

ESTUDOS JAPONESSES

1979

**REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

Estudos Japoneses	São Paulo	Vol. I	Pags. 1 a 124	1979
--------------------------	------------------	---------------	----------------------	-------------

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Waldyr Muniz Oliva

Vice-Reitor: Prof. Dr. Antonio Brito da Cunha

Secretário Geral: Dr. José Geraldo Soares de Mello

FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: Prof. Dr. Erwin Theodor Rosenthal

Vice-Diretor: Prof. Dr. Paulo Vizioli

Assistente Técnico para Assuntos Acadêmicos: Eduardo Ayrosa

Assistente Técnico para Assuntos Administrativos:

Célio Machado da Silva

CENTRO DE ESTUDOS JAPONESES

Diretor: Prof. Dr. Teiiti Suzuki

**Toda correspondência deverá ser dirigida ao
Centro de Estudos Japoneses da Universidade
de São Paulo - C.P: 8105 - São Paulo - Brasil**

ÍNDICE

FRANCESCA CAVALLI	
Ikebana: A Arte das Flores Vivas	7
GENY WAKISAKA	
Considerações sobre Yamabe no Akahito, um Poeta do Século VIII	31
LÍDIA MASUMI FUKASAWA	
Breves considerações acerca do "Tempo" e do "Aspecto" na Língua Japonesa Moderna	43
RICARDO MÁRIO GONÇALVES	
A mais antiga Lei Escrita do Japão: A "Ordenação dos Dezessete Artigos" do Príncipe Regente Shôtoku	53
SAKAE MURAKAMI	
Notas sobre Fûshikaden	61
TAE NAITO	
Sobre a Estrutura da Língua Japonesa	77
TEIITI SUZUKI	
De Renga a Haikai	91

NOTA

A revista "ESTUDOS JAPONESES" constitui uma publicação anual que se destina a apresentar trabalhos e pesquisas sobre língua, literatura e outras áreas da cultura japonesa.

Este número – o primeiro – reúne artigos de pesquisadores do Centro de Estudos Japoneses, anexo ao Curso de Língua e Literatura Japonesa do Departamento de Lingüística e Línguas Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, bem como colaborações de docentes de outros Cursos da nossa Universidade que se dedicam ao estudo da cultura japonesa.

IKEBANA: A ARTE DAS FLORES VIVAS

Francesca Cavalli

*Desenhos e assessoria técnica de
Ivete Rodrigues Coutinho*

I. Origem e Desenvolvimento do Arranjo Floral

Diz a lenda, que um dia Gautama Buda viu no chão um galho de rosas quebrado pelo vento. Comoveu-se o Iluminado pelo sofrimento das flores e, chamando um discípulo, pediu que as colocasse em um vaso com água para que pudesse prolongar sua vida, uma vez que “a vida é uma dádiva divina, a suprema beleza das flores vivas deve ser prolongada o mais possível”. Talvez ligado a essa lenda veio o hábito budista de cuidar com carinho das flores e de homenagear Buda com singelos arranjos.

Com o tempo, os budistas passaram a decorar os altares com oferendas florais e o uso espalhou-se com a nova religião na China, na Coreia e no Japão, onde o budismo foi introduzido, oficialmente, no século VI durante o reinado do Imperador Kimmei.

Até este momento o Japão tinha tido raros contatos com a Coreia; mantinha, entretanto, um bom relacionamento com um dos vários reinos coreanos, o de Paikchê, de onde tinham vindo em 404 e 405 os sábios Achiki e Wanie e, alguns anos depois (552 segundo alguns estudiosos, 538 segundo outros), uma imagem de Buda, em bronze cinzelado, e alguns volumes de Sutras em língua chinesa, enviados pelo Rei Paichké, que recomendava a adoção da nova religião. Em 544 estudiosos coreanos, especialistas em clássicos chineses, música, medicina e adivinhação, se dirigiam ao Japão levando consigo um grupo de monges budistas que começaram a difundir sua fé.

A grande figura destes primeiros tempos do budismo nipônico foi o Príncipe Shôtuko Taishe (574-622), autor da primeira lei escrita, inspirada na doutrina budista. Regente durante o reinado da Imperatriz Suiko, foi atraído pelos ensinamentos morais e religiosos budistas, e tornou-se um grande propagador da nova religião, patrocinando a construção de vários templos que se tornaram verdadeiros centros de arte.

Em 607, o Príncipe Shôtuko enviou o nobre Ono-no-Imoko numa primeira missão diplomática à China com a finalidade de absorver, ao máximo, a cultura continental a aprofundar o conhecimento do budismo chinês. O Embaixador japonês ficou encantado com o nível cultural da China, com a beleza de sua arte, com a profundidade de sua filosofia. Aprendeu, entre outras coisas, a arte de queimar incenso, a dos arranjos florais para fins de culto, e a cerimônia do chá. Na volta ao Japão, trouxe consigo, além de uma grande bagagem cultural, fruto de estudos e observação, uma grande quantidade de livros e de obras de arte chinesa. Ao mesmo tempo trazia um profundo conhecimento dos ensinamentos de Buda que começaram a influenciar os japoneses e sua arte.

Segundo a tradição, após a morte de Shôtuko, Ono-no-Imoko deixou a corte, raspou a cabeça, vestiu o hábito de monge e entrou para o convento budista “Rokaku-do” ou hexagonal fundado pelo Príncipe. Tornou-se abade de uma ermida existente no templo chamada Ikenobô ou seja “A ermida da beira da lagôa”. Sob o nome sacerdotal de Senmu, viveu em Ikenobô por toda sua vida, oferecendo devotamente flores ao altar de Buda.

Vários monges de outros templos, atraídos pela fama da beleza e da riqueza simbólica dos arranjos de Ono-no-Imoko, chegavam até a sua ermida e lhe pediam que os instruisse na difícil arte das flores. Nasceu assim a primeira escola de arranjos florais que recebeu o nome de Ikenobô – repositório das tradições mais antigas, ela continua até os nossos dias no mesmo local onde o Mestre Ono-no-Imoko criava, inspirado pela fé, as obras de arte vivas, que oferecia piedosamente a Buda. Ikenobô é a Escola Clássica da Arte Floral Japonesa, da qual derivam as inúmeras outras que desenvolveram seu estilo próprio.

Ono-no-Imoko é considerado fundador da arte floral do Japão que passou a ser chamada Ikebana, ou seja, “flores vivas” ou “flores espetadas”; “hana” ou “bana” não designando só a flor em si, mas a própria essência da vida vegetal.

O outro termo usado para indicar o arranjo floral, “ka-do”, significa “o caminho das flores”, sendo “do” “o caminho” entendido num sentido profundamente espiritual. Com a morte de Ono-no-Imoko, a direção da escola Ikenobô, passou automaticamente para o novo abade. Desde então, o título e a autoridade de chefe da escola é transmitido por cada abade a seu sucessor. Senmu é considerado o fundador da arte floral japonesa.

Levando em conta a educação budista de Ono-no-Imoko, pode-se afirmar que o Ikebana tem sua origem no “Kuge”, a oferta floral dedicada a Buda. Na realidade, pela mais antiga crônica japonesa, o Nihon Shoki, pode-se depreender que a oferenda à divindade já existia no Japão pré-budista: o clima ameno, a mudança regular das estações, a variedade das plantas e das flores despertaram, desde os tempos mais remotos, o amor dos japoneses para com a natureza e, em particular, para com o mundo vegetal. Era, aliás, neste amor pela natureza que se enraizava a longa tradição religiosa animista que fazia o

japonês sentir em cada rocha, em cada planta e em cada flor uma aura misteriosa e um secreto pulsar de vida.

Por esta razão, o uso de oferecer flores a Buda e a confecção de “Kuge” enxertou-se naturalmente na mais antiga tradição shintoísta do Japão, tornando-se uma das artes mais requintadas desse país. Inicialmente, as flores mais usadas foram os lótus, símbolo de pureza e perfeição; eram utilizados para arranjos feitos em cestinhos (keko) ou bacias (keban). Podia-se usar também flores de lótus artificiais, denominadas “renchi”.

Quando o imperador Shomu, em 752, inaugurou o Todai-ji em Nara, foram oferecidos ao Grande Buda (Daibutsu) imensos “Kuge” de lótus naturais e “Renchi”. Pelos exemplos encontrados em antigas pinturas, percebe-se a riqueza e as grandes proporções que os “kuge” foram adquirindo no século X, quando começaram a ter também uma função decorativa com a finalidade de lembrar a terra da eterna bem-aventurança, (Gokuraku-Jôdo) imaginada cheia de flores multicoloridas.

No século XII aparece uma peônia, numa ilustração de “Sutra”, enquanto que já na pintura da época Kamakura (1192-1333), assim como em certas lápides mortuárias (Itabi), começaram a aparecer vasos de bronze dourado onde são dispostas flores de lótus. Aparecem também, no século XIV, exemplos de arranjos em que o galho principal é colocado no centro do vaso e é ladeado, simetricamente, pelos galhos secundários. Neste período, a arte floral se expande nas residências aristocráticas e requintadas de uma nobreza apreciadora das “coisas da China”, que colecionava peças valiosas de cerâmica importada. Surge o gosto pelos arranjos feitos em vasos e inspirados, em sua disposição, na pintura contemporânea. Esta ligação com a arte pictórica, no século seguinte, verá nascer o grande estilo Rikka. Gradualmente, como se vê, o arranjo floral, nascido de um ato de devoção a Buda, sai do Templo para penetrar nas casas da aristocracia e se tornar um hábito estético, um meio para o refinamento do gosto, a imagem palpável de uma filosofia de vida.

Foi durante o Shogunato de Ashikaga Yoshimitsu (1538-1408) que se realizou o primeiro “Tanabata-hana-awabe”, um concurso de arranjos florais dedicados às estrelas Vega e Altair. Os “Hana-awage”, existiam desde a época Heian, mas foi nesta ocasião que os arranjos adquiriram a dignidade e a religiosidade de um “Kuge”. As crônicas relatam que, neste concurso patrocinado por Yoshimitsu, foram apresentadas centenas de vasos que decoravam a sala onde o Shôgun e seus convidados banquetevam. Após o banquete, os arranjos florais foram expostos à admiração do público, tornando-se assim, mais um objeto de deleite estético do que uma oferenda às estrelas.

É deste momento em diante, que o Ikebana se cristaliza no estilo Rikka e entra, definitivamente, no campo das artes visuais.

Deve-se a criação do Rikka a Senkei e seu aperfeiçoamento ao duodécimo abade de Ikenobô, Sengyo, que reduziu o número originário de galhos

utilizados para o arranjo, de onze, a nove ou sete; determinou, também, as proporções de cada galho e estabeleceu suas posições e seu significado simbólico.

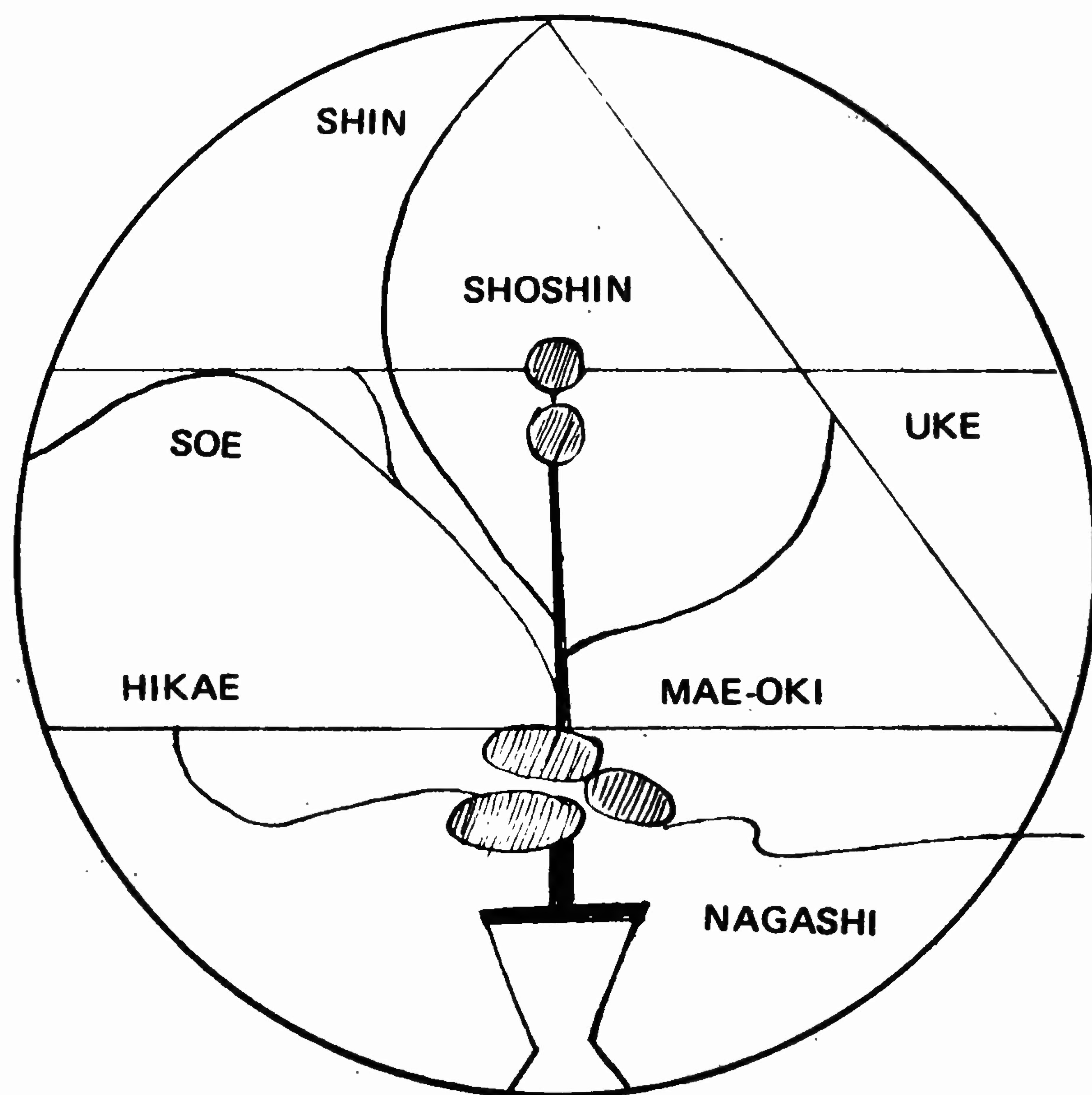


Fig. 1 – Forma básica do arranjo floral Rikka com sete galhos.

O arranjo Rikka podia ser executado obedecendo a uma das três modalidades: Shin ou formal; Gyô, ou semi formal; Só ou informal. No primeiro caso, era usado um vaso de bronze; no segundo, um recipiente baixo de boca larga, cheio de areia e, no terceiro, um recipiente em forma de barco.

Além dos grandes mestres na arte de Ikenobô que, pela sua grande cultura e pela longa prática em confeccionar “kuge”, estavam em condições de criar verdadeiras obras primas, dedicavam-se à arte das flores nobres da corte e os sacerdotes da seita Jishu a serviço do Shôgun. Durante o período Muromachi (1392-1537), três nomes se distinguem: Rynami, Soami e Mon’ami. autor, este último, de um tratado sobre Rikka “Mon’Ami-no-Densho”, ensinamentos de Mon’ami. Entretanto, pela metade do século, foi a escola de Ikenobô que prevaleceu e se difundiu amplamente entre os samurai que usavam arranjos florais para decorar os “tokonoma” de suas casas.

É desde período, o aparecimento de numerosos tratados sobre arte floral, devido à grande demanda. Entre os tantos, merece ser mencionada além da obra de Mon'ami já citada, as obras dos mestres de Ikenobô: "Sennô-Kuden" (ensinamentos orais de Senno) e o "Sen'Ei-Densho" (ensinamentos de Sen'Ei), onde, pela primeira vez, se estabelecem os princípios básicos do estilo Rikka e se denominam os sete galhos principais.

Durante todo o período Muromachi a arte floral foi bastante difundida para se tornar ainda mais requintada e imponente no período seguinte, o breve momento Momoyama (1560-1615), que foi um dos mais esplêndidos períodos das artes do Japão. Devido às grandes proporções de palácios e castelos que, durante a época Momoyama, florescem em todo o país, o estilo Rikka parece imitar a grandiosidade das pinturas sobre o fundo dourado dos "fusuma" e dos biombos e torna-se majestoso e imponente.

Entretanto, é justamente neste período de arte faustosa que se afirma uma nova visão de mundo, uma nova perspectiva estética elaborada longamente nos mosteiros Zen e que fará sentir também sua influência na arte floral: Sen-no-Rikkyu, o grande mestre que estabelece as normas da cerimônia do chá, imprime, na arte das flores, o espírito da humildade e simplicidade próprio dos "homens do chá" (Chajin). Afirma-se assim, o estilo Nagueire, cuja invenção é atribuída ao Imperador Sagá no século IX, (flores jogadas) chamado também "Cha-bana" (Flores para o chá), devido ao seu relacionamento com a cerimônia do chá. Trata-se de um estilo despojado, de extrema elegância e de um requinte extraordinário em sua simplicidade. A beleza, às vezes, é alcançada com a sábia colocação de uma única flor numa cestinha de bambu. É uma arte que, em poucas linhas e cores harmoniosamente combinadas, consegue alcançar os sentimentos mais singelos e mais puros, assim como as idéias mais profundas.

Nagueire ou Chabana, teve uma enorme aceitação. Como em outras manifestações artísticas, o "espírito do chá" pervadiu também o campo do arranjo floral; conquistou e moldou o gosto japonês, até nossos dias.

O próprio Rikka sofreu modificações no sentido de se tornar menos complexo. Sob influência de Senko, abade de Ikenobo já na época Edo (1615-1868), reduziu-se o número de galhos básicos de 11 ou 9 ou 7 das formas antigas, para três. Devido à sua maior simplicidade e elegância, assim como à maior facilidade de execução, esta nova modalidade de Rikka, chamada Kakubana, teve uma grande aceitação, tornando-se tão popular que passou a fazer parte do cotidiano japonês. Serviu de base ao moderno arranjo floral onde o ramo maior simboliza o firmamento; o médio o homem e o menor a terra.

Esses três ramos básicos refletem o ensinamento, confuciano de que "o céu é como a alma de todos os elementos da vida, o homem como o caminho fundamental por onde as coisas se tornam ativas e a terra como o caminho pelo qual todas as coisas tomam forma".

Num arranjo, os três galhos são colocados, cada um, no vértice de um triângulo equilátero ideal, criando uma zona vazia que contém em si o princípio da ação e que é reservada para colocação da verdadeira mensagem do arranjo.

Mas o estilo que, realmente, tornou popular o Ikebana foi o Moribana, um estilo naturalista que apareceu no fim do século XIX, criado por Ushin Ohara, mestre de Ikenobô. Ohara preservou a forma assimétrica do arranjo, mas eliminou inúmeras regras, libertando a criação final da rigidez em que se tinha expressado durante séculos.

Em 1980, apareceu o Código da Flor e foram abertas as primeiras escolas para senhoras. Como a cerimônia do Chá, também o Ikebana cessou de ser uma arte exclusiva do homem para se tornar um elemento indispensável para a educação e refinamento das jovens e um conhecimento indispensável na preparação para o casamento. Entretanto, até hoje, só os homens alcançam o grau de “Grão-Mestre”.

Com o advento da Era Moderna, as formas dos arranjos florais continuaram se simplificando e modificando. Aliás, das várias artes tradicionais como a cerimônia do Chá, o Teatro Nô e a queima do incenso, o Ikebana é a única que se desvincula da rigidez das normas originais para produzir estilos adequados às características e exigências de cada época. Daí o surgir de tantas escolas e de tantos estilos, entre os quais se distinguem o Moribana, que consiste em arranjar flores em diferentes recipientes baixos e de boca larga e o Nagueire, que utiliza recipientes com gargalos longos, cestinhas ou tomos de bambu, lembrando o primeiro vaso de bambu criado por Rikkyu por ocasião de uma cerimônia de chá.

Em 1926 Somu Teshigahara, hoje o maior mestre floral do Japão, fundou a escola Sogetsu que criou um novo estilo de Ikebana. Depois da Segunda Guerra Mundial surgiu o “Jiyubana” ou estilo livre, de composição abstrata, ligado ao movimento similar que se realiza no Japão, na mesma época, no campo da caligrafia artística. Sofu e seus colegas de vanguarda são responsáveis pela fase atual do Ikebana abstrato que procura novos caminhos e novas fontes de inspiração para sua arte.

Considerado como o “Picasso do Japão”, Teshigahara tem muitos seguidores que apreciam, no novo estilo, o seu relacionamento maior com a escultura do que com a pintura, como vinha sendo feito através dos tempos, e admiram nele o artista genial que revolucionou a arte floral. Foi dito dele que é dodecafônico na arte gentil das flores, “o escultor do efêmero” ao nível de um Chadwick ou de um Franchina. Algumas das obras de Sofu “te sacodem com uma mensagem de beleza potente, como acontece com um esplêndido nu, vivo e quente, com o monólogo de um grande ator trágico, com uma tempestade no mar. . . O seu campo não se restringe às flores; ele tem estendido seu imperial domínio sobre a natureza toda. Troncos cobertos de musgos, frutas,

ossos de sibas, líquens,, gardênias, couve-flores, orquídeas, sensuais como lábios, estrepeiros desesperados como sobreviventes, fósseis solenes como cadáveres, e cem coisas mais, são os instrumentos de (sua) orquestração louca e maravilhosa” (Maraini, Fosco, Ore Giapponesi, Bari, Leonardo da Vinci, 1954, pp. 989).

Para Sofu Teshigahara e para outro grande mestre contemporâneo, Houn Chara, da escola homônima, devemos nos aproximar da natureza “com humildade e amor, porque isso é o verdadeiro espírito do Ikebana, que nunca poderia ser entendido”, sem essas qualidades.

Atualmente, o Ikebana está largamente difundido no Ocidente, fascinado por seus valores estéticos e por sua rica simbologia. Entre nós, a Associação Ikebana do Brasil conta com duzentos membros, entre sócios e mestres da arte floral, entre os quais se encontram apenas dois homens.

Em 9 de dezembro de 1961 realizou-se o Primeiro Concurso Nacional de Ikebana, sob os auspícios da Embaixada do Japão. Desde então, a entidade realiza anualmente exposições dentro das modalidades Moribana e Nagueire, executadas pelos professores associados àquela entidade. Até hoje se formaram mais de 2.000 alunos.

O “Caminhos das Flores”, assim como o “Caminho do Chá”, (Chado), é um meio para educar a mente, adquirir uma filosofia de vida, apurar o gosto estético e estimular a criatividade. Todas as escolas conduzem ao verdadeiro sentido do Ikebana. Todas induzem à serenidade, à religiosidade, à compreensão humana, à gentileza, à paciência, ao respeito ao próximo. Todas elas levam a uma concepção estética que embeleza a vida e aproxima o homem à natureza e, através dela, a Deus.

II. *O Ikebana e seus Princípios Básicos*

A doutrina budista, que teve maior difusão e aceitação no Japão, foi a da seita Zen, ou seja, a “Doutrina do Coração de Buda”. Ela apareceu na Índia cerca de 300 anos após a morte de Buda e foi levada à China no século VI pelo monge budista Bodhidarma. A essência da nova doutrina (Dhyana em sânscrito, Ch’An em chinês e Zazen em japonês, abreviado em Zen) é vivência e ação.

A realidade, para o Zen, transcende o plano científico para se realizar no plano metafísico onde o indivíduo mergulha na fonte da faculdade criadora e haure dela a vida que nela existe. Onde o cientista disseca, o artista busca recriar. Ele penetra diretamente no objeto e o vê, por assim dizer, por dentro; portanto, conhecer a flor é tornar-se flor, ser flor, florescer como flor e deleitar-se como ela, tanto com o sol quanto com a chuva. Feito isto, é possível conhecer-lhe os segredos, as alegrias, os sofrimentos e toda a vida que vibra

dentro dela. Partindo deste conhecimento, será possível penetrar nos segredos do Universo em que se inclui a descoberta do próprio Eu.

O primeiro mestre de Ikebana, o abade Senmu, ensinou que “quanto mais amamos as plantas, maior é nossa harmonia com a Natureza e com Deus”. Criou ele um sistema artístico de arranjos florais baseado na dualidade cósmica do “IN” e do “YO”, isto é, nas forças positivas e negativas. Estas forças correspondem aos princípios cardeais da cosmogonia chinesa, o “Yin” e o “Yang” e se referem ao dualismo do masculino e feminino, do preto e do branco, da treva e da luz, do amor e do ódio, do bom e do mau, ou seja, à realidade do mundo em que o homem Zen vive e age.

O “Yin” (ou In) e o “Yang” (ou Yo) estão sempre presentes no cotidiano da vida e na natureza; são simbolizados pelo diagrama do ovo onde a gema é representada distinta da clara, indicando o princípio dualístico.

IN

- Representa o elemento feminino e também a lua, a terra, a escuridão, o frio, o silêncio e a passividade.
- É o receptor da vida.
- É o negativo

YO

- Representa o elemento masculino, o céu, o sol, a ação, o poder, a força e a luz.
- É o doador da vida
- É o positivo.

Tanto o macrocosmo como o microcosmo encerram o princípio do “In” e do “Yo”, princípio esse que se encontra em todas as manifestações de arte do Extremo Oriente. No que se refere aos arranjos florais, tem aplicações interessantes que dizem respeito a posições e cores.

IN

- É representado pelas cores escuras
- É simbolizado pelo lado esquerdo
- É o reverso das folhas
- É a linha curva que estabelece, à esquerda, os contornos dos galhos, das folhas e das flores.

YO

- É representado pelas cores claras.
- É simbolizado pelo lado direito.
- É a face anterior das folhas.
- É a linha curva que estabelece, à direita, os contornos dos galhos, das folhas e das flores.

Entretanto, para o Zen, assim como para a maioria das seitas budistas, a verdadeira chave para o conhecimento, está na superação de todo dualismo para alcançar o “satori” ou iluminação. Único entre as várias doutrinas derivadas do budismo, o Zen nega qualquer confiança ao intelecto: o “satori” acontece de repente, por intuição. Daí a não valorização da palavra escrita e o conúbio do Zen com a arte.

É fazendo arte, utilizando-se dos materiais mais singelos que a natureza oferece, como plantas, flores e pedras, que o homem Zen procura lançar uma ponte entre o “eu” e o “não eu”, entre a matéria e o espírito, fundindo-os e sublimando-os.

É desse contato humilde, paciente, carinhoso com a Natureza, que surge a obra de arte (a pintura, o jardim, o arranjo floral), assim como pode, de repente, acontecer a iluminação.

Na arte floral, cultivada de modo especial pelos monges Zen, existem dois grandes princípios fundamentais: o primeiro se refere ao efeito natural e vivo das plantas em um arranjo; o segundo, ao valor estético de cada composição floral.

O primeiro princípio estabelece, que cada composição floral deve consistir de plantas vivas que sugiram estar em seu habitat natural.

Nunca são usadas flores, folhas ou galhos artificiais para compor o Ikebana, assim como é proibido o uso de vasos e bases de materiais plásticos. Flores desabrochadas também são evitadas, por sua implicação com a idéia de morte.

Os galhos não devem parecer amputados das suas raízes. A parte inferior deve ficar ocultada por pequenas folhas ou seixos, algas ou musgo, de modo que pareça surgir da terra, representada pela água do vaso em que o conjunto floral é armado.

Os galhos que se estendem para o alto, como se buscassem alcançar as nuvens, dão ao arranjo uma aparência de vitalidade e vigor, enquanto que as plantas, cujos galhos pendem, naturalmente para baixo, devem ser assim mantidas para dar a impressão de estarem buscando a água de um regato.

O segundo princípio fundamental é que cada composição floral deve conter unidade de desenho, ritmo, aparência dinâmica, harmonia de cores e de conjunto.

A unidade do desenho consiste na proporção correta, não só das plantas entre si, mas também destas com o vaso, a fim de que o arranjo, visto de uma certa distância, surgira a idéia de um quadro em que a linha vigorosa e segura delimite o espaço e estabeleça a interligação dos vários elementos.

Utilizando com sabedoria o espaço, distribuindo com perícia os volumes, usando com habilidade as linhas retas, curvas, diagonais, verticais ou horizontais do frágil material que manipula, o artista de Ikebana deve ser capaz de recriar, com alguns galhos e poucas flores, o próprio ritmo da natureza.

Muitas linhas paralelas perturbam a sensação de repouso, sendo preferíveis as assimétricas e divergentes para conseguir um arranjo perfeito. As retas fortes, firmes e simples, em posição vertical, simbolizam a masculinidade, a severidade e a formalidade, enquanto que, em posição horizontal, simbolizam calma e conforto.

O dinamismo é expresso pela linha diagonal que contém, também, a idéia de força e energia. Às linhas fortes e dinâmicas, relacionadas com a masculinidade, contrapõem-se as curvas que sugerem a idéia de movimento elegante e a graça, próprios da feminilidade.

