



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

**AO ENCONTRO DA NATUREZA
ATRAVÉS DA POESIA *HAIKU* DE MATSUO BASHÔ**

**Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de mestre
em Estudos Orientais, variante Estudos Japoneses**

Por

Leonilda Isidoro Cavaco Alfarrobinha

Faculdade de Ciências Humanas

Setembro de 2015



UNIVERSIDADE
CATÓLICA
PORTUGUESA

AO ENCONTRO DA NATUREZA

ATRAVÉS DA POESIA *HAIKU* DE MATSUO BASHÔ

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para

obtenção do grau de mestre em Estudos Orientais,

variante Estudos Japoneses

Por

Leonilda Isidoro Cavaco ALfarrobinha

Faculdade de Ciências Humanas

Sob orientação da Professora Doutora Eva-Maria von Kemnitz e da

Professora Dr^a Yuko Kase

Setembro de 2015

Aos meus netos

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer às minhas Orientadoras, Professora Doutora Eva-Maria von Kemnitz e Professora Dr^a Yuko Kase, pela valiosa orientação que me proporcionaram na investigação que empreendi.

Agradeço igualmente ao Professor Tokuhisa Yokoki pelos ensinamentos sobre a língua japonesa sempre que o solicitei e a meu irmão António Alfarrobinha, bem como a minha cunhada Maria do Céu Jaime, pelas preciosas sugestões no meu trabalho de tradução dos poemas japoneses.

Manifesto, ainda, o meu apreço pela excelente comunicação sobre a obra do poeta Bashô apresentada na Universidade Católica, pela Professora Izabela Plesiewicz – Swierczynska, da Lodz International Studies Academy, na Polónia.

Finalmente, não posso esquecer o permanente apoio de meu marido e de meus filhos.

AO ENCONTRO DA NATUREZA
ATRAVÉS DA POESIA *HAIKU* DE MATSUO BASHÔ

LEONILDA ISIDORO CAVACO ALFARROBINHA

RESUMO: A poesia japonesa não é muito conhecida em Portugal apesar da ligação entre o nosso país e o Japão datar do século XVI. Na sociedade japonesa, o apreço pela poesia e a sua prática têm-se manifestado desde tempos remotos. O género poético *haiku* com raízes em géneros anteriores, desenvolveu-se no século XVII por acção do poeta Matsuo Bashô que o aperfeiçoou e lhe deu dignidade literária. A presença da Natureza no *haiku* é uma das suas características fundamentais. Através do conhecimento profundo da Natureza e da arte do *haiku*, Bashô procurou um sentido para a vida. A nossa tradução e análise de cem dos seus poemas, permitiu-nos acompanhar o seu percurso, a sua filosofia de vida e a dedicação à sua arte. Actualmente, no Japão, continua o interesse por este género poético. No estrangeiro, o seu conhecimento e a sua prática têm-se difundido em inúmeros países.

PALAVRAS-CHAVE: Bashô, Haiku, Haikai, Natureza, Poesia Japonesa.

ABSTRACT: The Japanese poetry is not very known in Portugal in spite of the connection between our country and Japan dating from the 16th century. In the Japanese society, the interest for poetry and its practice have been expressed since old times. The poetic genre *haiku* that has its sources in former genres, developed in the 17th century thanks to the poet Matsuo Bashô who improved it and gave it literary value. The presence of Nature in the *haiku* it is one of its main features. By searching a deep knowledge of Nature and of the *haiku*'s art, Bashô looked for a life's meaning. Our translation and our study of one hundred of his poems, allowed us to follow his course, his life's philosophy and the devotion to his art. Nowadays, the interest for this poetic genre continues in Japan. Abroad its knowledge and its practice have spread in many countries.

KEYWORDS: Bashô, Haiku, Haikai, Nature, Japanese Poetry.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	6
1. A POESIA JAPONESA ANTES DE MATSUO BASHÔ	13
2. MATSUO BASHÔ – O SEU TEMPO, A SUA VIDA E A SUA OBRA	27
3. A NATUREZA NA POESIA <i>HAIKU</i> DE MATSUO BASHÔ	43
3.1. Procurando a estética do <i>haiku</i>	43
3.2. Os Grandes Símbolos da beleza, na tradição japonesa	56
3.3. As quatro estações	79
3.4. O Legado de Bashô	101
CONCLUSÃO	105
ANEXO A – Cem Poemas japoneses de Matsuo Bashô traduzidos para português	107
BIBLIOGRAFIA	124
ANEXO B – GLOSSÁRIO	132
ANEXO C – PERIODIZAÇÃO DA HISTÓRIA DO JAPÃO	133
ÍNDICE ONOMÁSTICO	134

INTRODUÇÃO

A poesia japonesa ainda é pouco conhecida em Portugal. Pode-se constatar facilmente este facto. Basta fazer uma pesquisa em livrarias e bibliotecas para se detectar a escassez de publicações sobre este assunto, quer em língua portuguesa quer em traduções. É de estranhar que assim seja na medida em que os Portugueses foram o primeiro povo europeu a chegar ao Japão, em 1543. Lá permaneceram durante quase um século, o chamado “Século Cristão”, que começa em 1549, com a chegada ao Japão do jesuíta Francisco Xavier, e termina em meados do século XVII com a saída das ordens religiosas e dos comerciantes portugueses e espanhóis (cf. Boxer, 1993). Depois dos cerca de 200 anos de *sakoku*, ou seja, o encerramento quase total do Japão aos povos estrangeiros, desde meados do século XVII até meados do século XIX, Portugal conta-se entre as primeiras nações europeias a estabelecer relações diplomáticas com aquele país, assinando o “Tratado de Paz, Amizade e Comércio”, em 1860 (cf. Álvares, 2010). A grande distância geográfica e a enorme diferença entre as línguas dos dois países são, sem dúvida, factores que contribuem para que a poesia nipónica não seja mais conhecida.

Quando, em 1990, iniciámos o estudo da língua e da cultura japonesa, tivemos a possibilidade de beneficiar de um contacto mais íntimo com a poesia daquele país remoto. Desde então, a história, a evolução e a estética da poesia japonesa têm sido alvo do nosso interesse. Em 2004, por ocasião das comemorações do 150º aniversário de Wenceslau de Moraes (1854-1929), a convite da Associação de Amizade Portugal-Japão, realizámos uma conferência sobre Poesia Japonesa, no Centro Científico e Cultural de Macau, na qual tivemos oportunidade de partilhar conhecimentos sobre um assunto pouco divulgado mas que despertou profunda curiosidade. O mesmo empenhamento verificámos em muitos dos participantes nos *workshops* sobre o género poético *haiku*, que dinamizámos no Museu do

Oriente ou a convite da Embaixada do Japão. A nossa experiência pessoal permitiu-nos, pois, verificar que a poesia japonesa tem um acolhimento caloroso quando é colocada ao alcance da generalidade dos portugueses. O entusiasmo com que prosseguimos a investigação neste âmbito advém também desse facto.

O objectivo fundamental deste trabalho é estudar um género poético particular, cultivado há séculos no Japão, o *haiku*, através da obra de Matsuo Bashô (1644-1694), considerado o seu grande Mestre. O estudo versará, essencialmente, sobre a presença da Natureza na poesia de Matsuo Bashô. Interessa-nos perceber que recursos utiliza o poeta para, através da Natureza e do sentimento estético, procurar a beleza e o sentido da vida. Assim, pretendemos contribuir para um melhor conhecimento deste autor, bem como de um género poético de origem japonesa, cada vez mais difundido noutros países. Este estudo está centrado em Matsuo Bashô, considerado o Mestre do *haiku*, porém serão tidos em conta, naturalmente, outros *haijin*, ou seja, poetas de *haiku*. Destacaremos as características, os aspectos formais, a estrutura e os temas predominantes neste género poético, analisando também o modo como surgiu no panorama da poesia japonesa.

O *corpus* literário em que assenta o nosso estudo é constituído por cerca de cem poemas de Matsuo Bashô, traduzidos por nós para português. Usamos as nossas próprias traduções feitas a partir do original japonês e comparando-as com versões em inglês, em francês e em português, em obras indicadas na Bibliografia. A selecção de poemas que decidimos traduzir, abrange todo o percurso literário de Matsuo Bashô desde o primeiro poema conhecido até ao último, composto pouco antes de falecer.

No processo de tradução, procurámos descobrir o sentido do poema no original japonês (que, por vezes, não coincide com o das traduções que consultámos) e transmitir, o mais fielmente possível, as ideias do poeta e a “atmosfera” do poema. Esforçámo-nos

também por manter a ordem dos versos sempre que isso não prejudicasse a clareza da versão na nossa língua. A manutenção da ordem das palavras numa tradução do japonês é praticamente impossível porque a sintaxe desse idioma é muito diferente da do português. Tentámos respeitar o esquema métrico do *haiku*, construindo o poema em português com as preceituadas dezassete sílabas métricas distribuídas pelos três versos ou segmentos de acordo com a regra: 5-7-5. No entanto, esta pretensão foi sacrificada sempre que o sentido do poema assim o exigia. Nas nossas traduções não existe rima porque ela também não existe no *haiku* japonês, mas a escolha do vocabulário e a elaboração das frases em português foi feita de modo a transmitir a simplicidade, a leveza e o ritmo dos poemas na língua original. Teremos conseguido atingir a tradução ideal pretendida? Temos bem presentes, com modéstia, as judiciosas palavras do escritor e filósofo japonês Okakura Kakuzo, na sua obra “O Livro do Chá”, quando nos transmite a sua opinião sobre a tradução, recuperando o dito italiano *Traduttore, traditore* e citando um autor chinês da época Ming:

“A tradução é sempre uma traição, e, tal como um autor Ming observa, no máximo, é apenas o lado contrário de um brocado – todos os fios estão lá, mas não a subtileza da cor ou da concepção” (Okakura, 2002: 40).

Desejamos que, no lado do avesso da magnífica obra de Matsuo Bashô, não tenham ficado muito diminuídas a subtileza da cor e a admirável concepção da sua poesia.

As conclusões finais da Dissertação baseiam-se na leitura de todos os *haiku* por nós traduzidos e apresentados num dos anexos. No entanto, a análise explícita no texto da Dissertação desenvolve-se apenas em torno daqueles poemas que, com mais evidência, nos elucidem sobre o pensamento e a estética do poeta.

Matsuo Bashô é considerado o Mestre do *haiku* pela perfeição literária que atingiu, pela escola que criou, pelo elevado número de poetas que seguiram os ensinamentos

transmitidos não só através das suas palavras e da sua obra mas também através do seu exemplo de vida. De facto, Bashô procurou viver de acordo com a filosofia que subjaz à composição do haiku, procurou que o seu ideal de vida coincidissem com o seu ideal de poesia: a simplicidade, o despojamento, a serenidade. Shuichi Kato diz-nos que a sua vida estava impregnada de arte e faz referência à expressão japonesa “*fūga no michi*” usada por Bashô como um ideal e que significa a “Via da Elegância” (Kato, 1986: 118). Um outro estudioso da obra de Bashô, Alain Kervern, lembra-nos que “le sentiment de la nature au Japon est traditionnellement associé au raffinement et à l’élégance de la création artistique” (Kervern, 1995: 104).

Antes, porém, de nos debruçarmos sobre a obra deste poeta, apresentaremos sucintamente a história da poesia japonesa e a origem do *haiku*, no **primeiro capítulo – A Poesia Japonesa antes de Matsuo Bashô**. Não se sabe quando nem como surgiu a criação poética no Japão. As lendas dizem que os primeiros poemas foram feitos por deuses, os *kami*, palavra japonesa para designar os seres sobrenaturais da religião xintoísta. Os mais antigos poemas conhecidos são anónimos e encontram-se incluídos em textos em prosa compilados no princípio do século VIII. Partimos desses tempos longínquos para apresentarmos as obras e as formas poéticas mais relevantes e, chegando à época em que surgiu o *haiku*, compreendermos melhor o seu lugar na história da poesia japonesa.

