprando seus aromas e maciez, envolvendo-nos na trama diáfana, porém profunda, do encontro (e embate) do divino e do terreno, cujo resultado é um ideograma teatral de beleza e charme sutil.

Assim como a beleza do Teatro Nô não reside apenas na ação visível, mas no que está ausente, no que não é mostrado diretamente, mas que está implícito na performance, o mesmo o faz a tessitura haroldiana em *Hagoromo, o Manto de Plumas*. A bela escolha do corpo verbal que incita a coreografia poética, a qual é sentida e inferida por metáforas, as pausas contemplativas e os silêncios cheios de significado, sintetizam o pensamento plástico da poesia japonesa, cujo fazer poético é marcado pela observação da natureza, pela alusão, pela preferência em descrever os estados das coisas (mais do que pela ação). A estética do yûgen, na qual se privilegia a “elegância, profundidade, misturada com o sentimento de mutabilidade²⁰⁶” (UEDA, 1967, p. 61, tradução nossa), ou seja, a beleza e profundidade da impermanência, da efemeridade, permeia as entrelinhas dos versos, realçando o não-dito. Todos esses elementos, entre muitos outros aspectos, são os traços que compõe esse ideograma poético que é *Hagoromo, o Manto de Plumas*. Os traços, as metáforas, os espaços de silêncio e de contenção desse ideograma poético haroldiano exprimem a verdadeira beleza e o mistério da poesia e dramaticidade teatral Nô, fazendo com que fruamos o que é invisível, fugaz e profundo na vida humana, proporcionando uma experiência estética que vai além do entendimento lógico e racional.

Nesse espaço poético, o mundo humano e a esfera celestial se entrelaçam, proporcionando uma jornada lírica que permite um vislumbre do Japão antigo, uma época em que as pessoas acreditavam viver em constante comunhão com o divino. Assim, o texto carrega as marcas desse passado distante e, apesar da diferença em relação ao presente, a vibrante dança das palavras nos envolve de tal maneira que nos faz sentir e reviver essa antiga conexão com o sagrado no tempo atual. Na sua transcrição *Hagoromo, o Manto de Plumas* (2006a), Haroldo de Campos realiza o resgate poético da tradição japonesa, possibilitando uma imersão na cultura nipônica.

O poeta revisita uma obra clássica do Japão, conferindo-lhe uma nova forma, ao mesmo tempo inovadora e fiel ao texto de partida, revelando assim a permanência da herança cultural japonesa no contexto contemporâneo brasileiro. A transcrição haroldiana insere o Teatro Nô no cânone brasileiro, resgatando “para o debate (e o fazer poético) atual as ‘essências e médulas’ de uma arte sutil e complexa como um brocado de seda” (DANIEL, 2005, p. 186).

Hagoromo, o Manto de Plumas é a concretização da teoria da tradução sincrônica, que, por meio da crítica tradutória, possibilitou a ‘apropriação transformadora da tradição’ da

²⁰⁶“elegance, profundity. Mixed with the feeling of mutability” (UEDA, 1967, p. 61).

poética japonesa e da arte Nô, demonstrando que a escolha crítica de uma obra para atividade tradutória “significa que o poeta-tradutor deve estar nivelado com a mais avançada poesia do seu tempo, o que só é viável na dependência da reconfiguração sincrônica da melhor poesia do passado” (SANTAELLA, 2019, p.50). Neste aspecto, a visão sincrônica haroldiana se sobressai nos estudos de poemas seculares chineses e japoneses, pois, apenas ao revisitá-los e estudá-los por meio da tradução crítica, é possível perceber que, frente “à natureza ideogramática da língua original, mesmo poemas multiseculares parecem irradiar modernidade” (CAMPOS, 2009, p. 110). Logo, com suas traduções, Haroldo de Campos reverenciou outras tradições, consagrando-as no cânone brasileiro e, com isso, enriquecendo e ampliando o caleidoscópio da literatura, em que se integra o brocado de seda da poesia japonesa.

Diante da complexidade do pensamento de Haroldo de Campos – tanto em sua dimensão poética quanto crítica –, da genialidade, subjetividade e densidade de *Hagoromo, o Manto de Plumas*, não foi possível identificar com total clareza e precisão todas as referências, imagens e influências que compõem a complexa e multifacetada peça-poema. Há muito a ser explorado no brocado de seda japonês: alguns conceitos da poesia e cultura japonesa não foram mencionados, diálogos entre o texto original e o transcrito foram deixados de lado, enquanto outros sequer foram percebidos, sendo isto prova da magnitude de *Hagoromo, o Manto de Plumas* e do trabalho desafiador que é entender, explicar e delimitar a grandiosidade da escrita haroldiana.

Hagoromo, o Manto de Plumas ainda possui muitos fios ocultos, metáforas e alusões veladas que aguardam por tecelões da palavra que os desvendem e desvelem, pois, a profundidade e a beleza do que ainda pode ser dito sobre o poema surgem da sua própria tessitura. Nesta urdidura poética, as palavras são fios etéreos que flutuam, leves, como se o branco do papel fosse o seu próprio céu, uma extensão de seu ser; sua beleza é algo que não se define, que não se prende às formas, um sussurro do infinito que se dissolve na imensidão. *Hagoromo, o Manto de Plumas* é feito do céu do céu, tão distante e tão próximo, em que há camadas além das camadas, nas quais o entendimento e o sentimento se entrelaçam, num pensar e sentir que se mesclam e se dissolvem como a visão que se perde na névoa que não se pode tocar e, assim, ele torna-se parte da imensidão, da transcendência celestial, na qual se torna puro, essencial, um instante de beleza no horizonte do inatingível.

Referências Bibliográficas

- ALFARROBINHA, L. I. C. **Ao encontro da natureza através da poesia Haiku de Matsuo Bashô**. 2015. 135 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Orientais) – Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2015. Disponível: <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/19227/1/203012216.pdf>. Acessado: 23/05/2023.
- ALMEIDA, M. S. G. “Hagoromo” Concreto: peça-poema. **Hon no Mishi – Estudos Multidisciplinares Japoneses**, V. 04, N. 07, p. 229-238, 2019.
- ANDÔ, Y. Genshi bukkyô no kyôri kômoku ni arawareru kâma to bhava ni tsuite [Sobre *kâma* e *bhava* nos itens doutrinários do Budismo Primitivo]. **Bukkyô daigaku daigakuin ki toshifumigaku kenkyû kaen**, V. 47, p. 49-66. 2019. Disponível: <https://archives.bukkyo-u.ac.jp/rp-contents/DB/0047/DB00470L049.pdf>. Acessado em 14/03/2024.
- ASAKAWA, K. **The Early Institutional Life of Japan: A Study in the Reform of 645 A.D.** 2ª Ed. New York: Paragon Book Reprint Corporation, 1963.
- ASHKENAZI, M. **A handbook of japanese mythology**. Santa Barbara: ABC-Clio Inc, 2003.
- ASTON, W. G. **Nihongi: Chronicles of Japan from the Earliest of Times to A.D. 697**. Tokyo: Tuttle, 1972.
- AVERBUCH, I. Shamanic Dance in Japan: The Choreography of Possession in Kagura Performance. **Asian Folklore Studies**, V. 57, N. 02, p. 293-329, 1998. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/1178756>. Acessado em 30/05/2024.
- BACHELARD, G. Casa e universo. In: BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. São Paulo, Martins Fontes, 2000, p. 55-85.
- BARTHES, R. **O império dos signos**. Tradução de Inês Oseki-Depré. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- BARY, T.; KEENE, D.; TANABE, G; VARLEY, P. **Sources of Japanese Traditions – Volume 01: from earliest times to 1600**. New York: Columbia University Press, 2001.
- BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. France: Athena, 1861.
- BEAL, S. **The Fo-Sho-Hing-Tsan-King (A Life of Buddha)**. Oxford: Clarendon Press, 1883.
- BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: CASTELLO BRANCO, L. (Org). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BENTO, S. G. C., A. tradução ideogrâmica: a palavra-valise na transcrição de 'um lance de dados'. **TODAS AS LETRAS K**, V. 10, N.1, p. 140-147 2008. Disponível: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/download/637/571> Acessado em 14/03/2024.

