

DE RENGA A HAICAI

Teiiti Suzuki

A primeira antologia poética japonesa *Manyosyu*, do séc. VIII, divide o seu conteúdo em três grandes categorias, a saber: *Soomon* (amor), *Banka* (elegia) e *Zooka* (diversos).

Soomon é um termo chinês que indica o gênero “correspondência epistolar” da literatura clássica. Mas os versos catalogados sob esta rubrica em *Manyosyu* são, na grande maioria, poemas de amor, ou melhor, diálogos de amor em versos. Via de regra, duas partes do diálogo são registradas. Às vezes, só uma parte do diálogo é apresentada com a menção da pessoa a quem o verso é dirigido. Outras vezes, essa menção é omissa.

Estes diálogos em versos são herdeiros dos diálogos cantados de que há registros nos documentos históricos do séc. VIII. Nas festas populares de cunho religioso, os moços e as moças se desafiavam entre si, simulando diálogos de amor. As declarações amorosas eram respondidas com negaças, subterfúgios e ironias, em ditos espirituosos e chistosos. Era o divertimento folclórico em que se misturavam os elementos lírico, cômico e satírico.

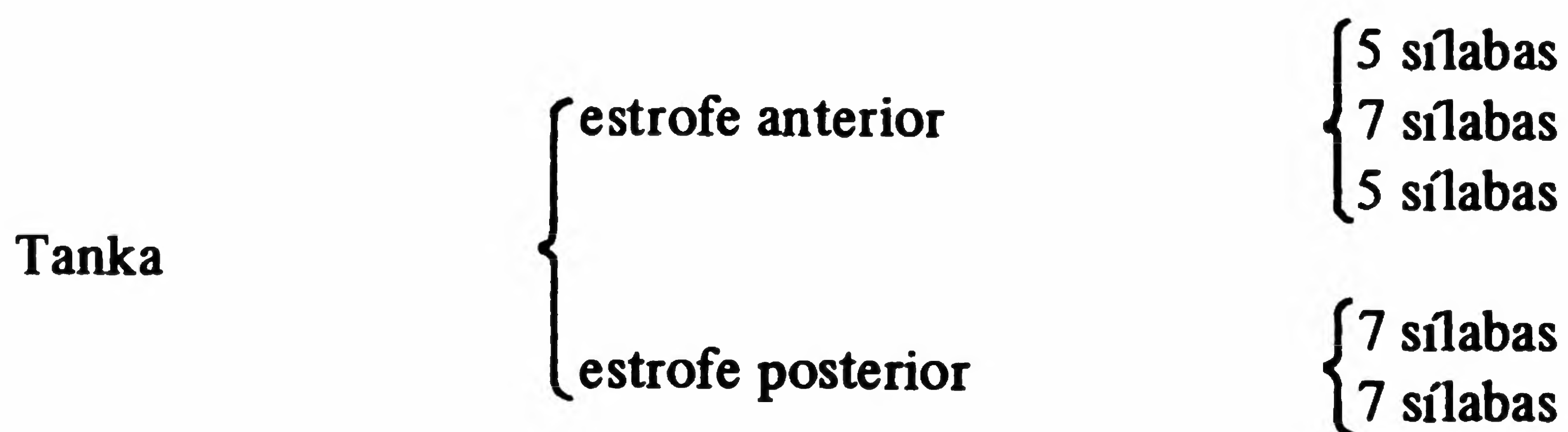
Os diálogos cantados eram feitos em *katauta* (terceto de 5, 7 e 7 sílabas), mas os diálogos em versos de *Soomon* são trocados em *tanka*, que é a forma predominante da poesia japonesa desde o séc. VII.

O *tanka*, que teria derivado de *katauta* acima mencionado, é conceituado pelo Padre João Rodrigues, missionário jesuíta que viveu no Japão do séc. XVI ao séc. XVII, nos seguintes termos:

“Este verso ou dístico consta como digo de dous versos: o primeiro se chama Caminocu, o qual tem tres pes, o primeiro de cinco syllabas, o segundo de sete, e o terceiro de cinco. O segundo verso se chama Ximonocu que tem dous pes, cada hum de sete syllabas¹ ”

Caminocu e Ximonocu significam ao pé da letra, “estrofe anterior” e “estrofe posterior”, respectivamente.

Esquematisando, temos:



Cumpra notar, no entanto, que a estrutura acima apresentada é a que predominava na época. Na antiguidade, era preferida outra estrutura, ou seja, com estrofe anterior de 5 e 7 sílabas e posterior de 5, 7 e 7 sílabas.

Entre os diálogos em *tanka* de *Soomon*, se registra uma exceção: o diálogo é feito com partes de *tanka*, ou seja, com a estrofe anterior e a posterior. Assim, no diálogo entre uma monja anônima e o poeta Yakamoti, tido como o principal compilador da citada antologia, ela inicia com a estrofe anterior de 5, 7, 5 sílabas, dizendo:

“O arrozal que cultivei, cercado as águas do Rio Saho.”

ao qual Yakamoti atalha com a estrofe posterior de 7 e 7 sílabas, nos seguintes termos:

“quem vai colher o arroz, será outra pessoa”²

O arrozal se referiria à moça que a monja estava criando com carinho e a “outra pessoa”, ao próprio poeta.

O fato mostra que na época surgia, ao lado do diálogo em *tanka*, o diálogo travado com o emprego de suas partes — a estrofe anterior e a posterior — o qual mais tarde toma o nome de *renga* (ao pé da letra, “versos encadeados”).

Na antologia seguinte, *Kokinshū*, do séc. X, que é a primeira antologia imperial, ou seja, compilada por ordem do imperador, a categoria *soomon* é substituída pela de *koiuta* (literalmente, “poema de amor”) onde prevalecem os poemas de feição genuinamente lírica. Os diálogos em *tanka* aparecem a título excepcional e nenhum *renga* (diálogo com as partes de *tanka*) é registrada. Afigura-se que os compiladores da antologia teriam julgado que o diálogo em versos não fosse poesia lírica autêntica, digna de figurar numa antologia oficial.

Isto não quer dizer que a tradição do diálogo em versos tenha caído em desuso na sociedade. Pelo contrário, os romances de amor do séc. X em diante são repletos de diálogos em *tanka*, com aquela mistura de lirismo, comicidade e sátira. Dir-se-ia que o *tanka* era um meio de comunicação, elegante e requintado, na comunidade aristocrática.³

Nas antologias subseqüentes, tanto imperiais como privadas, no entanto, o *renga* vai aparecendo paulatinamente.

No início do séc. XII, surge uma ñova feição de *renga*: ela começa com a estrofe posterior, à qual é encadeada a estrofe anterior, e esta, por sua vez, é seguida de outra estrofe posterior.⁴ Vale dizer que o *renga* se alonga, dele participando mais de duas pessoas. Do diálogo passa para o colóquio.

A nova forma de *renga* é chamada “*renga* comprido”, em contraposição ao *renga* com apenas duas estrofes, que passa a se denominar “*renga* curto”

No séc. XIII, verifica-se um surto extraordinário de *renga* comprido. O encadeamento também se alonga atingindo a casa de 100 estrofes. O elo de encadeamento consistia em artifícios poéticos como o aprisco do silabário japonês (de 50 sílabas), de nomes de divindades, de poetas antigos, em alternância de objetos de cor branca e preta (como garça e corvo) nas estrofes encadeadas, etc.

Havia duas correntes de *renga* comprido: uma, procurando elevá-lo ao nível da poesia lírica clássica que, aliás, atingiu o seu ponto alto nessa época, com o aparecimento da antologia *Shinkokinshū*; e outra, fiel à tradição cômico-satírica do diálogo folclórico cantado, mantida através do diálogo em *tanka* e do *renga* curto.

