

“A emoção da tristeza, o prazer da tristeza” em Wada Kyûtarô, ou uma estética elaborada em escritos de cárcere

“The emotion of sadness, the pleasure of sadness” in Wada Kyûtarô, or an aesthetic elaborated in prison writings

Felipe Chaves Gonçalves Pinto

Universidade de Tsukuba (UT)

felipe-chaves78@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4245-2753>

RESUMO

O texto busca investigar os desenvolvimentos e as aplicações estéticas feitas por Wada Kyûtarô (1893-1928), naquilo que ele denominou por “a emoção da tristeza, o prazer da tristeza”, em *Das janelas da prisão (Gokusô kara, 1927)*. Wada foi um compositor de *haiku* japonês que, após abandonar os anseios literários, migrou para a ação política radical e direta. Nesse contexto, foi condenado à prisão perpétua e trabalhos forçados por atentar contra a vida de um militar de alto escalão em 1924. Em cárcere, volta a escrever *haiku* e *tanka*, além de cartas, ensaios e outros textos congêneres. Enquanto proposta argumentativa, é sugerido que Wada, através da articulação de seu conceito, esteja refinando concepções e posicionamentos estéticos que exercerão influência tanto em sua poética de cárcere quanto em sua concepção ontológica.

Palavras-chave: Wada Kyûtarô; estética; escritos carcerários.

ABSTRACT

This paper attempts to investigate the development and aesthetic applications made by Wada Kyûtarô (1893-1928) in what he called “the emotion of sadness, the pleasure of sadness” in *From the Prison Windows (Gokusô kara, 1927)*. Wada, a Japanese *haiku* composer, abandoned his literary desires for radical political activism. In this context, he was sentenced to life imprisonment and forced labor for attempting to assassinate a high-ranking military officer in 1924. While in prison, Wada returned to writing *haiku* and *tanka*, as well as letters, essays, and other similar texts. This analysis proposes that Wada, through the articulation of his concept, refines both aesthetic conceptions and positions, influencing his poetics of imprisonment and ontological conception.

Keywords: Wada Kyûtarô; aesthetics; prison writings.

INTRODUÇÃO

Wada Kyûtarô (1893-1928) foi um compositor de *haiku*, gênero de poesia breve, formado por 17 sílabas japonesas, ativista do Movimento Operário e anarco-sindicalista em atividade principalmente durante o Período Taishô (1912-1926). Contudo, seu nome chegou à posterioridade, principalmente, enquanto a identificação de um terrorista que alcançou certa fama motivada pela proeminência do alvo de seu fracassado atentado, Fukuda Masatarô (1866-1932), em analogia com a hierarquia militar brasileira, General de quatro estrelas japonês (Matsushita, 1983, p. 6-7).

Wada planejou o assassinato de Fukuda para o primeiro dia de setembro de 1924, data em que o Grande Sismo de Kantô (1923) completaria um ano. Em decorrência desse Sismo, muitos coreanos, chineses, ativistas de esquerda e simpatizantes foram assassinados por mãos civis e militares movidas por falsos boatos caluniosos propagados, inclusive, por departamentos estatais (Katô, 1991, p. 144; Katô, 2014, p. 21-69). Entre os assassinados estão Ôsugi Sakae (1885-1923), sua companheira, Itô Noe (1895-1923), e seu sobrinho então com seis anos, Tachibana Munekazu (1917-1923). Ôsugi e Itô eram figuras notórias do movimento anarquista da época e foram assassinadas, junto a Tachibana, por Amakasu Masahiko (1891-1945), Capitão de Exército, e seus subordinados, no que ficou conhecido como *Amakasu jiken*, Caso Amakasu. O comandante da Operação de Lei Marcial (*kantô kaigen shirei*) instaurada para lidar com os desastres do terremoto era, então, Fukuda Masatarô (Hata, 2005, p. 135) e, portanto, era ele o responsável direto por Amakasu. Wada, assim, selecionou o alvo e a data para seu atentado como símbolo de vingança pelas atrocidades militares perpetuadas após o sismo e, especialmente, pelo assassinato de seus companheiros (Matsushita, 1983, p. 28-30). É esse o acontecimento que resguardou o nome de Wada do completo esquecimento, ainda que o tenha condenado igualmente à prisão e ao posterior suicídio em cárcere.

Entretanto, a vida de Wada não se limita a uma fracassada tentativa de vingança e o que dela se decorreu. Muito antes de qualquer anseio revolucionário, Wada nutriu primeiro uma honesta e intensa paixão pelo *haiku* e, nessa linha, estava sintonizado com as tendências mais avançadas do gênero no período e as debatia com seus pares (Akiyama, 2006b, p. 42). Contudo, após crises nervosas, tentativas de suicídio e de, por fim, aprofundar seu laço com os movimentos sociais, notadamente o Movimento Operário e o

anarco-sindicalismo, se distancia do mundo das letras, ao qual regressaria, de fato, mais de 10 anos depois, já condenado e preso (Akiyama, 2006a, p. 90). Esse lapso na produção artística é justificado pela natureza do movimento ao qual Wada se filia e pela própria intensidade imersiva do autor nesse movimento. Em dissonância com certas vertentes da ala radical da esquerda daquele tempo, o sindicalismo revolucionário de Wada era, sobretudo, direto e agente e não vislumbrava uma intervenção por meio da arte (Akiyama, 2006a, p. 90). Dessa maneira, devido à intensidade com que Wada se dedicou às tarefas revolucionárias, produziu pouco material artístico e, o que produziu, fora por fruição e não por revolta.

Destarte, é já em cárcere que Wada retorna aos poemas e às reflexões estéticas. Todavia, não volta somente com a bagagem que acumulou durante os anos de dedicação exclusiva ao *haiku*, mas também com uma perspectiva revolucionária radical, fruto de uma década de ação direta e que resultou em seu encarceramento. Essas intersecções são o que darão origem a uma, nos termos de Akiyama Kiyoshi, “teoria artística” wadaniana divergente e incontornável quando contraposta às do campo teórico-literário das esquerdas de então (2006b, p. 60). Teoria que, se fosse preciso buscar uma validação de autoridade, resultaram em poemas que, mesmo à época, foram elogiados por celebridades do mundo das letras, como Akutagawa Ryûnosuke (1892-1927), por exemplo (Matsushita, 1983, p. 283).

Assim, este texto busca investigar, enquanto considera o histórico de artista e de ativista do autor, os desenvolvimentos e aplicações estéticas feitas por Wada. As reflexões de Wada estão contidas em *Das janelas da prisão*¹ (*Gokusô kara*, [1927] 1971), única obra publicada do autor e composta em cárcere. *Das janelas* caracteriza-se por agrupar vasta gama de gêneros. Nas palavras do autor:

Desde que vim para cá [na prisão] venho brincado com os *haiku* para matar o tédio. Também fiz alguns *tanka*. Recebi na prisão pincel e papel e tentei também escrever algo parecido com ensaios. Escrevi também algumas migalhinhas de memórias sobre meu velho pai e tentei também organizar um breve histórico pessoal. Escrevi um número consideravelmente grande de cartas idiotas e de conversas fiadas para meus amigos dos mais diversos locais. E, até o deslanche final de meu julgamento, continuarei, neste mesmo ritmo inútil, fazendo as mesmas coisas que fiz até agora (Wada, 1971, p. 36, grifos nossos).²

¹ Todas as traduções apresentadas são de autoria própria.

² No original: “僕はここへ来てから、たいくつまぎれに俳句をひねるようになった。歌も作って見た。万年筆と原稿用紙を差し入れて貰って、随筆めいたものを書いてみた。ほんのちよっぴ

A obra é estruturada em capítulos que comportam, respectivamente, ensaios (englobando também entradas diárias), cartas, *tanka* (gênero de poesia de 31 sílabas japonesas) e, por último, *haiku*. Nota-se ainda que a primeira edição de 1927 não trazia os capítulos pós “Nefelibatismo nas janelas de ferro”, dedicado aos *haiku*. Isto é, os capítulos, na mesma lógica estrutural, “Digressões de um prisioneiro solitário”, “De Akita”, “Janela e Granizos” e “Sopa de Fuki”, foram adicionados à obra na segunda edição, em 1930, dois anos após o suicídio de Wada (cf.: Pinto, 2024). Nas entradas ensaísticas, o autor delinea contornos, conquanto frágeis, para aquilo que ele próprio denomina por “a emoção da tristeza, o prazer da tristeza” (Wada, 1971, p. 11)³ e, que, na leitura proposta neste texto, assume características de uma concepção estético-ontológica.