BETHE, M.; BRAZELL, K. **Dance in the Noh Theater. Volume One, dance analysis**. 4º ed. New York: Cornell university, 1992.

BIRRELL, A. M. **Chinese Mythology: An Introduction**. Cambridge: Johns Hopkins University Press, 1993.

BLOOM, A. The Sense of Sin and Guilt and the Last Age [Mappo] in Chinese and Japanese Buddhism. **Numen**, V. 14, N. 2, p. 144-149, 1967. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/3269526>. Acessado em 14/03/2024.

_____. Shinran's Gospel of Pure Grace. **Journal of Bible and Religion**, V. 32, N. 4, p. 305-316, 1964. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/1459778>. Acessado em 14/03/2024.

_____. The Life of Shinran Shonin: The Journey to Self-Acceptance. **Numen**, V. 15, N. 1, p.01-62, 1968. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/3269618>. Acessado em 14/03/2024.

BODIFORD, W. M. Dharma Transmission in Sôtô Zen: Manzan Dôhaku's Reform Movement. **Monumenta Nipponica**, V. 46, N. 04, p. 423-451, 1991. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/2385187>. Acessado em 14/03/2024.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix. 1977.

BOYD, W. J. ; WILLIAMS, R. G. Japanese Shinto: An Interpretation of a Priestly Perspective. **Philosophy East and West**, Vol. 55, N. 1, p. 33-63, 2005. Disponível: <https://muse.jhu.edu/pub/5/article/176408/pdf> Acessado em 02/05/2022.

BOYER, R. L. Impermanence in Life and Art: The Expression of Mujô in Japanese Aesthetics. **Topics Buddhist Traditions of Japan**, p. 01-24, 2020. Disponível: https://www.academia.edu/43207233/Impermanence_in_Life_and_Art_The_Expression_of_Muj%C5%8D_in_Japanese_Aesthetics . Acessado em 14/03/2024.

BRINKER, H.; KANAZAWA, H. **Zen Masters of Meditation in Images and Writings**. Zürich: Artibus Asia e Publishers, 1996.

BRUDNOY, D. Militant Sainthood: Nichiren. **Numen**, V. 17, N. 1, p. 19-44, 1970. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/3269669> . Acessado em 14/03/2024.

CAMPOS, H. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____, **A Operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

- _____. **Ideograma, lógica, poesia, linguagem.** (Org). São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe.** São Paulo: Perspectiva, 1981.
- _____. **O sequestro do barroco na formação literária brasileira: o caso de Gregório de Matos.** Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- _____. **O arco-íris branco.** São Paulo: Imago, 1997.
- _____. **Depoimentos de Oficina.** São Paulo: Unimarco, 2002.
- _____. **Hagoromo de Zeami, o charme sutil.** 2º Ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2006a.
- _____. **Metalinguagem e outras metas.** 4º Ed. São Paulo: Perspectiva, 2006b.
- _____. **Escrito sobre Jade: poesia clássica chinesa reimaginada por Haroldo de Campos.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- _____. **O segundo arco-íris branco.** São Paulo: Iluminuras, 2010.
- _____. **Da transcrição, poética e semiótica da operação tradutora.** Belo Horizonte: FALEI/UFMG, 2011.
- CAMPOS, A; CAMPOS, H. PIGNATARI, D. **Teoria da poesia concreta, textos críticos e manifestos.** 2º Ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CAPUTO, F. R. **Semente-estrutura-composição: os três caminhos de Zeami para a criação de uma peça Nô.** 2016. 143 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- CHAMBERLAIN, B. H. **The Classical Poetry of the Japanese.** London: Trubner & Co, 1880.
- CHIIHIRO, I. Zenjakusaku “getsukoushiki” ni tsuite: Higashi kara nishi e Yuku honzon [Sobre *Gekkōshiki*, obra de Zenjaku: as principais imagens viajando do Leste para o Oeste]. **Nagoyadaigaku kokugokokubun gakkai**, N. 107, p. 15-29, 2014. Disponível: <https://nagoya.repo.nii.ac.jp/records/2005951>. Acessado: 12/10/2024.
- COLLOT, M. O sujeito lírico fora de si. **TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura.** UFRJ, Ano IX, nº 11, p. 165-177, 2004.
- _____. Poesia, paisagem e sensação. **Revista de Letras**, V.1, N.34, p.17- 26, 2015.
- COMMONS, A. E. “Japanese poetic thought, from earliest times to the thirteenth century”. In: SHIRANE, H.; SUZUKI, T.; LURIE, D. (org). **The Cambridge history of japanese literature.** Cambridge: Cambridge University Press, p. 2016, p.218-229.

- COVILL, L. Apsarases: The Buddhism conversion of the nymphs of heaven. **Buddhist Studies Review**, V. 22, N. 02, p. 131-139, 2005. Disponível: https://buddhistuniversity.net/content/articles/apsarases_covill-linda Acessado em 25/02/2023.
- COWELL, E. B. **The Buddha-carita or Life of Buddha by Ven. Áśvaghoṣa**. 2003. Disponível: <https://ancient-buddhist-texts.net/English-Texts/Buddhacarita/index.htm>. Acessado em 03/10/2024.
- CRAIG, R. H. J. Grace, Symbol, and Liturgy: Constructing the Theological Anthropology of Nichiren Daishonin. **Buddhist-Christian Studies**, V. 38, N. 01, p. 267-286, 2018. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/48619079>. Acessado em 14/03/2024.
- CROSS, J. H. **Relic Theft and Sacred Space in Medieval Japan: Enshrinements of the Buddha's Body a Study of Texts and Objects**. 2020. 289 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Department of East Asian Languages and Civilizations, Harvard University, Cambridge, 2020.
- CUNHA, A. Alguns aspectos literários do culto à natureza no Japão. In: SCHMIDT, R. T.; MANDAGARÁ, P. (Orgs). **Sustentabilidade: o que pode a literatura?** Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2015, p. 191-201.
- _____. **O Livro de Travesseiro: questões de autoria, tradução e adaptação**. 2016. 296 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- _____. **Ogura Hyakunin Isshu. Cem poemas de cem poetas: a mais querida antologia poética do Japão**. Tradução e Notas de Andrei Cunha. Porto Alegre: Bestiário/Class, 2019.
- DANIEL, C. Um Oriente além do Oriente: releituras de Haroldo de Campos. In: MOTTA, L. T. (Org). **Céu-acima para um 'tombeau' de Haroldo de Campos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005, p. 183-192.
- DEAL, W. E.; RUPPERT, B. **A cultural history of japanese Buddhism**. Sussex: Wiley Blackwell, 2015.
- DEWITT, L. E. **A Mountain Set Apart: Female Exclusion, Buddhism, and Tradition at Modern Ōminesan, Japan**. 2015. 251 f. Tese (Doutorado em Filosofia em Línguas e Culturas Asiáticas) - University of California, Los Angeles, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos e o que nos olha**. 2ª Ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