Uma e outra vão coexistir paralelamente por séculos a seguir, com denominações variadas, conforme a época.

Para facilidade de exposição, designaremos daqui em diante aquela, de tendência lírica, por *renga* simplesmente, e esta, de pendor cômico, por *haikai*, literalmente “cômico”, nome pelo qual passa a ser chamado a partir do séc. XVI.

Tanto o *renga* como o *haikai* logo ultrapassam o restrito círculo da nobreza, onde surgiram. Penetram na classe guerreira que vai se tornando politicamente dominante, em detrimento da aristocracia em rápido processo de decadência, e por fim, no meio do povo.

Por volta do séc. XIV, constata-se a predominância do *renga* sobre o *tanka*, como a poesia “par excellence”, sendo compilada a primeira antologia imperial do gênero, *Tsukubasyū*, em 1357. Os mestres de *renga* que são oriundos tanto da nobreza como da classe guerreira e mesmo de plebeus, ocupam lugar de destaque nas letras. Basta dizer que os excelentes e eruditos comentários sobre a literatura clássica produzidos na Idade Média são quase que exclusivamente obra deles.

O encadeamento dos versos não mais se faz graças aos artifícios poéticos como aprisco e outros, mas sim, segundo regras ou cânones rigorosos, de que falaremos mais adiante.

O florescimento do *haikai* não é menos notável. O pasquim afixado no logradouro público da Capital, no ano de 1334, que ironiza a situação caótica conseqüente da derrocada do primeiro governo militar, se refere à voga do *haikai*, dizendo:

“Há sessões desordenadas de pseudo-*renga* (quer dizer, *haikai*) em toda parte, tanto na capital como no interior, assim na cidade como no campo, onde não há quem não seja mestre. ”⁵

Há várias peças de *kyoguen*, teatro cômico medieval, que tratam do apuro provocado pelos aficionados de *haikai*, como por exemplo: — duas pessoas responsáveis pela promoção de sessão de *haikai*, não podendo conseguir o necessário para sua despesa, penetram, na calada da noite, na casa de certo rico para roubar. Lá encontram um caderno de *haikai*, o que deu ensejo a que improvisassem uma sessão de *haikai*. O dono surpreende-os em flagrante mas participa da sessão, perdendo-os finalmente.⁶

Aliás, cumpre observar de passagem que o paralelismo existente entre o *haikai* e o *renga* é em tudo semelhante ao entre *kyoguen* e *nô* (teatro lírico medieval). Todos surgiram na mesma época e coexistiram lado a lado por longo tempo; *kyoguen* e *haikai* representando o aspecto cômico e popular, e *nô* e *renga*, o aspecto elegante e aristocrático da arte medieval.

O *haikai* constituía uma das diversões que fascinavam o povo. Organizavam-se os grupos de *haikai* chamado *kô*, que se reuniam periodicamente na casa do organizador da sessão, chamado *tô*, função esta em que se revezavam os membros do grupo. As sessões eram orientadas por mestres profissionais que davam notas aos versos improvisados pelos participantes. Havia prêmios para os que conseguiam obter maiores somas de nota. As sessões terminavam em banquetes para maior confraternização dos participantes.

A moda chega até a preocupar o governo. A lei promulgada em 1336, ano em que se estabeleceu o segundo governo militar, proíbe entre outras, as sessões de *haikai* com “apostas”, isto é, prêmios a que nos referimos acima.⁷ Era a época em que o povo se organizava em comunas, tanto rurais como urbanas, para se defender contra a exação e opressão dos poderosos. A preocupação do governo não teria sido pela “aposta” em si, mas pelo fato de o povo se reunir, a pretexto de *haikai*⁸

O *renga*, como o *haikai*, é o encadeamento das estrofes anterior e posterior do *tanka*, com 5.7.5 e 7.7 sílabas, respectivamente, em que duas estrofes contíguas formam um *tanka*. No entanto, cada par de *tanka*, assim formado, deve se diferenciar entre si, sob pena de cair na repetição de imagens ou idéias semelhantes, isto é, na monotonia e imobilidade. Deve haver, portanto, continuidade entre as estrofes contíguas, de um lado, e, de outro, ruptura entre os pares por elas formados.

Estabeleceram-se numerosas regras para conciliar estes dois princípios contraditórios, a saber: continuidade e ruptura — regras essas que são muito mais rigorosas e minuciosas em *renga* do que em *haikai*.

Examinemos aqui as de *renga*.

A regra mais fundamental, chamada de “repúdio de reencarnação”, que é, como se sabe, um termo budista, consiste no seguinte: a imagem ou idéia

relacionada à que é contida numa estrofe deve aparecer na estrofe seguinte (continuidade), mas não na estrofe vizinha à seguinte (ruptura), isto é, deve haver o intervalo de duas estrofes pelo menos (Regra 1). O intervalo de duas estrofes aumenta conforme o caso. Assim o intervalo é de duas estrofes entre, por exemplo, “arco” e “flecha”. Aumenta porém, para cinco, quando se repete um mesmo vocábulo. Em se tratando de imagens tidas como belas ou fortes, o intervalo vai para sete estrofes como no caso de “lua”, “lágrima”, etc.

Uma modalidade desta regra é a que limita o número de aparição de determinados vocábulos no decorrer de todo o *renga*. Por exemplo, vocábulos como “demônio”, “tigre”, “inseto” ou “mulher” não podem aparecer senão uma vez no decorrer do *renga* de 100 versos. Trata-se, bem entendido, do vocábulo “mulher” que soaria forte demais para os ouvidos sensíveis dos *rengaístas* medievais; figuras femininas como “moça”, “monja”, etc. não entrariam nessa limitação.

Estas e outras regras foram se formando no correr dos tempos, as quais eram reunidas e coordenadas em forma de códigos, chamados *shikimoku*. São de natureza mais empírica do que sistemática, razão porque achamos ser conveniente examiná-las em concreto, isto é, no contexto do próprio *renga* que apresentaremos adiante.

Antes, porém, de prosseguir, cumpre abrir um parêntese para ver como se processava uma sessão de *renga*.

Os participantes, cujo número ideal seria menos de dez pessoas, segundo os tratadistas antigos, se reúnem num recinto, mais o mestre e o escriba (*syuhitsu*). Na cabeceira do recinto, coloca-se um ou mais quadros com a imagem de divindades protetoras da poesia.

Cabe ao mestre orientar o desenrolar do encadeamento, dando conselhos oportunos, e, ao escriba, registrar as estrofes recitadas pelos participantes, além de coadjuvar o mestre, zelando pela observância das regras de *renga*.

Tratando-se de *renga* de 100 estrofes, estas são registradas em quatro folhas de papel, dobradas ao meio, perfazendo portanto, oito páginas. Na primeira página registram-se 8 estrofes; da segunda à sétima, 12 estrofes cada, e na última, 8 estrofes.

Antes de inciar a sessão, o escriba prepara na sala contígua a sua escrivaninha portátil, com aquelas folhas de papel.

Quando tomam assento o mestre e os participantes (estes, segundo a ordem de apresentar os versos), o escriba entra com a escrivaninha erguida nas mãos e senta-se ao lado do mestre.

Depois da saudação proferida pelo mestre, o participante escalado para apresentar a primeira estrofe, chamada *hokku*, a recita e em seguida, o escriba a repete. De acordo com os termos do *hokku*, o mestre indica o título do *renga*, título esse que difere do tema que, aliás, não existe em *renga*, como veremos adiante.

O escriba então, recita o *hokku* pela segunda vez, escreve o título e registra o *hokku*.