Um dos principais atributos da Natureza e da Arte é a perfeita harmonia das cores que apresentam. A cor é um dos principais meios de que se vale o artista floral para dar variedade, ênfase e unidade ao seu trabalho e criar efeitos de volume, espaço, bem como exprimir emoções. A cor básica escolhida para um arranjo é chamada a sua cor local. O artista pode enfatizar, de modo sutil, as cores que compõem o arranjo, destacar suas alterações ou subordinar as cores que compõem o arranjo, destacar suas alterações ou subordinar as cores locais a um efeito geral, isto é, combinar uma composição que contenha, por exemplo, flores amarelas organizadas em um vaso azul, com a cor da parede, que servirá de fundo ao arranjo, ou harmonizar as cores da composição com as de um quadro, a cujo lado se deve colocar o Ikebana.

Quando são usadas cores sóbrias para a composição floral, coloca-se, de preferência, o arranjo de encontro a um fundo de cores vivas; quando, pelo contrário, as cores do arranjo são fortes, procura-se um fundo neutro para equilibrar os tons demasiadamente vivos das flores.

Na realidade, em Ikebana, a cor tem importância secundária, com respeito à forma à qual se subordina. O colorido do arranjo, com seus vários matizes, tem apenas a função de realçar e acentuar a beleza intrínseca do arranjo, que vem, principalmente, da harmonia conseguida através da relação da altura dos galhos e de sua inclinação.

Para manter esse equilíbrio formal, nenhum galho deve ocultar o outro; todos eles devem ser visíveis e independentes. De sua colocação no espaço depende a tridimensionalidade da composição.

O Mestre de Ikebana é um artista sensível e habilidoso que sabe conciliar sua imaginação livre e fecunda, seu poder criativo, com as normas seculares que norteiam sua arte. Deste feliz conúbio entre tradição e criatividade nascem suas obras, que conseguem alcançar uma beleza plástica incomparável.

III. *Composição dos galhos principais*

Em um arranjo, deve-se sempre considerar o seu lado positivo (direito) e o negativo (esquerdo) para a colocação dos galhos. Os principais galhos, que

compõem o atual arranjo Rikka, são sete: Shin, Soe, Hikae, Shoshin, Nagashi, Uke e Mae-Oki, por ordem de colocação, de sua funcionalidade e simbolismo. Nos arranjos florais denominados Moribana e Nagueire, são usados apenas três galhos: Shin, Soe, Hikae, os principais, e um quarto galho, Shoshin ou Jushi, quando necessário, para esconder o "kenzan", onde são espetadas as flores, a fim de dar um melhor acabamento ao arranjo.

O galho *Shin* é o mais importante: é o centro do arranjo. Corresponde à palavra Shin, que é escrita de diversas maneiras, mas sempre tendo o mesmo som. Escreve-se com os caracteres que correspondem a *coração, mente*, considerados como a essência do homem. Shin, também, possui o sentido de *centro, verdade* ou *honra*.

A princípio, eram usados, para Shin, somente galhos retos na posição vertical (estilo Sugu-shin) e, gradualmente, os curvos foram introduzidos nas composições (estilo Noki-shin). Para este galho, era somente usado o pinheiro e, paulatinamente, foram acrescentadas algumas flores, de preferência as de cerejeira.

Este galho, por sua natureza, expressa altura, elevação, perfeição. É usado, atualmente, com o significado de *verdade*.

A função do galho *Soe* é participar, ajudar a acentuar o galho Shin.

Antigamente foi chamado Tsuyu-uke (orvalho, rocio, recebedor ou depositário do sereno ou orvalho) e, por ilação, passou a ser chamado Soe (recebedor da vida). Soe é colocado de maneira a dar tridimensionalidade ao arranjo.

O papel do galho *Hikae* é preencher o espaço entre os galhos Shin e Soe, e manter, entre eles, o equilíbrio e tridimensionalidade. Para Hikae pode ser usado qualquer tipo de galho, diferente de Shin e de Soe, que devem ser da mesma espécie. Este galho evita a monotonia do arranjo pois é, geralmente, constituído por flores (crisântemo, flor de pêssigo) ou, também, por um ramo de pinheiro. Tem o significado de *liberalidade*, significado esse, que se estende a toda a área ocupada por Hikae.

Nagashi expressa movimento flutuante e ascensional. Já foi chamado Shi (cidade), lugar onde as pessoas colhiam água, e, atualmente, tem o significado de *fonte*. Para Nagashi há duas importantes funções: uma é a de esconder os pontos de encontro entre os galhos principais; a outra, é de manter a importância dos mesmos e enfatizar a relação profunda que os une.

O galho que se opõe a Shin, no sentido de colocação, e que recebe a *sensibilidade* (amor) de Shin, é *Uke*. Em sua construção, ele se apóia ao Hikae para dar-lhe efeito e profundidade do lado negativo do arranjo. Usualmente este galho é da mesma espécie de Shin.

O Shoshin permanece perfeitamente reto, no centro do arranjo. É o ponto central, conhecido como Shoshin-no-za (alicerce de Shoshin). Apesar de ocupar um lugar importante, somente materiais leves podem, além das flores, entrar em sua composição. De acordo com as estações do ano, vários materiais são usados, como plumas, galhos tenros de pessegueiros e de pinheiro, etc. Quando usadas, as flores são colocadas diante de Shin; outros materiais, atrás.

O último galho, colocado em frente ao Shoshin, no plano inferior do arranjo, é o *Mae-oki*, que dá um toque final de acabamento junto à linha d'água. Para este galho, cujo significado é *proteção*, usa-se, geralmente, o pinheiro ou pequenas folhas de buxo, planta ornamental usada em jardins, com a finalidade também de esconder o "kenzan".

Nos estilos simplificados, Moribana e Nagueire, o arranjo foi reduzido a três galhos, com significados diferentes aos da forma Rikka. Shin, o galho maior, representa o céu; Soe, o galho médio, simboliza o homem, e Hikae, o galho menor, a terra.

Para se obter as proporções exatas dos galhos, é necessário observar o seguinte:

- Shin, o céu, deve ter uma altura igual ao dobro do diâmetro do vaso, mais a altura do mesmo;
- Soe, o homem, deve medir 3/4 de Shin;
- Hikae, a terra, deve medir 3/4 de Soe.

Além destes três galhos principais, temos ainda os complementares, o Shoshin e o Jushi, que simbolizam as inúmeras coisas existentes entre o céu e o homem, como as nuvens, os pássaros, as estrelas, as montanhas e as colinas.

Do ponto de vista espiritual, Shin pertence ao plano mais alto; Soe ao plano médio; Hikae e Jushi ao plano inferior.

Os três galhos principais podem ser usados paralelos ou não, dependendo seu grau de inclinação do estilo das várias escolas. No Moribana, por exemplo, o Shin tem uma inclinação de 10°, o Soe de 45° e o Hikae de 75°, em relação a uma linha vertical imaginária, que parte do centro do vaso.

IV. *Algumas técnicas para a conservação das flores*

Quando se corta uma planta, causa-se a supressão da recepção da seiva, que é o líquido que a nutre. Ao mesmo tempo, faz-se no caule uma ferida pela qual se escapa parte de sua seiva. Por esta ferida penetra, facilmente, a infecção e, portanto, a missão do artista floral é quase a de um cirurgião: depois de cortar, prevenir a infecção.

Para desinfetar a ferida provocada pelo corte do caule, deve-se envolver o galho ou a flor em papel ou jornal úmidos, deixando livre a ponta inferior do caule, cerca de 10 centímetros e mergulhá-la num recipiente, contendo água fervente, durante dois minutos. Em seguida, mergulha-se a flor em água fria até que se possa fazer o arranjo.

Para cicatrizar a ferida provocada pelo corte, pode-se usar várias técnicas: retirar e esfregar com sal fino o caule (depois de ter cortado sua extremidade inferior) e mergulhá-lo novamente na água; esfregar o caule (depois de

ter-lhe cortado a ponta dentro d'água) com um pouco de bicarbonato puro ou mergulhá-lo numa solução a 10% de álcool ou alumen para um litro d'água.

Existem, também, vários modos de impedir que a seiva escape: o mais simples é o de fazer um novo corte na ponta do caule, dentro de um recipiente com água para que o ar seja impedido de entrar e a água penetre mais facilmente na planta, para nutri-la. Após uma hora deve-se armar o arranjo floral.

No processo de chamuscamento, protege-se a flor e as folhas com um papel, deixando livre, apenas, uns cinco centímetros da extremidade do caule. Em seguida, passa-se a chama de uma vela até que, a mesma, fique enegrecida pela fumaça, devendo tomar cuidado para que o fogo não atinja o caule, que se coloca, em seguida, dentro de um recipiente com água fria.

Algumas gotas de parafina bem quente, derramadas no centro das flores aquáticas, impedem que fechem suas corolas, logo após serem colhidas.

Finalmente, para evitar o desenvolvimento de bactérias que destroem a flor, é necessário que se coloque de dois a três pedacinhos de carvão na água do arranjo.

V. Materiais, acessórios e utensílios

O arranjo floral pode conter uma mensagem particular: por meio da cuidadosa, seleção e organização dos vários elementos da composição, o artista codifica a mensagem, que é facilmente decodificada por quem esteja familiarizado com a riquíssima simbologia das flores.

Um galho de pinheiro, por exemplo, dominando os outros de outra espécie, representa a homenagem e desejo de longa vida para um visitante ilustre (um médico, um professor, um alto funcionário, uma pessoa idosa), uma vez que o pinheiro simboliza a longevidade; do mesmo modo, uma única flor branca entre duas outras, vermelhas ou amarelas, simboliza sempre a noiva, num arranjo composto para uma festa nupcial.

Infinita é a linguagem das flores, que o artista utiliza e maneja numa vasta gama de símbolos, que foram se enriquecendo através dos séculos.

Para se compor um Ikebana, além dos ramos de flores ou folhas, usa-se, ainda, frutos e raízes. É fácil, pois, calcular-se a grande variedade de arranjos, que podem ser criados com estes elementos combinados entre si.

A escolha acertada do vaso influi muito para a beleza do Ikebana: sua forma, cor e material, dão realce e vida ao arranjo. Os vasos podem ser dos mais variados materiais: porcelana, cerâmica, madeira, cristal, bambu, palha e bronze. Prefere-se, geralmente, os de cores claras ou neutras, assim como os vasos de porcelana branca, redondos e rasos, os de cerâmica azul-cobalto, verde-claro, negra ou cinza, e as cestinhas de bambu.

Fazem parte integrante do Ikebana, as bases colocadas debaixo dos vasos. Podem ser feitas de madeira, laca, xarão ou bambu e servem para valorizar

o conjunto de vaso e arranjo. Suas formas são variadas: redondas, quadradas, assimétricas, ou de acordo com o arranjo. Simbolicamente, representam o altar das oferendas a Buda.

Quando um artista floral deseja tornar mais clara uma mensagem específica, além de selecionar determinadas plantas ou flores, adiciona, ao arranjo, um objeto de arte ou acessório simbólico. Tal acessório, naturalmente, deve fazer parte integrante do simbolismo da composição e não, apenas, preencher partes vazias ou um espaço não definido. Há muitos acessórios apropriados que podem servir como realce do simbolismo. Estatuetas mitológicas de porcelana, cerâmica, madeira ou bronze são as mais usadas. Destacam-se entre elas as que representam animais, de cujo simbolismo damos alguns exemplos a seguir

- Tartaruga: símbolo de longa vida, considerada na mitologia oriental como a “mensageira celestial das bençãos”.

- Grou branco: símbolo da felicidade e da alegria.

- Dragão: símbolo da sabedoria e da evolução espiritual (no Oriente os sábios são chamados “dragões da sabedoria”), como, também, do poder soberano.

- Galo: símbolo da vitória (admirado por sua longa cauda).

- Pomba: símbolo da pureza.

- Pato selvagem: símbolo da liberdade e, também, dos amores infelizes.

- Sapo: símbolo da perseverança.

- Faisão: símbolo do amor e da beleza.

- Coruja: símbolo da sabedoria

- Fênix: ave auspiciosa e mítica que, segundo a lenda, de três em três séculos, constrói sua pira funerária e consome-se nas chamas, renascendo, depois, das próprias cinzas. É símbolo da ressurreição e da paz.

Para montar o arranjo floral são indispensáveis alguns acessórios, entre os quais o kenzan (montanha de espadas) é elemento imprescindível à prática de todos os estilos de Ikebana, excetuando-se o estilo Nagueire, que o dispensa. É um objeto de metal, em cuja base se fixam pinos pontiagudos, que servem para firmar os cabos das flores e ramos. Quanto mais pesado o kenzan e quanto mais próximos os pinos entre si, tanto mais o arranjo se mantém firme e seguro. Há kenzan de vários formatos (quadrados, redondos e retangulares) e também de diversos tamanhos, dependendo sua dimensão do estilo do arranjo. Quanto à disposição exata do kenzan no vaso, depende do arranjo que se quer fazer; entretanto, habitualmente, nos vasos retangulares e nos ovais, é colocado à esquerda. Nos quadrados, à esquerda e no canto superior. Nos redondos pequenos, ao centro, e nos redondos de grande diâmetro, à esquerda.

Os seixos, como as flores e as folhas, servem não só para realçar o arranjo, mas também para ocultar o kenzan.

Entre os utensílios, uma tesoura de poda de tamanho médio é indispensável para cortar galhos e flores. Deve ser inoxidável, pois muitas vezes é usada dentro d'água para cortar as plantas, de maneira que estas não percam a seiva.

É necessário também um pequeno serrote para cortar os galhos mais grossos ou de certa dureza, assim como um furador, que serve para dar-se a entrada inicial num galho mais duro, a fim de poder fixá-lo no kenzan.

Em arranjos mais complexos, usam-se pregos normais ou de pontas duplas para encaixar os galhos entre si.

O uso de arame é importante em Ikebana, porque dá às flores, quando enrolado em seus caules finos, flexibilidade e firmeza para a fixação no *Kenzan*.

Um pulverizador é sempre de grande utilidade para borrifar as flores com água, a fim de mantê-las viçosas.

Antes de começar sua obra, o artista coloca o vaso sobre uma toalha e todos os materiais a serem usados numa bandeja, para que, montado o Ikebana, todos os resíduos possam ser facilmente recolhidos, deixando o ambiente limpo e asseado.

VI. *O calendário floral e seu simbolismo*

Segundo a tradição japonesa, as plantas possuem alma e, dizem as lendas budistas, a alma das plantas muda de lugar, segundo as estações. Cabe ao artista floral descobrir onde se encontra esta alma sutil, durante as estações do ano, para que o Ikebana realce em força e beleza.

Na *primavera*, a alma das plantas repousa, serenamente, nas pétalas das flores, então o artista deve realçar o encanto das flores na composição.

No *verão*, encontra-se a alma, no verde frescor das folhas. A preferência do artista, aqui, está no arranjo com menos flores e mais folhas, de diversas cores e qualidades.

No *outono*, a alma se esconde nos galhos e o artista prefere então os arranjos onde predominem os galhos retos, curvos ou retorcidos, mas possuindo formas perfeitas.

No *inverno*, quando a alma das flores se recolhe para descansar na tranquilidade das raízes, é conveniente escolher, como ponto principal do arranjo, raízes secas, com belas linhas, aliadas, ainda, com flores da estação.

Citamos aqui, algumas plantas e flores, que são favoritas dos artistas florais japoneses, e seu simbolismo segundo a Mitologia das Plantas.

Na Primavera

Narciso — (suisen) — devoção

Pinheiro — (matsu) — felicidade, longevidade

Salgueiro – (yanagi-no-yu) – misericórdia divina
Ameixeira – (ume) – vitalidade
Pessegueiro – (momo) – feminilidade
Bambu – (take) – lealdade
Cerejeira – (sakurá) – virtudes masculinas
Azaléa – (shakunage) – fraternidade
Crisântemo – (kiku) – realeza
Macieira – (kingio) – autoridade divina
Rosa – (chosan) – serenidade
Pereira – (nashi) – benevolência

No Verão

Peônia – (shakuyako) – aristocracia
Lírio – (yuri) – castidade
Íris – (kakitsubata) – poder
Cedro – (sugi) – constância
Orquídea – (ran) – filosofia
Lótus – (hasu) – perfeição espiritual
Bambu-anão – (hana nauteu) – honestidade
Cravo – (kaneshon) – amor ardente
Gladiolo – (toshoba) – generosidade
Amaranto – (ha-geio) – luto
Junco – (fu-toi) – valor

No Outono

Crisântemo Silvestre – (no-giku) – alegria
Girassol – (hinawari) – adoração
Musgo – (ogi) – carinho
Agapanto – (akabansis) – saudade
Copo-de-leite – (kayuri) – amor infeliz
Flor-de-laranjeira – (kodemari) – boas festas
Gardênia – (kushi naschi) – castidade
Vime-florido – (heko yanagi) – prudência
Tulipa – (turipu) – inconstância

No Inverno

Cristântemo-de-inverno – (kan-giku) – sentimentos nobres
Narciso – (suisen) – devoção
Cerejeira – (sakura) – audácia
Pessegueiro – (momo) – alegria celestial

VII Alguns estilos de Ikebana

Moribana (Mori monte e Hana flor)

O Moribana tem seu fundamento na paisagem, e sua finalidade é reproduzi-la simbolicamente. Este estilo de arranjo floral, se caracteriza pelo uso de vasos baixos e rasos, e é um dos mais simples e fáceis de serem aprendidos por quem se inicia nos segredos da arte floral japonesa. Existem três tipos de Moribana:

Vertical - Neste arranjo a linha ascendente concorre para dar ao conjunto um cunho de profunda quietude e paz (Fig. 2 e Fig. 6).



Fig. 2 Moribana Vertical

Inclinado A inclinação em Ikebana é a representante floral do dinamismo, da vitalidade e do movimento. Para isso, dá-se às plantas a inclinação adequada, produzindo no arranjo um efeito suave de movimento (Fig. 3 e Fig. 6)

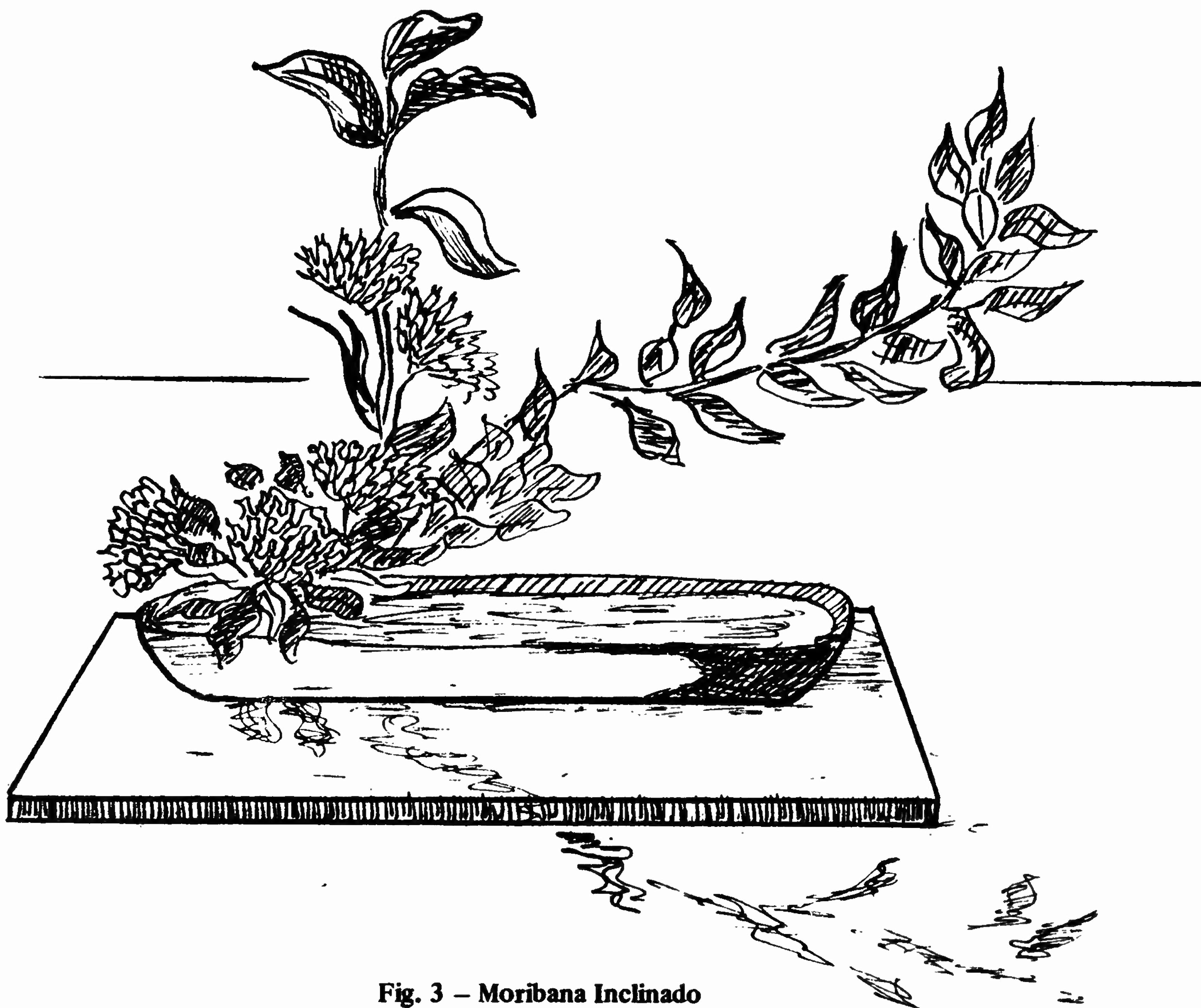


Fig. 3 – Moribana Inclinado

Pendente é o mais recente. Os ramos são flexíveis, curvando-se com delicadeza e graça. Este tipo de arranjo pode ser pendurado nas paredes ou colocado sobre uma estante (Fig. 4 e Fig. 6).

No Moribana pendente, o material empregado deve ser simples e leve. Ramos floridos de trepadeira, misturados com gerânios ou margaridas, são muito indicados. Não é necessário que os três galhos principais sejam pendentes, basta que o galho maior tenha este movimento. O galho *homem* e o galho



Fig. 4 – Moribana Pendente

terra têm por missão restabelecer o equilíbrio das forças com uma pequena massa de movimentos ascendentes.

Para este tipo de Moribana, Shin deve medir quatro vezes o diâmetro maior do vaso; Hikae a metade de Shin e Soe três quartos de Hikae. Poder-se-á acrescentar um quarto galho, Uke, formado de três ou cinco flores e, ainda, fixar o Nagashi, um pequeno buquê de outras flores menores, para dar ao conjunto um toque final de acabamento.

Nagueire -- (Nagueru: jogar e Ireru: colocar)

No estilo *Nagueire* as flores são arranjadas de modo, aparentemente, simples e natural, quase displicente. Sua silhueta revela os três princípios: Céu - Homem - Terra.

Todavia, apesar de parecer simples, o *Nagueire* é bem mais difícil do que o *Moribana*. A característica principal do *Nagueire*, como dissemos, consta do uso de vasos altos, esguios e, geralmente, de boca estreita. Daí a dificuldade de fixação das plantas no lugar exato. São esses fatores -- espaço limitado e dificuldade de fixação -- que tornam mais difícil a execução do *Nagueire* e, conseqüentemente, exigem maior habilidade e paciência do artista floral (Fig. 5 e Fig. 6).

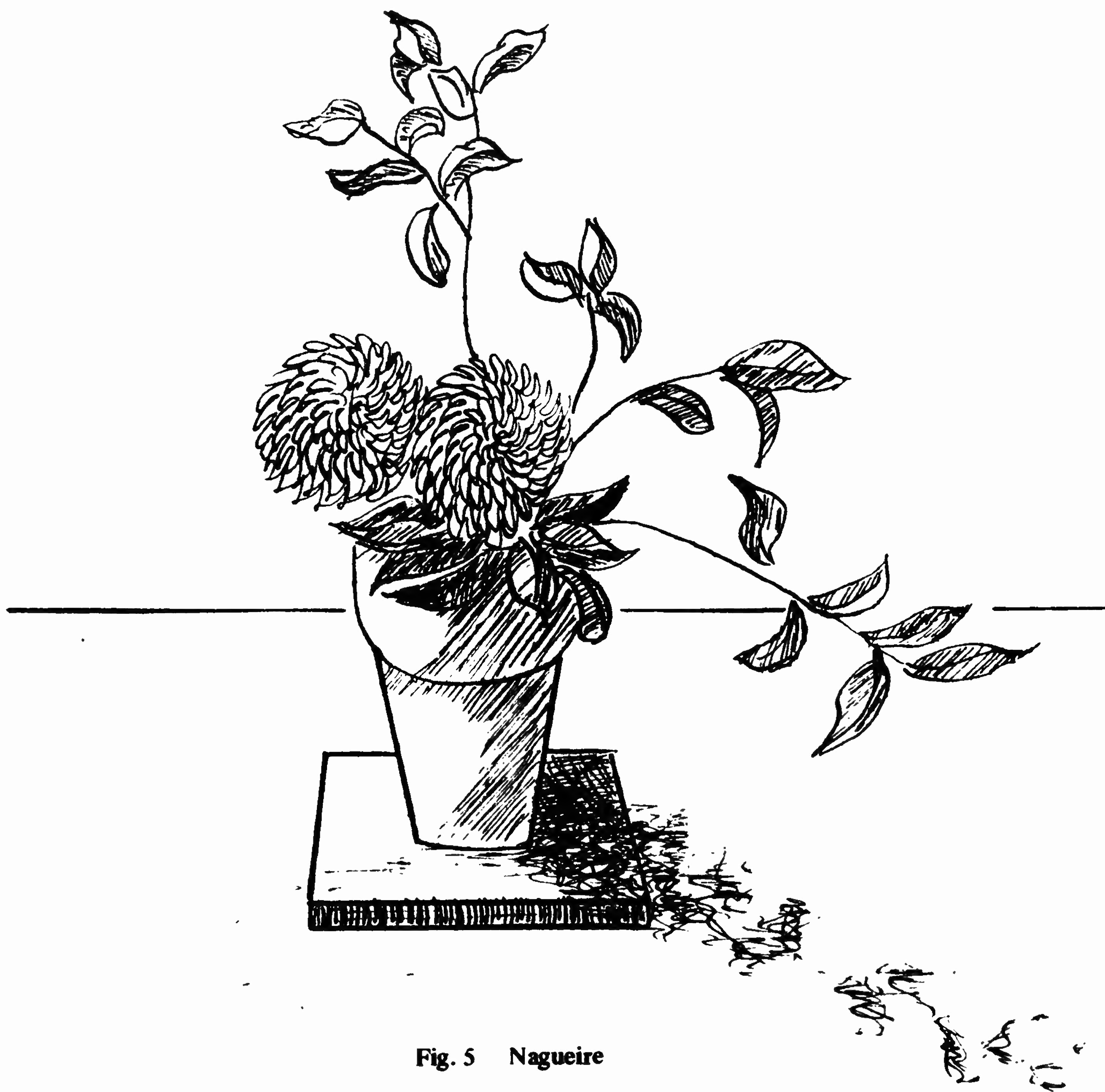
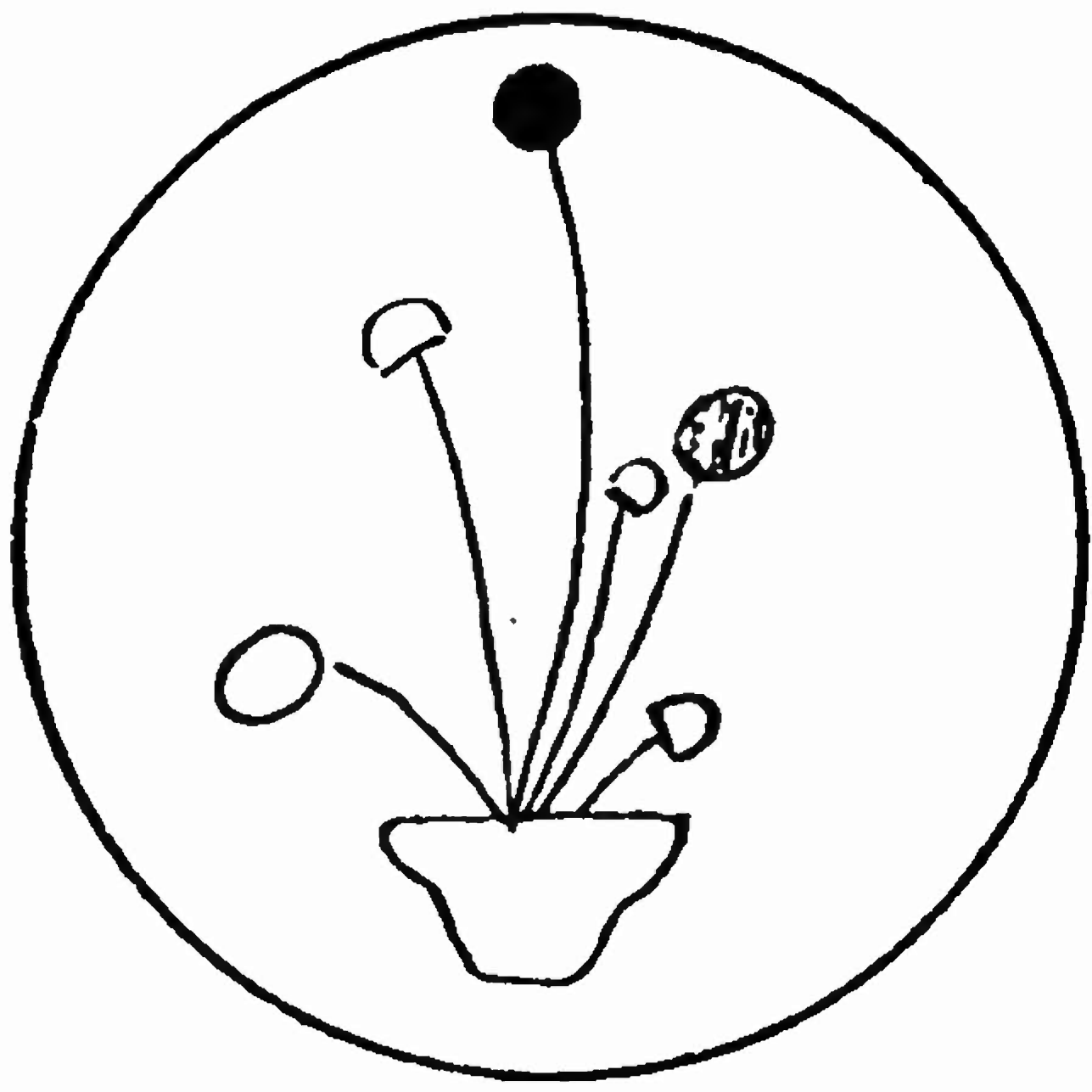


Fig. 5 *Nagueire*

Este estilo expressa muita individualidade. Suas regras são flexíveis, permitem maiores variações do que o Moribana e suas linhas suaves dão a impressão de equilíbrio e sossego.