A proposição argumentativa deste texto é de que essa concepção estética que formata aquilo que Akiyama identifica enquanto “teoria artística” wadaniana. Assim, estrutura não só a poética de cárcere, mas também a concepção de mundo e de ser do autor. E é acerca desses pontos que a subsequente argumentação prosseguirá.

IMPLICAÇÕES ESTÉTICAS DA CONCEPÇÃO “A EMOÇÃO TRISTEZA, O PRAZER DA TRISTEZA”

Matsushita Ryûichi define Wada como uma pessoa alheia e distante dos acontecimentos e preocupações mundanas e essa adjetivação diz mais sobre a subjetividade de Wada do que de sua práxis revolucionária (Matsushita, 1983, p. 6-7). Nesse viés, remete-se a certa tendência depressiva que o obrigava a abandonar tudo e todos e se perder em angustiosas derivas físicas e mentais. Nessas ocasiões, “os companheiros gentilmente iam conduzi-lo de volta” (Matsushita, 1983, p. 6)⁴ para junto deles. Assim, “esse é Kyûtarô: irresponsável e desleixado, contudo, sua personalidade está no fato de que esses termos não são percebidos como depreciativos, mas sim carinhoso” (Matsushita, 1983, p. 6).⁵ A peculiaridade da estética que Wada buscava

り親父の思い出も書けば、自分の略歴みたいなものも綴ってみた。ここかしこへの友人へは、かなり頻りに馬鹿文、与太手紙を飛ばせました。そして、今後もやはり、裁判の大団円が来るまでは、同じようなことを、ぐうたらな調子で続けて行くだろう”。

³ No original: “悲痛の感激、悲痛の快感”。

⁴ No original: “同志たちがそっと久太郎を連れ戻そう”。

⁵ No original: “無責任ズボラな久太郎というわけだが、それが蔑称とならずにむしろ愛称となっているところに、彼の人柄がある”。

desenvolver, localiza-se precisamente nessa idiossincrasia que coexistia em Wada: o traço depressivo, algo que obscuro e, por vezes, autodepreciativo, além de sua atividade revolucionária direta, que lida em uma chave materialista com a realidade. Enquanto resultado estético, Wada brinda-se com seu “o prazer da tristeza, a emoção da tristeza” para dar vazão à sua própria subjetividade, agora em cárcere.

O autor, partindo desse mesmo “o prazer da tristeza, a emoção da tristeza”, elabora uma leitura melancólica dessa concepção que busca traçar a necessidade de (re)construção subjetiva (e o conseqüente risco de assímbolia dessa condição) baseada na sublimação da tristeza que a própria nomenclatura pressupõe (cf.: Pinto, 2024). Conquanto a proposta do presente texto não rivalize ulteriormente com aquela, há detalhes que são mais transparentes por meio de uma discussão que se incline mais às questões propriamente estéticas e/ou de composição. E, portanto, é esse o viés que será sublinhado aqui.

Como apontado de passagem, a natureza das ações políticas de Wada não se conectava, diretamente, à sua produção poética. Poeticamente, Wada teve dois momentos de maior atividade, o primeiro foi até sua tentativa de suicídio e de posterior entrega aos movimentos sociais, e o segundo localiza-se já em cárcere e, sobretudo, enquanto atividade autorreferencial. Sobre o primeiro momento:

Eu, de minha parte, enquanto o mundo literário do *haiku* parecia cada vez mais inclinado a aprofundar sua individualidade, não podia mais suportar minha neurastenia sífilica e as incertezas da vida e parti, então, em viagem para Tosa para jogar meu corpo em suas águas azuis. Esse suicídio não foi bem-sucedido, mas, internamente, foi um ponto de virada e, enquanto passava por uma revolução em meus já abandonados meios de vida, acabei por deixar de vez o *haiku* (Wada, 1971, p. 25, grifos nossos).⁶

Assim, enquanto os meios literários, na leitura do autor, intensificavam o mergulho interno e individual, Wada, entre uma crise nervosa e outra, decide por tirar a própria vida. A oposição entre as tendências imersivas que se desenhavam nos círculos poéticos e a própria incapacidade de lidar consigo mesmo refletida, principalmente nos episódios depressivos do autor, tem como resultado o abandono dos seus anteriores meios de subsistência e do *haiku*, em uma guinada interna e externa.

⁶ No original: “そして僕は、かく、俳壇の傾向が益々個性の深化へと志しつつあった時、梅毒性の神経衰弱と生活上の不安とに堪え兼ねて、土佐の碧海へ身を投げに旅立った。この自殺は未遂に終わったが、しかしそれが精神上の大なる一転機となって、断然たる生活手段の変革を企つると共に、また俳句も捨ててしまった”.

Já sobre o segundo momento: “após minha prisão, descobri que, ao compor alguns poemas para matar o tédio, ainda sinto certo interesse por eles. No entanto, provavelmente por estar atrás das grades, tenho especial prazer com os poemas mundanos” (Wada, 1971, p. 26).⁷ O ponto de interesse aqui é, para além da constatação de regresso aos poemas interligado ao fato de estar encarcerado, o uso do adversativo “no entanto”. O adversativo pode sugerir, se pouco, duas interpretações. A primeira corresponde a uma alteração em algo ulterior ao próprio *haiku*, sugerindo que este é, em contraposição ao “mundano”, como agora se apresenta, dado às grandiosidades e peculiaridades da vida. A segunda diz respeito a uma mudança na própria produção de Wada que, anteriormente, possuiria um interesse maior em detalhes que não o próprio “mundano”. Dadas as colocações do autor já apresentadas e as que ainda se seguirão, parece que o foco da adversativa é a produção precedente do autor, já que o gênero em questão tem toda uma tradição de abnegação e apreciação do mundano, anterior aos influxos mais individualizantes que se seguiram com a dita modernização japonesa.⁸ O próprio Wada fará referência a essa tradição quando busca uma genealogia para sua poética, como será demonstrado posteriormente. Dessa forma, o adversativo implica em uma poética alterada tanto pela passagem dos anos e pela experiência acumulada quanto pela própria condição de cárcere.

Entretanto, o momento de mudança mais radical ainda é representado pela tentativa de suicídio e o que dela se sucedeu:

Eu, quanto mais repassava e refletia sobre essa deriva que estava vivendo, mais não podia deixar de pensar que ela havia sido um profundo ponto de transição em meu espírito. Eu, com tantos sentimentos e emoções, intenso e simplório, tímido e fraco, buscava cada vez com mais intensidade a “emoção da tristeza”, e finalmente, durante esta deriva, havia conseguido aceitar claramente este eu que conheceu o autêntico “intenso prazer” dentro desta “emoção da tristeza”. Desta maneira, eu senti resolutamente que dentro de meu próprio corpo brotava a força necessária para enfrentar a dita retidão, as ditas morais e religiões (Wada, 1971, p. 17).⁹

⁷ No original: “こんど入獄してから、たいくつまぎれに俳句を作って見ると、また面白味が湧いて来た。が、このごろは、鉄窓のおかげと見えて平凡な句が嬉しい”.

⁸ Sobre a individualização presente na modernização japonesa, cf. Sakaguchi, 2016, p. 21; sobre a interpretação de Wada das novas tendências do *haiku*, cf. Akiyama, 2006a, p. 92-4.

⁹ No original: “僕は、この得の漂浪を振り返って内省すればするほどそれがいかに僕の精神上的の根深い転換期であったかを思わずにはいられない。多情多感で、激し易い、気の小さい、弱い僕が、益々その「悲痛なる感激」を求めて、そうした感激の中にのみ生き甲斐を感じるようになり、その「悲痛なる感激」の中に一種の「快感」をさえ覚ゆるようになって来た姿を、まざまざとこの漂浪の中に認めることが出来る。僕はかくてのち、自らの体の中に、いわゆる正義、いわゆる道徳、いわゆる宗教、などに対して敢然として闘わんとする力が湧いて来たのを覚える”.

A inflexão em que se transforma a malsucedida deriva suicida de Wada, afasta-o dos poemas, ao mesmo tempo em que lhe oferece subsídio para “enfrentar a dita retidão, as ditas morais e religiões”. Retrospectivamente, o autor identifica esse subsídio através da primeira metade de sua concepção estética “a emoção da tristeza, o prazer da tristeza”. Essa intersecção é significativa devido ao seu caráter formativo. Se, por um lado, retrospectivamente, o que afasta Wada da produção poética é o aceite do “autêntico ‘intenso prazer’ dentro desta ‘emoção da tristeza’”, é também essa mesma concepção que o leva ao engajamento político e, após a fracassada tentativa de vingar Ôsugi, Itô e Tachibana e já em cárcere, reaproxima-o dos poemas mais uma vez, conquanto em uma chave já diversa (cf. Akiyama, 2006a, p. 95-6).