No **segundo capítulo**, intitulado *Bashô, o seu Tempo e a sua Obra*, é focada a época, a vida e a obra de Matsuo Bashô. A época em que viveu foi um tempo de estabilidade social. A unificação política e militar iniciada por Oda Nobunaga (1534-1582) e por Toyotomi Hideyoshi (1536-1598), tinha sido completada pelo *shôgun* Tokugawa Ieyasu (1532-1616) que decretou o encerramento do Japão, limitando a entrada ou a presença de estrangeiros. Paradoxalmente, este encerramento do país levou a um desenvolvimento surpreendente de todas as artes japonesas. Na poesia, a partir de formas mais arcaicas

surgiram outras que foram requintadamente aperfeiçoadas. Bashô não tardou a libertar-se de influências alheias, quer chinesas quer japonesas, escolhendo a sua via pessoal. Incansavelmente, procurou na harmonia da Natureza a sua própria harmonia interior e a perfeição que desejava para a sua obra. As suas viagens ou peregrinações pelo Japão, que conhecemos através dos seus Diários, foram um encontro com a Natureza e consigo mesmo. Neste capítulo, acompanhamos Bashô nos momentos mais importantes da sua vida.

O terceiro capítulo, *A Natureza na Poesia Haiku de Matsuo Bashô*, é dedicado ao estudo do *corpus* desta Dissertação. Por meio de uma análise hermenêutica, procuramos aprofundar o pensamento do poeta e captar o sentido explícito e implícito das suas palavras. Tentamos detectar a influência da filosofia Zen e reconhecer os conceitos de *wabi* (simplicidade e despojamento), *sabi* (serenidade e solidão) e *karumi* (leveza) como estruturantes do sentimento e do discurso poético de Bashô. São modos de estar e de sentir que o poeta se esforçou por integrar na sua vida e na sua obra. As estações do ano e o recurso ao *kigô* (palavra de estação) são elementos muito importantes na estética do *haiku* pelo que merecem ser amplamente considerados.

Outro aspecto que é alvo da nossa atenção é a percepção do transitório e da permanência na Natureza e na vida. A observação do rodar das estações, do nascimento e da morte, das mudanças constantes que acontecem no mundo, pode levar a concluir que tudo é transitório. Mas, por outro lado, observa-se a permanência das regras da Natureza, a permanência da vida e da morte, a permanência da própria mudança e a permanência de realidades que parecem eternas. Na filosofia budista, os conceitos de transitoriedade ou inconstância e de permanência ou imutabilidade ocupam um lugar importante, ainda que não sejam apanágio exclusivo daquela filosofia. Bashô nasceu e cresceu numa sociedade em que o Budismo era uma religião oficial, embora ele próprio nunca se confesse budista.

Numa certa altura da sua vida, quis cortar toda a ligação social, militar e religiosa e encontrar um caminho de carácter muito pessoal. Bashô e os seus discípulos procuraram criar o seu próprio mundo, o mundo da poesia, não se integrando completamente em nenhum grupo da sociedade de então (cf. Kato, 1986). Interrogamo-nos: Que marcas ficam, mesmo depois de se procurar atingir a autenticidade pessoal?

Dedicamos também a nossa atenção à estética da *haiga*, a arte de ilustrar o *haiku*. O sentimento artístico japonês está muito ligado às artes visuais. A própria escrita é, para os Japoneses, uma arte, a arte da Caligrafia. A *haiga* é a consequência espontânea, imediata, de uma das características do *haiku*: o forte visualismo. Aproximando-se da estética minimalista daquele género poético, o artista de *haiga* pinta ao lado do poema a imagem ou o cenário sugeridos. Em muitas casas japonesas, apesar da ocidentalização progressiva do Japão, podemos ver ainda hoje, num quadro ou num rolo pendurado na parede, um *haiku* em artística caligrafia acompanhado de uma pintura alusiva ao assunto do poema.

Por último, faremos referência ao legado de Bashô às gerações seguintes, a sua influência na poesia japonesa. No início da sua carreira poética, alguns dos seus poemas começaram por aparecer em antologias, mas só uma obra foi publicada por sua iniciativa: *Kai Ôi (O Jogo das Conchas)*. No entanto, os discípulos mais empenhados organizaram e publicaram diversas antologias que reúnem poemas de Bashô e dos seguidores da sua escola. Algumas dessas antologias foram feitas ainda sob a supervisão do Mestre, outras foram publicadas depois da sua morte.

Ao longo do tempo, a doutrina poética de Bashô foi muitas vezes seguida, algumas vezes contestada, mas o *haiku* chegou aos nossos dias e continua a ser o género poético mais cultivado e conhecido na poesia japonesa. Outros poetas como Buson (1716-1783), Issa (1762-1826) e Shiki (1867-1902) contribuíram para a continuação e inovação do género. A partir do século XIX, certas regras do *haiku* clássico foram postas de lado por

alguns poetas que proclamavam maior liberdade na expressão poética. Surgiu o *gendai haiku*, isto é, o *haiku* moderno. No entanto, o *haiku* clássico continua a ter os seus defensores e mesmo aqueles que infringem as suas regras procuram conhecê-las.

O que podemos constatar é que o género poético cultivado e aperfeiçoado pelo Mestre, no século XVII, atravessou os anos que se lhe seguiram e, ainda hoje, é estudado, ensinado e cultivado no Japão, irradiando progressivamente para outros países e outras línguas.

A obra de Bashô tem sido divulgada através de traduções em várias línguas, especialmente em inglês, em francês e em castelhano. No Brasil, onde há uma numerosa comunidade japonesa, vão surgindo cada vez mais traduções e estudos em português, bem como associações e clubes de poetas de *haiku*. Em Portugal, o processo de divulgação tem sido mais lento, mas o vigor e o poder encantatório da poesia *haiku* vai atraindo continuamente novos interessados. O *haiku* acompanha-nos bem no ritmo apressado do mundo em que vivemos e oferece-nos a cintilação fulgurante que é alimento do espírito.

Por fim, serão apresentadas as conclusões deste trabalho. Num Glossário, será explicado o significado dos termos japoneses mais utilizados.

Na transcrição de palavras japonesas para caracteres latinos, sempre que essas palavras não estejam dicionarizadas nem oficialmente adoptadas em português, usamos o sistema Hepburn que é o oficialmente aceite no Japão e o que é seguido na bibliografia internacional sobre esse país.

1. A POESIA JAPONESA ANTES DE MATSUO BASHÔ

A poesia faz parte integrante da cultura japonesa desde épocas muito remotas. A origem da criação poética no Japão perde-se na noite dos tempos. Diz a lenda que o primeiro poema terá sido inventado por um *kami*, 神, nome que designa os seres sobrenaturais, na religião xintoísta (*Shintô*, 神道), a religião ancestral do Japão. De facto, não se pode datar o aparecimento dos primeiros poemas. Os mais antigos que se conhecem estão incluídos em obras em prosa, escritas no início do século VIII. Muitos desses poemas remontam, todavia, a séculos anteriores. Como nos lembra Alain Kervern, em *Bashô et le haiku*, havia um antigo reportório oral designado genericamente por *Yamato-uta*, ou seja, os “cantos de Yamato”, que é uma fonte inspiradora da poesia japonesa mais genuína. Yamato é o primitivo nome do país, *uta* significa “canto” ou “poema”. Os caracteres com que se escreve a expressão *Yamato-uta*, 和歌, também podem ser lidos como *waka* e é este termo que será geralmente utilizado para designar “poema japonês”(cf. Kervern, 1995:6).

As obras em prosa atrás referidas – *Kojiki* (712) e *Nihon-shoki* ou *Nihongi* (720) – são crónicas ou registos em que os elementos históricos muitas vezes se misturam com os elementos mitológicos ou lendários: contêm referências históricas, lendas, mitos e poemas. Muitos desses mitos e lendas estão relacionados com o xintoísmo. Quanto aos poemas, alguns são anónimos, outros são atribuídos a *kami*, imperadores, imperatrizes, nobres, generais e plebeus. Julga-se que alguns deles seriam cantados. Os seus temas, assim como o seu estilo, levam a pensar que eram destinados a festas ou a rituais colectivos (banquetes, funerais, torneios). Como refere Jean Guillamaud, na sua *Histoire de la littérature japonaise*, o *Kojiki*, composto por decreto da imperatriz Gemmyô¹, tinha como objectivo escrever a história do país para glória do clã imperial, baseando a legitimidade deste numa

¹ A imperatriz Gemmyô governou desde 710 a 715.

cronologia que remontava à idade dos deuses, criadores das ilhas do Japão. Correspondia ainda ao desejo de não deixar cair no esquecimento as tradições orais que faziam parte do passado nacional. O *Nihon-shoki*, também elaborado por ordem da mesma imperatriz, apresenta os factos de um modo mais racionalista e parece ter sido escrito para promover, perante a China, a imagem de uma dinastia respeitável pela antiguidade da sua origem, num momento em que se estabeleciam relações amigáveis entre os dois países (cf. Guillaud, 2008: 9s).

O *Kojiki* e o *Nihongi* são as mais antigas obras escritas preservadas até hoje na Literatura Japonesa. Os caracteres escritos adoptados pelo Japão são ideogramas de origem chinesa e entraram no arquipélago, através da Coreia, no início do século V. Como o chinês e o japonês são línguas muito diferentes, foi necessário um trabalho metucioso e esforçado para adaptar os *kanji* (nome japonês para os ideogramas chineses) à língua japonesa. O *Kojiki* é uma prova antiga desse esforço e subtileza. Nesta obra, escrita em língua japonesa, os caracteres chineses umas vezes são usados com o seu valor fonético, outras vezes transmitem directamente a ideia. O *Nihongi*, obra muito mais extensa que a primeira, está escrito em chinês.

Os caracteres chineses, sendo ideogramas, são usados em japonês com essa função, ou seja, cada um deles exprime directamente a ideia que se pretende transmitir. No entanto, uma das grandes diferenças entre as duas línguas reside na existência de desinências verbais e de um grande número de preposições, na língua japonesa. Daí que, para grafar estes elementos gramaticais, os ideogramas chineses tivessem de ser usados com o seu valor fonético e não como ideogramas. Isto dificultou bastante a adaptação dos caracteres chineses à língua japonesa. No século IX, seria inventado, pelos japoneses, o sistema fonético *kana* que facilitaria enormemente a expressão escrita da língua japonesa. Os caracteres *kana* surgiram da simplificação dos caracteres chineses e podem ser usados em

substituição destes ou coexistirem os dois sistemas de escrita no mesmo texto. Durante vários séculos, no Japão, foram usadas as duas línguas. Falava-se e escrevia-se em japonês ou em chinês. Mas a invenção dos caracteres *kana* veio simplificar e individualizar a expressão escrita como veículo da cultura japonesa.

Além do *Kojiki* e do *Nihongi*, também nos *Fudoki* (conjuntos de anotações sobre os costumes nas províncias) estão registados poemas, juntamente com lendas e referências a costumes locais. Havia ainda os *Noritô*, textos em prosa poética que eram recitados em rituais xintoístas.