Findo isto, o escriba coloca o pincel na escrivainha e recita o *hokku* pela terceira vez, o que constitui o convite para que o participante seguinte apresente a sua estrofe. Se esta não estiver de acordo com as regras, o escriba faz uma advertência, dizendo: “Devolvo” Se estiver de acordo, repete-a e depois de registrá-la, recita-a pela segunda vez. É o sinal para que seja apresentada a seguinte. Se esta demorar, o escriba repete a estrofe pela terceira vez. Persistindo a demora, o participante em questão deve ceder o lugar para quem está escalado em seguida.

A recitação da estrofe é feita também com certa formalidade: tratando-se de 5.7.5 sílabas, o participante recita o primeiro pentassílabo e o escriba o repete. Em seguida, o participante recita as restantes 7 e 5 sílabas e o escriba repete a estrofe inteira de 5.7.5 sílabas. No caso do dístico de 7.7 sílabas, procede-se semelhantemente. Quando a última estrofe é recitada pelo participante e repetida pelo escriba, todos inclinam a cabeça em sinal de saudação mútua pelo feliz término da sessão. Uma sessão de *renga* de 100 estrofes dura, em média, de 5 a 6 horas.⁹

Pelo exposto, nota-se o caráter eminentemente oral do *renga*, em que o valor musical do fraseado desempenha um papel muito importante.

Fechando o parêntese, vamos examinar as regras do *renga* no próprio contexto, apresentando inicialmente o texto original,¹⁰ seguido de tradução literal e comentários, das 8 primeiras estrofes registradas na primeira página do caderno de *renga*, composta nos fins do séc. XV, por três grandes mestres: Sogui, Syohaku e Sotyo.

Em 22 de janeiro de 1488 eles se reuniram perto da antiga vila imperial de Minase (onde o ex-imperador Gotoba, exímio poeta e grande mecenas, realizava freqüentes sessões de *renga*) para compor um *renga* de 100 estrofes, em comemoração ao 250º aniversário da morte do ex-imperador.

Ei-los:

Texto:

Yuki nagara
Minamoto kassumu
Yuubekana

Sogui

Tradução:

O entardecer em que, embora com neve no topo, o sopé da montanha é nublado pela neblina de primavera.

Comentários:

A primeira estrofe chamada *hokku*, (literalmente “estrofe inicial”) deve estar conforme o ambiente em que o poeta se acha,

com alusão expressa à estação do ano por meio de *kigo*, ou seja, a palavra-estação (Regra 2). *Kigo* aqui é a neblina de primavera. O termo “ainda com neve no topo da montanha” indica que é o começo da estação primaveril.

O *hokku*, por outro lado, deve ter sentido completo, isto é, não pode consistir em orações subordinadas ou em partes de oração (Regra 3).

Esta estrofe consiste num substantivo (o entardecer), modificado pelo adjunto adnominal que o segue (no original japonês, precede). É o substantivo sem qualquer desinência ou partícula aditiva que indica a função sintática. Trata-se, portanto, da chamada frase nominal, com modalidade exclamativa. É a técnica usada freqüentemente em versos japoneses para tomar a imagem mais nítida e sintética. O adjunto adnominal se liga ao substantivo por meio de pronome relativo na tradução, mas no original japonês, a ligação se faz graças à flexão verbal, chamada *rentaikei* (ao pé da letra, “adnominal”), de maneira mais implícita, suave e sutil do que acontece com o uso do pronome relativo.

As estações primavera e outono devem ser repetidas em 3 a 5 estrofes seguidas (Regra 4).

Por outro lado, esta estrofe se inspira no *tanka* do ex-imperador Gotoba, acima referido, que diz:

“O Rio Minase de onde se avista, ao longe, o sopé da montanha coberto de neblina de primavera.

Quem disse que o entardecer é mais emotivo no outono?”

É a técnica poética chamada de “invocação de poema antigo”, que tem por função enriquecer a imagem do verso.

Assim, a primeira estrofe ou *hokku* nos apresenta uma paisagem ao entardecer da primavera, em que as águas cristalinas do Rio Minase correm em frente à antiga vila do ex-imperador Gotoba, cujo aniversário de morte se comemora, e ao longe, se ergue a montanha ainda com neve no topo, envolta de neblina no sopé.

2ª estrofe

Texto:

Yukumizu tooku

Mume niou sato

Syohaku

Tradução:

A aldeia, longe da nascente do rio, onde as flores de *mume* (uma espécie de ameixeira, *prunus mume*, cujas flores são muito cheirosas) perfumam o ambiente.

Comentários:

A estação é primavera (ver Regra 4), por causa da “flor de ameixeira”

Também frase nominal.

O poeta acrescenta à paisagem da estrofe antecedente, novos elementos: a aldeia à margem do rio, cujas águas correm lentamente por ser “longe da nascente” e o cheiro da flor de ameixeira.

Encadeando a 1ª e a 2ª estrofes, temos:

Entardecer.

A aldeia, à beira do rio, longe da sua nascente, com as flores de ameixeira perfumando o ar.

Ao longe, a montanha, ainda com neve no topo, e a neblina envolvendo-a no sopé.

3ª estrofe

Texto:

Kauakazeni
Hitomura yanagui
Haru miete
Sotyo

Tradução:

Salgueiros balançam seus galhos à brisa do rio, mostrando sua cor primaveril.

Comentários:

A estação continua sendo primavera (ver Regra 4), por causa do “salgueiro”. O verde de suas folhas se realça quando os galhos se balançam na brisa, diz um velho comentarista, provavelmente dos fins do séc. XVII.¹¹ O poeta acrescenta à cena da estrofe antecedente o movimento: balancear dos galhos de salgueiros.

Encadeando as 2ª e 3ª estrofes, temos:

À beira de um rio, já longe de sua nascente, uma aldeia perfumada por mil flores de ameixeiras e com os ramos dos salgueiros balouçados pela brisa. ...

4ª estrofe

Texto:

Funesa su otomo
Siruki ákegata.

Sogui

Tradução:

A madrugada em que se ouve nitidamente o barulho da vara que impulsiona o barco.

Comentários:

Sem estação.

É frase nominal.

A paisagem da estrofe antecedente é a de uma aldeia enso-larada, em virtude do encadeamento com a 3ª estrofe, mas o poeta interpreta-a como se fosse a cena vista da janela da casa de pouso, ao clarear do dia. Essa liberdade de interpretação é característica do *ranga*.

É acrescentado o elemento auditivo: barulho produzido pela vara do barqueiro.

Encadeando as estrofes 3ª e 4ª, temos:

Silêncio da madrugada quebrado pelo barulho cadenciado da vara impulsionando um barco.

Abro a janela: salgueiros balouçantes ao sopro da brisa, mostrando seu colorido.

5ª estrofe

Texto:

Tsukiya nao
Kiriataru sorani
nokomran

Syohaku

Tradução:

Talvez a lua permaneça no céu coberto de nevoeiro de outono.

Comentários:

A estação é outono, por causa de “nevoeiro de outono”
O barco, não se vê, porque o denso nevoeiro cobre o ambiente.
A claridade difusa, porém, faz supor que a lua ainda permaneça no céu.

Encadeando as estrofes 4ª e 5ª, temos:

O nevoeiro denso embuçando, no alto, a lua.
E, na madrugada, apenas as batidas de uma vara impulsio-
nando um barco, quebram o silêncio.

6ª estrofe

Texto:

Simo oku nohara
Akiua kurekeri
Sotyo

Tradução:

O campo coberto de geada.
O outono está findando.

Comentários:

A estação continua sendo outono (ver Regra 4), sendo a palavra-estação, “geada”

O cenário passa do rio para o campo.

Encadeando as estrofes 5ª e 6ª, temos:

Denso, o nevoeiro embuçando a lua que ainda permanece no céu.