Nessa mesma linha e ainda retrospectivamente, Wada, ao discutir a própria ação revolucionária, afirma, em contraponto ao que Ôsugi representava dentro do movimento anarquista japonês, que “preferia um ódio lúgubre à beleza dinâmica e esplendorosa. Dentre as forças que eu louvava, as da ‘emoção da tristeza’ e as do ‘prazer da tristeza’ ocupavam, secretamente, uma grande parcela dentro de mim” (Wada, 1971, p. 17).¹⁰ Destarte, se, como argumentado anteriormente, a produção poética e a ação revolucionária de Wada não estão, de fato, interligadas diretamente, não existem uma para a outra em complemento, isso não significa que não há um elo mais elementar que as coloca em conexão. Esse elo corresponde àquilo que formataria a própria subjetividade de Wada, àquilo que dá substância à forma com que Wada subjetivamente percebe e age no mundo, seja revolucionariamente, seja poeticamente. O autor, em um esforço nominativo e autorrepresentativo, define esse traço formativo como “a emoção da tristeza, o prazer da tristeza” e, a partir do nome posto, traça sua própria subjetividade em concordância com essa concepção.

Wada, ao contrário do que se imaginaria em um texto de um condenado à prisão perpétua e trabalhos forçados devido a um atentado de cunho político e pretensamente revolucionário, não inicia sua obra remetendo a essas questões. A temática primária trabalhada por Wada, na primeira parte de um subcapítulo intitulado, justamente, “a emoção da tristeza, o prazer da tristeza”, é seu próprio gosto estético. Aqui, dado o escopo deste trabalho, mais do que a enumeração das referências estéticas apresentadas pelo autor, importa a *maneira* com que elas são enumeradas e caracterizadas. Se as referências

¹⁰ No original: “華やかな動的美よりも陰惨な憎悪美が嬉しかった。僕の讚美する力の中には、秘かに「悲痛な感激」と「悲痛な快感」を多量に含めていた”.

estéticas vão desde escritores contemporâneos de Wada, tanto japoneses, Izumi Kyoka (1873-1939), quanto de outros países, Mikhail Petrovich Artsybashev (1878-1927), até autores e peças de dramas clássicos do Japão pré-Meiji, como Tsuruya Nanboku (1755-1829) e Kawatake Mokuami (1816-1893), isso ajuda a ter uma dimensão do quão eclética é a erudição do autor, mas por si só não explica o elo que conecta essas referências.

A intervenção necessária para a correlação dessas referências perpassa a subjetividade e o estilo do autor. Assim, o estilo, a estética que caracteriza os autores de quem gosta, é “fervoroso como a Via Láctea” e, estes, “oferecem a ‘emoção da tristeza’ que eu busco” (Wada, 1971, p. 11).¹¹ Os dramas listados são referências não só pela miséria retratada, mas sim por serem “miseráveis e sórdidos” e todos “oferecem a ‘emoção da tristeza’ que eu busco” (Wada, 1971, p. 11).¹² Em algumas entradas textuais, Wada, através da enumeração do referencial artístico que possui e da escolha estilística-lexical que emprega, já delimita consideravelmente ao que faz menção com sua concepção estética central. Algumas linhas depois, ainda na mesma tarefa delimitativa, elenca uma série de locais e situações que agrada sua sensibilidade. Em uma passagem mais alongada:

Eu sinto a aglutinação da emoção da tristeza na *atmosfera selvagemmente atroz, miseravelmente cruel* das lamacentas estalagens baratas da capital imperial. Sinto principalmente vindo das vidas *selvagemmente atrozes* dos trabalhadores e dos diaristas que vivem em Fukagawa-Tomikawa-chô. Sinto vindo principalmente dos *miseravelmente cruéis* e dos amores melancólicos dos artistas de rua, dos camelôs, das prostitutas de Yoshiwara e dos moradores dos parques na ponte Namidabashi, em Asakusa.

Eu também sinto uma espécie de *fixação intolerável pela tristeza* dos apostadores profissionais, do *fétido esgoto*, das mulheres com *inflamações mucosas e virais* misturados com a *atmosfera imoralmente patética* que exala dos prostíbulos, ou dos quartos rotativos das prostitutas nos bordeis (Wada, 1971, p. 11, grifos nossos).¹³

Nada é singularmente adjetivado. Existe uma necessidade perceptível em demarcar com intensidade ainda mais aparente as imagens que, por elas mesmas, já são marcadas. Assim, não é só “atroz” ou “cruel”, é “selvagemmente atroz” e “miseravelmente

¹¹ No original, respectivamente: “銀漢の如き熱筆”; “僕の求むる「悲痛なる感激」を与えてくれる”.

¹² No original, respectivamente: “陰惨泥悪”; “僕の求むる「悲痛なる感激」を与えてくれる”.

¹³ No original: “僕は、野獸的猛悪と、落魄無残との泥濘たる帝都木賃宿の空気の中に、悲痛なる感激の融合を覚える。その深川富川町においては、人夫、立ン坊を主とする野獸的の猛悪な生活の裡。その浅草涙橋においては、大道芸人、大道商人、吉原者、公園者を中心とする、無残なる落魄と陰惨なる痴情との裡に。/僕は又、はした博奕打と、泥溝の悪臭と、病毒糜爛の女とが渦巻く淫売窟や、抜け裏女郎屋の廻し部屋の中などの無道徳的な凄愴な空気にも、堪らないほどに悲痛な、一種の執着をすら感じさされる”.

cruel” ou vice-versa. O que importa é a intensificação daquilo que aglutina a “emoção da tristeza” e não, necessariamente, o que o intensificador denota de fato. A fixação pela tristeza é “intolerável”, a tristeza é localizada no “fétido esgoto”, nas “inflamações mucosas e virais” das mulheres, etc.

Ou ainda: “gosto dos trovões. Gosto principalmente do brilho azulado dos relâmpagos. Ao ser banhando por aquele *clarão de tom triste* sinto como se toda a *turvalecência de minha cabeça explodisse para fora*” (Wada, 1971, p. 11, grifos nossos).¹⁴ As imagens são sempre sobrecarregadas. Nem mesmo os versos de *haiku* que o autor, em seguida, elenca, escapam. Do *haiku* ele sente “a misteriosa tonalidade da tristeza humana nestes versos curtos, desoladores, de elegante simplicidade, inconventionais, cuidadosos e meticulosos” (Wada, 1971, p. 11).¹⁵

A enumeração prossegue, mas um detalhe que a tradução apresentada, talvez, não revele é o preciosismo lexical empregado pelo autor na tentativa de estabelecimento genealógico de sua própria estética. Preciosismo que, como entrevisto na última citação feita, pode ser entendido, também, enquanto herança indireta da produção de *haiku* de Wada. De todo modo, o emprego vocabular, principalmente o que busca caracterizar, intensificar, não é, em sua maioria, rotineiro, evitam o lugar-comum e são grafados com ideogramas pouco frequentes somando, assim, para uma sensação geral de elevada (ou afetada) erudição. Sensação que é corroborada pelo alto nível referencial presente no texto wadaniano.

Isto posto, se uma demarcação completa da concepção estética de Wada não pode ser obtida a partir das colocações apresentadas, a especulação e a extrapolação surgem como ferramentas. O próprio estilo empregado pelo autor indica que, mais do que por denotação, a questão é tratada conotativamente. Assim, por especulação, é tarefa pouco complexa desvelar que a concepção estética de Wada, conquanto detalhadamente trabalhada em estilo, apresenta-se, sobretudo, em contraposição a uma concepção estética que preza pelo corriqueiro “belo” adjetival.