Não apenas nas obras anteriormente referidas, mas ao longo da História da Literatura Japonesa, a poesia encontra-se muitas vezes associada à prosa, como acontece, por exemplo, com o mais antigo romance da Literatura Japonesa, *Genji Monogatari* (“*O Romance de Genji*”), escrito por uma mulher, Murasaki Shikibu, no final do século X, princípio do século XI, ou nos Diários autobiográficos (*Nikki*) escritos principalmente por mulheres. Também nos **Diários de Viagem** do poeta Matsuo Bashô (1644-1694), a poesia e a prosa convivem na mesma obra.

Nos primórdios da poesia japonesa, ainda que muitos dos mais antigos *waka* (literalmente, poema japonês) não obedecem a uma forma fixa, observam-se certas características recorrentes, como por exemplo a alternância de metros breves e longos (nomeadamente de 5 e de 7 sílabas ou sons)² e o gosto por expressões com um certo paralelismo. É de salientar que o uso dos metros de 5 e de 7 sílabas, surgidos tão remotamente na História da Literatura Japonesa, perduraram até aos dias de hoje.³

No período de Nara (710-784), acabam por se impor determinadas formas fixas – o

² Rigorosamente, na métrica japonesa, contam-se os caracteres ou os sons (*ji-on*) das palavras, o que corresponde, *grosso modo*, à contagem das sílabas.

³ É interessante lembrar que também na poesia tradicional portuguesa predominam os versos de cinco e de sete sílabas métricas.

chôka ou *naga uta* (poema longo), com um número indeterminado de versos de 5 e de 7 sílabas, dispostos alternadamente e terminando por uma estrofe de 5-7-7; o *tanka* (poema curto), com cinco versos, somando trinta e uma sílabas segundo o esquema 5-7-5 / 7-7 e o *sedôka* (semelhante ao *tanka*), com duas estrofes de três versos, seguindo o esquema silábico 5-7-7 / 5-7-7. São estas as formas (sobretudo o *tanka*) que predominam na mais antiga e maior das antologias poéticas conservadas até à actualidade, *Man'yôshû*. O título significa “Colectânea das dez mil folhas” e reúne cerca de 4500 poemas distribuídos por vinte volumes. Elaborada na segunda metade do século VIII, teve várias fontes, nomeadamente uma antologia anterior, *Kokashû*, que se perdeu, assim como colecções privadas. O poeta Ôtomo no Yakamochi (718-785), amplamente representado no *Man'yôshû*, terá sido um dos compiladores desta colectânea.

A fazer-se fé nas datas indicadas na obra, o poema mais antigo data do século IV e os últimos de meados do século VIII. Conforme refere Keneth Yasuda, na obra *Land of the Reed Plains* (cf. Yasuda, 1960: 8) os seus temas são variados, embora alguns sejam recorrentes: o amor nos seus vários aspectos, desde o mais espiritual até ao mais sensual; a tristeza da partida e da separação; a homenagem a um soberano ou senhor da nobreza; a saudade do lar ou dos seres amados; as belezas da natureza. Também a ascensão e a queda das grandes famílias aristocratas é um assunto tratado em muitas composições poéticas.

Desde muito cedo, na sociedade japonesa, considerou-se que ler e elaborar *waka* fazia parte das qualidades exigidas à aristocracia e às camadas intelectuais. Contava-se entre as regras de etiqueta. Além disso, o *waka* era um meio de comunicação para transmitir os sentimentos afectivos. No entanto, entre os autores dos poemas de *Man'yôshû*, encontramos representada uma larga faixa da sociedade. Figuras urbanas e rurais, das classes altas e baixas, imperadores, imperatrizes, homens ou damas da nobreza, guerreiros e pessoas do povo, todos estão representados nesta colectânea, embora muitos dos poemas

sejam anónimos.

Man'yōshū não interessa apenas pela poesia que contém. Em muitos poemas se encontram evocadas, pela primeira vez, algumas das mais belas ou emocionantes lendas japonesas. E muitos dos lugares, plantas e aves referidos nessa obra continuarão presentes na poesia, ao longo de séculos. Por outro lado, esta obra literária pode-se considerar, verdadeiramente, um documento histórico. Afirma René Sieffert, em *La Littérature Japonaise*, que muitos Japoneses consideram o *Man'yōshū* como “la parfaite expression littéraire du génie de leur nation” (Sieffert, 1961: 34). Depois desta antologia, muitas outras surgirão nas épocas seguintes, reunindo, no entendimento dos seus organizadores, os melhores poemas.

Como exemplo da poesia destes tempos remotos, apresentamos um poema de autoria do Imperador Tenji (613-671), feito quando ainda era príncipe.

Nas nuvens que deslizam
como bandeiras ricamente coloridas
ao longe sobre o mar,
o pôr do sol resplandece ...
Como deve ser claro o luar, esta noite.

(in *Man'yōshū*, I : 15)⁴

Trata-se de um *tanka*, o poema de trinta e uma sílabas contidas em cinco versos segundo o esquema 5-7-5 / 77. É a forma poética dominante no *Man'yōshū*, a mais antiga forma poética fixa da Literatura Japonesa, que deu origem ao haiku e chegou aos nossos dias.

É de notar a maneira subtil como o príncipe poeta evoca, no cenário admirável

⁴ Tradução nossa a partir da tradução em inglês de Kenneth Yasuda, *op. cit.* (Yasuda, 1960: 18). No *Man'yōshū*, o primeiro número indica o livro, o segundo indica o poema.

oferecido pela Natureza, a atmosfera bélica produzida pela alusão às “bandeiras coloridas” (ou estandartes) que se transportavam nas batalhas.

A referência à Natureza na poesia (umas vezes de modo espontâneo e emotivo, outras vezes de modo convencional) verifica-se desde a mais antiga colectânea, ao longo da História da Literatura Japonesa.

O período de Nara, que termina com a fundação de uma nova capital, Heian, cidade que depois se chamará Kyoto, dá lugar ao período de Heian (794-1185). A influência chinesa continua em muitos sectores da vida japonesa, mas dá-se uma assimilação dos padrões chineses no sentido de os transformar e adaptar ao modo de ser japonês. O budismo, introduzido no Japão no século VI, é difundido através dos grandes mosteiros da capital, que são também centros de cultura detentores de cada vez mais riqueza e mais poder. Surgem as seitas budistas de Tendai e de Shingon, a primeira fundada pelo monge Saichô e a segunda pelo monge Kûkai que tinham vivido na China durante algum tempo. O xintoísmo, religião genuinamente japonesa, passa a coexistir com o budismo.

Do ponto de vista literário, continua a cultivar-se o *tanka* como a forma poética mais ao gosto japonês. Mas, paralelamente, cultiva-se o *kanshi* (o poema chinês).

No século X, surge outra grande antologia de poesia tradicional, o *Kokin Wakashû* ou *Kokinshû*. Deve-se à vontade do Imperador Daigo (885-930) que consagrava um grande interesse à poesia. Reúne, em vinte volumes, cerca de 130 poetas e 1111 poemas, muitos dos quais anónimos. Os autores incluídos vão desde a semi-lendária Princesa Sotôri (séc.V), passando por inúmeros poetas dos primeiros séculos da época Heian, até aos poetas da geração dos compiladores. Tem um prefácio em chinês e outro em japonês, de conteúdo semelhante. No prefácio em japonês, escrito por um dos antologiadores, o poeta Ki no Tsurayuki (872?-945?), são usados os caracteres *kana* que tinham sido inventados não havia muito tempo. Este prefácio é considerado uma das mais antigas expressões de

teoria literária no Japão. Aí se reconhece que “ The seeds of Japanese poetry lie in the human heart and grow into leaves of ten thousand words.” No mesmo prefácio, Ki no Tsurayuki afirma também: “ It is poetry which, without effort, moves heaven and earth, stirs the feelings of the invisible gods and spirits, smooths the relations of men and women, and calms the hearts of fierce warriors.”⁵

O *Kokinshû*, que pretende ser, ao tempo, “Uma Coleção de Poemas Antigos e Modernos”, é a primeira e a maior de vinte e uma antologias de poesia japonesa compiladas por ordem de vários imperadores entre os anos 905 e 1433. Foi grande a influência exercida por esta obra. Até ao fim do século XIX, ela ditou a forma e as regras da poesia japonesa. Os poemas estão ordenados segundo os temas tratados. Encontram-se, por exemplo, poemas sobre as estações do ano, despedidas, viagens, poemas de amor, lamentações, poemas de felicitações, poemas tradicionais. A importância dada ao tema das estações do ano tem permanecido viva na literatura japonesa até aos nossos dias.

A quase totalidade dos poemas do *Kokinshû* é constituída por *tanka*. O extremo cuidado com a perfeição formal muitas vezes prejudica a espontaneidade e a expressão natural dos sentimentos. Mas a concisão, a delicadeza e a elegância aliam-se frequentemente à perfeição formal. É uma poesia da corte, uma ocupação da aristocracia. A apreciação da qualidade estética dos poemas não era baseada no seu grau de originalidade ou complexidade nem na sinceridade da mensagem transmitida, mas sim na habilidade com que o poeta usava os recursos poéticos e aplicava as regras formais.⁶

O poema seleccionado, de Ôshikôchi no Mitsune (859-925), é dirigido a alguém que se afastou para as províncias do Norte, segundo a nota que acompanha o poema.

⁵ AA.VV. (1996), *Kokinshû, a Collection of Poems Ancient and Modern*; trad. e anot. por Laurel Rodd, Boston: Cheng & Sui Company, pág. 35.

⁶ Cf. AA.VV. (1996), *op. cit.* Introdução.

Possa eu continuar a amar
mesmo assim tão longe –
eu que não posso ir
ver a neve distante
de Shirayama⁷

(in *Kokinshû*, Volume 8, poema 383)

“Shirayama” significa “Montanha branca”. É visível, no poema, um jogo de palavras e de ideias, muito ao gosto da época, pondo em destaque a brancura da neve, a brancura a que alude o nome da montanha e, possivelmente, de modo implícito, a brancura da pele da mulher amada.

No período de Heian, desenvolve-se um novo género poético, a *imayô-uta*, com versos alternados de 7 e de 5 sílabas métricas. É uma canção com origem popular mas que teve grande aceitação na classe aristocrática. O seu nome significa “a canção de agora” ou “a canção de hoje”. Muito apreciada na época, caiu em desuso depois do século XIII.

Outra grande antologia que merece referência é designada *Shin Kokinwakashû* ou *Shin Kokinshû*. Foi feita por ordem do imperador Go-Toba (1180-1239). O título significa “Nova colecção de poemas antigos e modernos”. De facto, esta antologia, embora não se afastando muito das características da anterior, pretende mostrar não só um novo panorama da poesia de Heian e de Nara, mas também dar a conhecer a poesia recente. Contém 1980 poemas, em vinte livros, tendo sido concluída em 1205, no período de Kamakura (1185-1333). Um dos compiladores foi o poeta Fujiwara no Sadaie (1162-1241) também conhecido por Fujiwara no Teika. As composições escolhidas são *tanka* e revelam grande perfeição formal. São numerosas as que pertencem ao monge poeta Saigyô (1118-1190), que procurou inspiração poética na Natureza através das muitas viagens que realizou,

⁷ Tradução nossa, a partir da tradução em inglês de Laurel Rodd, *op. cit.* AA.VV., 1996: 157.

distinguindo-se pela espontaneidade e simplicidade do seu estilo. De acordo com Shuichi Kato, na obra *Histoire de la littérature japonaise*, um terço dos poemas desta colectânea é obra de mulheres (cf. Kato, 1985: 282). Este facto reflecte a importância que as mulheres tiveram na cultura durante os séculos precedentes. No período de Nara e no período de Heian, podemos constatar a existência de uma florescente “literatura feminina”.