Aqui, a geada recobrindo o campo.

Fim de outono.

7ª estrofe:

Texto:

Naku musino
Kokoro tomonaku
kusa karete
Sogui

Tradução:

Contrariando o desejo dos insetos que cantam, o capim está ressecado.

Comentários:

A estação é ainda outono (ver Regra 4), sendo a palavra-estação, “inseto” O termo “inseto” só pode aparecer uma vez em renga de 100 estrofes, conforme vimos acima (Regra 2).

Nas moitas de capim já ressecadas por causa da geada, há ainda insetos que cantam intermitentemente, como que lamentando o seu fim próximo.

O desolado e sóbrio (*uabi sabi*) da estrofe antecedente é ainda acentuado pelo cantar agonizante dos insetos.

Encadeando as estrofes 6ª e 7ª, temos:

A geada cobrindo o campo.

Entre o capim ressecado, os últimos insetos ainda entoam seu canto débil como seu resto de vida.

Outono chegando ao fim.

8ª estrofe

Texto:

Kakineo toeba

Arauanaru miti

Shohaku

Tradução:

O caminho descoberto, perto da casa que visito.

Comentários:

Sem estação.

É frase nominal.

O caminho perto da cerca da casa do amigo, que estava coberto pela relva no verão, se encontra descoberto agora, por causa da geada.

Encadeando as estrofes 7ª e 8ª, temos:

Capim ressecado.

Insetos ainda cantando na beira do caminho desvestido da casa do amigo.

Como se vê, o *renga* é uma poesia sui generis. É uma obra de que participam várias pessoas, autores e apreciadores ao mesmo tempo: apreciadores do verso antecedente e autores do verso seguinte. Não se trata de uma obra escrita para ser apreciada pelos leitores. É produzida e apreciada pelas mesmas pessoas, enquanto participantes da mesma sessão.

Não há um tema que se desenvolva através do encadeamento dos versos. O que há é o fluxo incessante de imagens e idéias cambiantes que se ressoam entre si como numa orquestra. Tudo há de fluir sem cessar nem repetir ou retroceder, como o *panta rhei* heraclitiano ou o fluxo bergsoniano da vida. As imagens mudam constantemente, não só em espécie mas também em tonalidade: uma imagem forte deve ser seguida de outras mais fracas e vice-versa, porquan-

to a continuidade de imagens de mesma tonalidade não deixa de ser uma espécie de repetição.

O aprimoramento do *renga* culmina com a compilação da segunda antologia imperial *Shin-Tsukubasyu* no séc. XV. Era a época das guerras civis generalizadas em que os senhores feudais, ora se combatiam, ora se associavam em alianças efêmeras. A conflagração prolongada acabou destruindo o sistema latifundiário preexistente de que dependia a nobreza, e a classe guerreira se consolida na posição de mando. As artes e as letras, que eram o apanágio da aristocracia, se difundem na nova classe dominante. A prática de *renga* que era, como vimos, a literatura “par excellence” torna-se o “status symbol” dos guerreiros. Pululavam mestres de *renga*, grandes e medíocres, que viajavam de um feudo a outro, a ensinar e a divulgar a nobre arte.

O florescimento quantitativo, porém, não é acompanhado do qualitativo. A criatividade esmorece e o maneirismo ganha terreno.

A estagnação do *renga* dá ensejo ao surto do *haikai*. Fazia parte do “métier” dos mestres de *renga*, entreter a sua clientela com sessões de *haikai*, livres e alegres, que se seguiam comumente às de *renga*, solenes e sérias.

Originariamente, não se registrava *haikai*, que era apenas uma diversão. Pouco a pouco, porém, começam a ser registrados, a título de memoranda, alguns encadeamentos considerados mais espirituosos ou excelentes. Já nos fins do séc. XV, surgem as primeiras antologias do gênero. Entre elas, sobressai *Inu-Tsukubasyu* (*Tsukubasyu* é, como vimos, o nome da primeira antologia imperial de *renga*; e *inu* significa “cachorro”, com a mesma conotação depreciativa de “Kunikós”), cuja compilação é atribuída ao mestre de *renga* Sokan. Reúne cerca de 300 pares de encadeamentos distribuídos em seis sessões, ou seja, primavera, verão, outono, inverno, amor e diversos, conforme velha praxe de antologias poéticas clássicas.

O primeiro par se apresenta como se segue:¹²

Estrofe antecedente:

Kasumino koromo
Susoua nurekeri

Anônimo

“A roupa da neblina de primavera está molhada nas abas”

Estrofe seguinte:

Saohimeno
Haru tatinagara
Sitouo site

Anônimo

“A deusa Saohime (deusa da primavera), urinando de pé”

A estrofe antecedente de 7.7 sílabas descreve a paisagem de primavera, onde a neblina que a envolve é mais densa na parte inferior, dando a impres-

são de que está molhada. A estrofe seguinte invoca a divindade feminina em posição pouco respeitável. A imagem, embora amenizada pelo jogo sutil de palavras que é intraduzível, devia ter provocado aplausos e gargalhadas dos participantes.

Os pares restantes são da mesma natureza, quando não trocadilhos chistosos.

Tem razão o Padre Rodrigues, já citado, ao definir o *haikai* nos seguintes termos:

“Faicai, de estylo mais baixo e o verso hé de palavras ordinarias, e facetas a modo de verso macarronico” ¹³

O país dividido em centenas de feudos em guerras constantes, foi finalmente unificado em fins do séc. XVI e um prolongado período de paz se abre, com o estabelecimento do governo de Tokugawa em Edo, hoje Tóquio, no início do séc. XVII.

Com o advento da estabilidade política e prosperidade econômica, as letras tomam um impulso incomum, particularmente o *haikai*. Acessível às camadas menos cultas, ele se expande não só entre os guerreiros que se tornam burocratas do novo regime, mas também entre a burguesia nascente e o povo em geral. Ria-se e divertia-se à vontade com o *haikai*, sem preocupações de ordem estética.

Teitoku, mestre de *renga* e famoso comentador dos clássicos, é quem quis pôr ordem nesse estado de coisas. Organizou as regras de *haikai*, a exemplo das de *renga*, escreveu tratados, num esforço de erigir o *haikai* em um gênero poético autônomo.

Não tardou, porém, a reação da vanguarda contra a atitude conservadora do velho mestre e da sua escola. Na segunda metade do séc. XVII, um grupo de haicaistas de Osaka, então o maior centro econômico do país e cidadela da burguesia em vias de formação, desencadeia sob a liderança do mestre de *renga*, Soin, o movimento demolidor contra os resquícios do tradicionalismo da escola de Teitoku. Era um movimento literário genuinamente popular, iniciado e sustentado pelo povo, que se propagou rapidamente por todo o país.

Mas a ânsia desenfreada de liberdade acabou logo em caos. O próprio líder Soin abandona as fileiras. A figura mais representativa do movimento, Saikaku, passa para a prosa de ficção onde aliás, obtém êxito extraordinário. Outros procuram saída na própria área dessa poesia popular.

Entre estes, sobressai Basho, que após ter peregrinado pela escola de Teitoku e pela de Soin, consegue descobrir o caminho próprio e, ao longo de sua vida atribulada de poeta errante, transformou o *haikai* em um novo gênero poético. Mantendo as características populares do *haikai*, empregando as palavras “ordinárias” a que se refere o citado Padre Rodrigues, mas sublimando-as a um nível estético elevado, criou um lirismo inédito nas letras japonesas.

Foi verdadeiramente uma revolução poética, cuja feição procuraremos delinear ao comentar um *haikai* composto por Basho e seus discípulos Bontyo e Kyorai, na cidade de Quioto, no verão do ano de 1690.