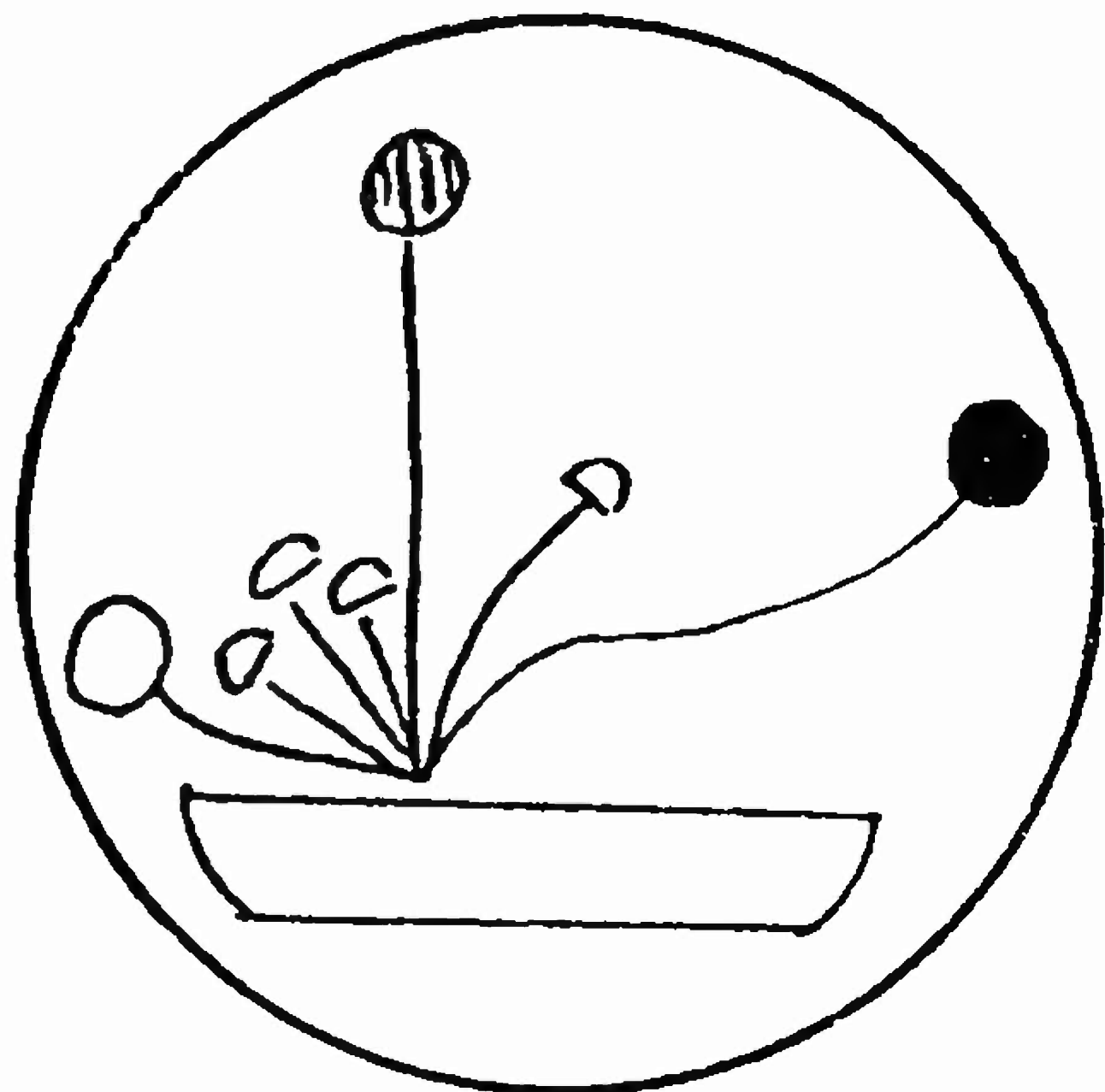
Não se usa, no Nagueire, o kenzan para fixação das plantas. Esta é feita por meio de recursos vários, um dos quais é o método da cenoura, que consiste em cortar um pedaço de cenoura em três centímetros, abrir um orifício no centro, de modo a poder introduzir os caules das plantas usadas no arranjo. Assim o suporte ficará firme e os caules terão estabilidade. Naturalmente, este processo só se aplica a vasos que tenham o gargalo fino.

A montagem dos arranjos segue normas tradicionais: o galho maior (céu) é sempre o primeiro a ser colocado no estilo Nagueire. Sua dimensão corresponde a duas vezes a altura do vaso, mais a largura do diâmetro maior do mesmo. No estilo Moribana o galho maior deve medir uma vez e meia ou duas o diâmetro maior do vaso, mais a altura. Em ambos os estilos o segundo galho, o homem, deve medir $3/4$ do maior; e o galho menor, ou terra, $3/4$ do segundo. No Moribana, usa-se freqüentemente um galho a mais para esconder o kenzan.



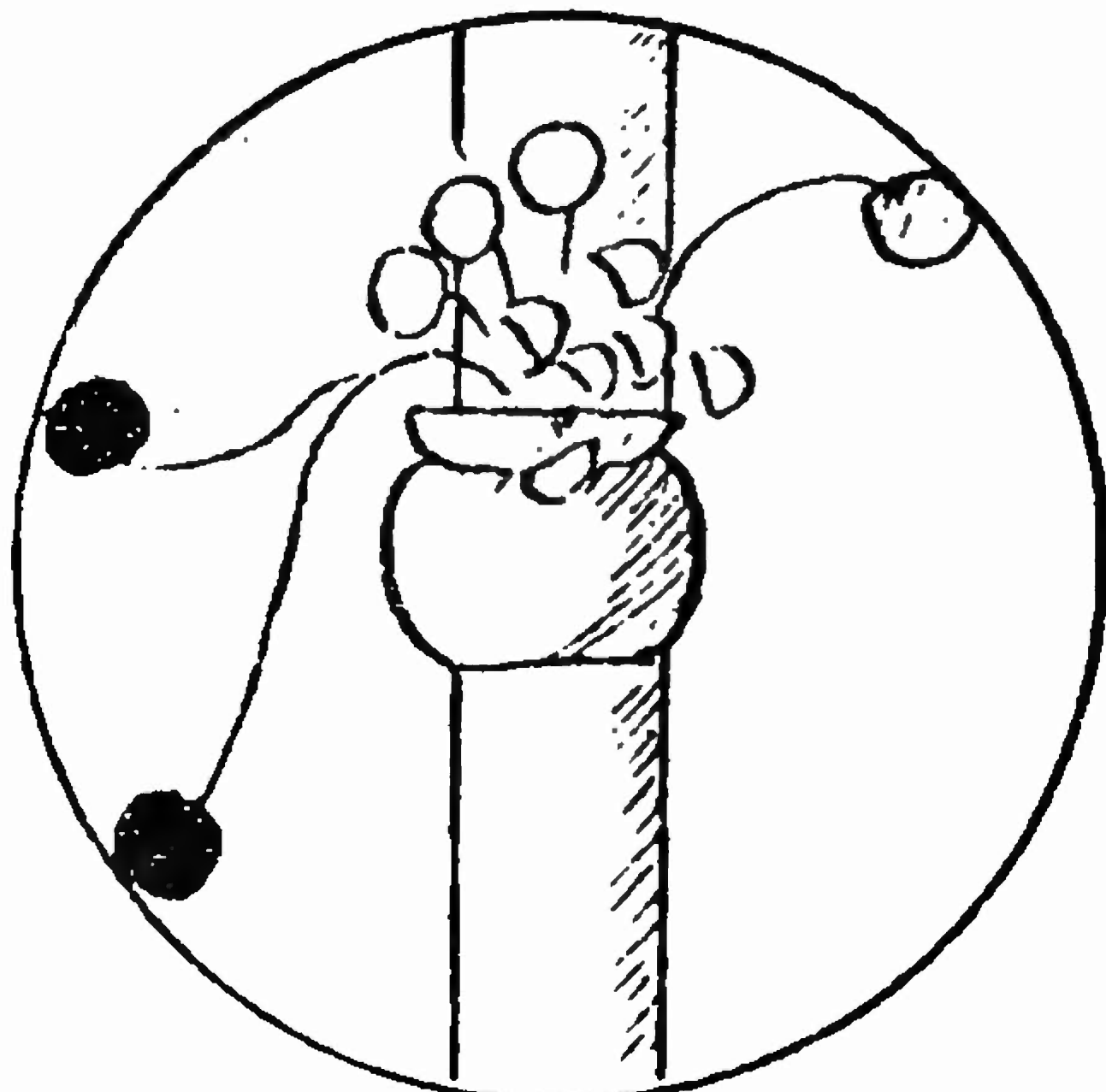
a) Moribana Vertical

Folhas compridas para Shin ● Soe ⊙
e Hikae ○ Para Jushi, trigo e cravos. △



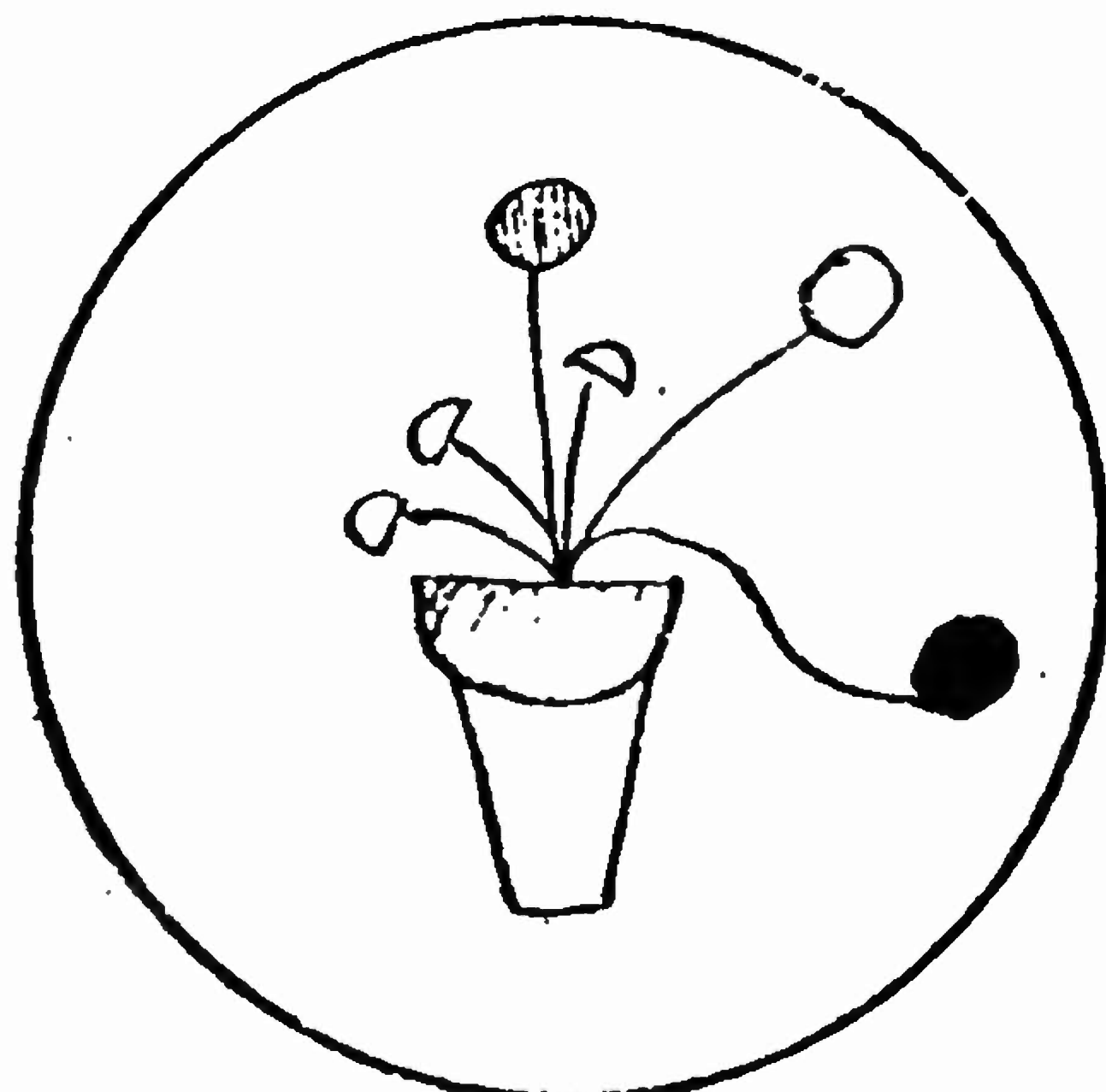
b) Moribana Inclinado

Ramos de azálea para Shin ● e Soe ⊙.
Para Hikae ○ dois cravos brancos. Pa-
ra Jushi △ três cravos vermelhos.



c) Moribana Pendente

Galhos de qualquer trepadeira para Shin
● e Soe ⊙ Para Hikae três botões de
rosas amarelas. Para Jushi △ flores sem
pre-vivas rosadas



d) Nagueire

Ramos de camélia para Shin ● Soe ⊙
e Hikae ○ Para Jushi três crisânte-
mos △

Fig. 6 - Formas esquemáticas de arranjo

VIII CONCLUSÃO

Na história da cultura japonesa, a arte e a religião estão intimamente ligadas. Por esta razão, o Ikebana não é, em seu verdadeiro sentido, apenas uma arte decorativa, mas sim uma expressão de experiência mais profunda de vida. Sem dúvida, é difícil traduzir em palavras o mistério que reside no caminho das flores ou “Ka-do”, pois cada um de nós é que deve descobrir, aos poucos, através de sua própria experiência, a verdadeira essência do Ikebana e identificar o seu espírito, com o espírito do Zen, o fruto maravilhoso do pensamento oriental.

Embora possa o artista floral dar asas à fantasia e à criatividade, deverá observar, sempre, a disciplina mental, e jamais esquecer as dez virtudes que, segundo um velho manual de Ikebana do século XVI, devem estar presentes para que se possa penetrar no espírito sutil do caminho das flores. Estas virtudes são as seguintes:

- Só pode compreender a Natureza aquele que a realiza em si mesmo.
- Fixa a tua mente no mais além; assim alcançarás a harmonia com teu EU real, que é a base de tudo.

- Faze o que deve ser feito. Age sem egoísmo e sem vaidade. Tudo o que fazes com motivos pessoais é sem valor para o Eterno.

- Vai ao encontro de tudo, sem nada desejar. Sendo dono de ti, alcançarás a Grande Paz.

- Ama tudo o que existe, pois o que existe no Grande Todo forma uma só vida e está em ti mesmo.

- Descansa em espírito sobre o que é imortal e imortal chegarás a ser.

- Liberta-te de todas as preocupações. Esvazia a tua mente e confia no Eterno. Somente assim todos os enigmas te serão revelados.

O verdadeiro espírito divino alimenta a vida; combina, pois, os arranjos florais com os sentimentos religiosos.

- Conserva o ânimo sereno em todas as vicissitudes da vida. Não procures o louvor do mundo, nem receies a censura.

Trata o teu corpo como se fosse um pedaço de argila que, docemente, se submete ao mandado de tua vontade.

Estas dez virtudes preciosas representam uma rigorosa disciplina mental, uma ponte sublime que conduz ao Grande Todo. Somente possuindo essas virtudes é que o artista floral poderá recriar os aspectos essenciais do universo, em seus arranjos cheios de graça e beleza.

IV BIBLIOGRAFIA

SHINKOKAI, KOKUSAI BUNKA. *Introducción a la Cultura Japonesa.* The Japan Times, Ltda, Tokyo, Japan 1964 - segunda edición.

SING, CHIANG, *Ikebana,* Arte Japonesa para arreglo de flores, Rio de Janeiro, Editora Tecnoprint S.A. (S.d.).

YUCHIER, FUJIWARA, *Rikka The soul of Japanese Flower Arrangement* Shufuna tomo Co., Tokyo Japan 1976

CONSIDERAÇÕES SOBRE YAMABE NO AKAHITO, UM POETA DO SÉCULO VIII

Geny Wakisaka

Em Nihonshoki¹, anais e crônicas históricas do Japão, elaborado em 720, encontramos o sobrenome “Yamabe”, no episódio em que o país está à procura dos sucessores do 22º imperador Seinei (480-485). Consta que Iyo Kumebe Kotate, antepassado de “Yamabe no muraji”, chefe da província de Harima, é agraciado com o cargo de “Guarda Florestal” pelos serviços prestados à Corte no referido episódio, localizando os príncipes Okeno miko e Wokeno miko, respectivamente os 23º e 24º imperadores do país. Nihonshoki² assinala novamente este sobrenome quando o seu portador é condecorado com o título de Sukune (3º grau na escala de funcionalismo público de então), no ano 12 do imperador Tenmu que corresponde ao ano 684. O sobrenome em questão desaparece dos anais do país. Os estudiosos do poeta Yamabe no skune Akahito, que não nos legou seus dados biográficos, consideram seus antepassados os acima citados.

A primeira antologia poética japonesa Manyooshuu, elaborada no século VIII, registra cinquenta obras poéticas de Yamabe no sukune Akahito (abrev. Akahito d.p.f.), assim nela distribuídas:

vol.	nº de poemas	tipo de poemas	
		chooka	tanka
3	<u>317</u> - 318 . <u>322</u> - 323 . <u>324</u> - 325 . 357 . 358 . 359 . 360 - 361 - 362 - 363 . <u>372</u> - 373 . 378 . 384 . <u>431</u> - - 432 - 433 .	5	15
6	<u>917</u> . 918 - 919 . <u>923</u> - 924 - 925 . <u>926</u> - 927 . <u>933</u> - - 934 . <u>938</u> - 939 - 940 - 941 . <u>942</u> - 943 - 944 - - 945 . <u>946</u> - 947 . 1001 . <u>1005</u> - 1006 .	8	15
8	1414 - 1425 - 1426 - 1427 . 1431 . 1471 .		6
17	3915 .		1

Os números sublinhados no quadro acima são dos poemas classificados quanto à sua forma em tipo “chooka” (poema longo de 5-7-5-7-.....5-7-7. sílabas) e os não sublinhados, os ditos “tanka” (poema curto de 31 sílabas). Os que estão unidos por um traço (-) envolvem o mesmo tema e neste caso os “tanka” que sucedem o “chooka” do grupo, recebem a denominação especial de “hanka” funcionando como sintetizador, reforço ou complemento da temática desenvolvida no “chooka” que os precede.

Para situarmos o poeta Akahito no tempo, podemos nos basear nas anotações que estão antepostas (Daishi) ou pospostas (Sa chuu) aos seus poemas ou, às vezes, àquelas dos poemas que precedem aos do poeta na seqüência numérica da antologia Manyooshuu. Esquematizando-se estas anotações obteremos o seguinte quadro:

vol.	nº	Data de elaboração
6	917-919	5 de outubro do ano 1 da era Shinki (724). Viagem imperial à Kyi.
6	923-927	maio - verão do ano 2 da era Shinki (725). Viagem imperial à Yoshino. (nota do nº 920).
6	933-934	outubro do ano 2 da era Shinki (725). Viagem imperial à Naniwa. (nota do nº 928).
6	938-941	15 de setembro - outono do ano 3 da era Shinki (726). Viagem imperial à Harima. (nota do nº 935).
6	1001	março do ano 6 da era Tempyoo (734). Viagem imperial à Naniwa. (nota do nº 997).
6	1005-1006	junho - verão do ano 8 da era Tempyoo (736). Viagem imperial à Yoshino.

Verificamos pelo quadro acima que todas as obras poéticas de Akahito, de datas de elaboração esclarecidas, estão inseridas no volume 6 da antologia Manyooshuu. Este volume reúne poemas elaborados por volta dos anos 720 a 750, dispostos em ordem cronológica, destacando-se nele as temáticas desenvolvidas sobre as viagens imperiais.

Pelos dados acima coletados, temos o conhecimento de que do ano 724 ao 736, historicamente conhecido no Japão como o período Nara, segundo dados oficiais, o país está sob o seu 45º imperador Shoomu (724-738) e nota-se que Akahito acompanha a comitiva imperial em suas viagens recreativas pelo país, juntamente com Kassa no Kanamura e Kurumamochi no Chitosse, autores das obras poéticas de cujas anotações nos servimos para a elaboração do quadro acima, todos na qualidade de poeta da Corte.

O poeta da Corte tinha normalmente um posto de baixa categoria dentro do sistema de governo e quando solicitado pela Corte, elaborava os poemas para a ocasião, onde sempre as palavras de sublimação ao imperador ou

de exaltação ao país estavam presentes. Vez por outra ele atuava como “Ghost writer”.

Poemas eram requisitados frequentemente nas solenidades múltiplas realizadas pela Corte como a caça, a colheita de ervas organizadas em campos privativos, viagens imperiais e mortes de dignitários. Mesmo na pré-história, verifica-se que esta função cabia a certas mulheres idôneas, cujos poemas-canções primavam pelo seu caráter místico. Na era Hakuho (645-710), durante a implantação do Sistema Ritsuryoo, cópia do modelo jurídico-administrativo chinês, no Japão, visando a consolidação da autoridade plena e absoluta da família imperial e quando ele se fez definitivo, o poeta da Corte é naturalmente o porta voz do grupo dominante, sendo aos poucos as mulheres substituídas pelos homens no cargo, exigindo-se-lhes conhecimento da cultura chinesa. Destaca-se nesta era o grandiloquente Kakino motono Hitomaro³, cognominado “o poeta divino da antiguidade”. Já no período Nara (710-793), subsequente, o Sistema Ritsuryoo implantado com tanto entusiasmo até então e que graduava o homem numa escala de trabalhos e títulos sujeitando-o ao controle de um único déspota, sofre o seu desgaste, apresentando rupturas, permitindo a atuação cada vez mais progressiva da nobreza no quadro político da nação. A voz do poeta da Corte perde a sua vitalidade por falta também de uma ressonância mais clara em sua platéia ainda restrita, mas de interesses matizados. E é desta época o poeta Akahito.

Os poemas da antologia Manyooshuu, grosso modo, são classificados quanto às suas temáticas em Banka, Soomon e Zooka.

Banka é o poema elegíaco cuja temática gira em torno da morte de alguém. Esta designação é originária da China e adaptada no Japão a este tipo de poemas já existentes no país, influenciado sobretudo pelos poemas da coletânea Monzen elaborada naquele país por volta do século VI. Seu nome Banka significa canção de transporte do esquife, costume verificado na China. O tipo Soomon expõe o relacionamento humano inspirado talvez nas epístolas amorosas chinesas. Tecem linhas do bem querer, surgindo como diálogos poéticos que mais tarde se desenvolvem para a expressão do ego. Zooka cuja temática escapa às classificações anteriores, engloba os temas de viagens e solenidades oficiais.

Nota-se com relativa freqüência na antologia Manyooshuu a presença de poemas tipo Banka, solenemente compostos pelos poetas da Corte. No âmbito são destacados os poemas, vol. 3/426. 429-430. vol. 2/196-198. 199-201., pomposamente elaborados por Kakino motono Hitomaro. Akahito porém, não registrou nenhum poema tipo Banka.

Em 728, após completar um ano de existência, o primogênito do imperador Shomu, concebido pela cortesã Assuka, filha da família Fujiwara, teve morte súbita. Um ano mais tarde, o príncipe Nagaya, braço direito do imperador, politicamente contrário à participação da nobreza nos assuntos seculares e evidentemente inimigo político dos Fujiwara, é tragicamente compelido à morte, incriminado, sem provas convincentes, pela morte do príncipe

herdeiro. São duas mortes que abalaram o quadro político da época e, no entanto, não se registrou um *Banka sequer* do poeta em questão. Esta sua omissão poderá ter múltiplas justificativas, mas não deixa de causar estranheza.

A anotação anteposta ao poema 378 da referida antologia poética diz o seguinte:

– “Poema de Akahito, que canta os jardins do falecido ministro Fujiwara no Fuhito”.

Adiantando-se as anotações, o referido ministro falece em Agosto do ano 4 da era Yooroo (720). Diz o poema:

vol. 3/378

“Inishieno furuki tsutsumiwa toshifukami ikeno naguissani mikussa
oinikeri”.

– Nos antigos gastos barrancos anos se afundam
nas margens do lago medram plantas aquáticas

Considerado o poeta da Corte do imperador Shoomu, desde que este tomara posse, presume-se que Akahito vinha servindo a ele já desde a sua mocidade. Como ditavam os costumes da Corte, o príncipe fora educado na sua infância em casa de seu avô materno Fujiwara no Fuhito, donde o acesso de Akahito aos jardins deste ilustre nobre. Segundo o prof. Kawaguchi Tsunetaka⁴, que pesquisa inclusive a biografia do poeta em questão, este teria convivido com a família Fujiwara, dos seus 21 aos 27 anos servindo-a na qualidade de Toneri (encarregado da guarda ou serviços generalizados aos fidalgos categorizados ou à família imperial) e o *tanka* 378 acima transcrito, data provavelmente por volta de 723, no mínimo três anos após a morte do ministro. Convenhamos que até a referida data, Akahito não atuava como poeta da Corte, porém, a morte de um dignitário tão chegado a ele não o teria sensibilizado? O referido *tanka* nos apresenta a transfiguração dos jardins carentes de cuidados, numa sutil descrição. A desolação provém do quadro suscitado em si num solilóquio poético pois, o passamento de Fuhito apenas vem registrado nas anotações do poema. O que se pode afirmar é que há um nítido alheamento do poeta em relação às pessoas ligadas ao poder de então. É de se estranhar, de outra parte, que o poeta não tenha presenciado a morte de alguém de seu relacionamento mais íntimo durante os seus 44 ou 45 anos de vida, calculados pelo prof. Kawaguchi já citado. Ou isto comprova a sua condição de completa orfandade – o homem sem biografia e que só deixou rastros poéticos.

Na triologia 431-432-433 do volume 3 do *Manyooshuu*, Akahito evoca a figura lendária da jovem Tekona, beldade cuja tumba diz ele ter encontrado, quando de sua passagem por Katsushika na atual província de Chiba. No *chooka* 431, o poeta relata os amores da jovem e a situação presente de sua sepultura, coberta de raízes e folhas secas; no *hanka* 432, a descoberta da tumba e no 433, a imagem da jovem colhendo algas é aludida com carinho. Apesar de

tratar-se de uma jovem lendária do passado, a morte se faz tão distante que o poema não se apresenta como do tipo Banka onde lágrimas seriam também esperadas. Não passa pois a trilogia, de uma homenagem a uma lenda em tons de monólogo do poeta. O fato é que a morte em si não o inspirou, nem poeticamente nem talvez religiosamente, quando o Budismo estava em voga no país.

Muitas das obras de Akahito enquadradas no tipo Soomon foram elaboradas durante as suas viagens empreendidas a serviço da Corte. Muitas de suas anotações não especificam o caráter destas viagens, mas dificilmente um funcionário público da categoria de Akahito poderia se afastar da capital na época, em caráter particular, de onde a afirmação acima.