- EARHART, H. B. **The icon of Japan: Mont Fuji**. Columbia: The University of South Carolina Press. 2011.
- EBERHARD, W. **A dictionary of chinese symbols: hidden symbols in chinese life and thought**. New York: Routledge, 1986
- ELIOT, C. **Japanese Buddhism**. New York: Routledge, 2005.
- ELIADE, M. **Mito e realidade**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- EWICK, D. Ezra Pound and the invention of Japan. **Tokyo Woman's Christian University Repository**, p. 13-39, 2017, disponível em: <https://core.ac.uk/reader/230583491> Acessado em agosto/21).
- FAURE, B. **The Power of denial: Buddhism, Purity and Gender**. New Jersey: Princenton University Press. 2003.
- FENOLLOSA, E, Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, H. (Org). **Ideograma, lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- FERREIRA, C. J. A poesia japonesa como base para o processo criativo e imaginário na poesia *Lembranças além*. In: CYNTRÃO, S. H. (Org.). **Imaginário nos versos vivos da canção**. 1º Ed. Brasília: Petry Gráfica e Editora, 2018, p. 29-42.
- FITEZGERALD, J. A. **Ohonen The Buddhist Saint: Essential Writings and Official Biography (spiritual masters: East and West)**. Canada: World Wisdom Inc. 2006.
- FITTRELL, A. Waka ni okeru dōon igi hyōgen no busshō to jinji to no ma no kanren-sei ni tsuite [Sobre a Relação entre Expressões Homônimas e os Domínios do Natural e do Humano na Poesia Waka]. **Jinbun**, V. 21 p. 47-68, 2022. Disponível em: https://glim-re.repo.nii.ac.jp/record/5621/files/jinbun_21_47_68.pdf Acessado em 05/03/2023.
- FRÉDÉRIC, L. **O Japão dicionário e civilização**. Tradução de Álvaro D. Hwang. São Paulo, Editora Globo. 2008.
- FUJIMURA, K. Chiiki dentō geinō no keishō to henyō ga ichiba sōzō ni oyobosu eikyō ni kansuru kōsatsu: Shimane ken no chiiki ni okeru kagura o kēsu to shite [Um Estudo sobre o Impacto da Transmissão e Transformação das Artes Cênicas Tradicionais Locais na Criação de Mercado – Com Base no Caso do *Kagura* em Três Regiões da Província de Shimane]. **Kawaga Daigaku Kesumiron kusamura**, V. 84, N. 04, p. 293-379, 2012, Disponível em: https://kagawa-u.repo.nii.ac.jp/searchpage=1&size=100&sort=custom_sort&search_type=2&q=931 . Acessado em 20/07/2024.
- FUKUDA, H. As estações do ano e sua concepção na literatura japonesa. **Estudos Japoneses**, V. 15, N. 1, p. 35-44, 1995.

- GIROUX, S. M. **Zeami: cena e pensamento Nô**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- GRUMETT, D.; PLANT, M. De Lubac, Pure Land Buddhism, and Roman Catholicism. **The Journal of Religions**, V. 92, N. 1, p. 58-83, 2012. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/10.1086/662206>. Acessado em 14/03/2024.
- HAKIM, G.; RAHMAN, G. Tracing the origin and nature of gandharvas and apsaras. **Pakistan Heritage**, V. 13, p.49-57, 2021. Disponível: <https://ph.hu.edu.pk/public/uploads/vol-13/A%205.%20Gulzar%20Hakim%20and%20Ghani-ur-Rahman.pdf>. Acessado em 14/05/2024.
- HANAZONO, K. Mappô shisô no nipponteki tenkai [O desenvolvimento do pensamento japonês sobre o *Mappô*]. **Gendai to Shinran**, V. 22, p.02-25, 2011. Disponível: https://www.jstage.jst.go.jp/article/shinran/22/0/22_2/_pdf/-char/en. Acessado em 14/05/2024.
- HARA, M. M. Honen and the Tale of the Heike. In: TANAKA, K.K.; NASU, E. (Org.). **Engaged Pure Land Buddhism: challenges facing Jodo Shinshu in the contemporary world**. Berkeley: Wisdom Ocean Publications, 1998, p. 166-188.
- HARADA, K. Nôgaku ni okeru zen no kenkyû [Estudos sobre o Zen no Teatro Nô]. **Kokusai zen kenkyû**, V. 08, p. 253-272, 2022. Disponível: <https://toyo.repo.nii.ac.jp/records/13481>. Acessado em 14/03/2024.
- HARDACRE, H. **Shinto, a history**. New York: Oxford University Press, 2017.
- HARE, T. B. **Zeami's style, the Noh plays of Zeami Motokiyo**. Standfor: Standford University Press, 1986.
- HASHIMOTO, M. Saigyô no 'kokoronaki mi ni mo' no uta kô [Um estudo sobre "Kokoronakimimo" de Saigyô]. **Kokusai zen kenkyû Seishingo bungô**, V. 03, p. 12-27, 2001. Disponível: <https://nds.repo.nii.ac.jp/records/353>. Acessado em 14/03/2024.
- HEIKE MONOGATARI** [Os Contos de Heike], Século XIV. Disponível em: http://www.st.rim.or.jp/~success/heike_index.html. Acessado em 05/07/22.
- HEINE, S. Does koan have Budha-nature?: The Zen koan as religious symbol. **Journal of the American Academ of Religion**, V. 58, N. 1, p. 357-387, 1990. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/1464619>. Acessado em 14/03/2024.
- HENG, Y. **A influência da Ásia Oriental na obra de Haroldo de Campos: teoria, criação poética e tradução**. 2021. 105 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparativistas) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2021. Disponível: <https://repositorio.ulisboa.pt/handle/10451/51612?locale=en> Acessado: 05/10/2023.

HILL, J. Ritual Music in Japanese Esoteric Buddhism: Shingon Shōmyō. **Ethnomusicology**, V. 26, N. 01, p. 27-39, 1982. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/851399>. Acessado em 14/03/2024.

HIROSHI, O. Waka renga heike to nō oyobi haya uta [Waka, Renga, Heike, Nô e Hayauta — As Interações entre Diferentes Gêneros] . **Shinpojiumu ‘Nanbokuchō-ki Muromachi-ki no bungaku to sho geinō’**, V. 60, p. 29-41, 2015. Disponível: https://doi.org/10.24604/chusei.60_29 Acessado em 14/03/2024.