Trata-se de um *haikai* de 36 estrofes, chamado *kasen*, literalmente “gênios poéticos”, com alusão às 36 celebridades clássicas, estilo esse que é preferido pela escola de Basho. As 36 estrofes são assim registradas no caderno: 6 estrofes na primeira página, 12 na segunda e na terceira, e 6 na quarta e última página.

A exemplo do que fizemos em relação ao *renga*, apresentaremos o texto em original,¹⁴ seguido de tradução literal e comentários.

1ª página

1ª estrofe

Texto:

Itinakaua
Monono nioiya
Natsuno tsuki
Bontyo

Tradução:

Um cheiro indefinido de coisas nos bairros.
No céu, a lua de verão!

Comentários:

A estação é verão, por causa da “lua de verão” O verão pode ser repetido até por duas estrofes seguidas, mas quando ele aparece em *hokku*, pode sê-lo até três vezes, como no caso em apreço. A lua deve aparecer uma vez em cada página, isto é, 4 vezes em todo o *renga* de 36 estrofes.

É frase nominal.

É noite de verão. Há um odor indefinido de coisas que se exala nos bairros pobres, e lá no céu, a lua, dando a sensação de frescor, em contraste com o calor da terra.

2ª estrofe

Texto:

Atsusi atsusito
Kadokadono koe
Basho

Tradução:

Vozes em cada porta, dizendo:
– Que calor! Que calor!

Comentários:

A estação é verão, por causa de “calor” Os moradores, fugindo do calor de dentro de casa, ficam à porta para tomar o ar fresco, dizendo um ao outro: “que calor! que calor!” É frase nominal.

Encadeando as 1ª e 2ª estrofes, temos:
Um cheiro indefinido pelos bairros!
Alta, muito alta, a lua!
Em cada porta, exclamam todos.
“Que calor! que calor!”

3ª estrofe

Texto:

Nibangusa
Torimo hatasazu
Honi idete
Kyorai

Tradução:

Nem acabou a segunda capina, já sai a espiga de arroz.

Comentários:

A estação é verão, por causa da “segunda capina”
No cultivo do arroz, há que se fazer de três a quatro capinas e a espiga costuma sair na terceira. O calor excessivo acelerou o crescimento da planta e a espiga apareceu antes de terminar a segunda capina.

A cena passa da cidade para o campo.
Encadeando as 2ª e 3ª estrofes, temos:
O arrozal dando espiga antes da segunda capina!
Em cada porta: – que calor! Que calor!

4ª estrofe:

Texto:

Hai utitaku
Urume itimai
Bontyo

Tradução:

A sardinha seca que se bate com a mão para lhe tirar as cinzas.

Comentários:

Sem estação

É frase nominal.

Cena do almoço frugal dos lavradores no campo.

Assam a sardinha seca na brasa improvisada e batem-na com a mão para tirar as cinzas.

Encadeando as 3ª e 4ª estrofes, temos:

Antes da segunda capina, já o arroz dando espiga!

Vão batendo com a mão as sardinhas tiradas da brasa improvisada.

5ª estrofe

Texto:

Kono sujiua

Guinmo misirazu

Fujyusayo

Basho

Tradução:

Que atraso! Por aqui nem se conhece a moeda de prata.

Comentários:

Sem estação.

A cena passa para o interior da casa do aldeão, à noite, onde é servido um jantar ao lado da lareira, a um amigo ou parente que veio da cidade ou de região menos pobre. Este, batendo a sardinha seca, assada na brasa, para tirar as cinzas, murmura consigo mesmo, penalizado: “Que atraso! Por aqui nem se conhece a moeda de prata”

Encadeando as 4ª e 5ª estrofes, temos:

Batendo com a mão a sardinha assada na lareira, murmura:

“Que atraso! Por aqui nem se conhece a moeda de prata.”

6ª estrofe

Texto:

Tada tohyoosini

Nagaki uakizashi

Kyorai

Tradução:

Uma espada extraordinariamente comprida.

Comentários:

Sem estação.

É frase nominal.

A personagem muda para um valentão, malandro ou jogador profissional, portando uma espada muito comprida.

Encadeando as 5ª e 6ª estrofes, temos:

Vai pela aldeia o valentão forasteiro portando comprida espada, e murmurando com ar de desprezo: “Que atraso! Nem se conhece, aqui, a moeda de prata!”

2ª página

7ª estrofe

Texto:

Kusamurani

Kauazu kouagaru

Yuumagure

Bontyo

Tradução:

O lusco-fusco em que se fica com medo do sapo que pula da moita.

Comentários:

A estação é primavera por causa do “sapo”

É frase nominal.

A covardia do valentão que se assusta com o sapo constitui o toque cômico.

Encadendo as 6ª e 7ª estrofes, temos:

Vai pela aldeia, ao lusco-fusco, o valentão forasteiro, ostentando comprida espada.

Recua, assustado.

Da moita, pula um sapo!.

8ª estrofe

Texto:

Fukino me torini

Ando yurikesu

Basho

Tradução:

Vai procurar broto de *fuki*, com a lanterna na mão. Sacode-a e a luz se apaga.

Comentários:

A estação é primavera, por causa de “broto de *fuki*”, planta comestível.

A personagem muda para uma jovem que vai procurar o broto de *fuki* no quintal, levando lanterna. Assusta-se com o sapo que pula de uma moita, sacode a lanterna e a luz se apaga.

Encadeando as 7ª e 8ª estrofes, temos:

Ao lusco-fusco, uma jovem vai no quintal procurar broto de *fuki*.

De uma moita, pula um sapo! Ela se assusta e sacode a lanterna apagando-se a luz.

9ª estrofe

Texto:

Doosinno
Okoriua hanano
Tsubomu toki

Kyorai

Tradução:

Foi ao desabrochar da flor que resolvi entrar no caminho de Buda.

Comentários:

A estação é primavera, por causa da “flor”

“Flor” sem qualquer adjunto adnominal significa a de cerejeira e deve aparecer uma vez em cada folha, portanto duas vezes ao todo em renga de 36 estrofes.

É frase nominal.

O desabrochar da flor significa a mocidade.

O poeta interpreta o apagar da luz da estrofe antecedente como símbolo de fugacidade da vida. Reconhecer que a vida é fugaz é o primeiro passo para seguir o ensinamento de Buda.

A personagem passa a ser uma monja velha que se recorda de quando abandonou a vida mundana.

Encadeando as 8ª e 9ª estrofes, temos:

Ah! na juventude ainda, procurando broto de *fuki*, com a lanterna acesa.

Balancei. e a luz se apagou.
Procurei, então, o caminho de Buda.

10ª estrofe

Texto:

Notono Nanaono
Fuyuuu sumiuki
Bontyo

Tradução:

Rigor insuportável do inverno de Nanao, na província de Noto.

Comentários:

A estação é inverno.

~~É frase nominal.~~

A personagem passa a ser o velho monge Kembutsu que o célebre poeta-monge Saigyō, do séc. XII, encontrou durante sua peregrinação, numa caverna de Nanao, da província de Noto, ao norte do Japão, onde o frio do inverno é rigoroso.

O assunto “budismo” pode repetir-se em duas estrofes consecutivas.

Encadeando as estrofes 9ª e 10ª, temos:

Jovem ainda, entrei no caminho de Buda!

Mas o inverno de Nanao, até para quem renunciou
aos prazeres da vida, como parece insuportável!.

11ª estrofe

Texto:

Uono hone
Siuaburu madeno
oiuo mite
Basho

Tradução:

Tão velho a ponto de chupar as espinhas de peixe.

Comentários:

Sem estação.