Se “o sublime e o autêntico certamente não são equivalentes, mas possuem um traço em comum: a firme oposição à beleza” (Trilling, 2014, p. 107), a escrita de Wada pode ser caracteriza como “uma depreciação da beleza em prol da energia suscitada pelo

¹⁴ No original: “僕は雷鳴が好きだ。ことに、あの蒼みがかった稲妻の光が好きだ。あの悲痛な色の閃光を浴びると、頭の中のもやもやしたものがすっと抜け出してしまうように感じる”。

¹⁵ No original: “僕はその寂寛、架淡、瓢逸、静観、透徹の短句の中に、人間のもつ不思議な色合いの悲痛味を感得する”。

sublime” (Trilling, 2014, p. 108) e, portanto, empenhada naquilo que, para Wada, é capaz de ir *além* de sua racionalização, *além* das convenções sociais, ir *além* mesmo das questões políticas às quais se entregou e, então, caracteriza-se por ser não-captável por meios denotativos. É nessa lógica de existir *além* de tudo que há, existir enquanto ponto de formação elementar que “a emoção da tristeza, o prazer da tristeza” pode se converter tanto em motor para ação política quanto delimitador estético, como demonstrado. É através do sublime, do “belo”, enquanto estética que, conotativamente, pode-se, talvez, tentar dizer o indizível (cf. Kristeva, 1989, p. 96-7; 121) e Wada, em seu esforço nominativo e autorrepresentativo, busca a substância deste sublime precisamente em sua concepção estética “a emoção da tristeza, o prazer da tristeza”. É através dela, “definida” obliquamente por referências e por indefinidos e obscuros caracterizadores conotativos, que o autor tenta dar substância para sua própria subjetividade.

Sublime, nesse sentido, é autorreferencial. Basta-se. A proposta estética, naquilo que Akiyama identificou como “teoria artística”, de Wada reflete essa autorreferenciabilidade:

Eu costumava pensar que uma atitude do tipo “a arte pela arte” era algo que não fazia sentido. Mas, recentemente, comecei a pensar que a arte também não pode “servir” para nenhuma outra coisa. Eu, de fato, passei a acreditar que a arte realmente precisa ser “a arte pela arte”. Muitas divisões tonais das mais diversas foram feitas, como a arte da classe aristocráticas, ou a arte do lazer, ou ainda a arte do proletariado, ou a arte revolucionária. Todavia, o verdadeiro valor da arte deve ser baseado em “algo” que brilha *de acordo com e transcendendo cada uma dessas tonalidades*. A arte não é nada além do que este “algo”. Mesmo a expressão “arte pela arte” é sequer necessária, é somente a arte que mergulhou de cabeça no verdadeiro e puro mundo da arte que deve ser chamada de arte de fato¹⁶ (Wada, 1971, p. 203, grifos nossos).

Assim, a arte existe para *além* de todo o resto. Não no sentido de abandono, isolamento da realidade material, mas de sua *superação*. Portanto, a arte deve ser sustentada em “‘algo’ que brilha *de acordo com e transcendendo*” todas essas questões. E é nesse “algo” que precisa ir *além*, conquanto não em discordância com todo o resto, que Akiyama percebe a dissonância e inevitabilidade da proposta estética de Wada para os campos

¹⁶ No original: “私は「芸術のための芸術」という態度はいけないことだと思っていた。しかし近頃になってから芸術は他の何ものの「ため」であってもならない。やはり芸術は「芸術のための芸術」でなくてはならないのだと思うようになった。貴族階級の芸術、あるいは遊閑芸術、あるいは労働芸術、あるいは革命芸術、と種々の色彩の文化は起るだろう。けれども、真の芸術の芸術たる価値は、それ等の各々の色彩に即して、しかもそれ等の色彩を超越して輝き出づる「あるもの」の上であらねばならぬ。芸術はこの「あるもの」の外の何者でもないのだ。「芸術のため」という言葉さえ必要[*sic*]のない、純一の芸術境に没入した芸術こそ、真の芸術というべきであろう”.

artísticos comprometidos com a esquerda revolucionária do país (2006a, p. 111; 2006b, p. 59-60). A teoria artística, os preceitos estéticos de Wada, não advogam uma arte vazia, encastelada pela presunção de uma elite intelectual, mas por uma arte que vá *além*. Essa diferença é significativa por estabelecer, nas concepções wadianas, o mundano (em comunhão com e indo *além* das peculiaridades subjetivas de cada um, no caso de Wada, com a predileção pelo lúgubre) enquanto material por excelência da arte, como será demonstrado. Aproximando, assim, a arte à vida e às pessoas comuns. É uma abordagem que, apesar de soar antiquada e elitista, encontra sua peculiaridade justamente em uma nova aproximação conjugativa entre a realidade social e a peculiaridade artística e, portanto, subjetiva sem, contudo, satisfazer-se com isso e almejando ir sempre *além* (cf. Kurihara, 2004, p. 204).

A arte, nas palavras de Wada, deve almejar seguir “até o ponto em que nenhuma tez de subjetividade seja aparente, até a terra em que subjetividade e objetividade sejam uma só... não é lá que devemos chegar?” (Wada, 1971, p. 203).¹⁷ A vontade estética, portanto, é sempre estar *além* do apreensível. Orfeu e Prometeu em diálogo, conservando suas diferenças, em uma proposta que se efetivaria *além* dos opositivos princípios do prazer e da realidade (cf. Marcuse, 1975, p. 156-7). O autor, então, não entende a arte enquanto serve das necessidades humanas e sim enquanto um meio para acessar “um lugar para *além* da ‘humanidade’” (Wada, 1971, p. 203, grifo nosso).¹⁸

A fronteira escorregadia que delimitaria a passagem para este *além*, para este *pós-humanidade*, caracteriza o momento em que “a humanização atinge assim o seu ponto mais alto: o ponto da extinção da glória na imagem. Quando o lúgubre resvala no qualquer, o signo mais perturbador é o mais comum” (Kristeva, 1989, p. 109). A “extinção da glória na imagem” poderia ser uma alternativa exemplificativa para “a emoção da tristeza, o prazer da tristeza” se esta já não tivesse sido alinhavada pela *forma* e pelo *conteúdo* das enumerações e intensificações que Wada empregou. Enquanto ponte de acesso para o *além* proposto pela concepção de Wada há, então, o sublime horizontalmente concebido como o contato entre o “lúgubre” e o “qualquer”, o “perturbador” e o “comum”. Assim, tal qual Wada diagnosticando seus próprios versos carcerários, em oposição aos compostos em liberdade e pré-envolvimento político, há

¹⁷ No original: “なん等の主観味の現われないまでに、主客一如になった境地.....ここまで到らねばならぬのではあるまいか”.

¹⁸ No original: “「人間臭」を絶したところ”.

uma tendência ao mundano devido, também, ao cárcere (cf. Wada, 1971, p. 26). A tendência vem acompanhada pela elaboração estética que louva preferencialmente o “perturbador”, em oposição à beleza adjetival, e busca efetivação naquilo que está *de acordo com e transcende* todas as questões. Contudo, há ainda uma outra camada na concepção estética de Wada que é expressa, pelo próprio autor, através do aforisma de Matsuo Bashô (1644-1694), “vá fundo e saia raso” (Wada, 1971, p. 202).¹⁹

O aforisma de Bashô, o propositor mais influente das tendências do *haiku* clássico (*haikai*), aponta para a necessidade de, *diante e após* o mergulho em questões e mistérios subjetivamente profundos, expressar-se singelamente. Isto é, nas palavras de Wada, “aqueles que não experimentaram se afogar no ‘requite artístico’ jamais conseguirão, ao sair em viagem para este mundo de requinte, alcançar a bela margem sem que se afoguem no próprio requinte artístico” (Wada, 1971, p. 202).²⁰ Assim, a condição para se atingir aquela outra margem do “requite artístico” sem que se afogue neste mesmo requinte é, justamente, entregar-se a ele enquanto ato primeiro, inaugural. Deste modo, é através de uma entrega seguida de abandono que se pode alcançar essa outra margem em que as coisas mais profundas dos acontecimentos mais mundanos podem ser expressas singelamente. Artifício enquanto não-artifício. Aprofundamento subjetivo *dentro e com* a coisa que se observa. Penetrar o objeto profundamente e sair de lá somente em posse daquilo que pode ser expresso singelamente, sem artifício.

Como indicado de passagem anteriormente, Wada também elenca alguns compositores de *haikai* que são de sua preferência. Entre estes, em um primeiro momento, estão o próprio Matsuo Bashô e Kobayashi Issa (1763-1828). De Bashô, Wada afirma que “não tem nada que me desagrade mais do que os poemas mais apreciados dele [...]. Não suporto o tom de sabedoria que estes poemas carregam²¹” (Wada, 1971, p. 12). Wada prefere aqueles em que “o toque de tristeza de Bashô flui claramente” (Wada, 1971, p. 12).²² Mas, mais do que os de Bashô, são de Issa os *haikai* que Wada prefere, já que “em seus versos tanto o riso quanto o lamento ou o remorso são expressos com autenticidade [...]. Foi Issa que conseguiu unir velhice, miséria e senilidade às suas próprias lágrimas de tristeza. Além disso, ele também expressa todo seu ódio e ressentimento” (Wada, 1971,

¹⁹ No original: “深く入りて浅く出よ”.