HONG, J. Ensō no kōtatsu, tokuni Jiyunji no shūhen [Um Estudo sobre o *Ensō* — Com ênfase em junshi e seu contexto]. **Indo Manabu Hotokakyō Manabuken kiwamu**, V. 56, N. 2, p. 1003-998, 2008. Disponível: https://www.jstage.jst.go.jp/article/ibk/56/2/56_KJ00005180810/_article/-char/ja/ . Acessado em 09/12/2024.

HOUWEN, A. Ezra Pound's early cantos and his translation of Takasago. **The Review of English Studies**, New Series, V. 65, nº 269, p. 321-341, 2013.

HSU, F. L. K. Filial Piety in Japan and China: Borrowing, Variation and Significance. **Journal of Comparative Family Studies**, V. 02, N. 01, p. 67-74, 1971. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/41600771>. Acessado em 02/08/2024.

IDE, T. Yūgen: Bukkyō to no kanren ni oite [Yūgen: em relação ao Budismo]. **Bungei to shisō**, N. 03, p. 13-23, 1951. Disponível: <https://fwu.repo.nii.ac.jp/records/1412> . Acessado em 25/09/2023.

IDE, N. Shūkyō ni okeru kagami: Nihon no kagami o jirei to shite [Espelhos na religião: o caso dos espelhos japoneses]. **Tetsugaku shisō ronsō**, N. 17, p. 11-21, 1999. Disponível: <https://cir.nii.ac.jp/crid/1050282677529431424> . Acessado em 06/07/2024.

IGRAM, P. O. Nichirin's Three Secrets. **Numen**, V. 24, N. 03, p. 207-222, 1977. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/3269599>. Acessado em 14/03/2024.

INADA, S. Chūsei karon ni oyoboshita bukkyō shisō no eikyō [A influência do pensamento budista na teoria da poesia medieval]. **Nagasaki daigaku kyōiku gakubu jinmonkagaku kenkyū hōkoku**, N. 10, p. 01-06, 1971. Disponível: <https://ndlsearch.ndl.go.jp/books/R000000004-I277530?locale=en> . Acessado em 09/08/2023.

INAGAKI, H. **The Three Pure Land Sutras**. 12 Ed. California: BDK America, 1988.

ISHIDA, C. Fujisan-zō no keisei to tenkai — jōdai kara chūsei made no bungaku sakuhin o tōshite [A formação e o desenvolvimento das imagens do Monte Fuji através da literatura clássica japonesa da era Nara até a era Muromachi]. **Yamanashi Eiwa daigaku**, N. 10, p. 01-

- 32, 2011. Disponível: https://www.jstage.jst.go.jp/article/yeiwa/10/0/10_KJ00008261319/_pdf/-char/ja Acessado em 10/11/2024.
- ISHIDA, I. Zen Buddhism and Muromachi Art. **Journal of Asian Studies**, V. 22, N. 4, p. 417-432, 1963. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/2049856>. Acessado em 14/03/2024.
- ISHIMARU, J. Shunkei no matsu - “kaifûsô” Matsu no hyôgen o megutte [Pinheiro em cenário de primavera: expressão poética do pinheiro na literatura japonesa antiga]. **Wasedaigaku daigakuin bungaku kenkyû-ka kiyô**, N. 66, p. 1133-1148, 2021. Disponível: <https://irdb.nii.ac.jp/00835/0004855112> . Acessado em 25/09/2023.
- ITÔ, S. **The medieval period: the kami merge with Buddhism**. New York: Routledge Curzon, 2003.
- JAKOBSON, R. “Language and Culture”. **Kotoba no Uchu**, V. 02, N. 10, p. 11-20, 1967.
- JIKKUNSHÔ**. [Antologia dos Dez Preceitos]. 1252. Disponível em: <https://yatanavi.org/text/jikkinsho/index.html> Acessado em 05/07/24.
- JUNKES, D. B. M. Poesia-ideograma: a lua móbile de Li Bai reimaginada por Haroldo de Campos. **Cadernos de Literatura em Tradução**, N. 14, p. 153-171, 2013.
- KASULIS, T. P. Shin Buddhist Ethics in Our Postmodern Age of "Mappô". **The Eastern buddhist**, V. 33, N. 01, p. 16-37, 2001. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/44362271> . Acessado em 14/03/2024.
- KAMENS, E. **Utamakura, Allusion, and Intertextuality in Traditional Japanese Poetry**. New Haven: Yale University Press, 1997.
- KARETZKY, P. E. The imaged of the winged celestial and its travels along silk road. **Sino-Platonic Papers**, N. 225, p. 01-45, 2012. Disponível: https://sinoplatonic.org/complete/spp225_winged_celestial_silk_road.pdf . Acessado em 14/03/2024.
- KATO, S. **A history of Japanese literature, the first thousand years**. London: The Macmillan Press, 1979.
- _____ **A history of Japanese literature, from Man'yôshû to modern times**. Routledge: New Abridged Edition, 1997.
- _____ **Tempo e Espaço na Cultura Japonesa**. 3º Ed. Tradução de Lúcia Hiratsuka. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- KAWAMURA, T. Sôjô Henjô: Sono eika no tokushitsu o megutte [Sôjô Henjô: Sobre as Características de seus Poemas]. **Geibun-kenkyu**, N. 41, p. 01-23, 1980. Disponível: <https://aterui.ws.hosei.ac.jp/kodai/detail.php?id=102436> . Acessado em 05/02/2023.
- KEENE, D. **Japanese Literature**. New York: Grove Press, 1955.

_____, **Seeds in the heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century**. New York: Henry Holt and Company Inc., 1993.

KEENE, D.; VARLEY, P. The vocabulary of Japanese aesthetics II. In: BARRY, T.; KEENE, D.; VARLEY, P. (Org.) **Sources of Japanese Traditions from Earliest Times to 1600**. 2^o Ed. New York: Columbia University Press, 2001, p. 364-398.

KEN-ICHI, S. Landscape as atmosphere. An aspect of Japanese sensibility. **Revista di estetica**, V. 33, p. 85-94, 2006. Disponível: <https://journals.openedition.org/estetica/4268>. Acessado em 14/03/2024.

KIRKLAND, R. The Sun and the Throne. The Origins of the Royal Descent Myth in Ancient Japan. **Numen**, V. 44, N. 02, p. 109-152, 1997. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/3270296>. Acessado em 22/11/2022.

KISS, M. Buddhist Ancestor Worship at Home through the Sacred Place of the Butsudan. In: HAMAR, I.; INOUE, T. (Org.). **Faith in Buddhism**. Budapest: Institute for East Asian Studies, Eötvös Loránd University, 2016.

KOJI, S. **Bon odor: Rankô no minzoku-gaku** [Bon odor: Folclore de orgias]. Tokyo: Sakuhinsha, 2011.

KÔICHI, M. The Emperor of Japan: A Historical Study in Religious Symbolism. **Japanese Journal of Religions Studies**, V. 06, N. 4, p. 522-265, 1979. Disponível: <https://nirc.nanzan-u.ac.jp/journal/6/issue/105>. Acessado em 05/10/2023.