Os poemas 362-363 e 946 são talvez os do poeta, que poderiam ser classificados como típicos Soomon da antiguidade, em que homens e mulheres se desafiavam mutuamente para o amor. Utilizando o poeta, a técnica do “Kakekotoba”, que consiste no aproveitamento das palavras de duplo sentido, ele vai desafiando as mulheres com quem cruza nas praias, talvez mulheres da vida (yuujo), convidando-as para o amor. No chooka 946, a descrição das algas “miru”, termo que também tem o sentido de “ver” e que na literatura clássica aparece com o sentido de “casar-se” e, das algas “nanorisso” que significa também “identificar-se”, Akahito com hábil jogo de palavras desenvolve o poema para o convite ao amor. Parecem flertes ocasionais do poeta viajante em momentos de alegre abandono. Diz ele o seguinte:

vol. 6/946

“Mikemukau Awajino shimani tadamukau Minumeno urano okihe-niwa fuka miru tori uraminiwa nanorisso karu fuka miru no mima-kuhoshikedo nanorisso no onoga na oshimi matsukaimo yarazute warewa ikeritomo nashi”.

- Ao longo da enseada de Minume, frente à ilha de Awa, colhem-se miru (algas); nas orlas da baía recolhem-se nanorisso (algas). Desejo vê-la tão intensamente (fuka miru) mas receio ser identificado (nanorisso) e sem recados, padeço sem mais viver.

No poema, além do jogo de palavras, temos a presença marcante de aliterações que o realçaria se expresso oralmente. Nota-se porém um receio incontido do poeta de que boatos o venham comprometer-lhe e neste sentido a tonalidade de monólogo, já típico do poeta, poderá ser detectado. De outra parte, a antologia Manyooshuu, não registra nenhuma resposta a estes apelos do poeta, não se completando o diálogo amoroso o que faz desvanecer a atmosfera criada por Akahito. Uma proposta sem resposta leva-nos a desconfiar se não seriam estes poemas frutos de sua imaginação e nunca correspondendo ao registro de uma experiência concreta, conforme era o hábito nos seus primórdios: – reunirem-se homens e mulheres num campo, por ocasião de trabalhos coletivos, e desafiarem-se mutuamente para o amor, criando uma obra poética fluida que

seria transmitida da geração em geração até ser recolhida por algum poeta. O diálogo amoroso poético é relativamente comum dentro da antologia Manyooshuu, onde podemos a título de exemplos citar os de Nakatomi no Yakamori⁵ e Sanono Ootogamiotome (vol.15/3723 a 3778); os inúmeros Soomon de Ootomono Yakamochi⁶ e as mulheres de sua vida (vol. 3/403 a 408. vol. 8/581 a 584.727-728. 1624 a 1630. vol. 17/3931 a 3942, etc.); os diálogos amorosos de Ootomono Tabito⁷ trocados com uma mulher não identificada, quando regressava de Dazai para a capital (vol. 5/806 a 809); do mesmo Tabito com a yuujo Kojima (vol. 6/965 a 968), etc.

O tanka 361 do volume 3, também do poeta, é caracterizado como Soomon; mas já difere bastante destes “gracejos” ocasionais que Akahito dirige conforme vimos, às mulheres que vai encontrando pelo caminho. Utilizamos o termo “gracejo”, do latim gratia, na acepção não corrente, de atividade de dirigir à pessoa almejada, uma consideração, proposta ou louvação sobre seus encantos. O tanka 361 diz o seguinte:

vol. 3/361

“Akikazeno samuki assakeo Sanuno oka koyuramu kimi ni koromo kassamashio”.

– A alguém (a você) que vai ao longo da colina de Sano na madrugada fria de vento outonal, emprestaria estas vestes.

O poeta utiliza o pronome pessoal da segunda pessoa “kimi” que segundo o dicionário da língua clássica “Jidaibetsu Kokugodaijiten – Joodaihen” da editora Sanseidoo, é: a - via de regra, utilizado pela mulher sendo o seu referente o homem. b - vez por outro, utilizado pelo homem sendo seu referente o homem. E segundo o dicionário “Nihon Kokugo Daijiten” da editora Shoogakukan: a - na alta antiguidade (até 784 e marco inicial desconhecido), na maioria dos casos era utilizado pela mulher referindo-se ao homem; b - há casos de utilização entre homens e casos de utilização entre mulheres; c - na baixa antiguidade (de 794 a 1192), a sua utilização se torna mais livre, não havendo restrições quanto ao gênero.

Desta forma, quanto a utilização do pronome “kimi”, apesar de ser mais plausível considerar que cairia melhor aqui no poema como sendo da mulher dirigindo-se ao homem, não podemos nada afirmar.

Quanto ao ato de emprestar as vestes, dentro da poética Manyooshuu é utilizado nos poemas Soomon, caracterizando-se como símbolo do amor, aparecendo mulheres ofertando-as ao homem (ex: vol. 1/75. vol. 12/3011). Sendo o costume caracterizado como a dádiva da mulher para o homem, causa estranheza a inversão expressa por Akahito no poema.

Segundo Omadaka Hissataka em sua obra “Manyooshuu Chuushaku”: “os professores Sasaki Nobutsuna⁸ e Kamono Mabuchi,⁹ consideram o poema como tendo sido elaborado pela esposa do poeta, mas anotado nos cadernos de Akahito; fora transcrito na dita obra como sendo dele mesmo. O mestre

Motoori Norinaga do século XVIII, de sua parte, em sua obra "Manyooshuu Tamano Ogoto", considera o poema elaborado por uma yuujo (mulher da vida) que o dedica a Akahito, e em cujo poder este se encontrava" (vol. 3 pág. 348-349). O próprio Omodaka Hissataka considera-o obra de Akahito, o poeta funcionando como Ghost writer.

Todos pois, são unânimes em considerar como autor real do poema, uma mulher. Levantaria de minha parte como caso a averiguar: 1 - se este também não é fruto da imaginação do poeta e não de algum registro de fato ocorrido; 2 - se for posta de lado a inversão, urge verificar se houve outros casos como este de o homem estar preocupado com a sua amada, que partiu numa madrugada fria de vento outonal, situação incomum na época. O sistema de poligamia da antiguidade consistia nas mulheres permanecerem em suas respectivas casas paternas e o homem visitá-las-ia ao anoitecer lá pernoitando e delas se despedindo ao amanhecer.

Outro poema em que o poeta utiliza o pronome "kimi" é o 947, um hanka do 946, este já mencionado e considerado um desafio amoroso e imaginário.

vol. 6/947

"Sumano amano shioyakiguinuno narenabaka hitohimo kimi o wassurete omowamu".

— Se os meus sentimentos aderissem a ti, como as vestes no corpo das jovens da salina, talvez por um dia pudesse esquecer-me de ti.

Sendo um hanka complementando o 946, este também seria um simples "gracejo" ocasional.

Se levantarmos a questão do pronome, seria a voz da yuujo (mulher da vida) dirigida ao poeta. Sendo porém um hanka, não poderíamos admitir autores diferentes para os dois poemas. Poderíamos questionar também se já não haveria mobilidade de emprego do pronome "kimi" como posteriormente constatado, o que demandaria uma pesquisa exaustiva.

Nos dois casos, tanto o 361 como o 947, apesar destes apresentarem-se como parte do diálogo sentimental, o seu destinatário torna-se vago devido à dúvida que paira quanto a autoria do poema. Não podemos duvidar dos conhecimentos gramaticais de um poeta da Corte e então vem-nos a idéia de que Akahito ou agia como Ghost writer ou imaginava situações amorosas, sem nunca tê-las vivido. Seria, pois, um dos pontos de partida de tentativas ficcionais nas obras poéticas japonesas.

Assim também, o poema 1426 do volume 8 do Manyooshuu é outro que deixa dúvida quanto à sua autoria pois, aparece o termo "seko", via de regra, utilizado pela mulher com referência ao esposo, o amante, o irmão ou ainda o seu amo e muito raramente utilizado pelo homem referindo-se a um amigo. Diz ele o seguinte:

vol. 8/1426

“Waga seko ni missento omoishi umenohana soretomo miezu yukino furereba”.

- Neva. . . e a flor de ameixeira que esperava mostrar-lhe não se revela (não se destaca).

Este poema vem inserido no referido volume dentro da divisão Zooka, subdivisão Primavera. O professor Ikeda Yassaburo, em sua obra “Takechino Kurohito e Yamabeno Akahito”, considera como autor do poema uma mulher, aludindo à utilização do termo “seko”, já destacado. Fica a dúvida sobre o autor e o destinatário e novamente a pergunta: terá Akahito imaginado a circunstância ou terá ele escrito a pedido de alguém? O movimento na natureza, captado em seus tanka paisagísticos é outra tônica de Akahito. E neste há a queda constante da neve que dilue os contornos da flor, elemento este que reforça a hipótese de ser o poema de sua autoria.

Os tanka 360 e 942 são os únicos em que o poeta menciona o termo “imo”, que na época significava “esposa”. O 360 diz o seguinte:

vol. 3/360

“Shiohinaba tamamo karitsume ieno imo ga hamazuto kowabananio shimessamu”.

- Quando a maré baixar reserve as ricas algas, se não o que ofertar à esposa que o anseia?

Pelo verbo “karitsume” (colher e reservar), utilizado no referido tanka, no modo imperativo, podemos interpretá-lo de duas maneiras: a - o poeta está sugerindo a terceiros a coleta das algas e neste caso a esposa mencionada não está relacionada a si próprio; b - o imperativo é para si mesmo e o poema toma novamente o caráter de monólogo. E neste caso ele intenta criar uma atmosfera de fantasia consigo mesmo, e a figura da esposa está remota num plano distante. E esta é a minha opinião acompanhando o poeta através dos seus Soomon. Apesar de declarar o seu destinatário claramente, Akahito se fecha sobre si e vive a sua solidão.

Os poemas 940-941, dizem respeito à sua saudade do lar, provocada pelo distanciamento geográfico que as viagens o obrigam. Fogem de certa forma da correspondência humana do Soomon. O chooka 938 que precede estes hanka 940-941 é uma autêntica exaltação da terra com a louvação às enseadas de Fujii, local visitado repetidas vezes pela comitiva imperial. Valoriza ele estas viagens, com as belezas das praias, das areias brancas, a boa pescaria e a fabricação de sal ativada na localidade. O hanka 940 no entanto se revela como um verdadeiro queixar-se do poeta, pelas noites mal dormidas, deixando amarrotando as relvas das colinas de Inami, em desalinho com os pensamentos voltados para a sua casa. O poema 941, transmite já a alegria do autor no seu caminho de retorno à capital, esta sensação aflorando naturalmente nesta sua obra. Tanto o 940 como o 941 fogem um tanto da temática do chooka 938 a

que deveriam complementar. Houve pois, nestes seus hanka um sutil deslize, onde um queixume honesto do ser humano não se conteve. São novamente os seus monólogos íntimos que vêm à tona. Nota-se atrás disto tudo que a situação política e social de Nara já lhe permitia estes desvios do Zooka, onde a pura exaltação à terra do imperador vem mesclada de queixumes particulares do poeta. Isto, como consequência, vai acarretar o desmembramento do hanka de seu chooka, quebrando-lhes a estrutura formal através da quebra da estrutura temática correspondente, em sua base.

Akahito, talvez inconsciente, acostumado no seu monologar solitário ou talvez por uma curiosa “inabilidade” na execução do seu Zooka, sem mesmo ter a noção de seu ego, vai transgredindo uma forma poética milenar e tradicional.

Repassando-se o olhar pelos Soomon do poeta aqui destacados, verificamos que os números 362-363 são “gracejos” ocasionais sem registros de respostas e que tendem para situações imaginárias; os números 361, 976 e 1426 criam situações mal definidas com a utilização dos termos “kimi” e “seko”. O poeta aqui agindo como Ghost writer talvez estabeleça um dos pontos de partida dos poemas de pura imaginação que se desenvolveriam mais tarde para os poemas ficcionais. O número 360 evidencia o costume de monologar do poeta que não chega a ser uma introspecção e conscientização do seu ego e o resultado deste monologar solitário e poético conduz o despreendimento do chooka-hanka, visto em 938-940-941. O poeta desta forma, inconsciente de seu papel, leva o poema japonês, tradicionalmente de criação espontânea, para a criação fictícia, abrindo novos caminhos em sua poética. Concomitante isto, com o seu monologar vai rompendo uma forma de poetar, chooka-hanka que mais tarde, na literatura clássica da baixa antiguidade japonesa, cai no desuso quase que total.

Resta-nos uma passada de olhos nos Zooka do poeta onde tentaremos apontar estas suas posturas talvez, repetimos, inconscientes.

O chooka 324 e o seu hanka 325, segundo suas anotações, foram elaborados quando da escalada ao monte sagrado de Mimoro e se caracterizam como Zooka de exaltação à antiga capital de Assuka. Diz o 324 o seguinte:

vol. 3/324

“Mimoro” kamunabi yamani ioessashi shijini oitaru tsuga no kino iya tsugui tsuguini tamakazura tayurukotonaku aritsutsumo yamazukayawamu. Assukano furuki miyakowa yamatakami kawatoo-shiroshi haruno hiwa yamashi migahoshi akino yowa kawashi sayakeshi tazawa midare yuukirini kawazuwa sawaku mirugotoni nenomishi nakayu inishie omoeba”.

- Como indica o “tsuga”, que prolifera expandindo seus mil ramos no monte sagrado de Mimoro, tais os cipós, que um após outro não cessam de crescer, não só hoje, mas por dias infundáveis; retornarão (as pessoas) a esta antiga capital de Assuka, onde as montanhas se elevam soberbas, sendo belas em dias primaveris e em noites de

outono, ouvem-se murmúrios límpidos do rio; nas nuvens matinais, cegonhas em desalinho esvoaçam e nas névoas do entardecer coaxam as rãs . . . Lágrimas irrompem-me quando isto presencio com o pensamento no passado.

A apologia à antiga capital de Assuka se faz através de um encadeamento de imagens que se sobrepõem pelo processo de paralelismo antagônico de montanhas-rios, primavera-outono, noite-dia, nuvem matinal-névoa do entardecer. Pelo aproveitamento de palavras parcialmente homófonas, tsuga (nome de vegetação) e tsugue (significando seqüência) que possibilita o desenvolvimento semântico do poema. E pelas equivalências semânticas que dão o significado unitário do grupo (o apego: dos cipós aos ramos de tsuga e as visitas que se repetem à velha capital).

Nota-se pelo conteúdo do chooka que o poeta está a serviço da Corte. Em contraposição, o hanka 325, apesar de expressar a idéia central do chooka comporta uma estrutura que, se desvinculada daquele, sobreviveria por si só, sem outras implicações. Diz ele o seguinte:

vol. 3/325

“Assukagawa kawayodo sarazu tatsukirino omoi sugubeki koini aranakuni”.

— Devoções

Serão neblinas que pairam em calmarias do rio Assuka

Apesar de sintetizar a temática do chooka 324, as devoções aqui mencionadas pelo processo de analogia, poderiam ser consideradas como Soomon do sentimento amoroso, generalizado, em nível de idéias, bem do gosto do poeta, onde não há especificações do seu destinatário. A desvinculação chooka-hanka aqui também será possível.

Finalizando citaremos aqui o chooka 923 e seus hanka 924-925 que se caracterizam como típicos Zooka de solenidades. Segundo as anotações antepostas ao poema 920 de Kassano Kanamura, talvez o mais importante dos poetas da Corte da época, considerando-se a posição que sempre seus poemas ocupam na seqüência das obras encomendadas por esta, esclarece ela nos seguintes termos: “Verão-maio do ano 2 da era Shinki (725)-viagem imperial à Yoshino”.

vol. 6/923

“Yassumishishi wagookimino takashirassu Yoshinono miyawa tatanazuku aogakigomori kwanamino kiyoki kawachizo harubewa hanassakioori akissareba kiritachiwatari sonoyamani iyashikushikuni konokawano tayurukotonaku momoshikino oomiyabitowa tsunenikayowamu”.

— O palácio de Yoshino, erguido pomposamente por este nosso magnífico imperador e que governa todos os cantos, é cercado pelas

montanhas que se avolumam esverdeantes e onde os rios são límpidos. Na primavera flores copiosas fazem inclinar suas hastes e no outono névoas tudo encobrem. Como estas montanhas soberbas e como estes rios eternos, os membros da Corte aqui sempre retornarão.

vol. 6/924

“Miyoshinono kissayamano mano konureniwa kokodamo sawaku torino koekamo”.

- Só, na copa de uma árvore, ouve-se o tagarelar dos pássaros
Em vales do monte Kissa, dos retiros de Yoshino.

vol. 6/925

“Nubatamano yono fukeyukeba hissaki ouru kiyoki kwarani Chidori shibanaku”.

- Quando a noite se faz alta, nas margens límpidas do rio onde é denso o verde, gralhas cantam de tempo em tempo.

O paralelismo por oposição e contiguidade se repetem no chooka 923, onde o modelo tradicional de exaltação ao império se processa solenemente com a colocação do termo “o nosso magnífico imperador” na sua abertura.

As palavras porém, já gastas por técnicas maneiristas, talvez nem mais empolgassem o próprio poeta que, aproveitando-se da mesma paisagem, cria dois hanka transcendendo os módulos do chooka e propondo-as, talvez, seu malgrado, como obras de arte acabadas em si.

Mesmo acompanhando a comitiva imperial, o poeta se isola do grupo e através da observação atenta da natureza, atividade herdada do guarda florestal seu predecessor, consegue expressar tanto em 924 como no 925, por exemplo, com o cantar do pássaro, o triste silêncio envolvente da natureza. E nesta solidão imensa que impregna o seu íntimo e o seu ambiente, o poeta que não resiste em criar imagens fictícias no seu monólogo, faz desmoronar dentro do Zooka, o formal chooka-hanka, que vai aos poucos sendo abandonado como poesias do passado.

Notas

1 – O trecho por nós consultado encontra-se em “Nihonshoki” de autoria do prof. Takeda Yuukichi, cap. 15, pág. 506, in Nihon Koten Zensho, edit. Assahi Shimbunsha, 1966.

2 – Idem nota (1), cap. 29, pág. 224.

3 – Poeta da Corte da imperatriz Jitoo (686-697) e do imperador Monmu (697-707).

4 – “Yamabe no Akahito” in Manyooshuu Kooza, vol. 6, pág. 124-126.

5 – Banido por motivo de ligações ilícitas que manteve com Sonono Otagamiotome. O casal deixa 63 Soomon, em forma de diálogos amorosos. Viveu de 718 (?) a 785.

6 – Falecido em 782, é considerado como um dos elaboradores da antologia poética Manyooshuu.

7 – Pai de Ootomo no Yakamochi, da nota (6). De família tradicional da aristocracia, é enviado como chefe da província de Dazai, no sul do país, posto de contacto com o continente asiático. Viveu de 665 a 731.

8 – Autor da obra “Manyooshuu no Kenkyuu”. (1872-1963).

9 – Autor da obra “Manyoo Koo”. (1697-1769).

BIBLIOGRAFIA

IKEDA, Yassaburo. “Takechi no Kurohito. Yamabe no Akahito”, in Nihon Shijinsen (3), edit. Chikuma Shoboo, Tokyo, 1970.

NAKANISHI, Sussumu. “Manyoo no Sekai”, edit. Chuookooronsha, Tokyo, 1973.

KITAYAMA, Shiguo. “Manyoo no Jidai”, edit. Iwanami, Tokyo, 1974.

OMODAKA, Hissataka. “Manyooshuu Chuushaku”, vol. 3/6/8, edit. Chuookooronsha, Tokyo, 1967.

BREVES CONSIDERAÇÕES ACERCA DO “TEMPO” E DO “ASPECTO” NA LÍNGUA JAPONESA MODERNA

Lídia Masumi Fukasawa

Qualquer acontecimento se encontra diante de um processo de mudança que ocorre dentro de um certo “espaço de tempo” ou dentro do “fluir do tempo”. Essa consideração coloca-nos, de imediato, diante de, pelo menos, dois problemas que devem ser considerados: o problema do aspecto e do tempo.

Tais problemas se encontram numa relação particularmente estreita e íntima, o que nos permite distinguir-lhes pontos de contacto ou de intersecção. Mesmo ao admitirmos a definição simplista de *aspecto* como uma categoria que indica a relação entre o processo e o estado (com idéia de duração ou desenvolvimento), e, *tempo* como uma categoria que indica a localização do processo num dado momento, podemos perceber que “as duas categorias não são (, absolutamente,) exclusivas, coexistindo na mesma forma; assim, “dizia” tanto pode indicar tempo passado quando aspecto durativo. . .”¹

Entretanto, podemos considerar o *aspecto* como uma categoria de natureza mais objetiva do que a do tempo, na medida em que se relaciona com a idéia de grau de desenvolvimento da ação, isto é, na medida em que se encontra mais interessada no movimento, no modo da ação ou no resultado dessa ação do que propriamente no fluir do tempo. O aspecto é uma realidade gramatical gerada pelo reconhecimento que o falante de uma língua faz com relação ao processo de mudança de um movimento ou o resultado dessa mudança. O *tempo*,² pelo contrário, é uma categoria de natureza mais abstrata no sentido de que apresenta vinculação mais direta com um “dado momento”, e esse “dado momento” é algo abstrato e subjetivo, que, para ser estabelecido ou delimitado, depende de fragmentação e divisão. Fragmentar e dividir o tempo significa dividir em classes a própria compreensão do homem; significa, também, considerá-lo um elemento gramatical divisível em partes, com formas lingüísticas que os determinem. O tempo é um elemento contínuo, sucessivo, infinito e não-fracionável, que parte de um passado infinito para um futuro também infinito; é um elemento totalmente destituído de conteúdo e quem

lhe atribui o conteúdo é o próprio homem. A diferenciação entre presente, passado e futuro é algo estabelecido pelo homem, com vistas a uma conscientização do “antes” e do “depois” relacionados a cada circunstância do momento presente.

As noções de aspecto e tempo, e suas relações, porém, deverão ser retomadas mais adiante.

É evidente que cada língua exprime de maneira e de formas diferentes um mesmo fato, através dos recursos de expressão de que dispõe. No que concerne ao aspecto e tempo, a Língua Portuguesa dispõe de recursos lingüísticos de expressão bastante ricos e variados. O aspecto na Língua Portuguesa é, segundo trabalho de Ataliba T. de Castilho,³ representando:

- a) pelo contexto,
- b) pelo sentido próprio do verbo (verbos télicos e atélicos),
- c) pela flexão temporal,
- d) pelo adjuntos adverbiais,
- e) pelos tipos oracionais,

“aflora(ndo) com clareza maior nas formas do indicativo (que exprimem ações objetivas – e o aspecto é uma categoria objetiva), rareando no subjuntivo (...).”⁴ O tempo, levando sempre em conta os pontos de referência (o próprio falante, os fatos narrados em relação a outros fatos e o momento em que se situa o falante), produz os tempos absolutos (presente, passado, futuro), os tempos relativos (imperfeito, mais-que-perfeito, futuro e perfeito do subjuntivo, futuro perfeito) e os tempos históricos (“em que o sujeito se inclui na história, assumindo o papel de “dramatis persona”).⁵

Essa riqueza e variedade de *formas* lingüísticas (no sentido de categorias gramaticais) da Língua Portuguesa, entretanto, não ocorre na Língua Japonesa, principalmente no que concerne à expressão do tempo. Como recursos lingüísticos que exprimem o aspecto em Língua Japonesa, temos basicamente os “*ho-joyōguen*” (“verbos auxiliares”) e o *jodōshi* (“sufixos verbais”).⁶

Kindaichi Haruhiko⁷ divide o aspecto em:

a) aspecto que provém do estado (*jōtaisōno asupekuto*), que inclui:

1) o aspecto permansivo (*Kizentai*), expresso por . . . *te iru*, . . . *te aru*, . . . *ta tokoroda*, . . . *ta*.

Ex.: *Kowareta tokei* . . .

/o relógio que está quebrado. . ./

2) o aspecto durativo (*Shinkōtai*), expresso por . . . *te iru*, . . . *te iru tokoroda*, . . . *te iru tochūda*, . . . *chūda*, . . . *tsutsu aru*, ligados a verbos atélicos.

Ex.: *Mite iru*

/Está vendo/

3) o aspecto iminente (*Shōzentai*) expresso por . . .*uto shiteiru*, . . .*to-koroda*, . . .*bakarida*.

Ex.: *Tokeiga rokujo utouto shiteiru.*

/o relógio está para bater as seis horas/

4) o aspecto zero (*tanjun jōtaitai*): o aspecto que não leva em conta o início ou o fim da ação e que expressa o estado. É expresso por . . .*te iru* e . . .*ta*

Ex.: *Kono michiwa magatte iru.*

/Esta rua é torta./

b) aspecto que provém da ação expressa pelo verbo (*Dōsasōno asupekuto*) que inclui:

1) o aspecto terminativo (*Shuketsutai*): quando uma ação se realiza totalmente. É expresso . . .*te shimau*, . . .*shiowaru*, . . .*shioeru*, . . .*shikiru*.

Ex.: *Mite shimau.*

/Terminar de ver./

2) o aspecto inceptivo (*Shidōtai*) expresso por . . .*hajimeru*, . . .*dasu*, . . .*kakeru*, (. . .*kakaru*).

Ex.: *Kakihajimeru.*

/Começar a escrever./

3) o aspecto durativo (*Keizokutai*) expresso por . . .*tsuzukeru*, . . .*ta*, . . .*te kuru*, . . .*te iku*.

Ex.: *Nijimade matta; sakie iku.*

/Fiquei esperando até às duas horas; vou primeiro./

4) aspecto iterativo (*Hanpuku keizokutai*) expresso por . . .*te kuru*, . . .*te iku*, . . .*tsuzuketa* e por repetição de termos (*mainichi mainichi, kaki kaki*, etc.).

Ex.: *Jio kaki kakisuru.*

/Escreve a letra repetidamente./

Numa análise mais atenta, verificamos que a função gramatical exercida pelo *hojōyoguen* assemelha-se muito à do *jodōshi*, daí a necessidade de se analisar mais detidamente o último, não nos esquecendo, porém, de considerá-lo paralelamente com o *hojōyōguen*.

A noção de semelhança quanto à função gramatical (e o significado que exprimem) entre *hojōyōguen* e *jodōshi* já era proposta pelo gramático Hashimoto Shinkichi:

“(. . .) sono imiya yōhōga jodōshito hotondo onaji monoga arimasu. “De aru”, “te iru”, “te irassharu”, “te aru”, nado. (. . .) “de aru” wa jodōshi “da” to dōguide ari, “te iru”, “te irassharu”, “te aru” wa

jodōshi “ta” no aru yōhō (“kaita ji” nadono “ta”) to onajide arimasu”.⁸

/há casos em que sua (do *hojoyōguen*) função e significado são quase idênticos ao do *jodōshi*: de aru, te iru, te irassharu, por exemplo. (...) De aru é idêntico ao *jodōshi* da; te iru, te irassharu, te aru possuem a mesma função do *jodōshi* ta em certos casos (por exemplo, o ta de “Kaita ji” – letra escrita).

Para ele o *hojoyōguen* se assemelha muito ao *jodōshi* no sentido de que ambos têm como função gramatical o fato de acrescentar diversos significados ou sentidos ao verbo (*tinjutsu*).⁹

Nesse sentido, gostaríamos de nos referir também à noção de “*jodōshi*” proposta por Tokieda Motoki como elemento que exprime diretamente a posição do falante em relação a um fato narrado qualquer, isto é, o “*tinjutsu*”¹⁰ e à de Takeoka Massao, como uma categoria que manifesta não somente o objeto pertencente ao mundo concreto mas, principalmente, a noção subjetiva de interpretação por parte do falante em relação a esse fato concreto.¹¹

Em verdade, o *jodōshi* é uma categoria gramatical que exprime o reconhecimento, o julgamento, a interpretação ou a maneira de pensar do falante. Através dele¹² (*jodōshi*) podemos detectar a maneira de apreensão do mundo (modalidade ou asserção) que o falante faz em relação a um determinado “fato narrado” (ou “um processo puro e simples, considerado como desembarçado de toda intervenção do falante”¹³ = “dictum”). Em “*Ikitai*” (Quero ir), é o *jodōshi* tai (que exprime desejo) que determina a modalidade (“desejo”, no caso). Nesse caso, diríamos que “*Ikitai*” encerra dois sentidos: o sentido próprio do verbo “*Iku*” (ir) acrescido da vontade do falante em relação a “ir” que é tai (querer). Temos então:

o “dictum” (*taishō*) + a modalidade ou o subjetivo da interpretação do falante (*gengoshutaino ninshikino shikata*)¹⁴

Essa noção de *jodōshi*, proposta acima, é de vital importância para analisarmos o problema do tempo em Língua Japonesa.

Kindaichi Haruhiko, analisando o tempo gramatical da Língua Japonesa Moderna,¹⁵ apresenta-o como sendo um fato lingüístico expresso em palavras, que contém o antes, o depois ou o durante de um fato. Diz que o que na realidade existe em Língua Japonesa é o “passado” (*Kakotai*) e o “não-passado” (*Hikakotai*) e que não temos formas lingüísticas explícitas que expressem o futuro ou o presente. Assim como faz em aspecto, distingue também o tempo (que para ele é gramatical) passado em tempos que expressem o estado passado (*Jōtaisōno tensu*) e os tempos que expressem a ação no passado (*Dōsasōno tensu*). Os primeiros equivalem ao passado propriamente dito (*Kakotai*) e os últimos, à ação concluída (*Kanryōtai*). Tanto o *Kakotai* quanto o *Kanryōtai*

são expressos pelo *jodōshi ta*. Embora admita a existência de tempo passado (*ta*), *Kindaichi* não admite a de tempo presente ou futuro.