É igualmente o *tanka* a forma poética usada numa famosa antologia denominada *Hyakunin Isshu*, que data do século XIII e que foi também organizada pelo poeta Fujiwara no Teika. Reúne 100 poemas de 100 poetas diferentes (é esse o significado do título), do século VII ao século XIII.

É a antologia poética mais popular no Japão. Com os 100 *tanka* que a compõem fez-se, posteriormente, um jogo de cartas (*uta-karuta*) com intuítos não só lúdicos mas sobretudo didácticos, a fim de dar a conhecer a poesia clássica japonesa através das gerações. Este jogo de cartas com poemas é conhecido actualmente em todo o Japão. Como tradição, joga-se por altura das festividades do Ano Novo, mas é usado em qualquer altura.⁸

Apresenta-se, como exemplo da poesia contida nesta colectânea, o *tanka* número 100, de autoria do Imperador Juntoku (1197-1242).

Nesta casa antiga
calcetada com mil pedras,
as ervas crescem nos beirais.
Mas por muito numerosas que sejam,
as minhas saudades são muitas mais.⁹

(in *Hyakunin Isshû*)

⁸ A palavra *karuta* é a palavra portuguesa “carta” pronunciada ao modo japonês. Ainda hoje é usada no Japão significando carta de jogar. É uma das muitas palavras de origem portuguesa introduzidas no vocabulário japonês aquando da presença portuguesa no Japão, nos séculos XVI e XVII.

⁹ Tradução nossa, a partir da tradução em inglês recolhida no *site* da Universidade de Virginia (EUA), <http://etext.lib.virginia.edu/japanese/>

Este poema, sendo do século XIII, surpreende pela frescura e actualidade na expressão dos sentimentos do poeta.

Também no período de Kamakura, teve grande divulgação uma obra em prosa ritmada, o *Heike Monogatari*. Não se sabe, exactamente, em que data terá surgido, mas o manuscrito mais antigo que se conhece é do início do século XIV. No entanto, o *Heike Monogatari* já tinha sido propagado oralmente antes dessa data. Esta extensa narrativa é um relato épico sobre a luta pelo poder, entre os clãs Taira e Minamoto, no Japão do final do século XII. Revelando uma intenção moralizante, o tema de fundo é, de facto, a impermanência e a queda dos poderosos. Com um imaginário poético muito rico e integrando diversos *waka* ao longo da narrativa, o texto segue o esquema rítmico 7-5 / 7-5, prestando-se, por isso, à declamação. Com efeito, a obra era dada a conhecer dramaticamente, de terra em terra, por monges cegos (*biwa-hôshi*) que recitavam ou cantavam ao som da *biwa*, uma espécie de alaúde muito popular no Japão daquela época. O *Heike Monogatari* é uma verdadeira epopeia e mais um exemplo da criação poética associada à prosa.

No final do século XIV, começa a surgir uma nova forma artística, o teatro Nô. Tem a sua origem remota em danças de carácter religioso. Foi com Zeami (1363-1443) e outros membros da sua família que o Nô adquiriu, no século XV, o nível artístico que lhe permitiu chegar aos nossos dias e ser apreciado como uma arte genuinamente japonesa. É, ao mesmo tempo, drama, poesia, música, canto e dança. Os livretos do Nô (*yôkyoku*) são longos poemas destinados ao canto. Sobre as peças de teatro Nô, diz-nos René Sieffert em *La Littérature Japonaise*:

(...) les *nô* sont aussi, et sont avant tout une géniale synthèse de tous les genres littéraires des siècles précédents, dispensée à un public plus large par le moyen d'une musique et d'une chorégraphie qui, de leur côté, résumant tout ce qui, dans ces domaines, avait été

inventé depuis Nara.

(Sieffert, 1961: 90)

As obras e os géneros literários que temos vindo a apresentar revelam a presença da poesia japonesa desde épocas bastante remotas, sendo o *tanka* a forma poética fixa mais antiga e sempre presente ao longo do tempo.

Como já ficou referido anteriormente, um *tanka* é formado por duas estrofes com um total de trinta e uma sílabas ou sons. A primeira estrofe (com o esquema silábico 5-7-5) é denominada *kami-no-ku* (ou *hokku*) e a segunda (com o esquema 7-7) é denominada *shimo-no-ku* (ou *ageku*). Em japonês, a palavra *ku*, a que corresponde o ideograma 句, significa verso, estrofe ou poema.

Embora o *tanka*, geralmente, fosse composto por um só poeta, houve, desde longa data, a noção de que o poema se podia dividir segundo as suas duas estrofes e ser dialogado. Em *La Littérature Japonaise*, René Sieffert lembra que já no *Man'yōshū* e em algumas obras do período de Heian existem *tanka* nestas condições, embora esporadicamente. Gradualmente, desenvolveu-se o gosto pelas composições poéticas dialogadas ou elaboradas colectivamente. O termo *renga* com o significado de “poemas em cadeia” ou “poemas ligados” é utilizado pela primeira vez no século XII (Sieffert, 1961: 107). Também Steven Carter, na obra *Haiku Before Haiku*, refere que foi neste século que apareceu aquele termo para designar um novo género poético caracterizado por sequências de versos ligados pelo sentido (Carter, 2011: 1). A partir do mote apresentado na primeira estrofe (o *hokku*, de dezassete sílabas), iam sendo acrescentadas, alternadamente, estrofes de catorze (7-7) e outra vez de dezassete sílabas (5-7-5). Era uma composição poética em que participavam vários poetas e que devia seguir os princípios estéticos do *tanka*. Surgia, um novo género poético. Mas foi nos séculos XIV, XV, XVI e XVII que teve o seu apogeu o *renga*, também designado por *haikai renga*, *haikai no renga* ou, simplesmente, *haikai*.

O *renga* começou por ser um jogo de sociedade, um divertimento da corte. Sieffert regista que “o imperador Go-Toba, que reinou de 1186 a 1199, organizava concursos de *renga*, acompanhados de concertos, que duravam noites inteiras” (Sieffert, 1961: 107). O número de versos e de estrofes em cadeia foi progressivamente aumentando, nos jogos poéticos, de tal modo que não tardou a chegar à centena de versos e até a ultrapassar este número. A expressão *kusari renga* designa essa sucessão de estrofes em cadeia. Apesar de, nem sempre haver qualidade artística nas estrofes encadeadas, exigia-se que o primeiro terceto, o *hokku*, fosse feito por um poeta de mérito e que tivesse um sentido completo. Portanto, atribuía-se grande importância à primeira estrofe do *renga* onde era apresentado o tema a desenvolver. Outra das funções do *hokku* era saudar o anfitrião que recebia na sua residência os poetas que iam participar no *renga*. Normalmente, nessa primeira estrofe, um elemento da Natureza – flor ou pássaro – em consonância com a estação do ano, servia de símbolo para homenagear o dono da casa ou outra pessoa que se pretendesse homenagear. Assim, o *hokku* foi atingindo um crescente valor estético e literário. Podia ficar desligado da série de versos do *renga* e constituir um poema independente, capaz, por si só, de expressar toda a emoção do poeta. Surgiu, deste modo, a forma poética que, mais tarde, deixou de ser nomeada *hokku* e, por iniciativa do poeta Masaoka Shiki (1867-1902), passou a designar-se *haiku*, um termo que foi formado a partir da contracção das palavras *haikai hokku*.¹⁰

Na primeira metade do século XVII, o poeta Matsunaga Teitoku (1571-1653) fundou uma escola de poesia, a escola Teimon, pretendendo manter e encorajar o *haikai* como uma arte popular, mas libertando-o do humor irreverente que o vinha caracterizando, bem como de determinados termos grosseiros ou vulgares, de modo a devolver dignidade literária a esta forma poética, como explica o Professor de Literatura e Cultura Japonesa, Haruo

¹⁰ Este assunto será um pouco mais desenvolvido no terceiro Capítulo.

Shirane, na obra *Early Modern Japanese Literature* (cf. Shirane, 2002: 172).

Com o declínio desta escola, surge a escola Danrin, fundada por Nishiyama Sôin (1605-1682), na segunda metade do século XVII. Diferentemente da escola Teimon com a sua sede em Kyoto que era o centro da cultura aristocrática, a escola Danrin situava-se em Osaka, uma cidade de mercadores e de comércio onde uma nova sociedade urbana começava a criar a sua própria cultura. Embora a escola de Nishiyama Sôin seguisse muitas das regras preconizadas pela escola Teimon, os seus discípulos, menos conhecedores da literatura clássica que os poetas seus antecessores, exploravam os múltiplos aspectos da cultura do seu tempo e advogavam uma maior liberdade na escolha de temas e de vocabulário.

Como vimos, o *haiku* tem as suas raízes em épocas longínquas, porém só no século XVI adquiriu uma identidade própria e se tornou realmente popular, percorrendo um caminho de aperfeiçoamento que o levaria a ser considerado um género poético distinto. Harold Henderson, em *An Introduction to Haiku*, aponta como principais precursores os poetas Moritake (1452-1540) e Sôkan (1465-1553), seguidos de Teitoku (1571-1653) e Sôin (1605-1682). (cf. Henderson, 1958: 10s).

Matsuo Bashô (1644-1694) não tardará a mostrar o seu talento. Além de ser um Mestre na prática do *renga*, conseguiu transformar o *haikai hokku* (posteriormente designado *haiku*) numa verdadeira jóia da poesia japonesa.

A partir do que ficou registado neste primeiro capítulo, podemos salientar alguns aspectos mais relevantes. Entre eles, a forte presença da poesia na vida cultural japonesa sendo transversal a toda a sociedade: imperadores, aristocratas, guerreiros, monges e plebeus cujas produções poéticas figuram em diversas antologias. A poesia é cultivada independentemente do estatuto social ou do género, é uma tradição viva que interessa a toda a sociedade. Destaca-se a grande participação das mulheres na Literatura – poesia e

prosa – sobretudo nas épocas de Nara e de Heian.

Outro aspecto é o número bastante grande de obras anónimas, sobretudo até à época em que foi compilado o *Shin Kokinshû* (início do séc. XIII). Talvez esse facto seja resultado da existência de literatura oral desde longa data. As obras eram transmitidas de geração em geração, perdendo-se a noção de autoria. Só muito mais tarde foram registadas por escrito. Além disso, possivelmente, como em outras artes e noutros países, não seria ainda muito marcado o culto do artista individual.

É de notar também que, na cultura literária japonesa, encontram-se muitos exemplos em que a poesia e a prosa estão associadas, verificando-se na mesma obra a existência de trechos em prosa e trechos em verso.

Um traço muito característico é a presença da Natureza desde as obras literárias mais antigas, prolongando-se através do tempo. O povo japonês parece viver e sentir ao ritmo das estações do ano.

Por outro lado, verificamos que os géneros poéticos *tanka*, *haikai renga* e *haiku* encontram-se ligados pela evolução ocorrida ao longo de séculos e que foi definindo a sua estrutura, a sua temática e a sua estética.

2. MATSUO BASHÔ – O SEU TEMPO, A SUA VIDA E A SUA OBRA

Matsuo Bashô (1644-1694) viveu numa época em que o Japão usufruía de uma considerável estabilidade social. As épocas anteriores – Muromachi (1333-1568) e Azuchi-Momoyama (1568-1600) – foram perturbadas por frequentes guerras civis em que poderosos senhores da guerra lutavam entre si com forças e recursos semelhantes, não deixando ver um fim a esta situação. No entanto, o guerreiro Oda Nobunaga (1534-1582), servindo-se de armas de fogo cujo conhecimento tinha sido proporcionado, havia pouco tempo, pelos portugueses, conseguiu com as suas hostes estabelecer a supremacia e iniciar a unificação política e militar do país. Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) continuou esta árdua tarefa que seria completada por Tokugawa Ieyasu (1532-1616) a quem o imperador concedeu o título de *shôgun*.