KIYOTA, M. Shingon Mikkyô Maṇḍala. **History of Religions**, V. 8, N. 1, p. 31-59, 1968. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/1061745>. Acessado em 14/03/2024.

KITAGAWA, J. M. **On Understanding Japanese Religion**. New Jersey: Princeton University Press, 1987.

_____, J. M. Buddhist Transformation in Japan. **History of Religions**, V. 4, N. 2, p. 319-336, 1965. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/1061962>. Acessado em 14/03/2024.

KOJIKI [Registro de Assuntos Antigos], 712. Tradução de Basil Hall Chamberlain, 1919. Disponível em: <http://www.sacred-texts.com/shi/kj/index.htm>. Acesso: 16/12/2022.

KOKINWAKASHÛ. [Coleção de Poemas Japonês das Eras Antiga e Moderna], 905. Disponível em: <https://www.kokin-wakasyu.com/>. Acessado em 05/07/22.

KONPARU, K. **The Noh Theater: principles and perspectives**. New York: Weatherhill, 1983.

- KOTYK, J. The Moon as a Celestial Body and God in the Buddhist Worldview: From India to China. In: CHENG, J. (Orgs). **Worldmaking in East Asian Buddhism**. Singapore: World Scholastic Publishers, 2022, p. 02-28.
- KUBOTA, J. (Org.) **Hyakunin Isshu hikkei** [Um guia para *Hyakunin Isshu*]. Tóquio: Gakutôsha, 1989.
- _____, Bungaku ka ra mita Nihon hito to ki [O povo japonês e as árvores: uma perspectiva literária]. **Japanese Society for the Science of Design**, V. 3 N. 1, p. 01 – 11, 1995.
- KUSANO, D. Y. **O que é Teatro Nô**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- LANCASHIRE, T. "Kagura" - A "Shinto" Dance? Or Perhaps Not. *Asian Music*, V. 33, N. 01, p. 25-59, 2002. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/834231>. Acessado: 03/08/2023.
- LEE, K. D. Comparative Analysis of Shinran's Shinjin and Calvin's Faith. **The Buddhist-Christian Studies**, V. 24, p. 170-190, 2004. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/4145572> . Acessado em 20/08/2023.
- LEITER, S. **Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre**. Toronto: The Scarecrow Press, 2006.
- LIMA, J. **Novos poemas; Poemas escolhidos; Poemas negros**. Rio de Janeiro: Editora Lacerda, 1997.
- LIN, C. C. **Bai Juyi's Poetry as a Common Culture in Pre-modern East Asia**. 2012. 148 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Department of East Asian Studies. University of Toronto. Toronto, 2012. Disponível: <https://utoronto.scholaris.ca/items/55584554-8781-454c-e1a86b26a2dc7a7> Acessado: 23/11/2024.
- LINNEKIN, J. Who made the feather cloaks? A problem in hawaiian gender relations. **The Journal of the Polynesian Society**. V. 97, N. 03, p. 265-280, 1988. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/20706198> Acessado em 14/03/2024.
- LUDVIK, C. Japanese Religion Through the Lens of Water. **Kyoto Journal**, V. 101, n.p., 2022, Disponível: <https://www.kyotojournal.org/uncategorized/japanese-religion-through-the-lens-of-water/>. Acessado em 03/11/2023.
- LUDWIG, T. M. Before Rikyû, Religious and Aesthetic Influences in the Early History of the Japanese Tea Ceremony. **Monumenta Nipponica**, V. 36, N. 4, p. 367-390, 1981. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/2384225>. Acessado em 14/03/2024.
- MABBETT, I. W. The Symbolism of Mount Meru. **History of Religions**, V. 23, N. 1, p. 64-83, 1983. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/1062318> . Acessado em 10/08/2024.

MAN'YÔSHÛ. [Coleção da Miríade de Folhas], 759. Disponível: <https://www.manyoshu-ichiran.net/> Acessado em 05/07/22.

MARRA, M. The development of Mappô thought in Japan (I). **Japanese Journal of Religious Studies**. V. 15, N. 01, p. 25-54, 1988. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/30234100> . Acessado em 14/05/2024.

MATSUMAE, T. The Myth of the Descent of the Heavenly Grandson. **Asian Folklore Studies**, V. 42, N. 2, p. 159-179, 1983. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/1178480> . Acessado em 10/08/2024.

MATSUNAGA, N. **Zeami ikô no nô butai yôshiki no henka to “johakyû (johakyû go-dan)” no kankei-sei no kenkyû** [Um estudo da relação entre a mudança no estilo de palco Noh após Zeami e "Johakyu (Cinco Estágios de Johakyu)]. 2017. 62 f. Tese (Doutorado em Engenharia) - Departamento de Engenharia. Universidade de Osaka, 2017. disponível: https://www.jstage.jst.go.jp/article/aija/81/728/81_2317/_article/-char/ja/ . Acessado: 24/03/2024.

MATSUO, K. **A history of japanese Buddhism**. Cornwall: Global Oriental, 2007.

MEIER, E. **O Ramayana de Valmiki**. 2015. Disponível: <https://ia600903.us.archive.org/28/items/ORAMAYANADEVALMIKI/O%20RAMAYANA%20DE%20VALMIKI.pdf> . Acessado em 14/05/2024.

MILLER, A. L. “Ame No Miso-Ori Me” (The Heavenly Maiden): The Cosmic Weaver in Early Shinto Myth and Ritual. **History of Religions**, V. 24, N.1, p. 27-48, 1984. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/1062345> . Acessado em 14/03/2024.

_____, The Garments of the Gods in Japanese Ritual. **Journal of Ritual Religions**, V. 05, N.2, p. 33-55, 1991. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/44398749> Acessado em 14/03/2024.

MILTON, J.; SANTANA-DESMANN, V. O. "make it new" segundo Haroldo de Campos. **Tradução em Revista**, V. 20, N. 2, p.01-15, 2016. Disponível: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/26819/26819.PDF> Acessado em 20/02/2022.

MIMURA, M. Hagoromo keiseikou [reflexões sobre hagoromo]. **Sanda kuni bun**, N. 02, p. 48-56, 1984. Disponível: <https://koara.lib.keio.ac.jp/> Acessado em 02/05/2024.

MIKATA, K. Nô ni me bare koromo shizen [A beleza natural do vestuário Nô]. **Ritsumeikan Daigaku Nihon Bugakukai**, N. 72, p. 22-33, 2000. Disponível: https://www.ritsumei.ac.jp/acd/cg/lt/jl/ronkyuoa/AN0025722X-003_022.pdf Acessado em 21/09/2024.