Ora, as três noções de tempo surgem na medida em que as relacionamos entre si, isto é, o passado passa a existir no momento em que admitimos o ponto de referência “presente” ou o “futuro” assim como o futuro existe na medida em que admitimos o “presente” ou o “passado”. Se, para *Kindaichi*, o *jodōshi u*, *you*, *darō* (que indicam suposição ou ação ainda não realizada) não indicam futuro, torna-se difícil concordarmos com ele quando diz que *ta* indica tempo passado. Na verdade, o *jodōshi ta* possui a mesma função gramatical de *u*, *you* ou *darō* (ou qualquer outro *jodōshi*): exprime a modalidade ou a participação subjetiva do falante em relação a um fato narrado. Diremos, portanto, que o *jodōshi ta* não é o elemento que exprime o passado. O que estabelece a idéia real de algo que já aconteceu num passado é o contexto ou às vezes o advérbio de tempo que indica o passado. Assim, no exemplo

Kono isuwa kinōkara kokoni aru.
/Esta cadeira está aqui desde ontem/

o que indica a ação de *aru* (estar, existir) no passado ou como ação concluída é a expressão “*kinōkara*” (desde ontem). Não é necessário que se utilize, nesse exemplo, o *jodōshi ta* para se exprimir a ação concluída ontem de *aru*. O *jodōshi ta*, em outras palavras, não é um elemento gramatical que indica o passado. Ele indica, sim, a participação subjetiva do falante em relação ao fato narrado. Em

Sōsō, kyōwa bokuno tanjōbidatta.
/É mesmo! Hoje é o dia do meu aniversário!/

o *jodōshi ta* tem a função de um “*kandōshi*” (partícula que encerra modalidade – surpresa). Da mesma forma, os *jodōshi* que poderiam normalmente ser considerados como elementos gramaticais que exprimem a ação não concluída, são na realidade, elementos que indicam apenas a modalidade. Vejamos, na frase abaixo, a função de *darō*, por exemplo:

Amega furudarō.
/Parece que vai chover./

A idéia de dúvida indicada pelo *jodōshi darō* constitui a modalidade “suposição” expressa pelo falante, isto é, trata-se da participação ou interpretação do falante em relação ao fato “*Amega furu*” (Chover). O *jodōshi darō* é a forma que indica o sentimento de dúvida que paira no espírito do falante.

A idéia de presente, passado ou futuro relaciona-se diretamente com a posição ou o momento em que se encontrar o emissor da mensagem com relação ao fato que este narra. Relaciona-se com a situação da enunciação.

Em língua japonesa, a idéia de presente, passado ou futuro encontra-se vagamente configurada na mente do falante e daquele que interpreta o enunciado proposto por aquele. Essa divisão ou delimitação de tempo presente, passado ou futuro não é nítida a ponto de requerer formas gramaticais expressas que as tomem “categorias gramaticais”. Quando dizemos

Yoshi, katta
/Bom, comprarei/

o *ta* contém apenas o sentido de decisão com relação à ação de comprar (*kau*). O mesmo ocorre em

Sā, doita doita
/Bem, saiam, saiam! (abram alas)/.

Pensamos, pois, que mesmo o *jodōshi ta* não é elemento indicador de tempo verbal. Ele está, antes, intrinsecamente relacionado com a idéia de modalidade ou de interpretação que o falante faz do fato narrado. Essa função encontra-se ligada à própria natureza do *jodōshi* como elemento subjetivo que parte do falante. Podemos, portanto, admitir a hipótese de que a língua Japonesa constitui uma das línguas que não possuem o tempo considerado como gramatical e verbal — pelo menos, não com a mesma conceituação de tempo verbal contida na Língua Portuguesa.

Como vimos, a Língua Japonesa é rica em termos de expressões ou formas lingüísticas gramaticais que exprimem o aspecto, o que não ocorre com o tempo verbal. O aspecto existe como uma categoria gramatical. O tempo existe como um fato lingüístico, isto é, não como uma categoria gramatical, mas somente na medida em que exprime as indicações cronológicas contidas no aspecto. Ele (o tempo) é “um elemento interior ao predicado ou à frase de sentido completo e só existe no sentido de que “comporta um certo modo de manifestação no tempo de uma ação ou qualidade; é a indicação da maneira como elas preenchem o período a que a enunciação diz respeito”,¹⁶ isto é, ela existe no aspecto. Não se encontram, em Língua Japonesa, formas gramaticais que expressem as indicações cronológicas propriamente ditas, nem as divisões ou fragmentações do tempo em presente, passado e futuro.

Se o tempo é uma categoria abstrata, acrescentar uma forma gramatical ao fato para se expressar o tempo é algo que não é racional. É por isso que a Língua Japonesa é tão pobre em expressar o tempo. O próprio tempo é algo infinito e não cortável em partes (presente/passado/futuro) e o predicado não precisa necessariamente estabelecer ou expressar a divisão do tempo. A distinção entre presente, passado e futuro é, para o homem, a divisão de algo que não é divisível. Fragmentar o tempo não é uma atividade nada lógica,

e portanto, difícil de gerar formas estanques e finais. O tempo não é algo que possua uma estruturação mecânica e objetiva a ponto de ser fragmentado e capaz de gerar formas gramaticais explícitas e enumerativas (ou sucessivas que venha um após o outro). O sistema do tempo gramatical é construído de acordo com classificações categoriais sutis, subjetivas e por isso, diferentes de língua para língua. A diferenciação entre presente, passado e futuro não é nada objetiva. Nos dois exemplos abaixo

Hora, denshaga kuru.

/Olha, lá vem o trem/

Hora, denshaga kita.

/Olha, chegou o trem/,

o sentido de futuro ou passado encontra-se intrinsecamente ligado com a própria atitude mental do falante e do receptor da mensagem. Ambos podem ser interpretados como fatos que ocorrem tanto como ação concluída ou como ação que vai acontecer (futuro ou passado).

Harerudarō

/Provavelmente vai fazer bom tempo/

possui um conteúdo cujo sentido pode ser interpretado como sendo futuro, mas não podemos ver na frase nenhuma forma gramatical expressa que indique futuro. O sentido de futuro está na cabeça do falante e expressa pelo próprio contexto de situação ou pelo sentido geral da frase.

Jio kaiteiru

/Está escrevendo a letra/

expressa a duração da ação de escrever e não o tempo verbal.

Se o tempo é uma categoria abstrata, indivisível, e de caráter infinito, estabelecer-lhe divisões (em presente/passado/futuro) significa tentar dividir em categorias formais o próprio pensamento do homem. É por esta razão que o falante de língua Japonesa sente dificuldades em distinguir o tempo verbal (da Língua Portuguesa). Seu modo de raciocínio não é tão lógico-matemático como o pretendem os falantes da Língua Portuguesa. Embora não possuindo a riqueza na variedade de tempos e modos verbais, o japonês consegue se expressar e se comunicar plenamente na medida de todas as suas necessidades enquanto homem. Para uma comunicação ampla e definitiva, não é necessário que se estabeleçam os parâmetros (que são na realidade controvertidos) que delimitem a extensão do presente, do passado e do futuro. O tempo é uma categoria que não se deixa descrever por meio das classificações grama-

tais porque é um elemento que transcende o enunciado enquanto indicação em formas lingüísticas expressas.

A Língua Japonesa, portanto, é rica em recursos expressivos (e em formas gramaticais) que dizem respeito ao aspecto porque este constitui a descrição de um “estado de coisas”, mas é parca em recursos que exprimem o tempo porque este é uma categoria abstrata, difícil de ser dividida em partes.

Notas

1 – Ataliba T. de Castilho – “introdução ao Estudo do Aspecto Verbal na Língua Portuguesa”, in *Revista Alfa*, nº 12. Marília, FFCL de Marília set. de 1967, p.116.

2 – Tomamos aqui a noção de “tempo” não como a de tempo gramatical (ou tempo verbal = “tense” do Inglês) propriamente dita, mas mais no plano existencial ou semântico.

3 – Ataliba T. de Castilho, p.108.

4 – Idem, p.16.

5 – Idem p.16.

6 – Para se expressar o tempo ou o aspecto encontramos, na realidade, diante de duas possibilidades, em Língua Japonesa: ou se acrescenta um elemento que se relaciona com o processo ou movimento do fato a ser descrito, através de um contexto de situação (o que pode ser detectado pelo sentido que provém da relação entre todos os elementos da frase e a situação de enunciação) ou através de uma forma gramatical ou lexical (*jodōshi*, expressões que indicam tempo, etc.).

7 – Kindaichi Haruhiko – *Nishongo Dōshino Asupekuto*. Tóquio, Ed. Muguishobō, 1976, pp.39-55.

8 – Hashimoto Shinkichi – *Shinbunten Bekki*. Tóquio, Ed. Tozanbō 1938, pp. 146-147.

9 – “tinjutsu”: “modalidade” ou “asserção” (interpretação que o falante faz em relação ao fato considerado em si só, isto é, ao “tema do aoristo”).

10 – Idem.

11 – Takeoka Masso – “*KIto KERI* no Imi Yohō”, in *Revista Bunpō*. Tóquio, Ed. Meijishoin, 1970, pp.46-55.

12 – Evidentemente, não é somente através do *jodōshi* que podemos detectar a modalidade em Língua Japonesa, mas também através de outros recursos lingüísticos como: a) a escolha ou seleção das palavras, b) a ordem dessas palavras, c) o *te-ni-o-ha* (partículas relacionais que indicam função sintática) d) contexto, e) gênero do texto. Além desses fatores, o *jodōshi*, o *katsuyōkei* (formas de flexão), ou *kandōshi* (interjeição) e o *setsuzokushi* (conjunção) são termos que mais diretamente exprimem a modalidade. cf. Takeoka Massao, pp. 46-55.

13 – Noção de “Modalidade” proposta por Bally, apud *Dicionário de Linguística* – Jean Dubois et alii. SP, Cultrix, 1978, p.413.

14 – Takeoka Masao, pp.46-55

15 – Kindaichi Haruhiko, pp.29-61

16 – T. Todorov e O Ducrot – *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. SP, ed. Perspectiva, 1977, p.292.

BIBLIOGRAFIA

CASTILHO, Ataliba T. de “Introdução ao Estudo do Aspecto Verbal na Língua Portuguesa”, in *Revista Alfa*. Marília, FFCL de Marília, 1967, pp.13-117.

DUBOIS, Jean et alii - *Dicionário de Linguística*. SP, Cultrix, 1978.

HASHIMOTO, Shinkichi - *Shinbunten Bekki*. Tóquio, Ed. Tozanbō, 1938.

HASHIMOTO, Shinkichi - *Shinbunten Bekki*. Tóquio, Ed. Muguishobō, 1976.

HOJO, Tadao - “Iwayuru kakono jodōshi towa”, in *Revista Bunpo*, vol. 2, Tóquio, Maio de 1969, pp.10-21.

KAZAMA, Rikizo - “Te iru no iikata”, in *Revista Kokugoto Kokubungaku*, vol. 32. Tóquio, março de 1955, pp.48-58.

KINDAICHI, Haruhiko - *Nihongo Dōshino Asupekuto*, Tóquio, Ed. Muguishobō, 1976.

MATSUMURA, Akira - *Nihon Bunpō Jiten*. Tóquio, Ed. Meijishoin, 1971.

TAKEOKA, Massao - “Keri to Ki no imi, yoho”, in *Revista Bunpō*, nº 5. Tóquio, Ed. Meijishoin, maio de 1970.

TODOROV, T. e DUCROT, O. - *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. SP, Ed. Perspectiva, 1977.

TOKIEDA, Motoki et alii - *Kokugogaku Jiten*. Tóquio, Ed. Tokyoto, 1971.

TOKIEDA, Motoki - *Nihon Bunpō Kōgohen*. Tóquio, Ed. Iwanami, 1968, 21ª ed.

SUZUKI, Tanjiro - “Dōshino Mondaiten”, in *Nihon Bunpōkōza-Hinshibetsu*. Tóquio, Meijinshoin, 1972, pp.143-177.

WATANABE, Minoru - *Kokugo - Kobunron*. Tóquio, Ed. Hanawashobō, 1971.

YAMADA, Yoshio - *Nihon Bunpōgaku gairon*. Tóquio, Ed. Hōbunkan, 1967, 7ª ed.

**A MAIS ANTIGA LEI ESCRITA DO JAPÃO:
A “ORDENAÇÃO DOS DEZESSETE ARTIGOS”
DO PRÍNCIPE REGENTE SHÔTOKU**

Ricardo Mário Gonçalves

Introdução

Nosso objetivo é apresentar uma tradução comentada da *Ordenação dos Dezessete Artigos (Jûshichijô Kempô)* do Príncipe Regente Shôtoku (574-622), a mais antiga lei escrita japonesa, promulgada, conforme a tradição registrada no *Nippon-Shoki (Crônica do Japão)*, no ano de 604. Esse documento representa para nós um exemplo bastante significativo de um aparato ideológico de um estado monárquico fundamentado no Modo de Produção Asiático (MPA). Para compreender melhor seu significado, urge, antes de mais nada, inseri-lo no contexto do processo de formação do Antigo Estado Despótico Japonês (sec. IV – sec. VIII d.C.).

A fase de formação do Antigo Estado Despótico Japonês, que se estende desde as origens nebulosas da Monarquia de Yamato (sec. IV d.C.) até o apogeu do poder do Clã Imperial (sec. VIII), pode ser encarada como uma oscilação entre duas tendências, uma descentralizadora e conservadora, e outra centralizadora e progressista, com uma crescente predominância desta última que culminará em seu triunfo, ainda que provisório, no início do século VIII. Momentos decisivos desse processo de centralização são: a introdução do Budismo (538), a regência do Príncipe Shôtoku (593-622), a Reforma de Taika (645), a construção de uma capital permanente – Nara (710) – e a elaboração das Primeiras crônicas oficiais da monarquia nipônica, o *Kojiki (Crônica das Coisas Antigas)* (712) e o *Nippon-Shoki* (720).

Antes da introdução do Budismo, o Japão, não obstante a preponderância do Clã Imperial, cujo poder provavelmente começa a constituir a partir do século IV na região de Kinki, pouco mais é, politicamente, do que uma confederação de clãs aristocráticos que controlam grandes domínios onde comunidades de agricultores e artesãos a eles submetidos se entregam às tarefas produ-

tivas. Situado na periferia do mundo chinês, que alcançou sua unificação política no sec. III a.C., nele buscará o Japão o modelo de suas instituições econômicas, sociais e políticas. Podemos dizer que os setores progressistas (o Clã Imperial e certos clãs a ele associados como o Clã Soga) são os que se mostram mais particularmente interessados na absorção dos modelos oferecidos pelo continente, ao passo que os clãs conservadores, hostis ao fortalecimento do poder monárquico, mostram-se refratários à cultura estrangeira, como é o caso do Clã Monobe, que combate a implantação do Budismo.

O processo de consolidação do Estado Antigo Japonês pode ser analisado em três níveis: econômico, político e ideológico.

Ao nível econômico, assistimos à tentativa de implantação de uma economia estatizada, típica de uma formação social em que prepondera o MPA, como é o caso do Império Chinês. Ao tempo do Príncipe Shôtoku ainda pouco foi feito nesse sentido, pois só a Reforma de Taika de 645 irá decretar a abolição dos domínios dos clãs e sua transformação em terra pública, concomitantemente à conversão das comunidades subordinadas aos clãs em súditos da Coroa Imperial com direito de cultivar parcelas das terras públicas em troca de parte da produção das mesmas recolhida com tributo e da prestação periódica de corvéias para o Estado. Entretanto, já se percebe na legislação do Príncipe Shôtoku a intenção da monarquia em interferir cada vez mais nas atividades econômicas, regulamentando a arrecadação dos tributos e a convocação dos trabalhadores para as corvéias.

Ao nível político, assistimos ao processo de fortalecimento da monarquia que, ao mesmo tempo em que procura cercar a autonomia econômica dos clãs aristocráticos, visa enquadrá-los numa hierarquia burocrática copiada da chinesa, fiel aos interesses da Coroa e por ela paga. O Príncipe Shôtoku fez no ano de 603 uma primeira tentativa de organizar uma hierarquia burocrática de doze graus. A Reforma de Taika e os Códigos promulgados depois da mesma aperfeiçoaram o sistema, instituindo no Japão uma complexa organização burocrática copiada da do continente. Os aristocratas que tiveram então seus domínios confiscados pela Coroa passaram a receber estipêndios em troca de seus serviços prestados ao Estado como burocratas. Na verdade tal regime não chegou a se consolidar, pois a pressão exercida pela aristocracia nunca permitiu que o programa de estatização das terras fosse levado até suas últimas conseqüências e já no século VIII se inicia o processo de formação de novos domínios particulares. Por outro lado, no plano estritamente político, nunca a Coroa conseguiu se desembaraçar totalmente da influência dos clãs aristocráticos. O Príncipe Shôtoku governou associado ao clã Soga e a Reforma de Taika foi feita com o concurso do clã Nakatomi, que teve então seu nome mudado para Fujiwara.

Ainda ao nível político, podemos mencionar a elaboração de um aparato jurídico do qual a "Ordenação" do Príncipe Shôtoku representaria uma primeira tentativa. Um corpo de leis mais minucioso só foi promulgado em época bem posterior (Código de Taihō de 701).

Ao nível ideológico, cumpre ressaltar a introdução no Japão de sistemas de pensamento favoráveis à centralização monárquica, como o Budismo, nos planos ético e religioso, e o Confucionismo, nos planos ético e político. O Budismo, introduzido no país oficialmente no ano 538, favorecia a centralização na medida em que oferecia uma mensagem universal de salvação acessível a todos os homens que colocava um segundo plano o culto de origem tribal das divindades locais e dos antepassados dos clãs, que apresentava, naturalmente, grande diversificação regional. Já o Confucionismo trazia uma ideologia de lealdade e submissão ao poder do monarca, lealdade essa considerada análoga aos sentimentos de respeito e obediência que no seio de uma família devem nortear a conduta dos filhos em relação aos pais. Não é de se estranhar, pois, que o Budismo e o Confucionismo sejam os principais esteios da “Ordenação”. A elaboração da justificativa ideológica para a monarquia centralizada atingiu seu clímax com a redação do *Kojiki* e do *Nippon-Shoki*, em que as diferentes tradições mitológicas existentes no Japão foram montadas de molde a constituir um sistema que atestava a origem divina do Clã Imperial e justificava o seu domínio sobre o país e sua superioridade sobre as demais linhagens aristocráticas que também pretendiam ter origem divina.

O texto da “Ordenação”

O texto da *Ordenação dos Dezessete Artigos* se encontra no 22º rolo do *Nippon-Shoki*, que se trata do reinado da Imperatriz Suiko, durante o qual o Príncipe Shôtoku assumiu o governo como *Sesshô* (Regente), associado a Soga no Umako, o líder do poderoso clã dos Soga. Segundo o *Nippon-Shoki*, o Príncipe promulgou sua “Ordenação” no 4º mês do ano 604, poucos meses após sua tentativa de criar uma hierarquia burocrática copiada da chinesa. Vários historiadores colocam em dúvida a autenticidade do texto da “Ordenação”, argumentando que como ele cita cargos e instituições que só surgiram no Japão após a Reforma de Taika, não passa de um documento forjado no todo ou em partes pelos redatores do *Nippon-Shoki*. Outros historiadores, como o Prof. Mitsusada Inoue¹, argumentam que isso não basta para se colocar em dúvida a autenticidade do texto, pois pode muito bem ter acontecido que, inspirando-se no direito e nas instituições chinesas, o Príncipe tenha idealizado tais cargos e instituições que só foram realmente concretizados mais tarde. Para o nosso propósito, a autenticidade ou não do texto é irrelevante, pois pretendemos apenas apresentar um documento que exponha a ideologia subjacente ao processo de centralização da monarquia japonesa nos quadros do MPA.

O Prof. Hajime Nakamura, em seu estudo introdutório à seleção de textos do Príncipe Shôtoku publicada pela Editora Chuô-Kô-ron², realça as influências budistas no texto da “Ordenação”, comparando a mesma às leis de outros

soberanos budistas da Ásia Oriental, como os *Éditos do Imperador Açoka* e a *Ordenação de Dezesseis Artigos* do rei tibetano Song-tsen Gampo. Sem negar a profunda influência do Budismo, devemos insistir na marcante influência da ideologia ético-burocrática do Confucionismo. Cumpre notar também que muito mais do que um código de leis dirigido a toda a população, a “Ordenação” representa uma espécie de estatuto ou código de ética a ser obedecido pelos burocratas da nascente monarquia centralizada nipônica.

Assim, a ênfase na idéia de harmonia, que aparece nos artigos 1º e 15º e com a qual o Príncipe parece querer apaziguar os conflitos entre os clãs e a Coroa ou as tensões que lançam os clãs um contra os outros, pode ser considerada uma influência budista. O entusiasmo do Príncipe pelo Budismo, que o levou a construir templos e a fazer ele próprio pregações na Corte, está também bastante evidente no artigo 2º, em que ele apresenta uma exortação à veneração das Três Jóias do Budismo: o Buda (Mestre), o Dharma (Doutrina) e o Sangha (Comunidade de Adeptos). Budistas também são as idéias sobre a imperfeição da natureza humana expostas no artigo 10º e a exortação à tomada de decisões importantes que encontramos no artigo 17º, que nos parece ser uma transposição para o plano político do ideal democrático das instituições monásticas budistas. Nos demais artigos, parece-nos que predomina a influência confuciana, como o retrato do soberano que aparece no artigo 3º, verdadeiro *kosmokrator* que preside tanto as leis da sociedade humana como as da natureza, e a ênfase na etiqueta que se encontra no artigo 4º. Igualmente confucianas são as preleções de natureza ética que se encontram nos demais artigos.

O estudioso de questões sócio-econômicas examinará com particular interesse o artigo 12º, que se refere à regulamentação da política tributária, e o artigo 16º, que procura regulamentar as corvéias. Percebe-se aí o caráter fisiocrático próprio da economia política confuciana, que vê na agricultura a principal fonte de riqueza para o Estado. Testemunham esses dois artigos os primeiros esforços no sentido da estarização da economia que foi tentada posteriormente com a Reforma de Taika.

É significativo o fato do texto em nenhum momento mencionar escravos ou escravidão, mas apenas a mobilização temporária de agricultores para corvéias, o que caracteriza também o Édito da Reforma de Taika e os códigos promulgados posteriormente à mesma. As atividades produtivas na formação social nipônica antiga não são exercidas por escravos, mas sim por comunidades de camponeses e artesãos enquadradas de início pelos clãs aristocráticos e posteriormente pela monarquia centralizada através da burocracia que a serve. Essa é a principal razão que nos leva a classificar a formação social japonesa antiga como fundamentada no MPA e não no Modo de Produção Escravista, como querem alguns historiadores influenciados pelo estalinismo, como Shô Ishimoda, Goro Hani e outros.

A tradução da *Ordenação dos Dezessete Artigos* que apresentamos abaixo foi feita a partir do texto editado pelo Prof. Hajime Nakamura na seleção de tex-

tos do Príncipe Shôtoku acima mencionada³. Consultamos também a tradução em japonês moderno que consta da seleção de textos do Nippon-Shoki lançada também pela editora Chuô-Kôron, sob a responsabilidade do Prof. Mitsusada Inoue⁴.

JÛSCHICHIJÔ KEMPÔ (ORDENAÇÃO DOS DEZESSETE ARTIGOS)

Artigo 1º – Deveis respeitar a harmonia e ter por princípio não conflitar. Os homens formam grupos, mas poucos são os que chegaram à compreensão da verdade. Assim, alguns não obedecem ao soberano ou ao pai, ao passo que outros divergem dos que lhes são próximos. Entretanto, caso os superiores tiverem brandura e os inferiores harmonia ao discutir uma questão, as coisas se encaminharão razoavelmente por si mesmas e nada haverá que não possa ser realizado.

Artigo 2º – Deveis venerar as Três Jóias. As Três Jóias são o Buda, o Dharma e o Sangha. São elas o centro da veneração de todos os seres vivos, o Princípio regedor de todas as nações. Em nenhuma época encontraremos pessoas que não as venerem. Poucos são os homens verdadeiramente maus. Todos hão de compreender, caso sejam bem ensinados. Como poderemos corrigir o errado, a não ser através das Três Jóias?

Artigo 3º – Se receberdes uma ordem imperial, tratai de cumpri-la. O Soberano é o Céu e o súdito é a Terra. O Céu cobre e a Terra sustenta. Assim, as quatro estações se sucedem regularmente e todos os fluidos podem circular. Se a Terra tentasse cobrir o Céu, essa ordem seria arruinada. Assim, quando o Soberano fala o súdito ouve e quando o superior age, o inferior obedece. Portanto, ao receberdes uma ordem imperial, certamente deveis obedecê-la. Caso não obedecerdes, provocareis vossa própria ruína.

Artigo 4º – Que os ministros e funcionários tomem a etiqueta por princípio. O fundamento do governo do povo está com certeza na etiqueta. Quando o superior não observa a etiqueta, o inferior não se mantém em ordem. Quando o inferior não observa a etiqueta, certamente são cometidas faltas. Assim, se os ministros obedecem à etiqueta, a ordem hierárquica não é quebrada e se o povo obedece à etiqueta o estado se governa por si mesmo.

Artigo 5º – Deveis renunciar aos desejos de requintes culinários, abandonar as ambições por bens materiais e julgar as causas de maneira clara. O povo

apresenta mil queixas por dia. Se tão elevado é seu número em um dia, muito maior será ele ao se passarem os anos. Ultimamente aqueles que se encarregam das causas têm constantemente obtido vantagens pessoais e recebido suborno para ouvir as queixas. Assim, as causas dos ricos são ouvidas como pedras lançadas n'água; já a causa dos pobres são repelidas como água jogada nas pedras. Assim, os pobres não sabem o que fazer e o dever a ser cumprido pelos súditos também é perdido de vista.

Artigo 6º – Uma excelente lei antiga é a de castigar o mal e encorajar o bem. Assim, quando verdes o bem nas pessoas não deveis escondê-lo e quando verdes o mal, certamente deveis corrigi-lo. Os que usam da lisonja e do insulto são instrumentos contundentes que desorganizam o Estado. São espadas aguçadas que ceifam o povo. Os lisongeiros costumam delatar aos superiores os erros dos inferiores e censurar as faltas dos superiores junto aos inferiores. Tais pessoas não nutrem fidelidade, para com o soberano nem benevolência para como o povo. Isso é causa de grandes desordens.

Artigo 7º – Cada pessoa tem suas responsabilidades. Deve desempenhá-las a contento, sem desregramentos. Quando um sábio ocupa um cargo, imediatamente erguem-se vozes de louvor. Quando um perverso é investido de uma função, eclodem imediatamente os desastres e as perturbações. Poucos são os sábios de nascimento, mas aqueles que refletem bastante tornam-se homens santos. Tanto as coisas grandes como as pequenas só são organizadas quando há pessoas que se responsabilizam. Quer a longo prazo quer em pouco tempo as coisas só se realizam plenamente quando há o encontro com pessoas sábias. Dessa forma o Estado se manterá permanente e o país não será sujeito a perigos. Por isso os soberanos santos do passado buscavam as pessoas adequadas, para ocupar os postos, ao invés de criar cargos para beneficiar pessoas.

Artigo 8º – Os governadores e funcionários devem comparecer cedo ao trabalho e retirarem-se tarde. Os assuntos públicos não podem ser negligenciados, dificilmente podem ser solucionados mesmo durante um dia inteiro. Assim, aquele que comparece tarde ao trabalho não resolve os assuntos com a necessária rapidez e aquele que se retira cedo deixa coisas por fazer.

Artigo 9º – A sinceridade é a fonte de toda a justiça. Deveis ter sinceridade em todas as coisas. O bem ou o mal nas coisas, a realização ou o fracasso certamente dependem da sinceridade. Quando os ministros têm sinceridade, não há coisa que não possa ser realizada. Quando os ministros não têm sinceridade, todas as coisas fracassam.

Artigo 10º – Deveis eliminar a cólera do coração e deixar de revelar cólera no semblante. Não deveis ter cólera pelo fato das pessoas serem dife-

rentes. Todas as pessoas têm uma mente. Cada mente tem seus apegos. Aquilo que o outro acha bem eu posso achar ruim. Aquilo que eu acho bom o outro pode achar ruim. Nem meu coração é o de um santo nem o do outro será o de um tolo. Todos somos simplesmente homens profanos. Quem poderá discernir perfeitamente o que é certo e o que é errado? As pessoas são ao mesmo tempo sábias e ignorantes, tais como brincos circulares sem borda. Assim, quando o outro se encolerizar, deveremos refletir se não haverá erro de nossa parte. Ainda que eu esteja certo do que estou fazendo, deverei respeitar a opinião dos demais, e me conformar com sua maneira de agir.