²⁰ No original: “ひとたび「趣味」に溺れてみた者でなければ、趣味界に旅行して趣味に溺れない妙境に到れるものでない”.

²¹ No original: “人口に膾炙さるる句ほど嫌なものはない。[...]という句なんかも、いやに悟り顔なのが気に食わない”.

²² No original: “芭蕉の悲痛味がまざまざと流れ出ている”.

p. 12).²³ E, um pouco adiante: “Eu posso sentir fluindo destes poemas – tantos dos versos que expressam sua ‘angústia’ e seu ‘ressentimento’, quanto dos ‘versos cômicos’ – o tom de tristeza do ser humano Issa. Tudo isso me vem ao coração agudamente” (Wada, 1971, p. 12).²⁴ Há uma perceptível predileção pelo inapreensível expresso nos poemas. A sabedoria que pode ser extraída dos poemas de Bashô é, para Wada, motivo de repulsa devido ao caráter utilitário que os versos assumem. Wada não busca o conhecimento, busca, isto sim, o sentimento, “aquele toque de tristeza de Bashô”, a “angústia”, o “ressentimento”, o “riso”, o “lamento ou remorso” dos versos de Issa. Para Wada, o poeta tem de “valorizar mais o ‘sentimento’ do que os conhecimentos biológicos. É aí que mora a impulsão do poeta e a sua misteriosidade” (Wada, 1971, p. 197).²⁵

Nesse sentido, outro compositor de *haikai* que Wada apresenta enquanto modelo é Hirose Izen (1648[?]-1711), um dos discípulos de Bashô. Apesar de descrever o estilo de Izen como “perdido em leviandade [...] e certamente raso” (Wada, 1971, p. 183),²⁶ não deixa de, logo em seguida, acrescentar: “que inocente abnegação infantil, que querubindade! Uma pessoa que, mesmo depois de adulta, ainda conserva toda essa grande inocência e consegue compor um poema tão infantil – para mim é impossível não nutrir um verdadeiro afeto e admiração por este tipo de pessoa” (Wada, 1971, p. 183).²⁷ Izen oferece, para Wada, substância prática para apreciação e formatação do mundano, do singelo, não devido a imaturidade, mas como resultado de imersão profunda no qualquer e, subsequente emersão expressiva “rasa”. Ser inocente sem, contudo, ser criança. Sobre todas essas questões, a seguinte passagem oferece material para aprofundamento:

Sinto uma intimidade maior por aqueles que “conversam com a natureza” do que daqueles que “aprendem com a natureza”.

Aqueles que “amam a natureza” me fazem sentir uma intimidade maior do que aqueles que “idolatram a natureza”.

²³ No original: “彼の句は、その笑いも、悲痛も、憎しみも、みな真情のままに吐露されている [...]こんなに彼は、老いと貧と愚との自分を悲涙にむせび返ってる。さらにまた故郷の人の無情を恨み憎んでは、心に思うことを[...]吐いている”.

²⁴ No original: “僕あこれ等の句を通して——「悲嘆」「憎しみ」を表した句は素より、その「笑いの句」をも通じて、その中に流るる一茶という人間の悲痛味を如実に感得する。それがひしひしと心に迫って来るのを覚える”.

²⁵ No original: “詩人は、生物学上の知識よりも「感じ」を尊ぶ。そこに詩人の跳躍性があり、神秘があるのである”.

²⁶ No original: “軽きに失したものの[...]浅い”.

²⁷ No original: “なんという無我無心な、小供々々した、あどけない句であることよ！大人になってもこんな小供々々した句が吐けるほどに童心の豊かな人—私にはこんな人が懐かしく慕わしくて堪らない”.

As crianças gostam de conversar com a natureza, mas não sabem de nada em relação a aprender princípios morais ou extrair teorias dela, as crianças amam a natureza, mas desconhecem qualquer sentimento de idolatria.

Está fora de minhas capacidades de julgamento definir qual, entre o sentimento pio de teor religioso daqueles moldados pelo sofrimento humano e o sentimento inocente e puro das crianças, é o mais valioso, qual entre os dois possui mais valor! (Wada, 1971, p. 177).²⁸

Abnegação e inocência enquanto motivos apreciativos corroboram a leitura que Wada faz das diretrizes poéticas de Bashô. Mas não só, oferecem também exemplo de como não tratar a natureza (enquanto aquilo que existe para *além* do humano, apesar de também corresponder ao humano) utilitariamente. Exemplo que pode ser alargado para a própria teoria artística de Wada em sua vontade de ir sempre *além*. Ainda sobre essas concepções mais místicas e, por isso mesmo, de teor mais ontológico, a seguinte passagem é reveladora:

Desde minha tenra infância, fui ensinado constantemente, seja em casa, seja na escola, que deveria viver como seguindo a lógica de que “dois e dois dão quatro”.

No entanto, após me jogar às ondas ferozes da sociedade a remo em um bote solitário, percebi que existe também uma forma bastante interessante de viver em que “dois e dois dão oito”.

Contudo, desde que comecei a ler por aí alguns livros de budismo Zen, cheguei ao entendimento de que o ser humano, além destas formas de viver, ainda possui uma mais excêntrica em que “dois e dois dão zero”

Dois e dois dão zero! (Wada, 1971, p. 170).²⁹

Há, então, três formas prescritivas com que entender o mundo: a lógica, a exploratória (ou extrapolativa) e a obliterativa. A primeira, idealista, preza pela existência de um mundo em que a razão dá as cartas e, portanto, os resultados das ações são regidos unicamente pela lógica. A segunda, teoria posta em prática, aponta para a realidade exploratória em que, a despeito da lógica, há aqueles (donos do poder) que subvertem a racionalidade e transformam quatro em oito. O valor dobrado, contudo, não surge do nada e, assim, temos a expropriação do elo mais fraco da corrente. A última prescrição, por seu

²⁸ No original: “「自然に学ぶ」という人よりも、「自然と語る」という人の方が僕には親しみを感ずる。/「自然を拝む」という人よりも、「自然を愛する」という人の方が僕には嬉しく感ぜられる。/子供は自然と語ることを好むが、自然から理論を引出したり道義を学んだりすることは知らぬ、子供は自然を愛するが、自然を拝むというような気持ちは知らぬ。/人間苦に徹した成人の宗教的な敬虔な心持と、極く無邪気な純真そのもののような子供の心と、どちらがより尊く、より価値多いものなのか、僕には判断が及ばない”。

²⁹ No original: “僕は幼時から、家庭において、学校において、常に「二二が四」という生き方を教えられて来た。/が、社会の荒浪の中へ孤舟を艫ぎ出すや否や、人間には「二二が八」という面白い生き方のある事を知った。/ところが、最近禅の本をボツボツ読むようになってから、人間には、さらに「二二が零」という奇抜な生き方もあることを知るに至った。/二二がゼロ!”。

lado, sugere a obliteração de lógica primeira e une todas as existências em uma existência totalizante. Neste sentido, dois e dois não podem dar quatro porque não passam de divisões de um mesmo todo. E, então, dão necessariamente zero. A repetição exclamativa do resultado indica a predileção eufórica de Wada por essa visão de mundo zen. Mesma visão que, se fosse preciso um elo, motivou boa parte das elocubrações estéticas de um Bashô, por exemplo (cf. Yamashiro, 2023).

A condição elementar para que essa visão de mundo seja aceita é a comunhão completa entre a existência natural e a social e, portanto, encontra-se no *pós*-humanidade, na *unidade* que está *de acordo com e transcende* todas as questões. Assim, refletindo a substância argumentativa ofertada por Izen, pelas crianças com sua inocência ou pelo “sentimento pio de teor religioso” dos estetas “moldados pelo sofrimento humano”, ou se é naturalmente inocente ou, através de um longo e árduo esforço, busca-se a abnegação, a inocência não inocente. Essas posições ontológicas são, como já verificado, indissociáveis da concepção estética de Wada. Para o autor, “a arte também, no fim das contas, está ligada à personalidade” (Wada, 1971, p. 181).³⁰

Nesse sentido: “desde meus tempos de criança, sou um homem que possui esse tipo de natureza. De tal forma que acredito que o desenvolvimento desta minha afetação que busca a emoção da tristeza tem suas raízes intimamente plantadas no meio em que vivia” (Wada, 1971, p. 14).³¹ Traço que remonta a primeira infância e, portanto, só poderia ser ou superado ou aprofundado. O aprofundamento e subsequente aceite da condição já foi apresentado, mas enquanto reforço argumentativo: “no verão de meus 21 (?) anos eu fui até o mar de Tosa para cometer suicídio, mas aquela viagem à deriva depois da falha tentativa de suicídio acabou aprofundando e intensificando em força ainda mais minha necessidade de buscar a ‘emoção da tristeza’” (Wada, 1971, p. 14).³² Durante essa deriva, transforma-se, ele próprio, em referência estética: “aos olhos de todos, um homem de olhar sombrio e vil ia e vinha, contrastante, com sua indumentária coberta por lama e

³⁰ No original: “芸術も要するに人格だ”.