Ieyasu pretendia assegurar que o controlo do país fosse prosseguido pelo clã Tokugawa e afastar possíveis ameaças à sua governação. Para alcançar esses objectivos, não hesitou em tomar com determinação algumas medidas. Por um lado, eliminou potenciais pretendentes ao poder, por outro lado, embora respeitasse a corte imperial, procedia de modo a mostrar que a autoridade daquela era apenas formal e cerimonial. Para isso, aprovou algumas leis de modo a controlar não só a corte mas também os senhores feudais. Ieyasu desejava instalar a estabilidade e suprimir ao máximo qualquer possibilidade de mudança que tornasse imprevisível uma alteração a nível político e social. Relativamente aos grandes senhores feudais, os *daimyos*, obrigava-os a despesas exorbitantes que lhes desgastavam o poder e atenuavam os privilégios concedidos. As viagens regulares que deviam fazer a Yedo ou Edo (que mais tarde viria a ser a cidade de Tokyo), onde residia o *shôgun*, acompanhados da necessária comitiva e obedecendo a rituais estabelecidos, arruinaram ou endividaram poderosos senhores feudais. Em

contrapartida, surgia nas cidades, sobretudo em Osaka e em Edo, uma burguesia cada vez mais endinheirada. Todavia, ocupados em grande parte com o comércio, os *chônin* (os habitantes das cidades) nem intervinham em política nem questionavam o regime estabelecido.

Ieyasu abdicou muito cedo a favor de seu filho Hidetada (1579-1632) para assegurar prudentemente a continuidade do governo Tokugawa, no entanto, o poder continuou a ser exercido por ele próprio. Aproveitou-se da comunidade budista onde existiam inúmeros letrados, para formar o corpo administrativo do Estado, uma vez que este grupo aceitava a doutrina confucianista (adoptada pelo governo Tokugawa como doutrina oficial), tanto a nível político como ético. Os monges da seita Zen, os confucianistas e outros intelectuais deram o seu apoio à nova ordem estabelecida.

A disciplina e a paz eram os objectivos dos governantes Tokugawa. No entanto, desde a chegada dos portugueses, em 1543 e, muito especialmente, desde que o jesuíta Francisco Xavier iniciou a evangelização do Japão, em 1549, era cada vez mais visível a influência dos costumes estrangeiros e da religião cristã na sociedade nipónica. A comunidade budista, por um lado, e os comerciantes holandeses, por outro lado, sentiam-se incomodados com a importância que os portugueses tinham adquirido em vários estratos da população japonesa. Não tardou que o *shôgun* visse uma ameaça na presença dos missionários e comerciantes portugueses, que passaram a tornar-se indesejáveis. Em 1614, foi promulgado um decreto a ditar a expulsão dos missionários. Em 1639, outro decreto exigia a saída dos mercadores portugueses. Gradualmente, todos os comerciantes ocidentais deixaram o Japão, sendo apenas tolerada a presença dos holandeses bem como dos chineses e dos coreanos a quem foi permitido comerciar na ilha artificial de Dejima, em Nagasaki. Aos japoneses foi interdita a saída do país e, assim, em 1639, o Japão retirou-se quase completamente do contacto com o resto do mundo durante cerca de dois séculos. É a época designada por

sakoku jidai ou “Período do País Fechado” (cf. Henshall, 2005). Eliminada a ameaça estrangeira temida pelos Tokugawa e pacificado o território, a classe guerreira viu-se, em grande parte, destituída das suas funções. Muitos samurais acabaram por se tornar burocratas e administradores, outros iniciaram a prática do comércio, outros ainda empreenderam estudos de literatura clássica e iniciaram-se nos segredos da poesia.

O *bakufu* ou governo militar dos *shôguns* perdurou durante cerca de duzentos anos. Só em 1853, quando o comodoro americano Matthew Perry (1794-1858) entrou na baía de Edo com quatro navios a vapor, propondo que o Japão abrisse os portos para aprovisionamento e fornecimento de combustível e também para a possibilidade de comércio, é que os japoneses encararam a hipótese de abrirem, de novo, o país ao Ocidente, o que foi feito no ano seguinte, em 1854, com o Tratado de Kanagawa. (cf. Henshall (2005) .

No que diz respeito à **caracterização da cultura** nesta época, constatamos que, a partir do século XVI, deu-se uma notória descentralização da cultura. A literatura do período de Heian tinha sido uma literatura de pendor aristocrático. É verdade que, desde os tempos mais remotos, o povo participou sempre na criação literária, como atestam as obras compiladas no *Man'yôshû* e em outras antologias, mas eram produções singelas e espontâneas que não mudaram o cunho aristocrático da cultura. Esta era um privilégio dos nobres e dos monges. Todavia, os contadores ambulantes que, durante séculos, recitaram narrativas épicas por cidades e aldeias, bem como as representações teatrais a que o povo tinha acesso foram meios de difusão da cultura que, gradualmente, saiu dos palácios e mosteiros tornando-se mais acessível a outros estratos da sociedade. O desenvolvimento da imprensa, que se verificou nesta época, e a filosofia confucianista (adoptada pelo governo Tokugawa) que defendia a escolarização e a divulgação do conhecimento favoreceram também a descentralização da cultura.

Por outro lado, a evolução da economia ocorrida neste período, manifestou-se também através da mudança da sociedade. Enquanto a nobreza perdia cada vez mais poder económico, a classe burguesa, constituída em grande parte por comerciantes, via crescer a sua riqueza. Sem interesse pela intervenção política, esta classe florescente tinha, no entanto, grande influência na vida do país, graças ao seu poder económico. Estes comerciantes enriquecidos não tardaram a interessar-se por diversas formas de cultura e, muitos deles, começaram a frequentar os círculos literários que existiam em várias cidades.

Nas últimas décadas do século XVII e no início do século XVIII aconteceu uma verdadeira renascença cultural designada por época Genroku (1688-1704), nas grandes cidades de Kyoto, Osaka e Edo. Foram publicadas numerosas obras literárias e estudos de filosofia e de religião. A partir de um teatro de marionetas, o *jôruri*, que até então existia de forma um pouco rudimentar, Chikamatsu Monzaemon (1653-1724) criou uma autêntica arte dramática. O pintor Ogata Kôrin (1658-1716) procurou temas para as suas obras na vida quotidiana das pessoas das cidades, libertando-se da influência da pintura chinesa, no sentido de tornar mais autêntico o que era japonês. Ihara Saikaku (1642-1693), além de ser um poeta de renome, escreveu romances e contos sobre a vida burguesa descrevendo com um realismo até então desconhecido vários aspectos da vida social no seu tempo. São contemporâneos do poeta Matsuo Bashô (1644-1694).

No longo período de paz e de quase completa ausência de influências estrangeiras, que se estendeu por cerca de dois séculos, as artes japonesas desenvolveram-se de uma forma genuína e refinada, marcadas pela originalidade e por características especificamente japonesas. A cerâmica, a gravura, a pintura em seda, o teatro, a cerimónia do chá evoluíram de modo muito próprio e atingiram um elevado grau de requinte. Foi este o tempo em que viveu Matsuo Bashô, o poeta que, a partir do *haikai renga* e do *hokku* nos deu essa forma poética única na literatura universal, o *haiku*.

Matsuo Bashô é o nome literário de Matsuo Kinsaku. Nasceu em 1644 em Ueno, na província de Iga, actual prefeitura de Mie, alguns quilómetros a sudeste de Kyoto. O seu pai, Matsuo Yozaemon, era um samurai ao serviço da família Tôdô que governava o feudo de Ueno havia várias gerações. Kinsaku tinha um irmão mais velho e quatro irmãs e foi num ambiente familiar modesto mas afectuoso que passou a infância. Tinha doze anos quando o pai faleceu e, por essa altura, Kinsaku entra ao serviço do clã senhorial Tôdô, como pajem do filho mais velho, o jovem Yoshitada, que tinha apenas mais dois anos de idade do que ele. O mais natural seria que Kinsaku viesse a tornar-se ele próprio samurai, por isso recebe uma formação nesse sentido, segundo a filosofia confucianista. O interesse comum pela poesia contribui para uma profunda amizade entre os dois jovens, que cresceram juntos. Com um poeta de Kyoto, o monge xintoísta Kitamura Kigin (1624-1705), estudam a forma poética *haikai* que ambos cultivam e descobrem os grandes clássicos da literatura japonesa e chinesa. Começam a frequentar o meio literário de Ueno e vêem publicadas as suas primeiras composições poéticas. O mais antigo poema de Bashô que se conhece data de 1662.

Aos vinte anos, Kinsaku torna-se oficialmente samurai ao serviço de Tôdô Yoshitada, tomando o nome de Matsuo Munefusa. Porém, pouco tempo depois, em 1666, morre o seu amo e grande amigo, facto que o entristeceu profundamente e que contribuiu para uma grande alteração na sua vida. Kinsaku deixa a família Tôdô e decide sair de Ueno. Procura Kyoto, que era então a capital do país e continua os estudos de poesia com o seu mestre Kigin, dedicando-se também ao estudo da filosofia e da caligrafia. Pretende, assim, adquirir uma boa formação clássica de modo a alcançar uma posição social mais confortável. Continua a compor poemas e frequenta os círculos literários de Kyoto, participando em várias antologias. Em 1672, organiza ele próprio a publicação de uma antologia, *Kai Ôi (O Jogo das Conchas)*, em que colaboraram trinta outros poetas.

Encorajado pelo sucesso que começa a obter, nesse mesmo ano dirige-se para Edo, a sede do governo militar do *shôgun*, em busca de uma carreira profissional. Entretanto, desempenha diferentes funções, mas continua a escrever poesia e a contactar com grupos poéticos. Um acontecimento que o marcou, nesta altura, foi o encontro com o poeta Sôin, dinamizador da escola Danrin, já referida no nosso primeiro capítulo. Em 1675, Sôin, que residia em Osaka, vem a Edo e organiza uma sessão de *renku*, convidando vários poetas, entre os quais Kinsaku, a participarem nessa composição poética colectiva. No século XVII e seguintes usava-se a expressão *renku* para designar os poemas em cadeia ou *renga* de carácter mais sério e com maior dignidade literária, distinguindo-o do *haikai renga*, de carácter mais folgazão ou satírico. Com Sôin, o jovem poeta aprende o valor poético das coisas comuns e do quotidiano. À medida que vai adquirindo mais maturidade, participa cada vez mais em antologias e começa a ser procurado por discípulos que desejam aprender com ele. Escolhe o pseudónimo literário de Tôsei e, em 1680, deixa as funções que, durante algum tempo, tinha desempenhado no departamento das águas, em Edo, e passa a viver da sua arte. Nesse mesmo ano, foi publicada uma antologia de *haikais* à moda da escola Danrin, intitulada *Tôsei Montei Dokugin Nijikkasen (Vinte kasen compostos pelos alunos de Tôsei)*. (Cf. Kemmoku, 2012: 22). O *kasen* é uma obra poética colectiva, um *renga* formado por trinta e seis estrofes. Era o tipo de *renga* preferido por Bashô. Nem demasiado extenso nem demasiado curto.