A personagem muda para um velho sem dentes, que só pode chupar espinhas de peixe.

Encadeando as estrofes 10ª e 11ª, temos:

**Rigor do inverno de Nanao.
Velho. chupando espinhas de peixe.**

12ª estrofe

Texto:

**Matibito iresi
komikadono kagui
Kyorai**

Tradução:

A chave que abriu a portinhola para deixar entrar a pessoa esperada.

Comentários:

Sem estação.

É frase nominal.

Invoca-se uma passagem do romance “Contos de Guenji”, do séc. XI. O príncipe Guenji, protagonista, vai à casa da sua amada à noite e encontra a porta fechada. O velho porteiro aparece e abre a portinhola lateral com a chave.

A cena melancólica com o velho sem dentes muda para o mundo férico de “contos de Guenki”. No romance, porém, o fato ocorre quando o príncipe sai da casa de sua amada: o porteiro é tão velhinho que não pode abrir a porta sem a ajuda de outras pessoas.⁵

Encadeando as estrofes 11ª e 12ª, temos:

Tão velho que só chupa espinhas de peixe.

Abre a portinhola com a chave para passar o esperado de sua ama.

13ª estrofe

Texto:

**Tatikakari
Byobuuo taosu
Onagodomo
Bontyo**

Tradução:

A criadagem que se encosta no biombo e o derruba.

Comentários:

Sem estação.

É frase nominal.

A criada, curiosa de ver o célebre príncipe pela fresta do biombo, nele se encosta e o derruba.

Cena cômica que não existe no romance.

Encadeando as 12ª e 13ª estrofes, temos:

Pela portinhola lateral que o velho abre com a chave, entra o esperado da sua ama.

A criada curiosa, que se encosta no biombo, derruba-o!.

14ª estrofe

Texto:

Yudonoua takeno

Sunoko uabisiki

Basho

Tradução:

Desolação da esteira de bambu no banheiro.

Comentários:

Sem estação.

É frase nominal.

A cena passa para o quintal de uma casa modesta, onde é colocada a banheira, constituída de tambor de madeira e esteira de bambu, cercada de biombos.

Encadeando as 13ª e 14ª estrofes, temos:

Derruba a criada o biombo.

é desolada A esteira do banheiro ~~no quintal~~...

(O tambor)

15ª estrofe

Texto:

Uikyoono

Miuo fukiotosu

Yuuarasi

Kyorai

Tradução:

O vento do entardecer que derruba as sementes de erva-doce.

Comentários:

A estação é outono, por causa das “sementes de erva-doce” pequeninas e cheirosas.

É frase nominal.

Paisagem vista por quem está tomando banho na banheira do quintal.

Encadeando as 14ª e 15ª estrofes, temos:

Banheira do quintal com esteiras de bambu.

O vento do entardecer derrubando as sementes de erva-doce.

16ª estrofe

Texto:

Soo yayasamuku
Terani kaeruka
Bontyo

Tradução:

O monge, meio encolhido pelo frio, parece que vai voltar ao templo.

Comentários:

A estação é outono, por causa do termo “yaya samuku”, literalmente “meio frio”

É o segundo plano da paisagem em que a estrofe antecedente constitui o primeiro plano.

Encadeando as 15ª e 16ª estrofes, temos:

Meio encolhido pelo frio, o monge voltando ao templo.

O vento do entardecer derrubando as sementes de erva-doce.

17ª estrofe

Texto:

Saruhikino
Saruto youo furu
akino tsuki
Basho

Tradução:

A lua de outono iluminando o macaqueiro que leva ao ombro o macaquinho, seu companheiro na vida.

Comentários:

A estação é outono, por causa da “lua de outono”
É frase nominal.

Macaqueiro é o artista que faz voltear e saltar o macado.
Pertence à classe de artistas que constituíam a mais baixa camada social da época.

Encadeando as 16ª e 17ª estrofes, temos:

Entardecer de outono. ~~Vai subindo a lua.~~ Meio encolhido, vai pela estrada um monge, em direção ao templo.

E o “macaqueiro” caminhando, ~~pouco atrás,~~ levando ao ombro o macaquinho, seu companheiro. *vai subindo a lua...*

18ª estrofe

Texto:

Nenni ittono

Zisi hakarunari

Kyorai

Tradução:

Está medindo um *to* de arroz que é o aluguel anual.

Comentários:

Sem estação.

A cena passa para o interior da casa humilde onde mora o macaqueiro.

To equivale a cerca de 18 litros.

O macaqueiro que ganha a vida honestamente com o seu macaco, vai pagar aluguel da casa onde mora, que é de 18 litros de arroz por ano.

Encadeando as estrofes 17ª e 18ª, temos:

O luar de outono entrando na choupana.

O macaqueiro lá está com o seu macaco, medindo um *to* de arroz para pagar seu aluguel.

3ª página

19ª estrofe

Texto:

Goroppon

Namaki tsukètaru
Mizutamari
Bontyo

Tradução:

A poça d'água onde estão colocadas as madeiras recém-cortadas.

Comentários.

Sem estação.

É frase nominal.

A casa tão humilde como a da estrofe antecedente, deve ficar na baixada com poças d'água, onde se colocam as madeiras ainda verdes, para dar passagem.

Encadeando as 18ª e 19ª estrofes, temos:

Nas poças d'água, madeiras recém-cortadas.

Dentro do casebre, o morador medindo um *to* de arroz para pagar o aluguel do ano.

20ª estrofe

Texto:

Tabi fumiogosu
Kurobokono miti
Basho

Tradução:

O caminho de terra preta que suja o *tabi* (meias) do transeunte.

Comentários:

Sem estação.

Frase nominal.

Andava-se de sandálias ou de tamancos, calçando *tabi* que é uma espécie de meias.

Encadeando as 19ª e 20ª estrofes, temos:

Madeiras recém-cortadas dispostas nas poças d'água, desimpedindo a passagem na estrada de terra preta.

Um transeunte vai seguindo, enlameando seus "tabi"

21ª estrofe

Texto:

Oitatete
Hayaki oumano
Katanamoti
Kyorai

Tradução:

O carregador de espada que acompanha correndo o cavalo de seu amo. *que a seguir ~~o~~ passo.*

Comentários:

Sem estação.

É frase nominal.

Samurai ou guerreiro dessa época, quando anda a cavalo, é acompanhado por um cavaleiro e um carregador de espada que, como o nome indica, leva a espada de seu amo.

Encadeando as 20ª e 21ª estrofes, temos:

Carregador de espada que acompanha correndo o seu amo a cavalo, suja seu *tabi* na terra preta da estrada.

22ª estrofe

Texto:

Dettiga ninau
Mizu kobositari
Bontyo

Tradução:

O empregado (detti) faz transbordar a água que carrega.

Comentários:

Sem estação.

Detti é o empregado-aprendiz do comércio ou da indústria, figura essa que hoje é desaparecida. Morava na casa do patrão e fazia também serviços domésticos, como o de carregar água. Onde o serviço de água não era desenvolvido, buscava-se água potável em fontes ou poços públicos. A água é transportada em dois vasos pendurados nas extremidades de uma vara, que se carrega no ombro direito.

Encadeando as 21ª e 22ª estrofes, temos:

Carregador de espada correndo atrás de seu amo a cavalo.

E o empregado derrama a água das vasilhas, ao ter que dar passagem

23ª estrofe

Texto:

Toshoojimo

Musiro gakoino

Uriyasiki

Basho

Tradução:

A casa à venda com as portas já removidas e cercadas de esteiras de arroz.

Comentários:

Sem estação.

É frase nominal.