³¹ No original: “子供の時分からこんな性向のあった男だ。そして、僕が悲痛なる感激を求めるようになった気持ちの成長は、深くこの時代の環境から芽が生えて来ているように思う”.

³² No original: “僕は二十一？の歳の夏、土佐の海へ自殺に行ったことがあるのだが、その時自殺未遂の旅の漂白において「悲痛なる感激」を求める僕の気持ちは一層の深化を遂げ、強い力が加わって来たように思う”.

terra, queimado pelo sol, imundo e escandalosamente magro” (Wada, 1971, p. 15)³³ e, um pouco depois:

Não sentia nenhum grama de vergonha, tristeza ou miséria. Eu já tinha ultrapassado todos estes sentimentos. Eu somente sentia como se a emoção da tristeza *penetrasse e afluísse* por todo meu corpo, essa mesma emoção que eu *não conseguia expressar nem com um pincel ou com palavras* (Wada, 1971, p. 15-16, grifos nossos).³⁴

E então, quando se percebe conectado ao próprio preceito estético que elabora no início de seu texto e que este preceito estaria, argumentativa e retoricamente, dentro de si desde a primeira infância, sente e “emoção da tristeza”, até então inapreensível, penetrar e afluir por todo seu corpo. Deste modo, seja a primeira produção de *haiku*, seja a tentativa de suicídio, a dedicação às questões políticas, o atentado que o levou para a prisão, seja mesmo o regresso aos poemas, tudo isso não resultou na busca de Wada pela “emoção da tristeza, o prazer da tristeza”, pelo contrário. É “a emoção da tristeza, o prazer da tristeza”, que, algo que inata, rege, através da formatação de seus gostos e consequente desejo de refleti-los no mundo, a forma com que viveu sua vida.

Contudo, essa emoção era, efetivamente, inapreensível. Diante do indizível, como proceder? A resposta de Wada, como demonstrado, encontra amparo nas elaborações filosófico-poéticas de Bashô, nos exemplos didáticos da inocência construída de Izen e dos estetas, e na inocência natural das crianças. São essas diretrizes que formatam seus poemas de cárcere, “teoria artística” de cárcere posta em prática.

Wada, então, canta: “O rosto refletido/ em minha urina:/ manhã outonal” (Wada, 1971, p. 151).³⁵ A singela construção imagética do mundano oferece substância para um aprofundamento significativo. O rosto refletido na própria urina, feita espelho, mimetiza a autorreferenciabilidade estética que se busca, além de acentuar a ausência do outro. A sazonalidade, junto ao seu horizonte simbólico, referida por “manhã outonal” sobrecarrega de significado a singela imagem e, obliquamente, a relativiza em uma chave *melancólica*. Assim, cantar a urina feita de espelho refletindo o próprio rosto em uma manhã outonal *em cárcere*, apesar da singeleza com que se apresenta, não é resultado

³³ No original: “その眼の先を、衣服は泥と苔にまみれ、陽に焼け垢に汚れて瘦せこけた男が、凹んだ気味の悪い眼を輝かせつつ往ったり来たりする”.

³⁴ No original: “恥ずかしさ、悲しさ、情けなさなどという感情は微塵も起らなかった。そんな感情はすでに通り越してしまっていた。筆にも言葉にも現わし得ない悲痛な感情が、体中一ぱい澄み渡り渡って来るのが感じられるだけだった”.

³⁵ No original: “小便で顔うつしけり今朝の秋”.

“A emoção da tristeza, o prazer da tristeza” em Wada Kyûtarô,

ou uma estética elaborada em escritos de cárcere

representativo que se chega com facilidade. O lúgubre com que a imagem de espelho é criada, junta-se ao mundano da própria urina para dar forma a algo que só pode ser apreensível um passo além do próprio lúgubre e do mundano.

Ainda nesse sentido: “Passo remédio/ dentro da garganta:/ cume das nuvens” (Wada, 1971, p. 156).³⁶ A construção segue singela e representando o mundano ato de se medicar. Contudo, o autocuidado em cárcere é, antes, um ônus imposto pelo isolamento social do que uma escolha propriamente dita. A tarefa torna-se mais angustiante quando se trata de espalhar pomada na própria garganta, como deve ser fácil imaginar. Entretanto, o fechamento do *haiku* apresenta o “cume das nuvens” enquanto resultado da atividade. Há aí “a emoção da tristeza, o prazer da tristeza” em descobrir, ao erguer o rosto para executar o movimento de autocuidado imposto pelo cárcere, o cume das nuvens para além das grades da janela da prisão. Formas, portanto, de continuar resistindo *com e pela* arte.

Outro poema que tematiza enfermidades com certo tom de afetada inocência é o que se segue: “É aquela geada/ que espeta por aqui?/ minhas hemorroidas” (Wada, 1971, 152).³⁷ O resultado da construção é a comicidade gerada pela maneira como é elaborada a própria dor. Essa elaboração, por sua vez, é construída pela subversão lógica, algo que regressiva ao estágio em que não se sabe o que, de fato, ocasiona os desconfortos hemorroidários, que pode encontrar modelo na elaboração de mundo feito, por exemplo, pelas crianças. Isso se crianças precisassem lidar com tal condição recorrentemente, o que não é o caso. Entretanto, um dos modelos estético-ontológicos de Wada é justamente aquele que, mesmo após atravessar toda a infância e adentrar na vida adulta, ainda é capaz de elaborar o mundo na perspectiva inocente de uma criança. E, então, fiel às diretrizes estéticas, as dores na hemorroida são associadas à geada e sua natureza afiada e gélida.

Outra manifestação da concepção estética de Wada pode ser verificada no seguinte *tanka*: “Quebro nos dentes/ um caroço de ameixa seca,/ odor leve e amargo:/ um tanto de felicidade e de dor!” (Wada, 1971, p. 139).³⁸ O fechamento do poema elabora o caráter ambivalente em que felicidade e dor se associam para formatar o sentimento expresso nos versos. Este é originário do ato de quebrar nos dentes um caroço de ameixa seca. Se a ameixa seca pode ser identificada como um mundano recurso alimentar japonês (aqui intensificado por ser também alimento imposto pela condição de cárcere e, portanto, sem

³⁶ No original: “のどの中へ薬塗るなり雲の峯”.

³⁷ No original: “あの霜が刺さつてゐるか痔の病”.

³⁸ No original: “梅干しの核を噛み割りうす苦がき匂ひ嬉しみ病みてありけり”.

possibilidade de escolhas), o ato de partir seu caroço em dois com os próprios dentes não é subscrito pela mesma lógica, pelo contrário. Exige-se esforço e determinação consideráveis para tanto e a temporalidade que estes sublevam é significativa, conquanto não expressa verbalmente no poema. Assim, o “tanto de felicidade e de dor” obtido é resultado da uma longa e aprofundada entrega ao mundano (e imposto) objeto alimentar, a ameixa seca. O “odor leve e amargo”, por sua vez, é, diante do imposto, aquilo que, através da entrega aprofundada ao mundano, se pode alcançar indo *além* do que se presume, aquilo que se pode alcançar devotando-se aos próprios preceitos estéticos. E, então, há “um tanto de felicidade e de dor” em ter conseguido extrair da corriqueira e algo que óbvia ameixa seca detalhes que, no senso comum, ela não oferece: o toque “leve e amargo”.