Nesse Inverno de 1680, um dos seus discípulos oferece-lhe uma pequena choupana num lugar calmo do bairro de Fukagawa, à beira do rio Sumida. Pouco tempo depois, outro discípulo oferece-lhe uma bananeira de jardim (*bashô*, em japonês) que é plantada perto da choupana, passando esta a ser designada *bashô-an*, “ a casa da bananeira ”. O poeta afeiçoa-se à pequena árvore, agrada-lhe as folhas ondulantes e sensíveis ao vento e à chuva e, em certos aspectos, identifica-se com ela. Do seu nome, *bashô*, tomou o

pseudónimo literário que havia de usar para sempre. Este é um dos haikus inspirados na bananeira, que transcrevemos em japonês e em *romaji*,¹¹ acompanhado da tradução em português:

芭蕉野分して	bashô nowaki shite	a bananeira sob a tempestade –
盪に雨を	tarai ni ame o	à noite eu ouço a chuva
きく夜かな	kiku yo kana	a gotejar na selha

O poema transmite uma sensação de isolamento, mas isolamento que não é solidão porque há a companhia da bananeira que enfrenta a tempestade. Isolamento que agrada, que conforta, pois permite ouvir o som mágico da chuva no silêncio da noite. Esta atmosfera de comunhão com a Natureza e esta mescla de sensações serão recriadas pelo poeta em muitas outras composições. Durante algum tempo, Bashô dedica-se ao estudo e à prática da meditação Zen, orientado por um monge budista, Butchô (1642-1715), que vivia num templo próximo. Talvez influenciado por este convívio, chega mesmo a pensar tornar-se ele próprio um monge budista, mas isso nunca veio a acontecer.

Em Julho de 1681, Bashô e três dos seus discípulos publicam *Jiin (Os Versos Seguintes)*, uma compilação de duzentos e cinquenta poemas que representa um momento importante no seu percurso literário. De facto, esta obra pode considerar-se o ponto de partida para a formação de uma **nova escola de poesia**, a escola de Bashô, designada *Shômon*. Sem renegar a experiência adquirida através das escolas Teimon e Danrin, gradualmente em extinção, Bashô sintetiza o que considerava válido em cada uma delas e, sem abandonar completamente o formalismo dos clássicos, incentiva o uso de uma linguagem simples e acessível, com termos do quotidiano, preconizando a autenticidade e uma prática constante.

¹¹ *Romaji* é a palavra japonesa para designar os caracteres latinos que transcrevem a pronúncia das palavras japonesas.

Os dias tranquilos na margem do rio Sumida acabam subitamente, no Inverno de 1682, com um incêndio nas proximidades, que alcançou também a choupana do poeta. Durante alguns meses, Bashô vive em casa de um amigo, na província de Kai. Corre o ano de 1683 e recebe a notícia da morte da mãe. Entretanto, os discípulos constroem-lhe outra choupana e ele regressa a Edo.

O sucesso literário de Bashô e da sua escola não cessa de aumentar, mas não obstante esse sucesso e embora tenha novamente um abrigo, decide empreender uma viagem. Naquele tempo, viajar no Japão não era fácil e Bashô não gozava de uma saúde robusta. Contudo, para o poeta, viajar era um verdadeiro exercício espiritual, uma maneira de viver em unísono com a Natureza, uma peregrinação ao encontro de si mesmo. Tinha quarenta anos quando, no Outono de 1684, inicia a sua primeira longa viagem a pé, exposto às intempéries e a todos os imprevistos. Naquela época, os monges errantes andavam de terra em terra, espalhando as suas crenças e procurando uma vivência ascética e desprendida das comodidades materiais. Também os poetas e outros artistas se metiam a caminho, procurando inspiração e troca de experiências e, sobretudo, o sentimento profundo da Natureza e a descoberta da sua própria identidade.

Bashô parte acompanhado por um dos seus discípulos, Chiri, e dirige-se para oeste, na direcção de Kyoto. Segue pela Tôkaidô, a estrada que liga Edo a Kyoto ao longo da costa do oceano Pacífico e que viria a tornar-se famosa devido às gravuras do artista Utagawa Hiroshige (1797-1858), um dos nomes maiores da arte *ukiyo-e*, a arte da gravura no período de Edo. Passa por Nagoya, onde se demora cerca de um mês e onde contacta com outros poetas da região. Desse convívio e intercâmbio poético, em que Bashô dá a conhecer a sua concepção de poesia e o seu modo de compor, nasce a obra colectiva *Fuyu no Hi (Dias de Inverno)* publicada em Kyoto, em 1684. É a primeira de sete colectâneas compostas no decurso dos últimos dez anos da vida de Bashô, obras que nos elucidam sobre a sua

“escola poética”, a *Shōmon*. Continuando a viagem, visita o santuário de Ise e vai a Ueno, sua terra natal, ao encontro do irmão e da memória da mãe. A sua peregrinação continua pelo monte Yoshino onde a paisagem é de uma beleza impressionante. Aí encontra os vestígios do eremitério do poeta Saigyō (1118-1190), um samurai que se fez monge, um poeta viajante por quem Bashō nutre uma grande admiração. Ao deixar Yoshino, visita Nara, antiga capital do Japão, de belos templos e grandes monumentos budistas e termina a peregrinação em Ōgaki. Regressa a Edo onde chega no Verão de 1685, nove meses depois do início da sua primeira longa jornada.

Da viagem resultou o diário em prosa e verso *Nozarashi Kikō (Diário de um Viajante Exposto ao Vento e à Chuva)*. É o primeiro diário de viagem escrito por Bashō. Outros se seguirão. O estilo usado, o *haibun*, consiste em alternar pequenos textos em prosa e poemas, de modo que os textos em prosa iluminem o significado dos poemas, facultando dados concretos sobre a sua composição, nomeadamente o lugar, o tempo e outras circunstâncias. Bashō aperfeiçoou de tal modo esta técnica que se tornou um modelo para outros poetas.

De novo na choupana à beira do rio Sumida, o poeta tem agora, como vizinho muito próximo, o seu discípulo Kawai Sora (1649-1710). São dias de convívio tranquilo com este e outros discípulos que o vêm visitar. Da sua primeira grande viagem, tinha voltado mais sereno e experiente na sua arte.

Em 1686, é publicado *Haru no Hi (Dias de Primavera)*, considerado o segundo livro canónico da escola de Bashō. No ano seguinte, realiza uma pequena peregrinação ao santuário xintoísta de Kashima, localidade a algumas dezenas de quilómetros a nordeste de Edo. O objectivo seria contemplar a lua-cheia de meados de Outono, naquele sítio famoso pela sua beleza. Tendo tomado conhecimento que o seu antigo mestre zen, Butchō, residia então naquele lugar, Bashō aproveita a ocasião para lhe fazer uma visita. Esta viagem deu

origem à obra *Kashima Môdé (Romagem a Kashima)*, que relata esta experiência do poeta e contém poemas seus, dos dois discípulos que o acompanharam e de Butchô que, amavelmente, lhes dera pousada.

Não tardou muito que Bashô não sentisse novamente o desejo de se pôr a caminho para outra viagem. Era o Inverno de 1687. Assumindo-se, conscientemente, como viajante, escreveu:

旅人と	tabibito to	sou um viajante
我が名呼ばれん	waga na yobare n	assim quero ser chamado –
初時雨	hatsu shigure	primeiro aguaceiro

É o poema que figura no início da obra *Oi no Kobumi (O Caderno da Sacola)* onde regista os acontecimentos mais relevantes e os poemas que compôs durante a viagem de 1687/88. Os discípulos e amigos prepararam uma festa de despedida e testemunharam o seu apreço e amizade com poemas, provisões para a jornada e outras ofertas. Bashô apraz-se em referir estas manifestações de afecto que muito o sensibilizaram, terminando: “e cada um manifestava tanta pena em ver-me partir que, com toda aquela agitação, dir-se-ia que era a partida de alguma grande personagem”¹². De facto, Bashô era já um famoso poeta com grande número de discípulos e de amigos. Os poemas que lhe dedicaram naquela altura foram depois publicados sob o título *Ku Senbetsu (Poemas de Despedida)*.

Nesta viagem, Bashô tomou o mesmo caminho em direcção a Ueno, sua terra natal, e a Kyoto, seguindo pela estrada Tôkaidô, ao longo da costa do Pacífico, mas foi mais longe e visitou mais lugares. Sem a ansiedade da viagem inicial e sendo aguardado em muitas das localidades visitadas, o poeta pôde fruir mais serenamente aquele tempo (um ano) em que

¹² Cf. Sieffert, 1988: 48 (tradução nossa).

esteve longe de Edo. Passou o final do ano de 1687 na sua terra natal, visitou de novo Ise e outros lugares, foi até Suma e Akashi na costa do Mar Interior, subiu a montanha Kôya, lugar sagrado do Budismo, admirou as cerejeiras em flor no Monte Yoshino, encontrou antigos e novos amigos, compôs poemas e divulgou as suas ideias relativamente à estética do *renku* e do *haikai*.

No caminho de regresso, ao passar de novo por Nagoya, a meio do Verão de 1688, decidiu fazer um enorme desvio (uma viagem dentro da viagem) e ir até à aldeia de Sarashina, atravessando uma região montanhosa, “para admirar a lua no Monte Obasuté”, como ele nos conta na obra *Sarashina Kikô (Notas de uma Viagem a Sarashina)*.

Pouco depois de regressar a Edo, Bashô começou a preparar uma nova viagem. O gosto pela errância e pelo contacto directo com as grandes e magníficas paisagens do Japão tinha tomado posse dele. Na verdade, o seu amadurecimento psicológico e artístico foi alcançado também através das viagens demoradas e por vezes penosas mas reconfortantes que realizou. Desta vez, o poeta queria realizar uma viagem ainda mais prolongada, uma viagem por regiões completamente desconhecidas para ele. Seria uma incursão no norte profundo do país, numa região em grande parte rústica, com grandes extensões desabitadas, muito longe da capital e dos centros mais urbanizados. Bashô desejava viajar não como um poeta famoso mas como um verdadeiro peregrino, despojado e místico, numa atitude contemplativa, vivendo e sentindo em uníssono com a Natureza criadora.

Na sua maneira de ser e de viver, Bashô acalentava um profundo desejo de solidão e de contacto íntimo com a Natureza, concretizado, em grande parte, nas viagens que realizava mas, por outro lado, desempenhava com grande interesse e entusiasmo as suas funções de Mestre, divulgando o seu saber e experiência e convivendo alegremente com os discípulos e os amigos. É interessante notar que, poucos dias antes de iniciar a sua longa viagem em direcção à distante e, para ele, desconhecida região de Oku, no norte do Japão,

teve o cuidado de escrever o prefácio para uma antologia poética que estava a ser preparada por discípulos da região de Owari (que tem por capital a cidade de Nagoya). Esta obra colectiva, intitulada *Arano (Terreno inculto)*, publicada em 1690 é a terceira das sete obras canónicas da escola de Bashô. Nela colaboraram cento e oitenta e um poetas. O compilador da referida obra, Yamamoto Kakei (1648-1716), médico em Nagoya, que tinha sido também o responsável pela publicação das antologias *Fuyu no Hi* (1684) e *Haru no Hi* (1686), anteriormente referidas, era um dos principais poetas animadores do ramo da escola *Shômon*, na região de Owari. Em várias outras regiões se constituíram grupos de poetas que seguiam o estilo praticado e ensinado por Bashô. A poesia era uma arte apreciada em todo o país e o Mestre, por onde passava, divulgava a sua concepção de poesia e ensinava a sua técnica, motivando a adesão ao seu estilo nos grupos literários que com ele contactavam.