A casa japonesa é cercada de paredes e portas corrediças. A família que ficou arruinada colocou a casa à venda, tendo removido as portas, substituindo-as por esteiras de arroz. Há no quintal um poço com boa água. Hoje, a vizinhança entra livremente no quintal para apanhar a água.

Encadeando as 22ª e 23ª estrofes, temos:

A casa à venda, protegida apenas por esteiras de arroz.

A água boa do poço do quintal.

Um serviçal vai buscá-la.

Tropeça e as vasilhas cheias derramam a água. :

24ª estrofe:

Texto:

Tenjoomamori

Itsuka irozuku

Kyorai

Tradução:

Sem que tivesse percebido antes, as pimentas estão coloridas.

Comentários:

A estação é outono por causa das “pimentas coloridas”

A tristeza do quintal abandonado é mais acentuada pelo colorido vivo das pimentas vermelhas.

Encadeando as 23ª e 24ª estrofes, temos:

A casa à venda, protegida apenas por esteiras de arroz.

No quintal abandonado, pimentas vermelhas.

25ª estrofe

Texto:

Kosokosoto

Uarajiu tsukuru

Tsukiyosasi

Bontyo

Tradução:

Noite de luar em que se faz *uaraji* (sandália) silenciosamente. |

Comentários:

A estação é outono por causa do “lunar”

É frase nominal.

A cena muda para a casa onde o camponês, aproveitando o luar que ilumina o quarto, faz as sandálias de palha de arroz (*uaraji*, usados para o trabalho ou para viagens), enquanto a família dorme.

Trabalha “silenciosamente” para não acordar o pessoal.

Encadeando as 24ª e 25ª estrofes, temos:

Pimentas coloridas no quintal ao luar.

Dentro da casa, o camponês faz sandálias, silenciosamente.

26ª estrofe

Texto:

Nomiuo furuini

Okisi hatsuaki

Bansho

Tradução:

Início de outono em que se acorda para se livrar de pulgas.

Comentários:

A “pulga” é a palavra-estação de verão. Mas a estação nesta estrofe deve ser outono, de acordo com a Regra 3, razão porque o poeta coloca o termo “início de outono”

É frase nominal.

Alguém acorda, sai para fora da casa para tirar a pulga da roupa de dormir, sacucindo-a no ar.

Encadeando as 25ª e 26ª estrofes, temos:

Aproveitando o luar, o camponês faz sandálias silenciosamente.

Alguém da família acorda e sai para tirar a pulga de sua roupa de dormir.

27ª estrofe

Texto:

Sonomamani

Korogue otitaru

Masuotosi

Kyorai

Tradução:

A ratoeira que caiu sozinha.

Comentários:

Sem estação.

É frase nominal.

A ratoeira é armada com o vaso de madeira para se medir o arroz. Ela cai sozinha sem que o rato a tocasse.

Encadeando as 26ª e 27ª estrofes, temos:

Início de outono. Noite.

Levanta-se alguém pra tirar pulgas da roupa.

Sem que a toquem a ratoeira cai e fica desarmada.

28ª estrofe

Texto:

Yugamite

Futano auanu

Hambitsu

Bontyo

Tradução:

O baú torto com a tampa desajustada.

Comentários:

Sem estação.

É frase nominal.

É o interior da casa de um pobre.

Encadeando as 27ª e 28ª estrofes, temos:

Cai sozinha a ratoeira ao lado do baú velho com a tampa desajustada.

29ª estrofe

Texto:

Sooanni

Sibaraku iteua

Utiyaburi

Basho

Tradução:

Abandona a cabana, após nela ter morado por algum tempo.

Comentários:

Sem estação.

O mobiliário pobre da estrofe antecedente é associado à moradia de algum poeta errante ou *inja*. *Inja*, literalmente os “retirados da vida” são os que, não querendo ou não podendo se ajustar às grandes transformações por que passava a sociedade medieval, se retiravam da vida mundana para se dedicarem à religião e às letras. São monges-poetas que viviam viajando, a mudar de uma cabana a outra.

Saigyō, citado na 10ª estrofe, Sogui, Syohaku, Sotyo, autores do *renga* também já citados, e o próprio Basho, embora seja da época pré-moderna, são *inja*.

Tão grande foi a sua contribuição na literatura medieval que esta é congnominada também de “literatura de *inja*” ou de “*soan*” (cabana).

Encadeando as 28ª e 29ª estrofes, temos:

Na cabana humilde,

apenas um baú velho com a tampa desajustada.

Lá, um monge errante morava por algum tempo e depois a abandonou.

30ª estrofe

Texto:

Inoti uresiki
Senjuuno sata
Kyorai

Tradução:

A notícia da antologia imperial que alegra o fim de uma longa vida.

Comentários:

Sem estação.

É frase nominal.

Alusão ao citado poeta-monge Saigyō, que teve a ventura de ver seus poemas incluídos na antologia imperial *Senzaisyū*, compilada em 1185, quando o poeta tinha 67 anos de idade.

Encadendo as 29ª e 30ª estrofes, temos:

Monge-poeta errante, embora há muito sem os prazeres da vida mundana, que grande alegria, seus poemas incluídos na antologia imperial!

4ª página

31ª estrofe

Texto:

Samazamani
Sina kauaritaru
Koiuo site
Bontyo

Tradução:

Tendo passado por variadas aventuras amorosas.

Comentários:

Sem estação.

Alusão ao poeta Narihira, do séc. IX, célebre por sua poesia apaixonada e por sua vida agitada por aventuras amorosas. Seus versos são registrados em várias antologias imperiais, a começar do *Kokinshū*, do séc. X.

~~Aqui, como se vê, a alusão não se coaduna com a realidade histórica.~~

Encadeando as 30ª e 31ª estrofes, temos:

Na velhice, após ter passado por variadas aventuras amorosas, a grata notícia de que os seus versos foram acolhidos na antologia imperial.

32ª estrofe

Texto:

Ukiyono hateua
Mina Komati nari
Basho

Tradução:

A vida transitória (*ukiyo*) sempre acaba como a de Komati.

Comentários:

Sem estação.

A vida transitória e cheia de sofrimentos (*ukiyo*) em contraste com a vida eterna da Terra Pura do Budismo.

Komati é uma grande poetisa ~~de amor~~, também do séc. IX. Segundo a lenda que foi dramatizada em várias peças de Nô, Komati, bela e talentosa, viveu cercada de admiradores e pretendentes ao casamento, mas a sua velhice foi miserável, morrendo como uma mendiga.

Encadeando as 31ª e 32ª estrofes, temos:

A vida desta terra é assim: passa-se por variadas aventuras amorosas mas acaba sempre como Komati.

33ª estrofe

Texto:

Nani yuezo
Kayu susurunimo
Namida gumi
Kyorai

Tradução:

O que aconteceu?
Estás com lágrimas nos olhos, ao sorver a papa de arroz.

Comentários:

Sem estação.

Há duas personagens face a face em cena: uma, a velha que sorve a papa de arroz e, de repente, fica com lágrimas nos olhos e outra, a amiga ou patroa da velha que a consola.

Encadeando as 32ª e 33ª estrofes, temos:

Sorvendo a papa de arroz
As lágrimas vêm aos olhos.
Que aconteceu?
A vida é assim mesmo.
Sempre acaba como Komati.

34ª estrofe

Texto:

Orusuto nareba
Hiroki itajiki
Bontyo

Tradução:

O cômodo com soalho de madeira (*itajiki*) fica mais amplo na ausência da família do dono.

Comentários:

Sem estação.

É frase nominal.

Itajiki é um cômodo com soalho de madeira, onde os empregados tomam refeição.

A casa vazia porque a família do dono está de viagem, parece ser mais ampla e triste. A melancolia do ambiente provoca as lágrimas da doméstica jovem que pensa na sua família deixada na aldeia natal.