Ainda tratando do intrinsecamente mundano, há: “O mosquito do ano passado/ também secou no calor/ das juntas do livro” (Wada, 1971, p. 247).³⁹ A sazonalidade do poema é o verão e, portanto, a presença de mosquitos em número elevado é algo presumido. Assim, cantar o mosquito é motivo singelo. Contudo, o foco do poema não é qualquer mosquito, mas aquele do verão passado que está seco entre as juntas do livro. A obviedade que seria tematizar os mosquitos vivos que certamente habitavam a cela junto a Wada em pleno verão cede o protagonismo à percepção e representação do mosquito do ano anterior como que fossilizado entre as páginas do livro. A imagem de secura do mosquito também é significativa pelo reforço contrastante. Isto é, o verão é marcado pela alta umidade relativa do ar e, neste contexto, cantar o seco, naturalmente mais correlacionado ao inverno e seus fenômenos, é recurso de perceptível contraposição. Além disto, o emprego do “também” para marcar a recorrência da ação de secar no calor das juntas do livro reveste os versos com uma cumplicidade não verbalizada. Quem, então, *também* compartilha do destino de secar junto ao mosquito do verão passado nas juntas do livro? São os outros mosquitos do ano precedente, são os do verão em que se escreve, é o próprio Wada ou seria ainda algo que escapa definir? Independente da resposta, o resultado é, a despeito da abundância de mosquitos vivos presumida, a empatia lúgubre pelo mosquito do ano anterior morto e seco entre as páginas de um livro.

Um outro inseto que, pela alta recorrência, se transforma em motivo para os poemas de Wada é o percevejo. Percevejos, como se sabe, são pequenos insetos parasitas de hábitos noturnos que se alimentam de sangue quente e, portanto, também do sangue

³⁹ No original: “去年の蚊も枯ぶも暑し本のあひ”.

humano. Nesse contexto, ocorrem, principalmente, nas sendas das fibras de tecidos que costumeiramente entram em contato com a pele humana. Assim, colchões, roupas de cama e peças de vestuário são locais de preferência desses insetos. As condições carcerárias não são, por sua vez, muito eficientes em minimizar as oportunidades para que os percevejos não se multipliquem e, então, o cárcere torna-se um ambiente bastante propício para estes. Refletindo essa realidade corriqueira e incontornável, Wada registra, por exemplo: “O riso negro de ano após ano/ dos rastros de sangue/ de percevejos:/ as paredes que me cercam” (Wada, 1971, p. 141);⁴⁰ “É do percevejo/ este sangue na parede?/ Fraca luz solar” (Wada, 1971, p. 151);⁴¹ “Restos de comer/ para os abundantes,/ abundantes percevejos” (Wada, 1971, p. 156).⁴²

O motivo do percevejo é trabalhado sempre em comunhão ao próprio escrevente e, por vezes, se confunde com este. No primeiro e no último poema apresentado há a oposição entre o sujeito que escreve desempenhando seu passivo papel de recurso sanguíneo, e o percevejo empenhado em sua agentividade alimentícia ou sendo referido por meio dos resultados dela. Assim, Wada descreve-se enquanto “restos de comer” para os abundantes percevejos. “Restos”, bem entendido, não passam de sobras e, em condições normais, jamais se converteriam em fonte primeira, desejável de alimento, em prato principal. Contudo, dado as circunstâncias, é o que se tem. A imutabilidade da situação é reforçada no primeiro poema quando as manchas de sangue dos percevejos nas paredes que cercam o sujeito que escreve regridem “ano após ano” a um passado não especificado. O segundo poema, por sua vez, desenrola-se enquanto dúvida: “é do percevejo este sangue na parede”? A menção a “fraca luz solar” funciona enquanto mote para a dúvida sugerindo que, pela baixa luminosidade, não se pode distinguir a natureza do sangue, como se pela visão tal distinção fosse possível. A dúvida, no entanto, é basililar e (com)funde percevejo e escrevente equalizados no sangue espalhado pelas paredes da cela. Assim, cela de sangue, de seu sangue. As imagens que os versos costuram, apesar do *qualquer* que cantam e da simplicidade com que se expressam, surgem enquanto *possibilidade* de aprofundamento subjetivo. O sangue de Wada, resto alimentar, enquanto único alimento disponível para os abundantes percevejos que posteriormente são esmagados nas paredes da cela, regressa, (com)fundido com o próprio percevejo, às

⁴⁰ No original: “年々の南京虫の血の跡の黒き笑ひが我れ囲む壁”.

⁴¹ No original: “壁の血は南京虫か薄日影”.

⁴² No original: “溢れ溢れ南京虫の食ひかす”.

paredes da cela que o cerca. A circularidade, a inevitabilidade e opressão do processo voltam-se sempre para si mesmas. Marcas, portanto, da autorreferencialidade proposta pela “teoria artística” do autor e reforçada pelos preceitos estéticos aos quais se devota.

Outros exemplos: “Os vestígios do obtuso pôr-do-sol,/ olho para um canto isolado/ de minha cela,/ mas não choro” (Wada, 1971, p. 143);⁴³ “Olho para a lua, mas/ essa desolação sem/ nada de tristeza” (Wada, 1971, p. 248).⁴⁴ Nestes poemas, a falta de choro, no primeiro, e a presença da desolação sem tristeza, no segundo, poderiam soar, se fossem lidas positivamente, como traços desejáveis. Mas, nas perspectivas wadianas, é através do mergulho profundo e da emersão rasa que a coisa se dá. Assim, recordando a natureza da “emoção da tristeza, o prazer da tristeza”, a constatação é marcadamente negativa, indesejável. A adversativa empregada nos dois poemas reforça essa ideia. A concepção estética de Wada busca, através do lúgubre em contato com o mundano, o sublime. Assim, se os “vestígios do obtuso pôr-do-sol” não oferecem o choro ao olhar o “canto isolado” da cela, isto é manifestação de que *falta* algo. Sob lógica semelhante, se olhar para a lua gera somente “desolação sem nada de tristeza”, há alguma condição estética (e, no caso de Wada, também ontológica) que não foi satisfeita. Deste modo, os poemas são exemplos negativos dos preceitos de Wada e são cantados nessa mesma linha.

Contrário aos dois poemas apresentados anteriormente, o seguinte *haiku* oferece oportunidade de apreciação positiva para “a emoção da tristeza, o prazer da tristeza” de Wada: “Quem canta é a varejeira?/ O peso das asas/ do pardal entumecido” (Wada, 1971, p. 154).⁴⁵ A sazonalidade do poema é a alta primavera, o canto do pardal, então, é o lugar-comum. A construção imagética, contudo, revela outra realidade. A dúvida do primeiro terço do poema deixa em suspenso a origem do canto, que de fato se faz ouvir, e apresenta a varejeira sugerindo uma simbologia divergente. O segundo terço contrasta a leveza primaveril e do voo dos pássaros com o “peso das asas” descrito. O último terço, então, revela que o pardal já está morto e inchado e, assim, completa o ciclo reforçando a imagem da varejeira que primeiro apareceu. Mais uma vez, portanto, o lúgubre e o qualquer dando no sublime da imagem. O canto dos pássaros, dado a sazonalidade do poema, presumivelmente se ouve, conquanto não o *deste* pássaro morto. Entretanto, qual canto que o poeta está de fato focalizando? “Quem canta é a varejeira”? A dúvida persiste e é nela que habita o trabalho estético de Wada. Seja fundido aos cantos dos demais

⁴³ No original: “夕日景にぶく名残りし監房の隅ひとところ見るとなけねど”.

⁴⁴ No original: “月見れど悲しくもなき淋しさよ”.

⁴⁵ No original: “鳴くは虻か孕み雀の羽根重み”.

pássaros, seja ao zumbido mortuário da varejeira, o fato é que se escuta o cantar deste entumecido pardal e nisto localiza-se a emoção e o prazer da tristeza.

Por fim, enquanto último exemplo, há: “Este silêncio/ tumular:/som do salto da pulga” (Wada, 1971, p. 157).⁴⁶ O *haiku* é construído em uma chave que possibilita uma leitura paralelística com aquele famoso *haikai* da rã que salta ao poço velho emitindo um breve ruído d’água, de Bashô. A desolação e a entrega contemplativa ao silêncio que deram no poema de Bashô, que, diga-se de passagem, Wada detesta (cf. Wada, 1971, p. 12), encontram-se reformuladas nos versos apresentados. Nesse sentido, e refletindo a condição de cárcere, é o improvável som do salto da pulga, única companheira possível de um prisioneiro em solidão, que se faz escutar através do silêncio tumular. O poema pode soar leviano ou afetado se comparado com a profunda singeleza atribuída ao de Bashô, mas a baixa verossimilhança em de fato conseguir perceber o ruído do salto da pulga pode ser lido, também, enquanto escárnio de Wada. Escárnio de um condenado que, manejando somente aquilo que lhe permitem ter acesso, busca sua “emoção da tristeza, prazer da tristeza” para continuar resistindo *com e pela* arte, continuar buscando ir *além* sem, contudo, ir *contra* a tudo que há. Fazer, por fim, dois e dois darem zero.