- MOCHIZUKI, K. Budda wa rin'ne shisô o mitometa no ka [Buda aceitou a ideia de reencarnação?]. **Nendo Nihon bukkyô Gaku hui nian-Hô**, V. 24, N. 66, p. 49-63, 2000. Disponível: https://nbra.jp/publications/66/pdf/66_28.pdf . Acessado em 14/03/2024.
- MOORE, M. **Rinzai Zen Way: a guide to practice**. Colorado: Shambala Publications Inc, 2018.
- MOMOKO, T. "Menstruation Sutra" Belief in Japan. **Japanese Journal of Ritual Religions**, V. 10, N. 2, p. 229-246, 1983. Disponível: <https://nirc.nanzan-u.ac.jp/journal/6/issue/115> Acessado em 14/03/2024.
- MONTEIRO, J. L. As vogais e as cores. **Revista de Letras**, Fortaleza, V. 08, N. 01, p.41-65, 1985.
- MORI, K. Bukkyô ni tsuite oshietekudasai: Kôgi ni yose rareta 3000 no shitsumon to kaitô [Conversa sobre o budismo: 3000 perguntas e respostas para palestra. 2004-Nendo III. **Bukkyô-gaku tokushu kôgi: Jôdo kyô bijutsu no keisei to tenkai**, V. 1, p. 378-403, 2010. Disponível: <https://kanazawa-u.repo.nii.ac.jp/records/6578> .Acessado em 20/08/2023.
- MORI, S. Sekkan insei-ki shisô-shi kenkyû [Pesquisa sobre a história intelectual do governo Sekkan-in]. **Hakushigakuiironbun no yôshi shinsa kekka no yôshi**, N. 22, p. 891-899, 2011. Disponível: <https://tohoku.repo.nii.ac.jp/records/76147> .Acessado em 20/08/2023.
- MURASAKI, S. **The Tale of Genji**. Tradução de Arthur Waley. Blackmask Online, 2002. Disponível: <http://public-library.uk/ebooks/39/11.pdf> Acessado em 30/08/2024.
- NADEL, I. B. **Ezra Pound's letters to Alice Corbin Henderson**. Austin: University of Texas, 1993.
- NAGAE, N. H. **De Katai a Dazai: apontamentos para uma morfologia do romance do eu**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2006.
- NAGAI, A. M. Olhos, ouvidos e ossos: percepções da luz e do som no teatro Nô. **Revista Sala Preta**, Vol. 15, n. 02, p. 176-187, 2015.
- NAGAHATA, A. Poud's reception of Noh reconsidered: the image and the voice. **Quademi di Palazzo Serra**, v. 15, p. 113-125, 2008.
- NAGAO, K. Nôgaku waki no shuju [Teatro Nô; os diferentes waki]. **Geibun Keikyu**, N. 27 p. 128-145, 1969. Disponível: <https://koara.lib.keio.ac.jp/> Acessado em 02/05/2024.
- NAKAEMA, O. Y. O kakekotoba nos poemas clássicos japoneses: análise da morfossintaxe e do campo semântico. **Estudos Japoneses**, N. 32, p. 143-160, 2012. Disponível: <https://revistas.usp.br/ej/article/view/143105> Acessado em 08/02/2023.

NAKAMURA, K. M. **Miraculous stories from the Japanese Buddhist Tradition: The Nihon Ryôiki of Monk Kyôkai**. Oxon: Routledge, 1997.

NAKAZAWA, A. Houjou no umi ni okeru matsukaze hagoromo no kôka [A influência de *Matsukaze* e *Hagoromo* em *Houjou no Umi*]. **Shirayuri joshi daigaku kokugo kokubungaku**, N. 33, p. 70-80, 2002. Disponível: <https://cir.nii.ac.jp/crid/1050862787545987072> . Acessado em 02/05/2024.

_____. “Nyô no umi” ron “Taketorimonogatari” tenkyo-setsu no saikentô [Uma Análise de *Nyô no Umi*: Reavaliação da Teoria das Fontes de *Taketori Monogatari*]. **Shirayuri joshi daigaku kokugo kokubungaku**, N. 31, p. 65-77, 2000. Disponível: <https://shirayuri-u.repo.nii.ac.jp/record/2000445/files/sk0203109.pdf>. Acessado em 08/06/2024.

NATTIER, J. **Once upon a time: studies in a Buddhist prophecy of decline**. Berkeley: Asian Humanities Press, 1991.

NISHIGUCHI, J. Bussetsu tennyô jobutsu [Uma investigação sobre o Sutra da Iluminação da Mulher Transcendental]. **Nihon bukkyô sôgô kenkyû**, N. 10, p. 01-08, 2010. Disponível: https://www.jstage.jst.go.jp/article/nbs/8/0/8_KJ00010021601/_article/-char/ja/ Acessado em 28/08/2024.

NIHON SHÛKA SHÛKU NO JITEN [Dicionário de Cânticos Religiosos e Expressões de Felicitação do Japão]. Tóquio: Shôgakukan jiten, 1995.

NYANATUSSITA, B. What is the real Sal tree? **Buddhist Publication Society Newsletter**, N. 63, p. 03-05, 2010. Disponível: <https://pt.scribd.com/document/82024284/Buddhist-Publication-Society-Newsletter-63> Acessado em 28/08/2024.

OBA, M. Waka-shi ni okeru 'kasumi' no hensen “Man'yôshû”, “kokinwakashû”, “Shinkokinwakashû” o megutte [A transição de "Kasumi" na história da poesia waka: com foco em Manyôshu, Kokinshu e Shin Kokinshu]. **Nihon bungaku nôto**, N. 57, p. 18-41, 2022. Disponível: <https://cir.nii.ac.jp/crid/1050013939100772096> Acessado em 09/11/2023.

OKUTSU, H. Tsuki no miyako — Murasakishikibu no “take to monogatari” sesshu no hôhō [A Cidade da Lua - O Método de Apropriação de *Taketori Monogatari* por Murasaki Shikibu] **Kokubungaku kenkyû**, N. 43, p. 58-71, 1971. Disponível: <https://waseda.repo.nii.ac.jp/records/4001> Acessado em 28/06/2024.

ONO, M.; WOODARD, W. P. **Shinto: The Kami Way**. Virginia: Bridgeway Press, 1962.

- ONSIRI, S. A study of the transformation of the hagoromo tail. **Studies in Japanese Literature and Culture**, 1993. Disponível: <https://kokubunken.repo.nii.ac.jp/record/2198/files/I1705.pdf>. Acessado: 05/07/2022.
- ORTOLANI, B. Shamanism in the Origins of the Nō Theatre. **Asian Theatre Journal**, V.01, N. 02, p. 166-190, 1984. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/1124563> Acessado: 20/08/2024.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Aurora F. Bernardini. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PEREIRA, R. A. **O Budismo japonês: sua história, modernização e transnacionalização**. 2011. Disponível em: <https://fjisp.org.br/wp-content/uploads/2011/03/artigo-Budismo-Ronan.pdf> Acessado: 30/08/20.
- PIGGOTT, J. **Japanese Mythology**. 2º Ed. New York: The Hamlyn Publishing Group Limited, 1969.
- PINNINGTON, N. J. The Early History of the Noh Play: Literacy, Authorship, and Scriptedness. **Monumenta Nipponica**, V. 68, N. 02, p. 163-206, 2013. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/43864796> Acessado em 02/08/2022.
- PIETROFORTE, A. V.; BRAVO, R. CORREA, T. M. Aspectos semióticos da tradução, Roman Jakobson e Haroldo de Campos, In: GUERINI, A.; MELLO, S. H.; COSTA, W. C. (Org.). **Haroldo de Campos; tradutor e traduzido**. São Paulo: Perspectiva, 2003 (versão e-pub).
- POUND, E. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. **Os Cantos**. Tradução de José Grunewald. Edição Especial. Botafogo: Nova Fronteira, 2015.
- RANDIG, A. C. J.; MONZANI, J. A recriação poética da palavra na fotografia do filme *O veneno da madrugada* de Ruy Guerra. **Discursos fotográficos**. V. 12, N. 20, 2016, p. 98-120. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/25791/pdf> Acessado em: 03/02/2025.
- RHODES, R. F. Saichō's 'Mappō Tōmyōki': The Candle of the Latter Dharma. **The Eastern Buddhist**, V.13, N.01, P. 79-103, 1980. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/44361559> Acessado em 20/08/2023.
- RICHIE, D. **A tractate on japanese aesthetics**. Berkley: Stone Brigde Press, 2007.
- RIMER, T.; YAMAZAKI, M. **On the art of the Nō drama, the major treatise of Zeami**. Boston: Princeton University Press, 1984.
- ROBERTS, J. **Japanese Mithology: A to Z**. New York: Chelsea House, 2010.