Bashô partiu de Edo, na Primavera de 1689, em direcção ao norte da ilha de Honshû, a maior ilha do arquipélago japonês. Iria percorrer mais de dois mil e quatrocentos quilómetros. Acompanhava-o o discípulo Sora. As despedidas foram discretas e marcadas pela emoção, cientes como estavam todos das dificuldades e da lonjura do trajecto. Aos seus amigos, Bashô deixou o poema:

行く春や	yuku haru ya	vai-se a primavera –
鳥啼き魚の	tori naki uo no	choram as aves e há lágrimas
目は涙	me wa namida	nos olhos dos peixes

Encontra-se numa das primeiras páginas do seu diário de viagem *Oku no Hosomichi* (*O Caminho Estreito para Oku*) que resultou desta sua longa peregrinação. O poeta Sora, que o acompanhou em grande parte da viagem, também escreveu um diário que contribuiu

para documentar detalhadamente este período da vida de Bashô¹³. A primeira parte do percurso foi feita pela estrada principal que leva às províncias do Norte. Foram visitados lugares de interesse histórico, arquitectónico ou artístico, religioso e paisagístico. Estiveram em Nikkô, onde se encontra o magnífico santuário Tôshô e admiraram a beleza das folhas verdes brilhando ao sol da Primavera. Nikkô significa “Luz do Sol” e o poeta, no seu diário, faz referência ao esplendor do Sol sobre aquela montanha sagrada, no dia em que por lá passou. Ao longo de todo o trajecto, Bashô vai registando no seu diário, em prosa e em verso, os lugares por onde passa, as pessoas que encontra, as emoções que experimenta, enfim, o que lhe parece digno de registo. Um dos mais belos cenários referidos é Matsushima (as Ilhas dos Pinheiros), junto da costa do Pacífico, que há muito o poeta desejava admirar. Um pouco mais a norte, em Hiraizumi, o itinerário vira para oeste atravessando transversalmente a ilha de Honshû até à localidade de Sakata, na costa do chamado Mar do Japão. É aqui que, descendo de regiões montanhosas, vem desaguar o rio Mogami inspirador de alguns poemas de Bashô.

Depois de um pequeno desvio para norte, até Kisagata, a viagem prosseguiu em direcção a sudoeste, pela estrada principal, ao longo da costa do Mar do Japão. Devido à chuva, ao calor e às más condições da estrada, Bashô e Sora estavam extremamente cansados quando chegaram a Kanazawa. A lembrar a passagem do poeta por esta localidade, foi colocado, num dos jardins, em época recente, um dos haikus compostos nesta região. É o poema que se transcreve a seguir, com a respectiva tradução:

あかあかと	akaaka to	calor e mais calor –
日はつれなくも	hi wa tsurenaku mo	o sol arde impiedoso
秋の風	aki no kaze	na brisa de outono

¹³ Segundo Jane Reichhold, em *Basho: The Complete Haiku*, o diário de Sora tinha por título *Sora Tabi Nikki* (*Diário de Viagem de Sora*) e só viria a ser publicado em 1943 (cf. Reichhold, 2008: 129).

Os dois viajantes descansaram alguns dias nas termas de Yamanaka, mas Sora, sentindo-se doente, desistiu de continuar a viagem e foi procurar ajuda em casa de familiares. Bashô prosseguiu sozinho, porém já não estava longe de regiões conhecidas e em breve alguns amigos vieram ao seu encontro para o saudarem ou acompanharem em alguns percursos. O próprio Sora, logo que se recompôs, veio juntar-se-lhe novamente.

Bashô passou os dois anos seguintes em convívio com amigos e discípulos nas regiões de Ueno, Kyoto e a sul do lago Biwa. Não muito distante de Kyoto, fica o pequeno burgo de Zézé que se estende ao longo da estrada Tôkaidô, nas proximidades do lago Biwa. Nesta localidade, existia um numeroso grupo de poetas que procurava seguir os princípios da escola Shômon. Do convívio de Bashô com este grupo, resultou a obra colectiva *Hisago* (*A Cabaça*) publicada em 1690. Reúne cinco *kasen* (o *renga* em trinta e seis estrofes) e é considerada mais uma das obras canónicas da escola Shômon.

Foi também nesta ocasião que Bashô residiu durante alguns meses, no Verão e Outono de 1690, numa antiga choupana pertença do seu discípulo Kyokusui, habitação em grande estado de abandono e que ele próprio reparou. A choupana tinha o nome de Genjû-an (Morada da Ilusão) e ficava num lugar bucólico e isolado, rodeada de árvores, de plantas silvestres e de pássaros. Neste retiro, foi escrita uma pequena obra-prima, *Genjû-an ki* (*Notas sobre a Morada da Ilusão*) onde Bashô deixa claras as suas qualidades de prosador. No Verão seguinte, em 1691, passa algumas semanas na casa de campo do seu amigo Kyorai, designada Rakushi-sha, ou seja, a Casa dos Dióspiros Caídos, assim chamada pelo grande número de diospireiros que a rodeavam. Bashô situa-a nos arredores de Saga, não longe de Kyoto. Da sua permanência na Rakushi-sha surgiu *Saga Nikki* (*Diário de Saga*). É neste diário que, fruindo a beleza do lugar e o isolamento repousante, Bashô desabafa: “Nada tem tanto encanto como viver só”. É a verbalização do seu desejo de se tornar um eremita, desejo que nunca se concretizou, a não ser por curtos períodos de tempo.

Nesse mesmo ano de 1691, é publicada a obra *Sarumino (A Capa do Macaco)* cuja edição tinha sido preparada pelos discípulos Kyorai e Bonchô sob a orientação do Mestre. Esta obra representa o ponto máximo no *haikai* segundo o estilo de Bashô. (Cf. Ueda, 1982: 32).

No Inverno, Bashô volta a Edo onde o esperavam amigos e discípulos. Pela terceira vez, foi construída a choupana da bananeira, à beira do rio Sumida.

Mas Bashô sente que falta na sua vida a tranquilidade e o silêncio de que tanto precisa. De facto, ele é reconhecido como um grande Mestre e é constantemente visitado e solicitado. A vida social intensa não se coaduna com a sua sensibilidade nem com os seus objectivos. Por outro lado, agora tem várias pessoas a seu cargo. Um sobrinho inválido que veio viver junto dele e uma mulher chamada Jutei, talvez um antigo amor de juventude, a quem Bashô deu abrigo assim como aos filhos que a acompanhavam. Tanta agitação perturba-o demasiado. Tenta um isolamento completo mas, ao fim de um mês, acaba por concluir que isso não é solução. Depois deste período de introspecção, parece ter encontrado uma maneira de harmonizar os opostos. Na sua poesia, a leveza, um certo humor, são agora um caminho para tornar suportáveis os acontecimentos da vida diária. Uma atitude calma e despreocupada, a capacidade de olhar o mundo com despreendimento e um sorriso podem levar ao equilíbrio e à harmonia. Em 1694, é dada a conhecer uma nova antologia de *haikai* intitulada *Sumidawara (Saco de Carvão)*, a sexta obra canónica. De um conjunto de sete colectâneas compostas no decurso dos últimos dez anos da vida de Bashô e consideradas como modelos do estilo da escola Shômon, a última intitula-se *Zoku Sarimuno (Continuação do Sarumino)* e, embora tenha sido revista pelo poeta, foi publicada postumamente, em 1698.

No Verão de 1694, Bashô parte para a sua última viagem. Seguiu, mais uma vez, em direcção à sua terra natal. E não voltou. Adoeceu gravemente quando viajava próximo de

Osaka e nesta cidade terminou os seus dias. Está sepultado em Ôtsu, nas margens do lago

Biwa. O seu último poema:

旅に病んで

夢は枯野を

かけ廻る

tabi ni yande

yume wa karen o

kake meguru

adoecendo em viagem

os meus sonhos vagueiam

pela planície deserta

3. A NATUREZA NA POESIA *HAIKU* DE MATSUO BASHÔ

3.1. Procurando a estética do *haiku*

“A inovação é a flor do *haikai*. O que o Mestre não se cansava de procurar era esse perfume de inovação”¹⁴ – diz-nos Hattori Tohō (1657-1730), amigo de Bashō desde a juventude e o seu primeiro discípulo. Na sua obra *Sanzōshi (Os Três Livros)*¹⁵, um verdadeiro tratado de poética onde Tohō expõe os ensinamentos de Bashō, podemos ler também que “o *haikai* é uma forma de canto (*uta*)” e, mais adiante, “expressar em palavras o que o coração sente é, precisamente, a essência do canto”. Explica ainda que “hai” significa “jogo” e “kai” significa “livre, desembaraçado”. (Sieffert, 1983, 97 e 99). Num dos seus sábios comentários incluídos na tradução que fez da obra de Bashō, *Sumidawara (Le Sac à Charbon)*, René Sieffert lembra que o significado primitivo de *haikai* é “andar ao acaso”, “entreter-se com futilidades”, “divagar”. (Sieffert, 1993: 16). No entanto, o termo *haikai* (俳諧), na história da poesia japonesa, foi adquirindo várias conotações. Nas expressões *haikai no renga* ou *haikai renga* (expressões que significam “cadeia de *haikais*”), o termo designa cada uma das estrofes que compõem esse longo poema encadeado, estando, assim, associado às composições poéticas colectivas. Quando o *haikai renga* se popularizou e adquiriu um tom folgazão, sarcástico ou cómico, o termo *haikai* passou a ter também essa conotação, sugerindo uma atmosfera ligada ao mundano e à sátira, portanto, muito distante da atmosfera do *haiku*. Karl Petit, em *La Poésie Japonaise*, diz-nos: “ D’une simplicité apparente, la forme du *haiku* a été imitée par certains poètes

¹⁴ Sieffert, 1983: 123. (Os excertos desta obra apresentados em português são tradução nossa).

¹⁵ A obra *Sanzōshi*, de Tohō Hattori, publicada pela primeira vez em 1768, em Tokyo, na Ed. Iwanami, está traduzida para francês por René Sieffert, no livro *Le Haïkai selon Bashō*, Paris: Publications Orientalistes de France, 1983.

français sous le nom de *haikai*, terme dont ils ont abusé et qui, à l’origine, désignait une stance plus ou moins humoristique. ” (Petit, 1959: 31). Surge ainda a expressão *haikai hokku* que designa a primeira estrofe do *renga*, ou seja, a estrofe de dezassete sílabas que apresentava o tema ou mote para a cadeia de *haikais*. Vejamos um poema de Bashô em que ele usa a palavra *haikai*:

蝶よ蝶よ	chô yo chô yo	borboleta, borboleta,
唐土の	morokoshi no	quero perguntar-te
俳諧問はん	haikai towa n	sobre a poesia da China

Bashô tinha profundos conhecimentos sobre a poesia clássica chinesa. Da leitura deste poema, depreende-se que ele gostaria de se informar sobre o estado da poesia chinesa do seu tempo. Poeticamente, interroga a borboleta que poderia voar até à China e trazer-lhe notícias da poesia desse país. Portanto, neste caso, o termo *haikai* parece significar “poesia”, em sentido lato.¹⁶

Assim, verifica-se que este termo tem várias acepções e pode ser usado em diferentes contextos. A primeira estrofe do *renga*, denominada *haikai hokku* ou, simplesmente, *hokku* (発句), era considerada muito importante e foi adquirindo cada vez mais independência até constituir, ela própria, um género poético. Muitos séculos depois, quer sob a designação de *haikai* quer sob a designação de *haiku*, esse género poético é cultivado em vários países do mundo. O termo *haiku* (俳句), criado a partir da expressão *haikai hokku*, começou a ser usado no século XIX pelo poeta Masaoka Shiki (1867-1902) para designar o poema que Bashô transformou no género literário mais divulgado e mais cultivado no Japão. Esse termo usa-se também para, retrospectivamente, designar os poemas desse género anteriores

¹⁶ Este poema de Bashô, com a referência à borboleta, evoca um episódio da vida de Zhuang-Zi (ou Tchouang-tseu na transcrição em francês) em que este filósofo chinês (séc. IV a. C.) relata ter sonhado que era uma borboleta. Cf. Tchouang-tseu, 1969: 59.

ao século XIX. Actualmente, o termo preferido naquele país (bem como em muitos outros países) para designar o poema de dezassete sílabas ou sons que, como vimos nos capítulos anteriores, teve a sua origem remota no *tanka*, é o termo *haiku*. Sobre este assunto, diz-nos Makoto Kemmoku:

Le terme haïku 俳句 est un néologisme créé à la fin du XIXe siècle par le poète moderne Shiki afin de distinguer définitivement le haïkaï-no-renga 俳諧の連歌 (ou par raccourci le haïkaï 俳諧), le hokku 発句 (première strophe du renga) et le haïku, poème individuel et publié comme tel.