ENLACE: POR UMA TEORIA ARTÍSTICA WADANIANA

Wada, em seu texto, relegou ao segundo (talvez ao terceiro) plano as questões de teor explicitamente revolucionário, questões que, efetivamente, o levaram ao cárcere. Seu intuito mais imediato era, primeiro, descrever “a emoção da tristeza, o prazer da tristeza”, substância estético-ontológica tanto para seu eu quanto para seus poemas. Nesse movimento, o autor realça que não foi a esperança revolucionária, o fracassado atentado e posterior encarceramento, ou a entrega artística pretérita que o guiou às elocubrações estéticas carcerárias. A questão é apresentada de forma a sugerir que foi sua própria natureza, formatada e exemplificada pelos preceitos estéticos apresentados, que o levaram tanto para a ação política quanto para as tendências poéticas que emprega em seus versos. A proatividade deste movimento, por mais retrospectiva e auto-consolatória que soe, é significativa. É nessa obstinada (re)construção que encontra formas com que continuar resistindo mesmo já despojado de liberdade física e material, formas com que fazer da

⁴⁶ No original: “しんかんとしたりやな蚤のはねる音”.

literatura seu porto de liberdade absoluto e, nesse sentido, revolucionário, revolucionando o próprio eu. No fim, “a liberdade humana não é apenas uma questão particular - mas não é coisa alguma se não fôr também uma questão particular” (Marcuse, 1975, p. 195) e, nas palavras de Wada, “não é preciso dizer que o que entendemos como ‘vida’ vai muito além de somente comer e cagar” (Wada, 1971, p. 42).⁴⁷

É neste sentido que Akiyama advoga pela relevância da teoria artística wadaniana para os movimentos de esquerda radical, principalmente os de então (2006a, p. 111; 2006b, p. 59-60). Propor que a arte deve estar *além* é, nas condições em que Wada o faz, louvar as potencialidades de cada sujeito. Nesta esteira argumentativa, o todo não é formado pela junção forçada das partes, mas as partes compõem um todo. Dois com dois dão zero. Se o todo suprime o aprofundamento subjetivo das partes, as partes, insurrectas, buscam meios com que ir *além* do todo sem, contudo, ir *contra* o todo já que, em essência, isso seria impossível, visto serem parte deste. As bases daquilo que poderia ser denominado “teoria artística” wadaniana estão nessa sinuosa insurreição. É graças a esse tipo de percepção das coisas que Wada pode afirmar:

Por certo não há outra existência humana que experimente tão profundamente o andar dos dias, hora por hora, quanto os prisioneiros. Os prisioneiros são, em certo sentido, como “cadáveres vivos”. Contudo, se olharmos a questão sob esse viés tão sério e profundo, os prisioneiros são, ao contrário, seres que podemos identificar como “aqueles que vivem em completude”! (Wada, 1971, p.173).⁴⁸

O cárcere, portanto, apesar de ser a materialização da privação absoluta, converte-se, para o sujeito em insurreição manente, em *possibilidade* de ir *além*, de experimentar “profundamente o andar dos dias, hora por hora” e, então, viver “em completude”. Formas, portanto, de continuar resistindo.

Nessa linha, advogar por uma teoria artística wadaniana é ir *contra*, por exemplo, a tendência de compilar seus poemas em coleções de Literatura Proletária Japonesa (e.g. Noma, 1954, p. 392-6), como Akiyama ressalta (2006a, p. 87-90). Tendo em conta a concepção estética do autor, seus preceitos políticos e de práxis, e mesmo os poemas propriamente ditos, é algo que constrangedor verificar que certas coletâneas de vieses específicos, como a supracitada, compilem seus textos como o fazem. Ou se ignora a

⁴⁷ No original: “言うまでもないことだが、われわれが『生』というものに対して抱いている意識は、単に食って糞を垂れるということだけではない”.

⁴⁸ No original: “日々の時の歩みの一刻一刻を、囚人ほど深く味わうものは他にあるまい。囚人は、ある意味からは『生ける屍』といていい。が、こうした生を味わう深刻さからいえば、囚人はかえって『全的に生きる者』といて得るだろう”.

“A emoção da tristeza, o prazer da tristeza” em Wada Kyûtarô,

ou uma estética elaborada em escritos de cárcere

produção do autor, ou a destorce profundamente para adequá-la ao improvável molde proposto.

De todo modo e enquanto encerramento (da vida do autor e deste texto), Wada enforcou-se em cárcere no dia 20 de fevereiro de 1928. Antes de tirar a própria vida registrou, em um lenço de papel, seu poema de despedida (*jisei no ku*). Este foi reelaborado algumas vezes, como a cópia do original impressa na primeira página da edição de 1971 da obra revela. “Escrito, reescrito e complementado em um triste lenço de papel, com um minúsculo pincel e tinta fraca” (Akiyama, 2006a, p. 110),⁴⁹ o derradeiro poema é o que se segue: “O vento da neve/ desaparece junto a/ tanta angústia” (Wada, 1971, p. 250).⁵⁰ O lúgubre resvalando no qualquer contaminado pela emoção e pelo prazer da tristeza, pontos de fuga estéticos elaborados em cárcere que sustentaram e formataram a subjetividade de Wada.

As ambições do autor soam, talvez, ingênuas e utópicas. Sua “teoria artística” pode ser lida como efetiva tentativa de autoalienação. Contudo, encontrar, ainda que despojado de liberdade física, formas como que *continuar* resistindo é um esforço (no caso de Wada, artístico e rebelde) que não deve ser ignorado. Assim, mesmo “Este coração inclinado/ a perseguir um sonho frágil/ ainda que mereça o escárnio/ não é algo que deva ser repudiado” (Wada, 1971, p. 135).⁵¹ Pelo menos não aqui.

REFERÊNCIAS

AKIYAMA, Kiyoshi. Nihiru to teroru. In: *Akiyama Kiyoshi chosaku shû*, v. 3, Tóquio: Paru Shuppan, 2006a.

AKIYAMA, Kiyoshi. Anakizumu bungaku shi. In: *Akiyama Kiyoshi chosaku shû*, v. 11, Tóquio: Paru Shuppan, 2006b.

HATA, Ikuhiko, *Nihon rikukaigun sôgô jiten*. Tóquio: Tôkyô daigaku shuppankai, 2005.

KATÔ, Bunzô. *Kameido jiken: kakusareta kenryoku hanzai*. Tóquio: Ôtsukishoten, 1991.

KATÔ, Naoki. *Kugatsu, tôkyô no rojô de: 1923 nen kantô daishinsai jenosaido no zankyô*. Tóquio: Korokara, 2014.

⁴⁹ No original: “一枚のさびしい鼻紙に、チビ筆で、うす墨で、かき直し、かき加えて”.

⁵⁰ No original: “もろもろの悩みも消ゆる雪の風”.

⁵¹ No original: “ともすれば淡き夢追ふこのころ嘲ければとて憎くもあらざり”.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

KURIHARA, Yukio. *Puroretaria bungaku to sono jidai*. Tóquio: Inpakuto shuppankai, 2004.

MARCUSE, Herbert. *Eros e a civilização: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MATSUSHITA, Ryûichi. *Hisa-san den: aru anakisuto no shôgai*. Tóquio: Kôdansha, 1983.

NOMA, Hiroshi (org.). *Nihon puroretaria bungaku taikei*, v. 2. Tóquio: San-ichi shoten, 1954.

PINTO, Felipe Chaves Gonçalves. *A terra do sol negro: a representação da melancolia em escritos carcerários japoneses*. 2024. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

SAKAGUCHI, Shû. *Ishi hakujaku no bungakushi: Nihon gendai bungaku no kigen*. Tóquio: Keiô gijuku daigaku shuppankai, 2016.

TRILLING, Lionel. *Sinceridade e autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do eu*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

WADA, Kyûtarô. *Gokusôkara*. Tóquio: Gentôsha, 1971.

YAMASHIRO, Toshimi. *Yume wa karenô wo kakemeguru: Fûrabô; Matsuo Bashô*. Tóquio: Gentôsha, 2023.

Recebido em: 16/01/2024

Aceito em: 27/05/2024

Felipe Chaves Gonçalves Pinto: doutorando e mestre pelo Programa de Pós-graduação de Estudos Japoneses Internacionais e Avançados da Universidade de Tsukuba (UT). Mestre em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente pesquisa a representação do sujeito pobre e suas implicações na literatura brasileira e japonesa.