Artigo 11º – Deveis discernir com clareza os méritos e as faltas dos funcionários, conferindo-lhes os prêmios ou as penalidades correspondentes. Ultimamente pessoas destituídas de méritos têm recebido prêmios, e penalidades têm sido aplicadas a pessoas inocentes. Os dignatários responsáveis pela administração devem ministrar prêmios e penalidade de maneira clara e justa.

Artigo 12º – Os governadores e prefeitos não deverão arrecadar impostos do povo de maneira arbitrária. O Estado não pode ter dois soberanos e o povo não pode ter dois senhores. Todo o povo deste país tem por senhor o Imperador. Todos funcionários encarregados da administração são súditos imperiais. Como poderão arrecadar do povo impostos além dos institucionalizados?

Artigo 13º – Os funcionários nomeados para os diversos postos deverão conhecer bem suas funções. Eventualmente poderão ser forçados a se afastar de seus deveres por doença ou viagens. Entretanto, uma vez empossados, deverão se adaptar a suas funções como se jpa fossem veteranos. Que não perturbem o andamento dos negócios públicos alegando que determinada coisa não é de sua competência.

Artigo 14º – Súditos e funcionários não devem ter inveja. Se eu tenho inveja de alguém, alguém há de ter inveja de mim. As preocupações provocadas pela inveja não têm limites. Assim, não nos alegramos quando alguém nos excede em sabedoria e invejamos que nos suplanta em engenho. Assim, é difícil encontrar um homem sábio que surge a cada 500 anos ou aguardar um santo que se manifesta a cada mil anos. Mas como o país poderá ser administrado sem homens sábios e santos?

Artigo 15º – O dever do súdito é deixar de lado as coisas particulares e se aplicar às coisas públicas. Aquele que se prende a interesses particulares certamente provoca ressentimentos. Quando existem ressentimentos, as pessoas não se harmonizam. Quando não há harmonia, os assuntos públicos são perturbados por interesses particulares. Quando o ressentimento se manifesta, as instituições são desobedecidas e as leis são infringidas. Por isso foi dito no

Artigo 1º , com a mesma intenção, que superiores e inferiores devem se harmonizar.

Artigo 16º – Um bom costume que vem dos tempos antigos é o de se conceder tempo ao povo ao mobilizá-lo para corvéias. Assim, se houver tempo, o povo deve ser convocado nos meses de inverno. O período que vai da primavera ao outono é dedicado à agricultura e à criação do bicho-da-seda, o povo não deve ser convocado nessa época. O que comer, se não houver agricultura? O que vestir, se não houver seda?

Artigo 17º – Ninguém deve resolver nenhum assunto sozinho, os problemas devem ser discutidos em grupo. As pequenas coisas, sendo de pouca importância, não necessitam ter discutidas em grupo; entretanto, quando as grandes coisas são discutidas, pode haver suspeita de engano. Assim, se elas forem discutidas em grupo, poder-se-á encontrar a maneira correta de resolvê-las.

NOTAS

1 – I, p. 460.

2 – II, p. 40-45

3 – II, p. 409-415

4 – I, p. 218-301

BIBLIOGRAFIA

(I) NIPPON-SHOKI – Seleção de textos, introdução e notas de Mitsuada Inoue, Tokyo, Chuô-Kôron-sha, 1971. (Coleção Nippon no Meicho nº 1).

(II) SHÔTOKU-TAISHI – Seleção de textos, introdução e notas de Hajime Nakamura, Tokyo, Chuô-Kôron-sha, 1970 (Coleção Nippon no Meicho nº 2).

NOTAS SOBRE FÛSHIKADEN

Sakae Murakami

No período Muromachi (XIV-XVI), palco de rica efervescência social, assistimos ao teatro Nô estabelecer-se como uma arte de representação, reconhecida e amparada pelo governo da época.

Esta posição de destaque, alcançada pelo singular drama japonês, cujas raízes mais profundas estão nas manifestações populares como Sarugaku¹ e Dengaku², deve-se muito ao Kiyotsugu Kan-ami (1333-1384) — talentoso ator e compositor de Nô — o qual liderava Yûzuki-za, um dos quatro grupos do Nô da província de Yamato³. Posteriormente, esta arte foi refinada e sofisticada por seu filho e sucessor, Motokiyo Zeami (1363-1443), que, além de possuir as qualidades artísticas de seu pai, tinha o dom de ser um inteligente teórico de Nô. Desta sua aptidão resultaram vários tratados que trazem reflexões sobre o assunto e que, considerados estritamente confidenciais, deveriam “ser transmitidos apenas a um único homem por geração”⁴.

De fato, tais tratados permaneceram secretos por aproximadamente cinco séculos.

Assim, quando o filólogo Tôgo Yoshida publica em 1909 *Zeami Jûrokubushû* (Dezesseis Opúsculos de Zeami), trabalho que se apoiava num calhamaço de manuscritos que um certo Zenosuke Yasuda encontrou em meio a documentos que pertenciam a família de um senhor feudal, o fato cria forte impacto nos meios interessados.⁵

Outras descobertas foram feitas, como a de Kazuma Kawase, que traz na sua edição os vinte e três opúsculos de Zeami.⁶ Todavia, após um certo período de discussões e análises que se seguiram a essas revelações, hoje costuma-se considerar como da autoria de Zeami os vinte e um tratados que enumeramos abaixo na ordem cronológica das datas de elaboração, reais ou supostas.

- *Fûshikaden* (Da transmissão do Belo contido na flor), geralmente denominado *Kadensho* (O livro da transmissão da flor) ou *Kaden* (Da trans-

- missão da flor). É composto de sete livros. Do primeiro ao terceiro livro está assinalada a data de abril/1400; o quarto e o quinto, março/1402; o livro sexto sem nenhuma data e o livro sétimo com a data de junho/1418.
- *Nô ni Jô-Ha-Kyû no koto* (Da progressão do Jô-Ha-Kyû no Nô) ou *Kashûnai nukigaki* (Transcrição extraída do ensaio da flor). Traz a data de fevereiro/1418.
 - *Ongyoku kowadashi kuden* (Tradição oral concernente ao canto e à emissão da voz). Datado de junho/1419.
 - *Shikadô* (Caminho que conduz à flor). Datado de junho/1420.
 - *Nikyoku santai ningyôzu* (Estudo ilustrado por figuras sobre “dois elementos e três tipos”), comumente denominado pela abreviação *Ningyô* (Figuras). Datado de julho/1421.
 - *Sandô* (Três caminhos), comumente denominado *Nôsakusho* (O livro da composição dos Nô). Traz a data de fevereiro/1423.
 - *Kakyô* (Espelho da flor). Datado de junho/1424.
 - *Fushizuke shidai* (Da colocação na música), sem data. Talvez elaborado após *Sandô*.
 - *Fûkyokushû* (Da melodia), elaborado provavelmente após *Fushizuke shidai*.
 - *Yûgaku shûdô fûken* (Do estudo e do efeito visual dos entretenimentos musicais), talvez composto antes do *Kyûi* (Dos nove graus).
 - *Goi* (Dos cinco graus), igualmente escrito antes do *Kyûi*.
 - *Kyûi* (Dos nove graus), certamente elaborado antes do *Rikugi* (Seis modos).
 - *Rikugi* (Seis modos). Datado de março/1428.
 - *Shûgyoku tokka* (Da coleta das preciosidades para alcançar a flor). Datado de junho/1428.
 - *Gon-on* (Cinco modos melódicos), elaborado possivelmente antes do *Go-ongyoku jôjô* (Anotações sobre cinco modos melódicos).
 - *Go-ongyoku jôjô* (Anotações sobre cinco modos melódicos), composto talvez depois do *Fûkyokushû*.
 - *Shudôsho* (O livro de estudo do caminho). Datado de março/1430.
 - *Ze-shi rokujû igo sarugaku dangi* (Confederações com o mestre Ze [ami], após os seus sessenta anos, sobre Sarugaku), geralmente denominado *Sarugaku dangi* (Considerações sobre Sarugaku). Datado de novembro/1430.
 - *Museki isshi* (Rastro de um sonho sobre um papel). Datado de setembro/1432.
 - *Kyakuraika* (O ir e o vir da flor). Datado de março/1433.
 - *Kintôsho* (O livro da ilha dourada). Datado de fevereiro/1436.⁷

Desta lista, as duas obras que se afastam da temática constante desenvolvida nos tratados ali relacionados, ou seja, que se afastam do discurso sobre os

vários aspectos do teatro Nô, são *Museki isshi* e *Kintôsho*. São textos de alta qualidade poética e humana, onde o primeiro é um lamento de Zeami que chora a morte de seu filho Motomasa, e o segundo, uma narrativa poética do exílio do autor na ilha de Sado, já em sua velhice.

Feitas estas ressalvas, pode-se dizer que entre os textos teóricos de Nô acima citados, *Fûshikaden* merece certo destaque, não apenas porque representa o marco inicial da teoria estética de Zeami, a qual tem as subseqüentes evoluções no decorrer de seus trabalhos, mas também porque *Fûshikaden* foi elaborado segundo a evidente influência de Kan-ami. *Fûshikaden* é, na verdade, a concretização do desejo do filho Zeami de transmitir a seu sucessor o Nô que ele adquiriu e conheceu sob a orientação de seu pai e mestre. A devoção e a admiração de Zeami pelo pai são claramente manifestadas nas diversas passagens do texto.

Zeami diz: “Conservei no fundo d’alma as palavras que meu falecido pai me confiou e eu, aqui, registrei o essencial....” (*Bôfu no môshiokishi koto-domo wo, shintei ni sashihassamite, taigai wo rokusuru tokoro....*⁸), “assim aquilo que consigno nessas anotações – contidas na *Da transmissão da flor* a partir de *Exercícios seguindo a idade* – não é absolutamente o conhecimento que surgiu de minha própria capacidade; desde minha primeira infância, beneficiei-me do apoio de meu falecido pai e depois, concluindo a minha formação, durante vinte anos, recebi a influência de seu estilo, tal como tocava aos meus olhos e tal como os meus ouvidos o registravam....” (*oyoso, Kaden no uchi, Nenrai keiko yori hajimete, kono jôjô wo shirusu tokoro, mattaku jiriki yori izuru saigaku narazu. Yôshô yori kono kata, bôfu no chikara wo ete hito to narishi yori, nijû yonen ga aida, me ni fure mimi ni kikiokishi mama, sono fû wo ukete,*⁹). Com isso, Zeami modestamente se revela um fiel estenógrafo dos propósitos de Kan-ami, o depositário de seu segredo, o aluno e o sucessor sem imaginação.¹⁰ Sabe-se contudo que *Fûshikaden* não é um mero registro das opiniões de Kan-ami mas é a compreensão e a análise de Zeami sobre os preceitos legados por seu mestre.

Ora, *Fûshi* é uma terminologia da estética japonesa da Idade Média para descrever o estado da beleza artística; o *Ka*, ou seja, a flor constitui um objeto simbólico de expressão do charme do Nô, que se refere em particular à atração que os atores exercem sobre o público; o *Den* significa legenda ou tradição.¹¹ E *Fûshikaden* é o nome que designa um conjunto de tratados contidos em sete livros:

Primeiro livro – *Nenrai keiko jôjô* (Anotações sobre os exercícios para as várias faixas etárias)

Segundo livro – *Monomane jôjô* (Anotações sobre a mímica)

Terceiro livro – *Mondô jôjô* (Anotações [sobre a representação de Nô] em forma de diálogo)

Quarto livro – *Shingi haku* (Origens rituais)

- Quinto livro — *Ōgi haku* (Os arcanos)
 Sexto livro — *Kashī haku* (Da apropriação da flor)
 Sétimo livro — *Besshi kuden* (Notas complementares: a tradição oral)

É extremamente difícil estabelecer juízos de valor sobre os tratados de Zeami e, na verdade, nem se deve levantar semelhantes discussões. Porém, pode-se dizer que *Fūshikaden*, especialmente até o terceiro livro, reserva surpresas que raramente são sentidas nos demais estudos, no que tange a considerações sobre formação ou atuação do ator e sobre o espetáculo.

Desta forma, o primeiro livro contém reflexões sobre os ensinamentos que devem ser ministrados ao aprendiz, em consonância com sua evolução etária, a qual é dividida em sete fases: “sete anos”, “a partir de doze ou treze anos”, “a partir de dezessete ou dezoito anos”, “vinte e quatro — vinte e cinco”, “trinta e quatro — trinta e cinco”, “quarenta e quatro — quarenta e cinco” e “depois dos cinquenta anos”. Ali evoca com insistência a necessidade de o ator se conscientizar dos limites ou das vantagens que determinadas fases impõem ou concedem à sua arte. Estas vantagens Zeami identifica como “*jō-bun no hana*” (a flor do momento), flor que desaparece junto com a época que provocou o seu desabrochar.

Todavia, a aspiração suprema do ator que escolheu o Nô como arte de sua vida é conseguir “*makoto no hana*” (a flor verdadeira), uma flor que não murcha mesmo com o passar dos anos, uma força que o ator adquire e que mantém, mesmo ao perder a beleza do corpo e da voz.

Portanto, “mesmo recebendo o elogio do público, mesmo sobrepujando os artistas consagrados, é necessário que se perceba tratar-se de uma flor insólita do momento; deve-se interpretar cada vez mais corretamente a mímica e, perguntando minuciosamente as opiniões dos mestres, deve-se multiplicar os exercícios. Assim, tomar a flor do momento pela flor autêntica é um estado de espírito que o afasta ainda mais da verdadeira flor. Só que a maioria das pessoas, ao se perder na flor do momento, ignora que esta logo desaparecerá... se realmente houver conscientização de seu próprio nível, a flor que corresponde a este nível não desaparecerá jamais. Se [o ator] acreditar que é tão habilidoso a ponto de ultrapassar o próprio estágio, perde até a flor do estágio anterior” (*Tatoi, hito mo home, meijin nado ni katsutomo, kore wa ittan mezurashiki hananari to, omoisatorite, iyoiyo monomane womo sugu nishisadame, na wo etaran hito ni, koto wo komakani toite, keiko wo iyamashi ni subeshi. Sareba, jibun no hana wo makoto no hana to shiru kokoroga, shinjichi no hana ni nao tōzakarū kokoronari. Tada, hitogoto ni, jibun no hana ni mayoite, yagate hana no usuru womo shirazu... waga kurai no hodo wo yokuyoku kokoroenureba, sorehodo no hana wa, itigo usezu. Kurai yori ue no jōzu to omoeba, moto aritsuru kurai no hana mo usurunari.*¹²).

“Dezessete ou dezoito anos” e “quarenta e quatro — quarenta e cinco” são períodos particularmente difíceis para um ator que almeja alcançar “*makoto*

no hana". São fases em que "*jibun no hana*" desaparece. A primeira, motivada pela transformação física do ator, e a segunda, pelo cansaço que resulta da própria idade do artista.

"Dezessete ou dezoito anos" é o estágio da vida do ator em que sua "flor" da voz desaparece, em que não se vê mais o encanto natural que caracterizava seus anos anteriores. O jovem ator, conscientizando-se de suas próprias limitações, depara em seus ensaios, com dificuldades até então não sentidas, pensando que o público percebe esta sua insuficiência; sente-se ridículo e envergonhado e acaba finalmente por perder sua preciosa espontaneidade. Sua perseverança nos exercícios, próprios a esse período de transformação, é a única arma de que dispõe para lutar. E por ser uma fase crítica, ela é para o ator, o momento de decisão na escolha do Nô como a arte de sua vida. Por outro lado, a única força que resta aos "quarenta e quatro – quarenta e cinco" é aquela obtida do fruto dos anos de treinamento ininterrupto que a antecederam. Esta força, sim, é "*makoto no hana*", a "flor" que surge do espírito e desabrocha numa árvore seca, com folhas esparças, mas porisso mesmo, mais bela e mais impressionante. É a "flor" que Zeami viu no Nô de seu mestre Kan-ami, o qual, uns quinze dias antes de morrer, aos cinquenta e dois anos, representou diante do deus do templo Sengen¹³, emocionando a todos com seu brilhante desempenho.¹⁴

No que se refere ao estudo da mímica, que é um dos elementos essenciais do Nô, Zeami o desenvolve no segundo livro, discorrendo sobre o modo de expressar a natureza ou o caráter dos "personagens-tipos". Como objeto da análise, apresenta nove modelos: a mulher, o velho, o personagem de rosto descoberto¹⁵, o louco¹⁶, o monge, o ashura¹⁷, o deus, o demônio e o personagem de assuntos chineses.

Faz-se necessário aqui refletir sobre a teoria de "*Nikyoku santai*" (Dois elementos e três tipos) da qual o autor faz sua primeira referência em *Shikadô* para logo a seguir retomá-la no *Nikyoku Santai Ezu* a fim de explicá-la mais extensamente, inclusive com ilustrações.

A respeito dessa teoria, Zeami explica: "Não obstante sejam numerosas as modalidades [da nossa arte], a porta de acesso ao estudo do caminho¹⁸ [que leva a ela] se reduz a dois elementos e três tipos. Como dois elementos, entendo o canto e a dança. Como três tipos, os "personagens-tipos" da mímica. De início, [o aluno] estudará a fundo, sob a direção do mestre, o canto e a dança e após os dez anos de idade, até atingir a maioridade, ele se absterá ainda por um certo tempo de estudar os três tipos... Depois, atingindo a maioridade, ele poderá usar a máscara, adaptar sua silhueta aos diversos gêneros, e numerosas serão as mímicas que lhe serão acessíveis; entretanto, mais que nunca, a porta que lhe permitirá chegar ao estilo autêntico da suprema realização é representada pelos três únicos tipos. Esses três tipos são: o tipo do ancião. o tipo da mulher e o tipo do guerreiro [É necessário] fazer bem esse triplo estudo. isto é, aprender a maneira de assimilar o ancião, aprender

a maneira de assimilar a mulher e aprender a maneira dos personagens enérgicos; depois [é necessário] aplicar a cada passo os dois outros elementos: o canto e a dança, aprendidos desde a infância; fora disso, não deve existir, aqui, nenhum outro objeto de estudo no nosso caminho. Quanto às demais formas de estilo cumpre esperar sem ansiedade que elas se desenvolvam naturalmente dos dois elementos e três tipos... Mesmo que esses estilos secundários não aflorem, causados por insuficiência de capacidade artística, a partir do momento em que o ator tenha assimilado perfeitamente os dois elementos e os três tipos, torna-se *um excelente artista*” (*Sono fûtei ôshi to iedemo, shudô no nyûmon wa, nikyoku santi wo sugubekarazu. Nikyoku to môsu wa buga nari. Santai to môsu wa monomane no jintai nari. Mazu, ongyoku to mai towo, shi ni tsukite, yokuyoku naraikiwamete, jussai bakari yori tôgyô no aida wa, shibaraku santai woba naraubekarazu... Sate, genbukushite, nantai ni naritaran yoriwa, sude ni men wo kake, sugata wo shinajina ni nashikaete, sono nisegoto ôkarubekeredomo, naomo, makoto no jôka no geifû n itarubeki nyûmon wa, santainominari. Rôtai, nyotai, guntai, kore mitsunari. Nô ni narubeki jintai no manabi, onna ni narubeki jintai no manabi, ikioeru jintai no manabi, kono mitsu wo yokuyoku naraikiwamete, sate, tôgyô yori naraioboetsuru buga no nikyoku wo, shinajina ni watashite koto wo nasunaradewa, beti no kyokudô no naraigoto arubekarazu. Kono hoka no fûkyoku no shinajina wa, mina, kono nikyoku santai yori onozukara idekuru yûfû wo, shizenshizen ni matsubeshi... Moshi, naomo geiriki orosokarite, kono yûfûshôsezutomo, nikyoku santaidani kiwamaritaraba, jôka no shite nite arubeshi¹⁹).*

Assim, os nove modelos de *Fûshikaden* em *Shikadô* são reduzidos a três, o que faz supor que, na época de Kan-ami, o Nô era muito mais colorido e vivo do que na fase posterior, porque baseado na mímica, com fortes tendências para o realismo.

Mesmo as personagens femininas que surgem nas composições de Kan-ami como “Matsukaze”, “Shizuka” ou “Eguchi” são aquelas cuja principal exigência para o ator que as representa é o talento de dançarino. Ainda não surge nesta fase a mulher que compõe o gênero representativo do Nô de Zeami: a mulher aristocrática com beleza diáfana e profunda.

Entretanto, embora o imitar seja o principal objetivo para a composição do personagem, *Fûshikaden* restringe os limites da mímica. Se o ator desempenhar papel de camponês, Zeami o aconselha a não revelar as atitudes mais rudes do personagem. Contudo, seria altamente desejável que o ator incorporasse o poético ligado à beleza da natureza que existe nos sentimentos de um lenhador, de uma ceifeira ou de uma salineira.²⁰

Por outro lado, Zeami explica nesse tratado, com a maior clareza possível, o interesse que cada personagem pode suscitar no palco. As frases como “para [expressar] o delírio que provém da tristeza, teremos com certeza a emoção e o interesse, se exprimirmos o delírio aplicando nele todo o espírito, fazendo-se da manifestação da tristeza a essência [do jogo] e fazendo-se do delírio, a flor”

(*omoiyue no monogurui woba, ikanimo mono omou keshiki wo hon-i ni atete,, kurû tokoro wo hana ni atete, kokoro wo irete kureba, kan mo omoshiroki midokoro mo, sadamete arubeshi*²¹) ou “em uma palavra, o engenho de representar de modo interessante o diabo é o mesmo que o eclodir de uma flor num recife” (*tada, oni no omoshirokaran tashinami, yuwaho ni hana no sakan ga gotoshi*²²), exemplificaram a afirmação acima. Percebe-se que Zeami exige num personagem a harmonia entre os elementos aparentemente contrastantes, como a força e delicadeza.

Além disso, é interessante notar que no *Shûgyoku Tokka* a frase “simplesmente como uma flor que desabrocha numa velha árvore” (*tada, oiki ni hana, no sakan ga gotoshi*²³) de *Fûshikaden* é substituída por “ter olhar longínquo mantendo a serenidade de espírito” (*kashin enmoku*²⁴). Ao se comparar essas duas afirmações, tem-se a impressão de que a primeira parece ter sido concebida a partir da construção do personagem que visa ao impacto sobre o público, e a segunda, a partir da posição do ator diante de seu personagem. De fato, Zeami, no desenvolver de seus trabalhos, vai gradativamente extinguindo a figura do público até chegar ao extremo de afirmar, em sua velhice, que ele, o artista, é o único e o melhor público de sua própria arte.²⁵ O período em que Zeami fez esta observação coincide com a época em que, talvez por questões de preferências políticas²⁶, foi expurgado do meio artístico e exilado para a ilha de Sado.)

No terceiro livro, Zeami destaca as questões concretas e objetivas concernentes ao espetáculo e também aquelas que surgirão ao longo da vida do ator. São levantadas nove questões desenvolvidas em forma de diálogo. Estas, em última instância, constituem reflexões sobre a maneira de conseguir ser um habilidoso ator de Nô, de conseguir se impor perante a platéia e de conseguir a consagração universal.

Assim sendo, a primeira questão trata das representações que se encontram em sintonia com a reação do público; a segunda, da teoria de “*Jô-Ha-Kyû*” (abertura, desenvolvimento, final) do Nô como desenvolvimento temporal da representação ou das representações; a terceira e a quarta, da teoria da composição das peças de Nô e dos ensaios para preparar os atores para os concursos; a quinta, versa sobre a habilidade de um ator (onde se ressalta a idéia de que o hábil é o exemplo para um inábil e um inábil é o exemplo para um hábil, pois, a observação dos defeitos já é por si um exercício para não repetir os mesmos erros²⁷); a sexta, discute os diversos graus de desenvolvimento no Nô (onde esclarece que esses graus são obtidos através da capacidade que se consegue apenas por meio de treino e que quanto à eficácia da representação, esta, à primeira vista, nos causa a profunda impressão de “*kasa*” (volume), ou seja, algo que se parece com uma força quantitativa, embora, na verdade, se trate de “*take*” (distinção), isto é, a força qualitativa que surge naturalmente como consequência de um acúmulo de exercícios; ressalta ainda que esta força não pode ser jamais conseguida se ela se tornar a meta dos treinamentos); a sétima

questão enfatiza a importância de unir num único corpo a música que se ouve e a imagem que se vê; a oitava é a descoberta do Belo na flor que desvanece (onde destaca a necessidade desse desvanecer pois trata-se do Belo que surge na flor prestes a cair, no charme fugitivo das coisas passageiras); a última questão é uma reflexão sobre a importância de se adquirir a “flor”, pois, “o essencial, o fundamental do Nô se encontra neste único caminho”²⁸.

Merece destaque a frase que praticamente finaliza este livro, “a flor deve estar no fluxo d’alma, a semente deve ser o trabalho” (*hana wa kokoro, tane wa wazanarubeshi*²⁹) pois pode-se comparar com a frase que o poeta Kino Tsurayuki traz no prefácio de *Kokin Wakashû*³⁰, uma antologia poética imperial do início do século X.

Kino Tsurayuki afirma que “a poesia de Yamato (japonesa) tem como semente a alma humana e dali brotam múltiplas formas de expressões verbais” (*Yamato no uta wa hito no kokoro wo tane to shite, yorozu no koto no ha tozo narerikeru*³¹). Portanto, é da alma humana que surge o broto, o galho, e finalmente a flor que é o próprio trabalho poético.

A inversão desta frase acima, feita por Zeami, ou seja, a semente como trabalho e a flor como alma, reflete na verdade, a extrema importância que dava este ator e poeta ao treinamento sistemático e infundável dos exercícios de Nô para conseguir a consagração pública. Mostra desta forma que mesmo a inspiração só nasce após o domínio completo de seu trabalho, do espaço, do público. Nesse sentido, “*makoto no hana*” – aspiração máxima de um ator – é o sentimento que floresce no palco, apenas com o aprofundamento do trabalho ininterrupto.

O quarto livro se distancia da temática geral de *Fûshikaden*, isto é, das reflexões sobre diversos aspectos que englobam uma representação de Nô. Este livro é um registro da história do Nô, a sua relação com os serviços religiosos estabelecendo sua origem na época dos deuses. Provavelmente esta história se baseava em lendas que circulavam entre os atores de Nô.

As diferenças da arte de representação entre as escolas da província de Yamato, Ômi³² ou mesmo Dengaku, a diferença entre os “olhos aguçados” e “não aguçados”³³, a necessidade de se possuir uma arte que seja aceita tanto pela nobreza, pelo clero, quanto pelos habitantes da província, são abordadas no quinto livro de *Fûshikaden*.

Zeami declara que normalmente é difícil para um bom ator de Nô satisfazer o gosto dos “olhos não aguçados” e é impossível a um mau ator corresponder às exigências dos “olhos aguçados”. Para ele um mau ator que não consegue contentar o gosto do público refinado é absolutamente compreensível. Contudo, que um bom ator não possa causar um impacto sobre os “olhos não aguçados”, denota seu defeito imperdoável de não conhecer suficientemente o público. Um verdadeiro ator que tenha conseguido “*makoto no hana*” seja ele da escola de Ômi, Yamato ou Dengaku, é capaz de emocionar da mesma forma tanto os nobres quanto os que habitam as longínguas províncias ou

os campos: este será sem dúvida um ator que nunca sucumbirá diante de uma “flor” juvenil.³⁴

Zeami reconheceu em Kan-ami esse ator completo e diz que seu falecido pai “tanto em qualquer canto do campo, como nas vilas das montanhas afastadas. exercia sua arte tendo em conta as disposições de espírito [de seu público], dando importância aos usos e costumes do lugar” (*ikanaru inaka yamazato no katohorinitemo, sono kokoro wo ukete, tokoro no fûgi wo ichidaiji ni kake-te, gei wo seshinari*³⁵). E essa sensibilidade em relação ao público é extremamente importante pois, “até um ator que tenha obtido uma consagração pública pode conhecer, excepcionalmente, em razão da coincidência de circunstâncias incombateveis, um momento de relativo desfavor; mesmo nesse caso, se ele não perdeu a flor [que lhe vale] os aplausos dos campos e das províncias longínguas, impossível que o seu caminho seja subitamente interrompido; é se seu caminho não foi interrompido, ele deverá reencontrar um dia um favor universal” (*tenga ni yurusare wo etaru hodo no shite mo, chikaranaki inganite man-ichi sukoshi sutaruru jibun aritomo, inaka, ongoku no hôbi no hana usezu wa, futsuto michi no tayuru koto wa arubekarazu. Michi taezu wa, mata, tenga no toki ni au koto arubeshi*³⁶). Desta forma, a necessidade permanente do ator em conhecer o seu público, em estar sensível à sua mais ínfima exigência, é enfatizada como questão incontestável para conseguir a sua realização profissional. Além do mais, a existência do ator se apoia na aceitação de sua arte pelo povo, no seu sucesso nas províncias e nos campos, fato que causa a forte impressão de que o Nô da época de Kanami era muito mais popular, mais vivo que o arrolado nas transmissões posteriores de Zeami.