A personagem muda de uma velha para uma jovem.

Encadeando as 33ª e 34ª estrofes, temos:

Parece mais amplo e triste o refeitório na ausência da família.

O que aconteceu?

Com lágrimas nos olhos ao sorver a papa de arroz.

35ª estrofe

Texto:

Tenohirani
Sirami hauasuru

Hanano kague
Basho

Tradução:

A sombra da flor onde se deixa andar o piolho na mão.

Comentários:

A estação é primavera, por causa da “flor” (ver comentários da 9ª estrofe).

A penúltima estrofe deve se referir à flor de cerejeira.

Ao invés da personagem triste da estrofe antecedente, aparece uma figura humorística: empregado folgazão brincando com piolho, debaixo da cerejeira em flor.

Encadeando as 34ª e 35ª estrofes, temos:

A família ausente.

Mais ampla parece a casa!.

Sob a cerejeira em flor, descansa o empregado fazendo andar o piolho na palma de sua mão.

36ª estrofe

Texto:

Kasumi ugokanu
Hiruno nemutasai
Kyorai

Tradução:

Sonolência do meio-dia com a neblina de primavera imóvel.

Comentários:

A palavra-estação é “neblina de primavera”

Nem há brisa que mova a bruma que envolve o ambiente de paz, tranqüilidade e sonolência.

A última estrofe, chamada *agueku*, deve ser serena e amena como se congratulando com o término do longo encadeamento. Deve outrossim, ser referente à primavera.

Encadeando as 35ª e 36ª estrofes, temos:

Sob a cerejeira em flor, um homem brincando com um piolho na palma da mão.

Sonolência e paz.

Conforme evidencia a seqüência dessas 36 estrofes, o *haikai* é um verdadeiro trabalho de equipe. O que importa não é o valor intrínseco de cada

verso considerado isoladamente, mas sim, a sua função desempenhada no sentido de produzir o fluir constante de imagens diferentes, sem prejudicar a harmonia do conjunto. A harmonia é propiciada pela alternância de imagens de tonalidades diversas: imagens retumbantes devem ser seguidas de estrofes apagadas chamadas *yaricu* (literalmente, “estrofe desleixada ou *nonchalante*”) e vice-versa. A habilidade do poeta consiste em saber se apagar, ou em outras palavras, produzir o *yaricu* em momentos oportunos.

Dessa forma, “ao término de uma sessão, ninguém se apercebe da excelência de versos de fulano ou de sicrano. O que se tem é a impressão agradável de todo o decorrer da versificação coletiva em que cada um se esquece de si mesmo num estado de êxtase”¹⁶

O lirismo encetado pela escola de Basho torna-se a corrente predominante do *haikai*. Os que prosseguem na tendência cômico-satírica se integram ao gênero *Maekutsuke* que surgiu também em fins do séc. XVII.

Maekutsuke (literalmente “encadeamento ^{de} estrofe ^{anterior} antecedente”) se faz do seguinte modo: forma-se um grupo de interessados em torno de um mestre. Este oferece uma estrofe ^{anterior} de 7.7 sílabas, por meio de circular distribuída aos membros do grupo, os quais, por sua vez, lhe enviam a estrofe ^{seguinte} de 5.7.5 sílabas. Esses versos são publicados em folheto de circulação interna, com notas e breves comentários feitos pelo mestre. Há prêmios para os que conseguem notas mais altas.

Pouco a pouco, essas “estrofes ^{anteriores} seguintes” adquirem autonomia, passando a ser produzidas independentemente da estrofe ^{posterior} antecedente. É o poema cômico de 5.7.5 sílabas que se pratica até hoje, com a designação de *Senryu*, nome do popular mestre do gênero, dos fins do séc. XVIII.

Outrossim, o *hokku* (estrofe inicial) do *haikai* torna-se um gênero independente. Como vimos acima, o *hokku* deve ter sentido completo. É a única peça que pode ser elaborada de antemão por quem está designado para apresentá-la, ao passo que as restantes são improvisadas na própria sessão, de conformidade com o que vem a ser aduzido por estrofes que as antecedem. Além do mais, o tom fundamental do conjunto é condicionado por esta peça que inicia o encadeamento. Por essas razões, o *hokku* vem sendo tratado com especial esmero desde a fase de *renga*. Ao tempo de Basho, o *hokku* adquire tal grau de autonomia que passa a ser produzido como um gênero novo, independente. É o terceto de 5.7. e 5 sílabas, contendo a palavra estação, que passa a se denominar *haicu*, nos fins do séc. XIX.

NOTAS

1 – Rodrigues, Pe. João, *Arte de Lingoa de Iapam*, Nangasaqui, Collegio de Japão da Companhia de IESU, 1604, p. 181 – 181v. (Reprodução fotográfica por Hakubunsha, Tóquio, 1969 – pp. 361-362).

2 – OMONAGA, Hisataka e SAEKI, Umetomo (editores).. *Shinko* (nova revisão). *Manyosyu*, Tóquio, Soguensya, 1970, 28 ed.. p.249.

3 – ABE, Akio; AKIYAMA, Ken; IMAI, Guen'e, *Guenji Monogatari*, Tóquio, Shogakukan, 1975, 3ª ed., vol. 1, p.30.

4 – ITAHASHI, Rinko (editor) *Imakagami*, Tóquio, Asahi Shimbun, 1965, 6ª ed. p.323.

5 – HANAWA, Hokiiti (editor) *Gunjo Ruijyu* (Coletânea de Documentos Antigos Inéditos) 1819-1822. Reedição pela Sociedade para Publicação de Gunjo Ruijyu, 3ª ed. Tóquio, vol. 25, p.503.

6 – FURUKAWA, Hisashi (editor) *Kyoguensyu* (Coletânea de Kyoguen), Tóquio, Asahi Shimbun, 1967, 4ª ed. pp. 5-16. Em outra coletânea – IKEDA, Hiroshi e KITAHARA, Masuo. *Kyoguensyu no Kenkyu, Honbunhen* (Estudo de Coletânea de Kyoguen, Textos), Tóquio, Hyoguensya, 1973, 2ª ed. – encontram-se mais cinco peças tendo como tema o haicai, a pp. 31, 38, 144 do vol. I e pp. 198 e 238 do vol. II.

7 – HANAWA, Hokiiti, op. cit. vol. 22, p.33.

8 – HAYASHIYA, Tatsusaburo – *Tyuseibunkano Kityo* (Tendência Fundamental da Literatura Medieval) Tóquio, The University of Tokyo Press, 1973, 10ª ed. p.138.

9 – YAMADA, Yoshio. *Renga Gaisetsu* (Tratado de Renga), Tóquio, Iwanami, 1943, 2ª ed. pp. 156-166.

10 – ITIJI, Tetsuo (editor) *Rengasyu* (Coletânea de Renga), Tóquio, Iwanami, 1971, 11ª ed. pp. 345-346.

11 – KONISHI, Jin-iti. *Sogui*, Tóquio, Tikumasyobo, 1974, 3ª ed., p.175.

12 – NAKAMURA, Toshisada e MORIKAWA, Akira (editores). *Koten Haibungaku Taikai* (Grande Coleção de Haicai Clássico), Tóquio, Syueisya, 1975, 2ª ed. p.53.

13 – RODRIGUES, Pe. João, op. cit. p.184 (Reprodução fotográfica, p.367).

14 – MIYAMOTO, Saburo (editor). *Basho Zensyu* (Obras completas de Basho), Tóquio, Kadokawa, 1964, pp. 243-247.

15 – ABE, Akiyama, Imai. op. cit. pp. 369-370.

16 – YAMADA, Yoshio, op. cit. p.174.