ROCHA, C. M. **Cerimônia do chá no Japão e sua reapropriação no Brasil: uma metáfora da identidade cultural do japonês**. 1996. 217 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

RODD, L. R. **Shinkokinshū New Collection of Poems Ancient and Modern**. 47º Ed. Boston: Brill, 2015.

RODD, L. R; HENKINS, M. C. **Kokinshū A Collection of Poems Ancient and Modern**. Boston: Princeton University Press, 2004.

ROMERO, G. Cosmologias pré-socrática e budista: uma análise comparativa. **Revista Cosmo e Contexto**, N.25, p.01-10, 2014. Disponível: <https://cosmosecontexto.org.br/cosmologias-pre-socratica-e-budista-uma-analise-comparativa/> . Acessado em 05/11/2024.

RUPPERT, B. D. **Jewel in the Ashes: Buddha Relics and Power in Early Medieval Japan**. Cambridge: Havard University Press, 2000.

SALZ, J. **A history of japanese theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

SAKAI, T. Budô-shi ni okeru shinju no shisô ni tsuite [Sobre o conceito de dons divinos na história do Budismo]. **Budô-gaku kenkyû**, V. 49, N.01, p. 01-14, 2016. Disponível: https://www.jstage.jst.go.jp/browse/budo/49/0/_contents/-char/en Acessado em 20/08/2023.

SAKAMOTO, O.; YAMAMOTO, L. Ilidia e Heike Monogatari: comparando temas, estruturas literárias e influências nas respectivas sociedades. **Estudos Japoneses**, N. 47, p. 118-134, 2022. Disponível: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/217926/199208> Acessado em 09/07/2024.

SANTAELLA, L. **Haroldo de Campos para sempre**. São Paulo: EDUC, 2019.

SAVORELLI, R. **Situating Heirloom Presence Within the Family Narrative: That Is/Was Then, This Is/Was Now**. 2022. 221 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - College and Graduate School of Liberal Arts. Duquesne University, 2022.

SCHEID, B. Honji suijaku: Die Angleichung von Buddhas und kami. In: SCHEID, B. **Religion-in-Japan: Ein digitales Handbuch**. Universidade de Viena, 2001. Disponível em: <https://religion-in-japan.univie.ac.at/Handbuch/Hauptseite> . Acessado em 05/07/22.

SEI, S. **The pillow book**. Tradução de Meredith Mckinney. London: Penguin Books, 2006.

SHINKOKINWAKASHÛ [Nova Coleção dos poemas Antigos e Modernos], 1205. Disponível em: <https://shin.kokin-wakasyu.com/> . Acessado em 05/07/22.

SHIRANE, H. **Tradicional Japanese Literature An Anthology: beginnings to 1600**. New York: Columbia University Press, 2007.

_____, **Japan and the culture of the four seasons. Nature, literature and the arts.** New York: Columbia University Press, 2012.

_____. "General Introduction". In: SHIRANE, H.; SUZUKI, T.; LURIE, D. (Org.). **The Cambridge history of japanese literature.** Cambridge: Cambridge University Press, p. 2016, p.01-12.

SHÛIWAKASHÛ [Coleção de Poemas Recolhidos], 1005. Disponível em: <https://miko.org/~uraki/kuon/furu/text/waka/syuu/syuu.htm> Acessado em 10/09/2024.

SOTOMURA, A. Mt. Sumeru 須彌山 :Source Manual for Iconographic Research on the Buddhist Universe. **Nalanda-Sriwijaya Centre Working Paper**, N.06, p. 01-76, 2011. Disponível: <https://www.iseas.edu.sg/articles-commentaries/nsc-working-papers/mt-sumeru-source-manual-for-iconographic-research-on-the-buddhist-universe> . Acessado: 05/04/2024.

STONE, J. I. **Original Enlightenment and the Transformation of Medieval Japanese Buddhism.** Honolulu: University of Hawaii Press, 1999.

SUZUKI, E. **Nô – Teatro clássico japonês.** São Paulo: Editora do Escritos,1977.

SUZUKI, S. Nô 'hagoromo' no tokinonagare ni tsuite no ichikōsatsu ehon o mochiita koten kyōiku no kanōsei o saguru II [Um estudo sobre o fluxo do tempo na peça Noh "Hagoromo" Explorando as possibilidades da educação clássica usando livros ilustrados II]. **Kokusai kankei hikaku bunka kenkyū**, V. 14, N.01, p. 125-138, 2015. Disponível: https://u-shizuoka-ken.repo.nii.ac.jp/record/1442/files/AA118_45283201509001070.pdf Acessado em 20/08/2023.

_____. Hagoromo setsuwakou nitchuu chō ni denshou sareru setsuwa no hikaku [Um estudo da lenda de Hagoromo: uma comparação entre as tradições japonesa, chinesa e coreana]. **Nihon Bungaku Nōto**, V. 45, N.67, p. 9-27, 2010. Disponível: www.mgu.ac.jp/miyagaku_cms/wp-content/uploads/2021/12/no45_full.pdf Acessado em 20/08/2023.

SUZUKI, M. Nyonin kinsei to sangaku shinkō [Exclusão de mulheres e a crença nas montanhas]. **Tetsugaku**, N.149, p. 145-179, 2022. Disponível: https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/listitem.php?index_id=77942 Acessado em 20/08/2023.

_____. Shugendō girei to geinō: Chōkaizan no jirei kara [Rituais e performances de Shugendō: o estudo de caso do Monte Chōkai]. **Tetsugaku**, N. 153, p. 157-187, 2024. Disponível: https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/listitem.php?index_id=77942 Acessado em 10/09/2024.

TAIPA, M.; MEDICI, T. **Haroldo de Campos – Transcrição**. Orgs. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TAKANORI, F. Nô 'hagoromo' o kaibô suru - Oto kyokumen o chûshin ni [Investigação do drama Nô "Hagoromo" – com ênfase no aspecto musical]. **Nihon dentô ongaku kenkyû sentã kenkyû hôkoku**, N. 14, p. 01-171, 2022. Disponível: <https://rijtm.kcua.ac.jp/publications/report/report14.html> Acessado em 15/07/2024.