O sexto livro expõe uma teoria sobre a composição de Nô o que é posteriormente desenvolvida em *Nôsakusho*. Inicia o livro asseverando que “redigir os livretos de Nô é a alma deste caminho” (*Nô no hon wo kaku koto, kono michi no inochinari*³⁷). Estas composições deverão ser formuladas em versos que serão apreciados através dos ouvidos e não dos olhos, isto é, as peças deverão ser constituídas de palavras inteligíveis ao público, com sons familiarizados e significados facilmente compreensíveis; essas palavras, por sua vez, deverão formar um elo harmônico com a música.

Na terceira questão do terceiro livro, Zeami já considerava ideal o ator e o compositor serem um único artista, uma vez que torna-se difícil fazer coincidir idéias de pessoas distintas. Essa união de idéias, ou seja, o desempenho do ator conforme a intenção da peça, é uma condição “a priori” necessária para um bom trabalho. Para um bom ator, tal é o envolvimento com sua arte que compor uma peça de Nô não deve ser impossível. Ora, possuir sua própria peça é um fator sumamente importante pois mesmo sendo um artista hábil, aquele que não a possui é igual a um guerreiro que, embora bravo e corajoso, não pode dispor de armas para ocasiões imprevistas.³⁸

Outro aspecto destacado neste livro é “*yûgen*” (charme sutil) e “*tsuyoki*” (força) como duas qualidades que constituem o Belo do Nô. Afirma que essas qualidades são alcançadas pela fiel imitação da realidade, pois, se se frustrar

nessa tentativa, o “*yûgen*” se transformará em “*yowaki*” (fraco) e o “*tsuyoki*” em “*araki*” (rude). Porém, diz Zeami, como a geração de sua época encontra um certo prazer antes em “*yûgen*” do que em “*tsuyoki*”, é necessário desviar ligeiramente todos os papéis em direção a essa qualidade. Como compositor, igualmente deverá o artista estar ciente desta preferência do público.³⁹ De fato, Zeami, fiel ao princípio de que um artista de teatro deve conhecer a exigência da platéia, o gosto da época, criou em suas composições personagens femininas suficientemente dotadas desta qualidade, tornando-as personagens representativas de seu Nô, diferente daquelas que aparecem nas obras de Kan-ami.

O sucesso de um Nô está na criação de um conjunto harmônico do espaço, do tempo e do artista.

A “flor” (*hana*) é o objeto de discussão do último livro de *Fûshikaden*. Zeami chamou de “flor” a eficácia teatral, isto é, a “flor” é o Belo que se instala na parte mais recôndita da arte e ela se torna visível apenas através de uma representação de alto nível.

“A flor, o interessante, o insólito – estes são três conceitos que surgem do mesmo espírito” (*hana to, omoshiroki to, mezurashiki to, kore mittsu wa onaji kokoronari*⁴⁰). Conseqüentemente, a “flor” é o charme que nos surpreende pelo insólito, pelo incomum.

A flor é o insolito pois, se comparada com os galhos e folhas, embora todos possuam seu belo particular, destaca-se por sua existência extremamente curta, impossível de ser conservada sem que ela desvaneça. Ela é amada por sua fugacidade e pela efemeridade.

Na arte de representação, além do “interessante”, é o “insólito” que prende a atenção do público. Entretanto, o “insólito” não deve ser confundido com o “extravagante”. Assim como a flor que possui a sua estação para desabrochar magnificamente, o ator deverá revelar seu talento que esteja em harmonia com o espaço, o tempo e o público. O Belo ou a “flor” surge em seu devido meio temporal e espacial; fora dele, ela poderá surpreender a platéia, mas a desarmonia assim criada tira-lhe o caráter do “insólito” que prende o interesse do público.

Assim, para o ator conseguir a versatilidade que permite mostrar sua arte correspondente a diferentes momentos, é indispensável que ele possua um vasto repertório. Possuir um vasto repertório é a exigência do “insólito” pois bem se sabe que a flor que hoje se aprecia é a mesma flor do passado, mas por ter esperado pacientemente seu novo momento para florir, ela atrai e emociona a todos.

Na verdade, é apenas no estágio em que o ator assimilou todo o seu repertório, em que dominou todos os recursos é que ele saberá o segredo de nunca mais perder a “flor”. Por exemplo, o artista que conhece somente o tipo demônio, saberá sem dúvida representá-lo corretamente. Todavia, ele não dominará o lado “insólito” do personagem que faz o charme da representação. E este

“insólito”, ele só descobrirá através do conhecimento de outras tantas personagens. Se o demônio é o eclodir de uma flor sobre um recife, este ator conhecerá apenas o recife, o que o tomará um personagem “*araki*”, ou seja, rude.⁴¹

A partir de todas essas exigências da arte é que Zeami enfatiza o fato de considerar a semente como o trabalho do ator e a “flor” como a sua disposição de espírito. O ator que conhece a fundo a sua arte é aquele que possui sementes para várias estações a fim de fazer desabrochar no palco a “flor” que o público deseja, a “flor” que causará o impacto maior ao público.

Numa representação de Nô, cada uma das partes que a compõe possui a sua “flor” específica. Desta forma, para o ator atingir o sucesso em seu trabalho é indispensável aprofundar-se em cada “flor”, isto é, a “flor” do canto e da dança, a “flor” da mímica, a “flor” dos dez tipos e das idades que chegam, a “flor” do espírito atento, a “flor” do segredo e a “flor” da causa e efeito.

Ora, para obter a “flor” do canto é necessário que o ator domine o “*fushi*” (melodia) pois só assim conseguirá o “*kyoku*” (modulação) que é a propriedade particular e personalíssima do ator hábil, tão pessoal que este nunca poderá cantar com os demais e nunca cantará duas vezes da mesma forma. Na dança, por sua vez, os movimentos são de propriedade de todos os atores enquanto que o refinamento da elegância é próprio do artista hábil. Sendo assim, a “flor” do canto e da dança é a elegância do movimento e a modulação da voz.

Quanto à mímica, sua “flor” surge num estágio onde não existe mais a consciência do “imitar”. É o estágio em que o ator consegue apreender a psicologia do personagem. Compreende e sente, por exemplo, que no coração de um ancião existe sempre um desejo de se comportar como um jovem e procura mostrar esta realidade através de uma representação. Um ancião realiza todos os movimentos de um jovem mas estes estão ligeiramente deslocados em relação à cadência marcada pelo tambor, pois apesar de todo seu desejo de acompanhar a juventude, seu corpo não obedece curvado pelo peso dos anos.

A “flor” dos dez tipos e das idades que chegam é a “flor” da forma. Já se estabelece aqui uma discussão para tentar definir o que seriam os dez tipos para Zeami. Uns afirmam que os dez tipos constituem os “personagens-tipos” enumerados no segundo livro, desdobrando o tipo demônio em demônio infernal e em ser humano transformado em demônio. Para outros, o número dez deverá ser compreendido no sentido da totalidade dos “personagens-tipos” de Nô. De qualquer modo, os dez tipos constituem as formas fundamentais sobre os quais novas formas serão compostas. Assim a “flor” das idades é aquela que floresce de acordo com a forma que é construída em consonância com cada idade. Enfim, se o ator possuir todas as formas de Nô, se ele conseguir incorporar todas as formas que correspondam a cada idade, este ator poderá fazer surgir a “flor” da representação, revivendo a forma que atenda à necessidade do momento.

Da atitude que o ator impõe perante a representação nasce a “flor” da atenção. Esta atitude deve passar pelo processo do pensamento dialético pois “no momento de interpretar uma forma impetuosa deverá [o ator] tomar cuidado de não esquecer os sentimentos doces; isto é a maneira de evitar o rude, por mais impetuosa que seja [a personagem]” (*ikareru fûtei nisen toki wa, yawarakanaru kokoro wo wasurubekarazu. Kore, ikani ikarutomo arakaru-majiki tedatenari*⁴²). Por outro lado, na mímica do charme sutil, não deve esquecer o princípio da força. Mesmo no emprego do corpo é necessário haver esta participação de espírito pois para um corpo em repouso são necessários fortes apelos dos pés e para os pés em repouso são necessários movimentos vigorosos do corpo.⁴³

Esta mesma idéia é retomada por Zeami em *Kakyô* através das palavras “ao movimento forte do corpo, apelos moderados dos pés; aos fortes apelos dos pés, movimento moderado do corpo” (*Gôshindô yûsokutô, gôsokutô yûshindô*⁴⁴) explicando com minúcia a eficácia desta técnica. Estabelece também a relação entre o corpo e o espírito, aconselhando o ator a “mover o espírito aos dez décimos [ao] mover o corpo aos sete décimos” (*Dôjifu bunshin dôhiti bunshin*⁴⁵) pois assim o corpo tomará a base, e o espírito as últimas vibrações da aparência, prendendo, desta maneira, a atenção do público. Este princípio parece definir a estilização do gesto próprio do Nô; a mímica, por consequência, responde à verdade interna que deve estar sempre presente no espírito.

A respeito da “flor” do segredo, “se a tiver em segredo ela será a flor e se não mais a tiver em segredo ela não será mais a flor” (*hisureba hananari. Hisezu wa hananarubekarazu*⁴⁶). Se a platéia souber de antemão que algo de insólito se passará, nada a surpreenderá pois é justamente do não conhecimento prévio do público em relação a “flor” que se faz a “flor” do ator. Para se vencer um rival, será mais fácil se ele não se encontrar de sobreaviso. A eficácia do “insólito” está exatamente em entorpecer a desconfiança do adversário e obter a vitória. Nessas condições, não é revelando o segredo da arte que se alcança a “flor”.

A “flor” da causa e efeito, como a flor do segredo, não trata diretamente da representação mas, mais que isso, ela é a “flor” que surge segundo o procedimento tomado pelo ator diante da representação. Ora, se o treinamento é a causa, a representação será a consequência. Esta consequência se desenvolve a partir do treinamento e obedece a causa e efeito de momentos que serão sempre a intercalação do positivo e do nefasto. Conhecer a fundo este princípio significa para o ator saber o justo momento de revelar seu talento. Assim, num concurso de Nô sem muita importância, o artista deverá poupar sua força pois esta força reservada fará criar o “insólito” numa competição de maior importância.

Zeami defende a aplicação do princípio do “insólito” até ao extremo. Até então induzia os atores a procurarem o “insólito” dentro das coisas a serem representadas. Contudo agora chega a aconselhá-los a desempenharem pro-

positalmente mal o seu papel para se beneficiarem plenamente do efeito da surpresa.

Ademais, é necessário numa competição, reconhecer a alternância dos momentos positivo e nefasto que sempre chegarão para um ou outro grupo. Vencer significa esperar o momento nefasto do adversário para apresentar, por sua vez, um bom Nô.

Finalmente, percorrendo todos esses caminhos, Zeami declara que na verdade “uma vez alcançado o cume do conhecimento desta arte, constata-se que a “flor” não possui, de maneira nenhuma, existência própria” (*kono michi wo kiwame owarite mireba, hana tote beti ni wa naki mononari*⁴⁷). A “flor” é o Belo que floresce no palco como consequência da assimilação dos exercícios que foram levados a efeito pelo ator em consonância com as idades, do domínio de um vasto repertório, do acúmulo de várias técnicas de representação, do conhecimento de seus limites, da consciência da disposição do espírito do público, do saber valer-se dos momentos positivos e nefastos para o seu sucesso. Possuir finalmente essa “flor verdadeira” (*makoto no hana*) significa ter sua consagração universal, ter em mãos uma arte que surpreenda a nobreza, o clero, os habitantes das longínguas províncias ou dos campos.

Na verdade, *Fûshikaden* mais do que teoria da arte de representação, é uma teoria da estratégia de luta de como vencer o rival, de como dominar o público, de como se auto-dominar para conseguir se realizar no seu caminho e, além disso, de como dar continuidade digna a sua arte, pois Zeami finaliza este tratado afirmando: “Que seja ele o seu próprio filho, evitai transmitir esses ensinamentos a um incapaz. Dizem⁴⁸: Não é pelo parentesco, é pela sucessão às tradições que se constitui uma linhagem. Não é pelo berço, é pelo saber que se forma o homem” (*tatoe isshitari to iutomo, bukiryô no mono niwa tsutaubekarazu./Ie, ie ni arazu. Tsugu wo mote ie to su. Hito, hito ni arazu. Shiru wo mote hito to su/ to ieri*⁴⁹).

NOTAS

1 – Danças e mímicas que entraram da China para o Japão no século VIII. Na época Kamakura (XIII-XIV), tornaram-se famosas as representações que possuíam um forte cunho cômico.

2 – Danças antigas de origem japonesa que eram realizadas e dirigidas especialmente ao deus do arroz.

3 – Quatro grupos da província de Yamato (atual prefeitura de Nara) constituíam-se de Enmai-za (posteriormente Komparu-za), Sakato-za (posteriormente Kongô-za), Tobi-za (posteriormente Hôshô-za) e Yûzuki-za (posteriormente Kanze-za). Atualmente existem no Japão, cinco grupos de Nô: Komparu-za, Kongô-za, Hôshô-za, Kanze-za que perduram desde a época de Zeami e, grupo Kita que se estabeleceu no período de Azuchi Momoyama (1576-1600).

4 – “*Ichidai ichinin no sôdennari*” – Sen-ichi Hisamatsu e Minoru Nishio, *Nikon Koten Bungaku Taikei 65 Karonshû Nôgakuronshû* (Exposição Sumária da Literatura Clássica Japonesa 65 Teoria da Poesia e do Teatro Nô) (Tóquio, 1964) p.398.

5 – René Sieffert, *Zeami, La Tradition Secrète du Nô Suivi de Une Journée de Nô* (Paris, 1960) p.43.

6 – Foi publicado em 1945 – *Tôchû Zeami Nijûsanbushû* (Notas marginais – Vinte e Três Opúsculos de Zeami), Nôgakukai.

7 – Hisamatsu e Nishio, p.312.

8 – Hisamatsu e Nishio, p.368.

9 – Hisamatsu e Nishio, p.378.

10 – Sieffert, p.43.

11 – Mariko Akashi et al., “Fûshikaden”, *Traditions*, II, 2 (junho/1978), p.7.

12 – Hisamatsu e Nishio, pp. 345-346.

13 – Templo Shintô situado ao sopé do Monte Fuji.

14 – cf. Hisamatsu e Nishio, p.348

15 – “*Hitamen*” – Designa o rosto descoberto, sem máscara. É uma palavra pertinente que expressa muito bem o princípio da representação de Nô que considera o rosto descoberto como uma das máscaras.

16 – “*Monogurui*” – Loucura que resulta, geralmente, da obsessão. O termo sugere a idéia de “delírio”.

17 – “*Ashura*” – Fantasma de um guerreiro morto. E assim se manifesta nas peças de Nô do segundo grupo; entretanto, nas do quarto pode-se encontrar guerreiros vivos. Deve ser esta a razão pela qual Zeami considera, de uma forma mais geral, como *tipo do guerreiro* na sua teoria de *Nikyoku Santai*. Cf. Sieffert, pp. 317-318.

18 – “*Dô*” – Embora tenha ligação com o pensamento Taoista como o termo para expressar o Absoluto, no período Muromachi, sob a influência do pensamento Confucionista, rareou a conotação mística. Zeami utiliza esta expressão para designar a tradição profissional, o caminho do ator.

19 – Hisamatsu e Nishio, pp.400-401.

- 20 – cf. Hisamatsu e Nishio, p.349.
- 21 – Hisamatsu e Nishio, p.352.
- 22 – Hisamatsu e Nishio, p.355.
- 23 – Hisamatsu e Nishio, p. 351.
- 24 – Hisamatsu e Nishio, p.463.
- 25 – Tadahiko Kitagawa, *Zeami*, (Tóquio, 1972) pp.136-137.
- 26 – Como conseqüência da preferência do Shôgun Yoshinori (que sucedeu seu irmão Yoshimochi em 1428) pelo Motoshige On-ami (1398-1467), sobrinho de Zeami, este último é exilado na ilha de Sado em maio/1434.
- 27 – cf. Hisamatsu e Nishio, p.363.
- 28 – “*ichidaijîtomo, hijitomo, tada kono ichidônari*”, Hisamatsu e Nishio, p.367.
- 29 – Hisamatsu e Nishio, p.367.
- 30 – *Antologia das Poesias Antigas e Modernas*, primeira das vinte e uma antologias imperiais, organizada por Kino Tsurayuki e outros poetas sob a ordem do imperador Daigo. Foi iniciada por volta de 905 e finalizada em 922. Contém cerca de mil e cem poemas que foram agrupados segundo os temas – Primavera, Verão, Outono, Inverno, Felicitações, Despedidas, Viagens, Nome das Coisas, Tristeza e Variedades.
- 31 – Kiyôichi Nishishita, *Nihon Koten Zenshû, Kokin Wakashû* (Coleção Completa da Literatura Clássica Japonesa, Antologia das Poesias Antigas e Modernas) (Tóquio, 1967) p.37.
- 32 – Província de Ômi (atual prefeitura de Shiga) possuía três grupos – Yamashina-za, Shimosaka-za e Hie-za.
- 33 – “*Mekiki e Makikazu*”, pessoa que tem bom olho no julgar das coisas e pessoa que não tem bom olho no julgar das coisas. Cf. Meqiqi – Companhia de IESV, Vocabulário da Língua de Iapam, Nagasaki, 1603, reprodução fotográfica feita pela editora Iwanami, Tóquio, 1960.
- 34 – cf. Hisamatsu e Nishio, p.375.
- 35 – Hisamatsu e Nishio, pp. 376/377.
- 36 – Hisamatsu e Nishio, p.377.
- 37 – Hisamatsu e Nishio, p.378.
- 38 – cf. Hisamatsu e Nishio, pp.359-360.
- 39 – Hisamatsu e Nishio, pp.382-383.

- 40 – Hisamatsu e Nishio, p. 387.
- 41 – cf. Hisamatsu e Nishio, pp. 387-389.
- 42 – Hisamatsu e Nishio, p. 393.
- 43 – cf. Hisamatsu e Nishio, p. 393
- 44 – Hisamatsu e Nishio, p.411.
- 45 – Hisamatsu e Nishio, p.410.
- 46 – Hisamatsu e Nishio, p.394.
- 47 – Hisamatsu e Nishio, p.397.
- 48 – Possivelmente nas “transmissões orais”.
- 49 – Hisamatsu e Nishio, p.398. Esta frase mostra o rigor com que esta arte era encarada pois havia, desde o século XI no Japão, uma tradição em que as corporações artísticas eram moldadas segundo o sistema familiar.

BIBLIOGRAFIA

- AKASHI, Mariko et al., “Fûshikaden”, in *Traditions*, II, 2(junho/1978), pp.7-37.
- AKASHI, Mariko et al., “Fûshikaden (2)”, in *Traditions*, II, 3 (julho/1978), pp. 27-55.
- COMPANHIA DE IESV, *Vocabulário da Língua de Iapam*, Nagasaki, 1603, reprodução fotográfica realizada pela Iwanami, Tóquio, 1960.
- HISAMATSU, Sen-ichi e Nishio, Minoru, *Nihon Koten Bungaku Taikei 65, Karonshû, Nôgakuronshû* (Exposição Sumária da Literatura Clássica Japonesa 65, Teoria da Poesia e do Teatro Nô), Iwanami, Tóquio, 1964.
- HISAMATSU, Sen-ichi et al., *Nihon Bungakushi, Chûsei* (História da Literatura Japonesa, Idade Média), Shibundô, Tóquio, 1977.
- KITAGAWA, Tadahiko, *Zeami*, Chûronsha, Tóquio, 1972.
- NEARMAN, Mark J. “Zeami’s Kyûi: A Pedagogical guide for Teachers of Acting in *Monumenta Nipponica*, XXXIII, 3 (outono/1978), pp.299-332.
- NISHIO, Minoru, *Chûseitekina Mono to Sono Tenkai* (Coisas Medievais e Seu Desenvolvimento), Iwanami, Tóquio, 1974.
- NISHIO, Minoru, *Zeami no Nôgeiron* (Teoria de Nô de Zeami), Iwanami, Tóquio, 1974.
- NISHISHITA, Kiyôichi, *Nihon Koten Zenshû, Kokin Wakashû* (Coleção Completa da Literatura Clássica Japonesa, Antologia das Poesias Antigas e Modernas), Asahi Shinbunsha, Tóquio, 1967.
- SIEFFERT, René, *Zeami, La Tradition Secrète du Nô Suivi de Une Journée de Nô*, Gallimard, Paris, 1960.

SOBRE A ESTRUTURA DA LÍNGUA JAPONESA

Tae Naito

O Japão tomou conhecimento da lingüística ocidental e com ela, do método histórico-comparativo de línguas existentes ou já desaparecidas, nos fins do século passado e inícios deste, quando então teve lugar a polêmica a respeito da origem da língua japonesa, seu parentesco lingüístico e a família lingüística a que pertencia. Vários estudiosos, dentro e fora do Japão, compararam-na a inúmeras línguas até hoje conhecidas e já foi considerada, dentre muitas, da mesma família do esquimó, do birmanês, da língua basca, das australásias, da dos índios mexicanos, de algumas línguas indo-européias como o grego, o persa, o irlandês, apenas para citar algumas.¹

Muitos desses estudos se restringiram a comparações de apenas um dos vários aspectos que compõem todo um sistema lingüístico, acabando por vezes, por confundir parentesco lingüístico com semelhança tipológica. Coincidências de categorias semânticas, principalmente, eram citadas, apresentando exemplos que poderiam muitas vezes ser tomados como simples curiosidade. De qualquer forma, essa pluralidade de línguas com as quais o japonês já foi comparado mostra como é difícil associá-lo a uma outra, constituindo um forte indício do seu relativo isolamento como grupo lingüístico.

Nas últimas décadas, estudos mais rigorosos vêm sendo realizados e hoje são três as teorias mais aceitas sobre o parentesco lingüístico da língua japonesa: a que defende o seu parentesco com a língua nativa das Ilhas Ryûkyû ou Okinawa, complexo de ilhas a sudoeste do arquipélago japonês; outra, com o coreano e uma terceira, com as línguas altaicas.²

Desde há muito, os japoneses acreditavam que a língua de Ryûkyû fosse um dialeto chinês, devido às diferenças com a sua língua, que se verificavam à primeira vista. Estudos comparativos posteriores, porém, atestaram a existência de muitos pontos de semelhança com o japonês — correspondência fonética, regras de acentuação, flexão verbal, uso de partículas pospositivas, sintaxe — levando os lingüistas a considerarem ambas as línguas oriundas de uma mesma

protolíngua. Hoje, entretanto, pelo fato dessas semelhanças serem muito acentuadas e em número bastante elevado, tende-se a considerar a língua de Ryûkyû com um dos dialetos japoneses e não mais, línguas simplesmente aparentadas. De fato, a situação geográfica dessas ilhas, a meio caminho entre o continente australasiático e o arquipélago japonês, facilmente nos leva a crer em contatos bastante freqüentes entre os povos dessas duas regiões durante as ondas culturais, mormente do continente para o arquipélago. Não se pode descartar a hipótese de tais coincidências terem sido resultado de empréstimo de uma língua à outra, podendo levar a interpretações errôneas, pois como afirma Malmberg: “. . . . é difícil, na prática, estabelecer um limite claro entre um e outro tipo de relação lingüística. E quando se trata de línguas (. . .) que oferecem coincidências manifestamente regulares, ainda que escassas, chega a ser impossível para o pesquisador demonstrar que as coincidências dependem do parentesco original e não de contatos culturais e relações de empréstimo mútuo”.³

Por outro lado, a comparação do coreano com o japonês data do século XVIII mas o primeiro estudo realizado com maior rigor científico foi o de Aston, em 1879, que exerceu considerável influência nas pesquisas comparativas posteriores entre as duas línguas. Aston chamou a atenção para a semelhança da sintaxe, notadamente para a ordem obedecida na estrutura frasal: sujeito → complementos — núcleo do predicado. Desenvolvendo os dados apresentados por Aston, Shôzaburo Kanazawa encetou uma análise morfológica a partir da noção de *morfema* de Vendryes, em 1910, e chegou a muitos pontos de semelhança.⁴

Segundo Shirô Hattori,⁵ o japonês teria se separado do tronco coreano há cerca de 5.000 a 6.000 anos, passando a ser usado no Japão e no Sul da Coréia. Essa nova língua é utilizada no arquipélago japonês através do dialeto sulino (do norte das Ilhas Kyûshû), de onde se propaga e se desenvolve para a língua-tronco do japonês atual, no início da nossa era. Estudos sistemáticos de ambas as línguas, enfocando-as como um sistema lingüístico complexo, continuam a ser efetuados e os resultados obtidos conduzem à admissão da existência de elo de parentesco a uni-las, não se podendo deixar de lembrar, por um lado, que a quase totalidade da cultura chinesa transmitida ao Japão se fez via Coréia até o século VI, o que traz o perigo, novamente, de uma confusão entre parentesco e empréstimo lingüísticos.

O primeiro lingüista a apontar o japonês como um dos sub-grupos das línguas altaicas foi H.J. Klaproth, em 1823, quando estas eram ainda consideradas componentes do grande grupo uralo-altaico.⁶ A irregularidade das declinações e das conjugações, comum às línguas indo-européias, facilitou a comparação e a conclusão da existência do elo de parentesco entre elas, uma vez que irregularidades são difíceis de serem transmitidas de uma língua à outra, a não ser que comportem uma mesma estrutura básica nos seus sistemas lingüísticos. Já em relação às altaicas, a questão do parentesco entre as

línguas que compõem a sua família, é ainda hoje uma tese muito discutível, principalmente em virtude da regularidade do seu sistema morfológico e das suas diferenças serem expressas por sufixos ou partículas, elementos esses que, por sua vez, são de fácil empréstimo.

Shôji Fujioka levantou, em 1908, alguns pontos comuns à línguas altaicas entre si e divergentes das indo-européias, e que posteriormente foram retomados por Hattori.⁷ Citaremos alguns desses pontos, estabelecendo o seu paralelo com a língua japonesa.

1 – não ocorrência de grupos consonânticos no início de palavras

As línguas altaicas não possuem termos iniciados por grupos consonantais. Quando importam termos estrangeiros com grupo consonântico inicial, antepõem ou pospõem uma vogal à primeira consoante do grupo, como o turco (Isquelet – de “squelet”, fr.), o mongol (bIraman – de “brahmana”) e outros.⁸ Em japonês, grupos consonantais não só não aparecem no início da palavra, como é difícil a sua própria ocorrência; sua constituição silábica é CVCV, com exceção da nasal /N/ e do fonema /tsu/. Os termos ou nomes importados, mormente os com grupos consonantais, sofrem uma adaptação ao sistema fonológico japonês, chegando a adquirir formas tão distantes do original que o seu reconhecimento se torna até difícil. Temos, por exemplo: Brasil – /buradziru/, strike (ingl.) – /sutoraiku/, club (ingl.) – /kurabu/, prêt-à-porter (fr.) – /pure-taporute/.

2 – não ocorrência de R inicial

As línguas do grupo altaico sempre antepõem uma vogal ao R inicial de termos estrangeiros (“Rússia” em tártaro é /ur s/, em mongol e em manchú /oros/).⁹

O japonês já incorporou no seu léxico muitos vocábulos que tenham uma inicial R, mas se atentarmos para a sua etimologia, percebemos que são todos de origem estrangeira, com exceção de alguns sufixos como o -RA, de pluralidade.¹⁰ Há inúmeros vocábulos que estão tão arraigados no léxico japonês, principalmente os de origem chinesa, que dificilmente são reconhecidos como termos de empréstimo.

3 – Harmonia vocálica

O sistema fonológico altaico faz uma distinção entre vogais masculinas e femininas, e às vezes neutras, não havendo a co-ocorrência de vogais de tipos

diferentes em uma única palavra. Se um termo tem uma vogal masculina, todas as demais deverão ser também masculinas. O japonês atual não apresenta esse fenômeno, mas estudos fonológicos em obras do século VIII comprovaram a existência dessa distinção em determinadas vogais.

4 – não há gênero nem artigo

Tanto as línguas altaicas como a japonesa não possuem os taxemas¹¹ gênero e determinação.

Desses, o gênero é totalmente ausente na língua japonesa não tendo inclusive substitutivos, no que difere a determinação que, embora não tenha nenhum elemento morfo-sintático específico, pode ser expressa, como defendem alguns lingüistas, por determinadas partículas¹² ou por pronomes, com sua distinção sendo estabelecida no contexto.

De qualquer forma, mesmo para aqueles que não admitem a possibilidade da determinação ser manifesta por partículas ou por pronomes, ela é, em última instância, implícita no contexto.

Via de regra, o japonês se priva também do número. A pluralidade, porém, pode ser expressa em determinados casos, pela repetição do vocábulo (YAMA = montanha, YAMAYAMA = montanhas) ou pela justaposição de sufixos como -RA e -TATI (KODOMO = criança, KODOMORA ou KODOMO-TATI = crianças). No entanto, ambos os processos de marcar a pluralidade de nomes só se verificam com determinadas categorias de termos, constituindo antes, uma forma de composição do que propriamente um taxema. De um modo geral, os nomes são apenas expressão de uma noção; assim, KODOMO por exemplo, contém somente o conceito de “criança”, não marcando se se refere a uma ou várias delas, a esta determinada ou a uma qualquer.