TAKASU, Y. **Nô no Bigaku: “Kyûakurai” no hikaku shisô-teki imi** [Estética do Nô: Significado filosófico comparativo de "Kyûakurai"]. Kyoto: Hikaku Shisô Gakkai, 1985. Disponível: <http://waza-sophia.la.coocan.jp/data/22062501.pdf> Acessado em 20/09/2024.

TAKEMORI, O. Saigyô no uta 'kumorinaki yama nite.....' kaishaku: Yasuda rijin-shi ni sasagu [Uma interpretação de 'Kumorinaki yama nite...' de Saigyô]. **Eigo kyôshitsu shimei**, N. 47, p. 30-51, 1982. Disponível: <https://repository.kulib.kyotou.ac.jp/dspace/handle/2433/135163> Acessado em 26/11/2024.

TAN, P. Visual symbols in Buddhism. **Background to Buddhism**, V. 1, N. 05, p. 36-42, 2003. Disponível: <https://www.themindingcentre.org/dharmafarer/> Acessado em 15/07/2024.

TASHIRO-PEREZ, E. A. Os Teniwoha nos Primeiros Tratados dos Poemas Renga da Era Medieval Japonesa. **Estudos Japoneses**, N. 31, p. 27-43, 2011. Disponível: <https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/143040/137891> Acessado em 03/04/2022.

TEI, K. Chûgoku tanabatagata tenjin nyoubou niokeru ushi no kawa nitsuiteno kousatsu [Uma Análise sobre a pele de cavalo no *Shiqi* e na Lenda da Mulher Celestial no Folclore Chinês]. **Hyôgen bunka**, V. 12, p. 45-59, 2023. disponível: https://dlisv03.media.osaka-cu.ac.jp/contents/osakacu/html/ej/cul_rep/top.html Acessado em 20/02/2024.

TOKAN KIKO [Viagens pela região leste] 1242. Disponível em: <https://balatnas.exblog.jp/32804820/> . Acessado em 05/07/24.

TONETO, D. J. M. **Convergências em A Máquina do Mundo Repensada: poesia e sincronia em Haroldo de Campos**. 2008. 298 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2008.

TSUGUNARI, K.; YUYAMA, A. **The Lotus Sutra**. 09º Ed. California: BDK America, 2007.

TYLER, R. A. Buddhism in Noh. **Japanese Journal of Religious Studies**, V. 14, N. 01, p. 19-52, 1987. disponível: <https://nirc.nanzan-u.ac.jp/journal/6/issue/126>. Acessado: 20/02/2024.

UEDA, M. **Literary and art theories in Japan**. Cleveland: Western Reserve University Press, 1967.

WALDAU, P.; PATTON, K. **A Communion of Subjects: Animals in Religion, Science, and Ethics**. New York: Columbia University Press, 2009.

WAKISAKA, G. A Poética de Kokin Wakashû. **Estudos Japoneses**, N. 17, p. 55-70, 1997.

WANG, Y. Sarugaku kara bugaku e:geinô denshō no shiten kara [De Sangaku a Bugaku: perspectiva da tradição das artes cênicas]. **Tôyô daigaku “eko firosofi”**. V. 08, N.02, p. 61-74, 2014. Disponível: <https://www.toyo.ac.jp/assets/research/11703.pdf> Acessado: 05/04/2024.

_____. Tô-dai no hikki ni mi rareru ikai to yume sakai to ongaku geishōui' no seiritsu monogatari o megutte [Outros mundos, terras dos sonhos e música nos escritos da dinastia Tang: sobre a criação da história da "dança arco-íris e manto de plumas"]. **Tôyô daigaku “eko firosofi”**. V. 10, N.1 p. 53-65, 2016. Disponível: <https://www.toyo.ac.jp/assets/research/111633.pdf> Acessado: 05/04/2024.

WATANABE, S. Indo bukkyō no hōmetzu shisō (2) shoki bukkyō shiryō o megutte [Pensamento da Escatologia no Budismo Indiano (Parte 2) - Sobre a Literatura Budista Primitiva]. **Tôyô-gaku ronsō**, N. 26, p. 85-100, 2001. Disponível: <https://toyo.repo.nii.ac.jp/records/3287> _Acessado em 20/02/2024.

WINSTON, L.; KING, J. B. Selections from Suzuki Shōsa. **The Eastern Buddhist**, V. 12, N. 02, p. 117-143, 1979. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/44361544> . Acessado em 03/11/2024.

WULING, S. **In one lifetime: Pure Land Buddhism**. Chicago: Amithaba Publications, 2007.

YAMAKAGE, M. **The essence of Shintō; japan's Spiritual Heart**. Tradução de Mineko Takane Moreno. Tokyo: Kodansha Internacional, 2006.

YAMASAKI, T. **Shingon Buddhism: Theory and Practice**. Boston: Shambhala Publications Inc, 1988.

YANG, J. The sinicization and secularization of some Graeco-Buddhist gods in China. In: RIENJANG, W.; STEWART, P. (Org.). **The Global Connections of Gandharan Art**. Oxford: Archaeopress Archaeology, 2020.

YASUDA, K. K. The structure of Hagoromo, a Play Nô. **Havard Journal of Asiatic Studies**, V. 03, p. 5-89, 1973. disponível: <https://www.jstor.org/stable/2718885?seq=1> Acessado em 20/08/20.

YOSHIDA, K. Revisioning Religion in Ancient Japan. **Japanese Journal of Religious Studies**, V. 30, p. 1-26, 2003. Disponível: <https://nirc.nanzan-u.ac.jp/journal/6/issue/166> Acessado em 20/08/2023.

YOSHIDA, M. **Nihon no mon'yô ni okeru kisetu-kan no hyôgen ni kansuru kenkyû: Ban o chûshin to shite** [O Estudo sobre a Importância das Estações no design Japonês -Principalmente no design da Primavera]. 2023. 88 f. Dissertação de Mestrado. Hiroshima jogakuin daigaku ningen seikatsu-gaku kenkyû-ka seikatsu bunka-gaku senkô, 2023. Disponível: <https://hju.repo.nii.ac.jp/record/1186/files/masteryoshida.pdf> Acessado em 02/04/2024.

YOUNG, S. Gender and Sexuality: Reading Females, Males, and Other in Asian Floktales. In: FELTON, D. (Org.) **A Cultural History of Fairy Tales in Antiquity Volume 1**. London: Bloomsbury, 2021.

ZHAO, Y. A. Study on the Word “Sleeve” in Japanese Waka Taking the Waka in “The Tale of Genji” as an Example. In: YUNG, Y.; CHEHADE, F. (Orgs). **Proceedings of the 2022 International Conference on Diversified Education and Social Development (DESD 2022)**. Atlantis Press, 2022. Disponível: <https://www.atlantis-press.com/proceedings/desd-22/articles> Acessado em 04/10/2024.

ZHU, R. Distinguishing Sôtô and Rinzai Zen: Manas and the mental Mechanics of Meditation. **Philosophy East and West**, V. 55, N. 03, p. 426-446, 2005. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/4487969>. Acessado em 14/03/2024.