5 – emprego abundante de sufixos, desinências e partículas

Fenômeno comum às línguas altaicas e ao japonês, embora este conheça a prefixação que não se verifica naquelas. No tocante à língua japonesa em particular, as partículas estão presentes em praticamente todas as frases, desempenhando um papel primordial na sua estruturação. São elas que especificam o caso dos termos aos quais se ligam ou o modo, o aspecto, a voz e o tratamento do enunciado.¹³

6 – determinante precede o determinado

As línguas altaicas em geral, bem como o japonês, utilizam o determinado depois do determinante.

Assim:	em mongol	mongol	ulas ;	ex	siraa ¹⁴
	em japonês	mongoru	kokū ;	ookii	tsukue
	correspondendo ao português	mongol	país ;	grande	mesa

7 – posposição em vez de preposição

As partículas são todas pospostas ao termo determinado, tanto no altaico como no japonês. Assim, diz-se em japonês:

MATI-NI SUMU (= morar/moro/moramos. . . na cidade)

onde, MATI = “cidade”;

NI = partícula que indica a função locativo-espacial;¹⁵

SUMU = “morar” (moro, moramos, mora, etc.)¹⁶

A partícula NI é posposta ao determinado MATI, formando juntos o sintagma nominal “na cidade”, de função adverbial locativo-espacial.

8 – frequência de orações sem sujeito

Apesar dos verbos japoneses¹⁷ não comportarem os taxemas de número e de pessoa, são frequentes as orações sem sujeito expresso, com “mise-en-scène” do contexto a determinar o sujeito do enunciado, ocorrendo o mesmo nas línguas altaicas.

9 – complementos antecedem o verbo

A estrutura frasal dessas línguas obedece a seqüência de sujeito, complementos e núcleo do predicado. Assim:

a - em turco	:	Kaleminizi		bana		veriniz ¹⁸
em japonês	:	Anata-no	pen’o	watashi-ni		kudasai
corresp.						
ao português	:	sua caneta		a mim		dê
b - em manchu	:	Bi	ere	bithebe	boode	hulaha ¹⁹
em japonês	:	Watashi-wa	kono	hon’o	ie-de	yonda
corresp.						
ao português	:	eu	este	livro	em casa	li

10 – aglutinação de desinências verbais

Os verbos altaicos não possuem os taxemas número, pessoa, tempo e modo e não flexionam, mas a eles se aglutinam desinências verbais. Assim, em manchu: ara = escreva; araMBI = escrevo, escreve, etc.; araHA = escrevi, escreveram, etc. Em mongol: gar = saia; garNA = saio, sai, etc.; garSAN = saiu, saí, etc.²⁰

Os predicativos de ação,²¹ do japonês, apresentam uma diferença com os verbos altaicos, conquanto se flexionam. Nessa flexão, temos o radical e o afixo flexional, em que este difere da desinência verbal, uma vez que não específica, em si, nenhuma taxa. Os predicativos têm cinco a seis formas flexionais, que são as mesmas para qualquer termo flexível. Enumeraremos as formas de 1 a 6, conforme a ordem estabelecida pela gramática tradicional japonesa. Assim, o predicativo HANASU (= falar, conversar) se flexiona:

- Forma 1 – HANA-SA – NAI (NAI = partícula formulativa²² de negação)
- “ 2 – HANA-SHI – DASU (DASU = “começar a”)
- “ 3 – HANA-SU (forma final, ou seja, a forma com que se termina uma oração)
- “ 4 – HANA-SU HITO (HITO = “pessoa”)
- “ 5 – HANA-SE-BA (BA = partícula conetiva)
- “ 6 – HANA-SE-YO (YO = partícula imperativa,²³ hoje muito pouco usada, com tendência a desaparecer)

onde, HANA é o radical e -SA, -SHI, -SU, -SE são os afixos flexionais. Esses afixos ou são regidos pelo termo subsequente (um nome – HITO, um predicativo – DASU, partículas formulativas – NAI e YO, ou partícula conetiva – BA), quando funcionam como um simples elemento de elo entre os termos, ou encerram uma oração como no caso da forma 3. Essas formas correspondem ao português: não falar, começar a falar, falar, pessoa que fala, se falar e fale, respectivamente.

Por todos esses pontos comuns às línguas altaicas e, embora com algumas diferenças, à japonesa, é bastante defendida essa última tese de considerá-las sub-famílias de uma única família lingüística. Infelizmente os documentos escritos mais antigos dessas línguas, datam quando muito, de 1200 anos (Japão e Turquia) até 700 anos (Mongólia), em contraposição às indo-européias, que têm documentos de até 3000 anos atrás, como no caso do sânscrito.²⁴ É um fator que dificulta bastante as buscas de uma protolíngua comum, e que, por outro lado, põe em perigo uma conclusão precipitada, tanto mais que não foram encontrados muitos vocábulos com semelhança fônica e lexical entre o japonês e o altaico. O que se pode afirmar, no entretanto, é que mesmo considerando-as pertencentes à mesma família, o japonês de hoje se encontraria num estágio bem afastado da sua suposta protolíngua.

Vistas as características, as mais genéricas da língua japonesa, por sua comparação com as línguas da família altaica, gostaríamos de analisar mais de perto a sua estrutura, sobretudo do ponto de vista morfo-sintático.

Morfologicamente os termos podem ser lexêmicos, lexi-gramêmicos e gramêmicos:

- 1 - **LEXÊMICOS**: são os termos que se referem diretamente à realidade extra-lingüística e que, isoladamente, não têm outra função senão serem a expressão de um conceito, de uma idéia. São invariáveis e correspondem aos nomes no seu sentido mais amplo.
- 2 - **LEXI-GRAMÊMICOS**: são os que, ao mesmo tempo em que são expressão de uma realidade extra-lingüística, têm autonomia sintática, desempenhando de per si uma função sintagmática ou concatenando todo o enunciado. Podem ser:
 - a - flexíveis: são os predicativos,²⁵ que têm a parte lexêmica limitada à expressão de qualidade ou ação, conquanto a gramêmica pode ser múltipla, conforme a flexão determinada pela posição que ocupar na cadeia sintagmática;
 - b - inflexíveis: ao contrário dos anteriores, podem expressar realidades várias mas sua função se limita a três (adjetiva, adverbial e conetiva), correspondendo, grosso modo, aos pronomes adjetivos, advérbios e conjunções do português.
- 3 - **GRAMÊMICOS**: são os termos com componentes apenas intra-lingüísticos, sem existência autônoma, estando sempre subordinados a termos ou lexêmicos ou lexi-gramêmicos, relacionando-os, ou perfazendo enunciados. Constituem as partículas da língua japonesa e podem ser:
 - a - flexíveis: como foi visto anteriormente, a predicação é dada no fim da oração²⁶ e nela termina o dictum da frase japonesa. Após a predicação, são justapostas essas partículas flexíveis, que expressam o ponto de vista do emissor em relação ao seu enunciado. São as partículas que formulam a manifestação subjetiva do enunciador, como o modo, a voz, o aspecto e o tratamento, donde a denominação de *partículas formulativas*. Essas partículas obedecem a uma seqüência na cadeia sintagmática, sendo que têm uma força predicativa maior e são mais flexionais quanto mais próximas da predicação estiverem, tornando-se mais formulativas e menos flexionais à medida em que dela se afastam. Podem ser classificadas em três grupos: 1º) partículas que constituem parte da predicação ou quase-predicativas; 2º) partículas com dupla função: ao mesmo tempo em que expressam uma formulação subjetiva do locutor, podem surgir dentro do enunciado, constituindo um prolongamento da predicação; 3º) partículas formulativas por excelência.²⁷
 - b - inflexíveis, que se subdividem em:
 - **causais**: partículas que se ligam aos lexêmicos, marcando os casos;

- **conetivas:** as que apenas servem de elo entre um termo lexi-gramêmico e outro, ou entre orações;
- **formativas:** como as partículas formativas flexíveis acima, expressam a maneira como o locutor vê ou considera o fato a ser enunciado. Compreendem as partículas formativas propriamente ditas e as enfáticas. Aquelas, são usadas no fim da oração e denotam a maneira do locutor dirigir a sua mensagem ao interlocutor; estas, são as que marcam a ênfase ou reforço que o emissor dá a determinado termo do seu enunciado, podendo, portanto, aparecer ainda dentro do dictum.

É muito difícil, senão impossível, caracterizar tipologicamente a estrutura de uma língua como uma única, uma vez que nenhuma delas constitui um sistema único e absoluto – cada sistema pode realizar várias possibilidades combinatórias, simultaneamente. Nesse sentido, a língua japonesa é uma língua predominantemente aglutinante, embora seja também flexional e em menor escala, isolante. O seu caráter mais aglutinante marca a sua estrutura lingüística como sendo eminentemente sintagmática.

O sintagma japonês é formado, via de regra, por um conjunto de lexema + gramema. Destarte, quando ocorre um termo lexêmico, este deverá se fazer acompanhar por um gramêmico, enquanto um termo lexi-gramêmico poderá ou não ser associado a um gramêmico, já que possui em si um gramema. Podem ocorrer, extraordinariamente, sintagmas com gramema 0, mas nunca o contrário.

Exemplificando, essa estruturação se dá da seguinte forma:

CHÔJÔ-MO YAGATE KIRI-NI ÔWA-RE DASHI-TA.²⁸

Nesta frase, temos os seguintes elementos:

1 - os lexêmicos: CHÔJÔ = “pico”
KIRI = “neblina”

2 - os lexi-gramêmicos:

a - advérbio: YAGATE = “logo”

b - predicativos: ÔWA = “cobrir”

DASHI = “começar a” (predicativo auxiliar incoativo)

3 - os gramêmicos:

a - partícula causal: NI – indicativa de agente da passiva

b - partículas formativas: RE – indicativa de voz passiva

TA – indicativa de ação conclusa

c - partícula enfática: MO = “também”

Os lexêmicos CHÔJÔ e KIRI (substantivos) são invariáveis, não comportam gênero nem número e são apenas a expressão dos conceitos “pico” e “neblina”. Formam sintagmas com a coadjuvação de partículas inflexíveis. MO é uma partícula enfática, não determinando em si, nenhuma função sintática, mas apenas a ênfase que o emissor dá ao termo CHÔJÔ. Normalmente, as enfáticas acompanham as partículas casuais, salvo os casos de sujeito e de objeto direto, quando as substituem: é o que se verifica nesse caso, o MO substituindo a partícula casual nominativa GA. Temos o conjunto CHÔJO + MO (lexema + gramema) formando o sintagma nominal de função subjetiva. O outro sintagma nominal é formado por KIRI + NI (lexema + gramema), em que este é a marca do agente da passiva, resultando o sintagma com função de agente da passiva.

O último inflexível do enunciado é o termo YAGATE, um lexi-gramêmico com noção de “logo, breve espaço de tempo” e função adverbial recaindo sobre a ação de “cobrir”, expressa por ÔWA (RE).

Todos os demais termos são flexíveis. Como já foi visto, toda flexão em língua japonesa é de ordem sintagmática, determinada pelo termo subsequente.

Desta forma, temos o bloco ÔWA-RE-DASHI-TA, de termos flexíveis, onde: ÔWA (predicativo ÔU) está flexionado na forma 1, regida por RE;
RE – na forma 2, regida por DASHI;
DASHI (incoativo DASU) – na forma 2, regida por TA;
e TA – na forma 3, ou forma terminativa, isto é, a forma com que se termina um enunciado.

A rigor, CHÔJÔ-MO YAGATE KIRI-NI ÔWA deveria compor todo o dictum, em que o emissor destaca o termo CHÔJÔ (= pico), justapondo-lhe a partícula enfática MO (= também). Mas sua estrutura é incompleta à medida em que se tem o agente da passiva KIRI-NI, sem nenhuma ação expressa em voz passiva. Somente com a coadjuvação da partícula formulativa de voz passiva -RE ao predicativo, é que temos a complementação do dictum. A partícula -RE, ao mesmo tempo em que faz parte da predicação, não deixa de ser expressão da formulação subjetiva do emissor, na medida em que se tem o fato da “neblina cobrir o pico” sendo expresso com enfoque em “pico”, donde a estrutura CHÔJÔ-MO KIRI-NI ÔWARE (= o pico também ser coberto pela neblina). Trata-se justamente, de partícula formulativa do 1º grupo, já vista anteriormente.²⁹

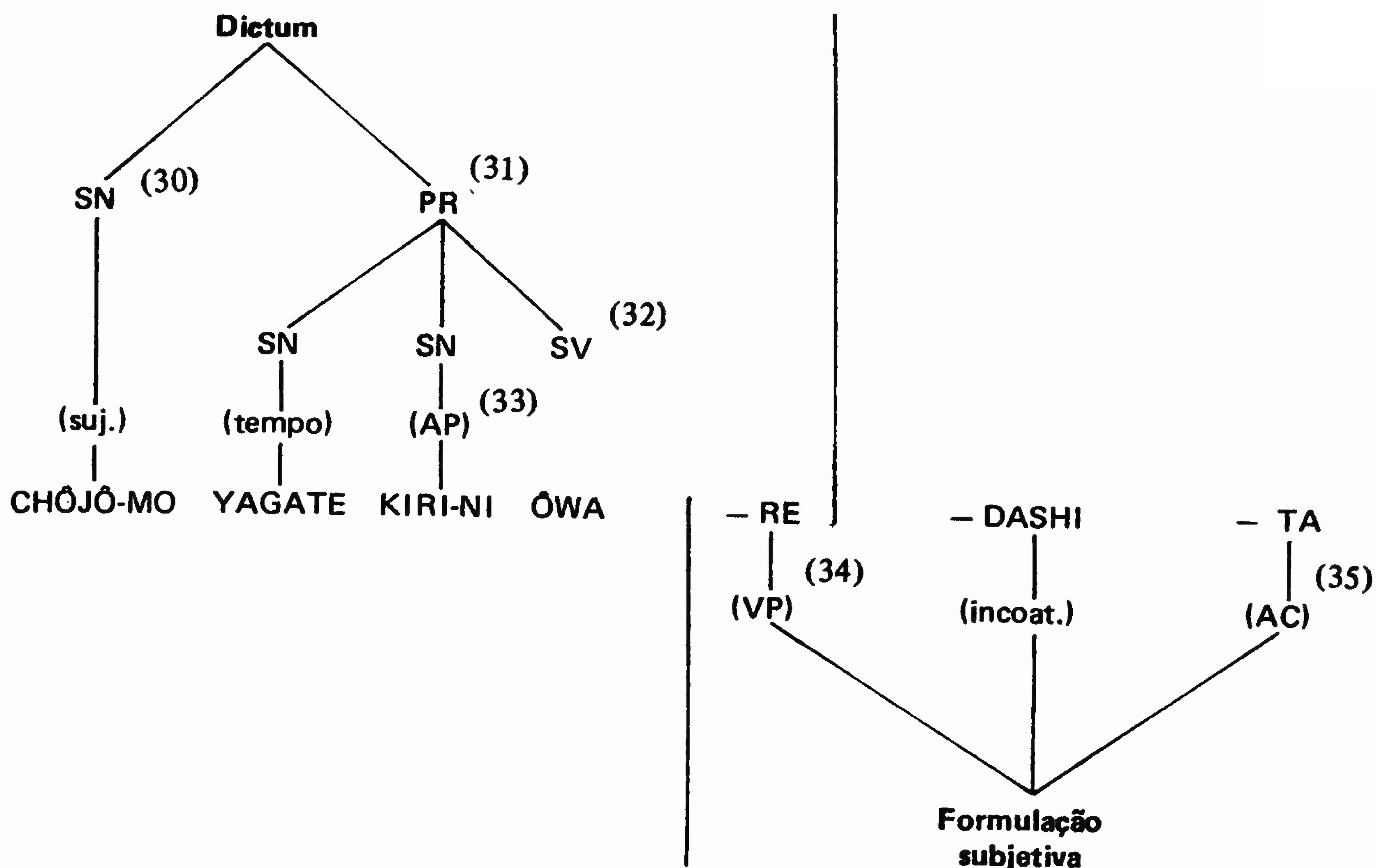
Ao fato objetivamente colocado – o pico também logo ser coberto pela neblina – o emissor acrescenta a formulação que tem a esse respeito: o aspecto incoativo, expresso por DASHI, e o de ação conclusa, expresso por TA.

Com esses dois últimos elementos, o emissor complementa a sua mensagem, dando por concluída a ação de “começar a”, que por sua vez dá início à ação de “ser coberto”.

tendo como base as considerações acima, acerca dos elementos e de sua função no continuum frástico, a frase tomada como modelo de análise, corresponde, em português, a:

Também o pico logo começou a ser coberto pela neblina.

A frase em japonês comporta o seguinte esquema:



O que, antes de mais nada, se percebe, é a marca divisória relativamente clara que se pode estabelecer entre o dictum e a formulação subjetiva do continuum frástico.

Dentro do dictum, tem-se o encadear dos elementos necessários para a apresentação do fato a ser comunicado, de tal forma que vão sendo preparados (por partículas, flexões ou pela própria natureza do termo) para desembocar na predicação.

É mais ou menos como se numa sala de aula, o professor dissesse a três alunos que pegassem: um, o lápis e o papel, o outro, o livro de textos, e o último, um dicionário, sem que eles soubessem para que finalidade. Mas, pelos materiais com que tiveram que se munir, eles podem detectar que terão que procurar qualquer coisa no dicionário e anotar em seguida. Só quando o professor der a palavra final (procurar o sentido de todos os verbos do texto X, por exemplo), é que os alunos saberão para que foram chamados e com que funções. Da mesma forma, a predicação expressa no fim do dictum, arremata todos os elementos anteriormente expostos, concatenando-os. Até então, o que se tem é a apresentação dos componentes do relato, já engatilhados porém ainda não perfeitos.

Feito o relato do fato em si, o enunciador expõe a visão que tem a respeito. Nessa exposição, ele parte do mais objetivo ao mais subjetivo, como o é a própria estruturação da frase japonesa, na medida em que se tem inicialmente a exposição de um fato (objetivo), e posteriormente, as implicações e visões particulares do emissor da mensagem (subjetivo) em relação ao fato exposto.

Nessa medida, vale a pena retomar a classificação das partículas formulaivas apresentada à página 9, já que, complementando, as do 1º grupo precedem as do 2º, e as do 2º, por sua vez, as do 3º, na seqüência sintagmática. Se as do 1º grupo são mais flexionais e têm maior força predicativa, são mais objetivas, justificando a sua anteposição em relação às do 2º grupo, da mesma maneira que essas em relação às do 3º.

A gradação prossegue até se chegar às partículas formulaivas inflexíveis, que exprimem a atitude do emissor da mensagem para com o seu receptor. São as partículas utilizadas pelo locutor para revestir a sua mensagem com formas de tratamento, no envio dela ao seu interlocutor, sendo portanto, de uso da linguagem falada. Agem fora do dictum e em direção ao receptor, expressando a intimidade, a parcimônia, a raiva, o carinho, que o locutor nutre por ele. Nesse aspecto, é uma das formulações mais subjetivas que se tem.

Uma ressalva terá de ser feita às partículas enfáticas inflexíveis. Apesar de serem subjetivas e formulaivas, porque expressam o peso dado pelo emissor a este ou àquele determinado elemento do dictum, não se enfileiram junto às demais partículas de formulação subjetiva. Aparecem dentro do próprio dictum, junto ao termo que expressa a realidade à qual o sujeito do enunciado quer dar a ênfase. Isso porque, enquanto as demais partículas são marcas da visão crítica que o emissor tem a respeito de todo o fato sobre o qual se expressa, estas têm a força de colocar em destaque apenas um de seus fatores.

Assim se configura, de um modo bastante genérico, a estrutura frástica japonesa: inicia-se com a exposição do fato, que parte da apresentação e encaideamento dos elementos que o compõem até o primeiro arremate obtido pela predicação; passa-se à maneira como o emissor vê e interpreta o fato colocado, partindo do mais objetivo ao mais subjetivo e termina com o modo do emissor dirigir a mensagem, revestindo-a ou não com formas de tratamento.

NOTAS

1 – Cf. Shirô Hattori, *Nihongo-no Keitô*, Tóquio, 1970, p. 20.

2 – Cf. Hattori, pp. 20-21.

3 – Bertil Malmberg, *A Língua e o Homem*, Rio de Janeiro, 1976, p.143.

4 – Cf. Hattori, p.36.

5 – Idem, p. 96.

- 6 – Idem, p.40.
- 7 – Idem, p.41.a
- 8 – Idem, p.257..
- 9 – Idem, p. 258.
- 10 – Ver p. 80
- 11 – Cf. Bernardo Pottier, *Linguistique Générale*, Paris, 1974, p.68.
- 12 – Refere-se a partículas enfáticas (ver p. 84).
- 13 – Ver p. 84.
- 14 – Cf. Hattori, p.263.
- 15 – Ver partícula casual, p. 83.
- 16 – Os verbos, que denominaremos “predicativos”, no presente trabalho, não têm pessoa, número, tempo e modo. Ver “predicativos”, nota (21).
- 17 – Ver nota (16).
- 18 – Cf. Hattori, p.267.
- 19 – Idem, p.268.
- 20 – Idem, p.260.
- 21 – Entende-se por predicativos, os termos variáveis que se referem a ação ou qualidade. São muitas vezes equiparados aos verbos e aos adjetivos, respectivamente, mas preferimos considerá-los sob a mesma denominação de predicativos, visto que ambos têm força predicativa e desempenham funções idênticas, conforme o lugar que ocupar na cadeia frástica. Diferem apenas na forma de flexão e por exprimirem, ou qualidade ou ação.
- 22 – Ver p. 83.
- 23 – Ver partícula formulativa inflexível, p. 83.
- 24 – Cf. *Nihongo-no Keitô to Rekishi*, da Col. Iwanami – Nihongo, vol.12, Tóquio, 1978, p.37.
- 25 – Ver nota (21).
- 26 – Ver p. 81, item 9.
- 27 – Cf. Minoru Watanabe, *Kokugo Kôbunron*, Tóquio, 1971, p.133.
- 28 – Extraído do conto “Tanima-nite” (Pelo vale), da autoria de Morio Kita.

- 29 – Ver p. 83.
- 30 – SN = sintagma nominal.
- 31 – PR = predicado
- 32 – SV = sintagma verbal
- 33 – AP = agente da passiva
- 34 – VP = voz passiva
- 35 – AC = ação conclusa

BIBLIOGRAFIA

- BENVENISTE, Emile. *Problèmes de Linguistique Générale (I)*, Paris, Gallimard, 1966.
- HATTORI, Shirô. *Nihongo-no Keitô* (Família Linguística do Japonês), Tóquio, Iwanamishoten, 1970 – 7ª ed.
- KAZAMA, Kiyozô et al. *Iwanami Kôza: Nihongo 12, Nihongo-no Keitô to Rekishi* (Col. Iwanami: Língua Japonesa – vol. 12, Família Linguística do Japonês e sua História), Tóquio, Iwanamishoten, 1978.
- KIEDA, Masuichi. *Kôtô Kokubunpô Shinkô, Hinshihen* (Nova Gramática Japonesa: Categorias Gramaticais), Tóquio e Osaka, Tôyôtocho, 1942.
- KITAHARA, Yasuo. *Bun-no Kôzô*, in *Iwanami Kôza: Nihongo 6, Bunpô I* (Estrutura Frasal, em Col. Iwanami: Língua Japonesa – vol. 6, Gramática I), Tóquio, Iwanamishoten, 1976.
- MALMBERG, Bertil. *A Língua e o Homem*, Rio de Janeiro, Livraria Duas Cidades, 1976.
- MALMBERG, Bertil. *As Novas Tendências da Linguística*, São Paulo, Editora Nacional, 1974.
- MIYAJI, Yutaka. *Jôdôshi-towa Nanika*, in *Hinshibetsu Nihon Bunpô Kôza 7: Jodôshi I* (O que se entende por *Jodôshi*, em Col. Gramática Japonesa por Categorias Gramaticais – vol. 7, Jodôshi I), Tóquio, Meijishoin, 1972.
- ÔNO, Susumu et al. *Iwanami Kôza: Nihongo 7, Bunpô II* (Col. Iwanami: Língua Japonesa – vol. 7, Gramática II), Tóquio, Iwanamishoten, 1978 – 2ª ed.
- POTTIER, Bernard. *Linguistique Générale, Théorie et Description*, Paris, Klincksieck, 1974.
- POTTIER, Bernard et al. *Estruturas Linguísticas do Português*, São Paulo e Rio de Janeiro, DIFEL, 1975 – 3ª ed.
- SAPIR, Edward. *A Linguagem. Introdução ao Estudo da Fala*. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1971.
- SATÔ, Sâkiko. *Shûjoshi to Kantôjoshi*, in *Hinshibetsu Nihon Bunpô Kôza 9: Joshi* (Shûjoshi e Kantôjoshi, em Col. Gramática Japonesa por Categorias Gramaticais – vol. 9, Joshi), Tóquio, Meijishoin, 1973.
- TOKIEDA, Motoki. *Kokugogaku Genron* (Princípios da Gramática Japonesa), Tóquio, Iwanamishoten, 1969 – 25ª ed.
- WATANABE, Minoru. *Kokugo Bunpôron* (Gramática Japonesa), Tóquio, Chikumashobô, 1978 – 3ª ed.
- WATANABE, Minoru. *Kokugo Kôbunron* (Sintaxe da Gramática Japonesa), Tóquio, Hanawashobô, 1971.

Dicionários:

DUBOIS, Jean et al. *Dictionnaire de Linguistique*, Paris, Larousse, 1973.

MATSUMURA, Akira et al. *Nihon Bunpô Daijiten* (Grande Dicionário da Gramática Japonesa), Tóquio, Meijishoin, 1971.

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.

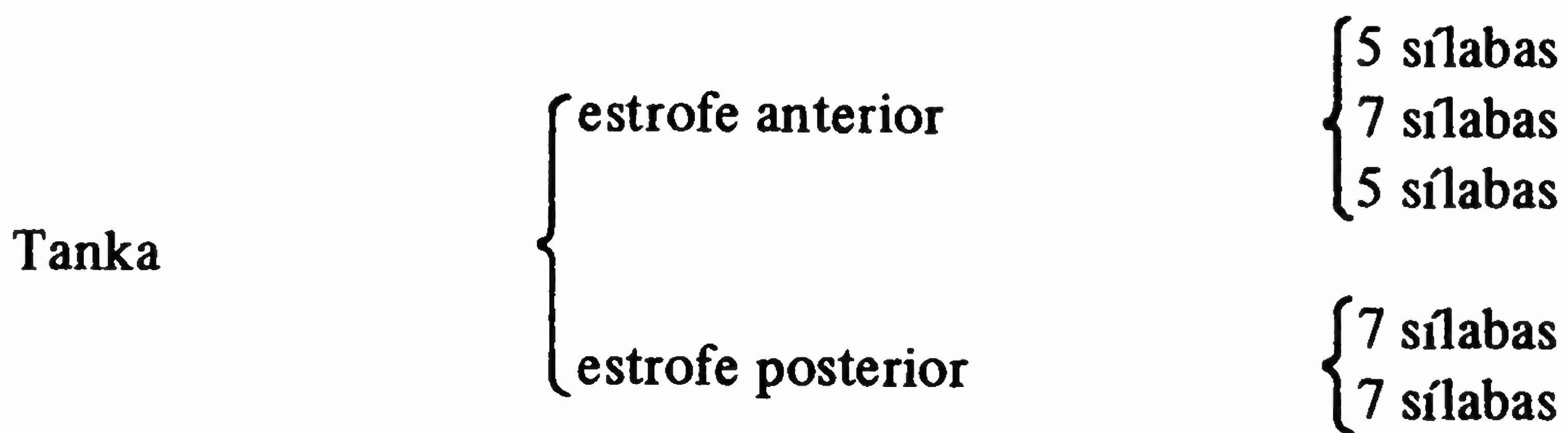
Os diálogos cantados eram feitos em *katauta* (terceto de 5, 7 e 7 sílabas), mas os diálogos em versos de *Soomon* são trocados em *tanka*, que é a forma predominante da poesia japonesa desde o séc. VII.

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:



Cumprе 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, cercando 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 escrivaninha 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 tornar 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 *tankā* do ex-imperador Gotobā, 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 caden-ciado da vara impulsionando um barco. . .

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

5ª estrofe

Texto:

Tsukiya nao
Kiriataru sorani
nokoruran

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 empuçando, 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 empuçando 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 rengas 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* heraclítico 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:

“Faikai, 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 facto 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 derrubada 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 voitar 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 se indo 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 tsuketaru
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 acerta no 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 desar-
mada. . .

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 perosonagem 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} antecedente 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, Soguenya, 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) *Gunjyo Ruijyu* (Coletânea de Documentos Antigos Inéditos) 1819-1822. Reedição pela Sociedade para Publicação de Gunjyo 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 haikai, 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 Taikel* (Grande Coleção de Haikai 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.

COMPOSIÇÃO

COMGRAF - Composições Gráficas S/C Ltda.

Rua Alvarenga, 1237 - 2º conj. 23 - Tel.: 813.4182 - (SP)

IMPRESSÃO

Editora Gráfica Cairu Ltda.

Av. Dr. Vital Brasil, 907 - Tel.: 210.8579 - (SP)