(Kemmoku, 2012: 18)

A designação de *haiku* é usada mesmo para poemas anteriores à época de Shiki, uma vez que faltava na terminologia literária uma palavra que nomeasse um género poético que começou a evidenciar-se no século XVI, atingindo a sua maturidade no século XVII. Deste modo, é também este o termo que usamos para designar os poemas com as características próprias deste género.

O que o Mestre Bashô teve em mente foi dignificar essa forma de poesia, dar-lhe carácter literário, torná-la simples mas requintada, ao alcance de todos os que a ela se quisessem dedicar. Na verdade, ainda durante a sua vida, os seus ensinamentos atingiram diferentes estratos sociais e várias regiões do Japão, tendo o seu estilo, *shôfû*, sido apreciado e seguido por numerosos discípulos. O estudo e a influência da sua obra têm continuado a merecer interesse até aos nossos dias, questão que abordaremos com mais ênfase no final deste trabalho.

Bashô tinha consciência de que, para o *haikai* não desaparecer, devia evoluir, contendo em si o “efémero” e o “imutável”. O *haijin*¹⁷ expressaria nos seus poemas a inconstância da vida e o que de permanente subsiste nessa inconstância. Além disso, embora

¹⁷ Poeta de *haikai* ou de *haiku*.

conhecendo as regras da sua “escola”, devia saber aplicá-las de modo flexível, para que a sua arte não se tornasse rígida e parada no tempo. A teoria do *fueki-ryûkô* (imutável e efêmero) está na base da doutrina estética de Bashô. Procede da consciência de que, para lá da efemeridade da vida e de todas as coisas, há algo de imutável que permanece através dos tempos. Deste modo, o *haikai* poderia adaptar-se a todas as épocas e a todas as “modas” e, simultaneamente, conservar a sua essência e a sua “verdade”. O Mestre ensinava aos seus discípulos que *atarashimi* (a inovação, a novidade) devia ser uma qualidade do *haikai* pois, “assim como as quatro estações se sucedem umas às outras, todas as coisas se renovam e o mesmo acontece com qualquer matéria”¹⁸.

Além da teoria do imutável-efêmero, na escola de Bashô (conhecida como *Shômon*) reconhecemos outras concepções do Mestre e a sua evolução. Vejamos alguns aspectos: a procura da simplicidade e o gosto da solidão e do silêncio. São condições que favorecem a contemplação e a ascese. O apreço por uma vida sem luxo nem ambições materiais e o gosto da solidão e do silêncio é o que se designa por *sabi*, um ideal estético inspirado na filosofia Zen mas que se encontra também no Xintoísmo. É um sentimento que resulta da percepção da efemeridade da vida, do declínio da Natureza, das marcas deixadas pelo tempo e que conduz a uma atitude de serenidade e de aceitação. Está associado à vida monástica e a um alto grau de despojamento. Embora Bashô não se tivesse tornado monge, como ele próprio confessa,¹⁹ este ideal, desde muito cedo, norteou a sua vida e marcou a sua obra. Em Bashô, a vida e a obra estavam intimamente ligadas. Conciliava, no entanto, o desejo de solidão e de silêncio com o prazer do ensino e do convívio com os discípulos e os amigos. Aliás, o *renku* (de que Bashô foi um grande Mestre) era um poema colectivo elaborado em reuniões por vezes

¹⁸ Sieffert, 1983: 119.

¹⁹ Cf. Bashô, (1988) *Journaux de Voyage, Notes d'un Voyage à Kashima*, trad. e intr. René Sieffert, Paris: Publications Orientalistes de France, p.39.

bastante prolongadas e com vários participantes.²⁰

Ligado ao *sabi* está o conceito estético de *wabi* que valoriza a beleza austera e serena das coisas simples. Este conceito ou sentimento, também de inspiração Xintoísta e Zen, leva a que se preste atenção às coisas humildes e se aprenda a descobrir a beleza que nelas existe. Predispõe para que se exclua o supérfluo e se procure apenas o essencial. A simplicidade elegante está presente, ainda hoje, em muitas manifestações artísticas japonesas como por exemplo no *Ikebana* (a arte dos arranjos florais), na cerâmica ou no *Cha-no-yu* (a Cerimónia do chá). A noção de *wabi* já existia, anteriormente, na cultura japonesa, mas foi sobretudo Sen no Rikyû (1522-1591), o grande Mestre do *Cha-no-yu*, quem contribuiu para tornar essa noção num conceito da estética japonesa. Embora os conceitos ou ideais estéticos de *sabi* e *wabi* sejam característicos daquelas religiões ou filosofias, podemos encontrá-los nas artes e na literatura de regiões onde elas não criaram raízes.

Outro conceito, *yûgen*, com origem chinesa, designava no Budismo e no Taoísmo aquilo que não se pode apreender numa ideia, ou seja, o que é inatingível para a compreensão humana. Mas o termo passou a significar, principalmente, a beleza escondida ou misteriosa. Refere-se ao lado belo mas escondido da realidade, ao “mistério” que envolve muitas das coisas que nos cercam. É a “flor oculta” cuja beleza desconhecida se pressente e exerce atracção precisamente porque é apenas pressentida. *Yûgen* é o sentimento da profunda e misteriosa beleza do universo. Muito ligado ao teatro Nô, este ideal estético também se encontra na poesia *haiku*. Zeami, o grande nome do teatro Nô, escreveu: “ Le *yûgen* c’est ce qui demeure dans le coeur sans pouvoir être dit. La lune couverte de fins nuages, les feuilles rougies des arbres des montagnes voilées sous la

²⁰ *Renku* é a designação usada para o poema colectivo *haikai renga* quando este passou a ter um carácter menos folgazão e maior qualidade literária.

brume d'automne: voilà des images de *yûgen*.”²¹

A escola *Shômon* põe grande ênfase na aproximação da Natureza, o que leva ao afastamento das preocupações mundanas. Este ideal estético, que acompanhou Bashô durante grande parte da sua vida, é expresso pela palavra *fûryû*,²² um termo que está ligado às ideias de “elegância” e de “bom gosto”. O apreço e o respeito pela Natureza fazem parte da mentalidade e do modo de estar dos Japoneses, sendo evidente a ligação da Natureza à poesia e a outras artes. O isolamento na Natureza permite respirar em uníssono com ela e captar o que ela transmite. Permite ir ao encontro do “coração das coisas”, o *mono no aware*, ou seja, a emocionante e efémera beleza das coisas, conceito estético que atravessa a poesia japonesa desde tempos remotos até aos tempos actuais.²³

Sobre o conceito de imersão na Natureza, diz-nos Jane Reichhold, lembrando a publicação de *Sarumino (A Capa de Palha do Macaco)*, uma das sete obras canónicas da escola de Bashô:

When *The Monkey's Straw Raincoat* was finally published in the summer of 1691, the importance of Bashô's concept that being immersed in nature can bring perfect spiritual serenity became clear. For the first time others could see that renga writing and even the resulting single verses could be a serious art form capable of embodying mature comments on man and his environment.

(Reichhold, 2008: 159)

No estilo da escola de Bashô, destaca-se também, sobretudo nos últimos anos de vida do poeta, o que se designa por *karumi*, ou seja, leveza. É um conceito novo na poesia *haiku*, conceito idealizado pelo Mestre e que ele tentou transmitir aos seus discípulos. Para fazer compreender a ideia de *karumi*, Bashô usou a comparação com a água transparente

²¹ Cf. Nakamura (2005) org., *Mille Ans de Littérature Japonaise – Anthologie*, p. 288.

²² Cf. Kemmoku (2012), *Bashô - Seigneur Ermite*, Paris: Éditions Points – La Table Ronde, p. 37.

²³ Cf. Kato (1985) *Histoire de la Littérature Japonaise*, Tome 1, Paris: Fayard/Intertextes, p. 15.

de um ribeiro pouco profundo correndo sobre um leito de areia. Para esta leveza, pode contribuir o espírito de aceitação e um certo humor com que o poeta saiba olhar determinadas situações da vida. Este humor (*kokkei*) deve, no entanto, ser muito subtil e evitados os trocadilhos ou jogos de palavras. A beleza das coisas simples deve ser tratada também de uma forma simples. Olhar o mundo com objectividade evitando sentimentalismo ou emoções permitiria lidar com a deprimente fragilidade da vida. No final do seu percurso, cansado e já bastante doente, Bashô continuava a procurar novas tonalidades para a sua obra e, cada vez mais, considerava o autor como um simples e invisível espectador do mundo circundante. Uma das técnicas poéticas apontadas para a obtenção de *karumi* nos textos escritos é a supressão ou redução de formas verbais. Os aspectos activos e emocionais parecem ser atenuados pela supressão ou redução de formas verbais (cf. Reichhold, 2008: 188, 407, 408, 414).

Mukai Kyorai (1651-1704), um dos discípulos mais empenhados em divulgar as ideias do Mestre, diz-nos na sua obra *Kyorai-shô (As Notas de Kyorai)*²⁴ que um *hokku* não devia acumular dois ou três centros de interesse. No entanto, quanto ao que poderia sugerir relativamente aos aspectos sub-entendidos, isso devia entender-se de modo diferente.²⁵ De facto, o *haiku*, surgindo a partir do *hokku*, apresenta características semelhantes. Apesar da sua concisão e brevidade, abre-se num leque de sugestões que lhe ampliam os níveis de significação. De modo geral, a poesia ocidental tende a carregar cada verso com informação, ao contrário do *haiku* que reduz o conteúdo, deixando suficiente indefinição para o leitor desfrutar a sugestão poética. O importante, no *haiku*, não é tanto o que nele se diz, mas o que nele é sugerido. O *haiku* não explica nem analisa, mas sugere. É o leitor que

²⁴ A obra *Kyorai shô*, de Mukai Kyorai, publicada pela primeira vez em 1775, em Tokyo, na Ed. Iwanami, está traduzida para francês por René Sieffert, no livro *Le Haïkai selon Bashô*, Paris: Publications Orientalistes de France, 1983.

²⁵ Sieffert, 1983: 42.

completa ou amplia o poema de acordo com a sua sensibilidade e a sua experiência de vida.

A concisão e a brevidade concretizam-se, formalmente, numa grande redução de palavras. Etiemble, na sua obra *Du Haiku*, considera que o *haiku* não é um poema de três versos, mas sim um **monóstico** (poema formado por um só verso) com dezassete sílabas ou sons distribuídos por três sequências de acordo com o esquema tradicional 5-7-5, esquema utilizado, desde longa data, na primeira estrofe do *tanka*, no *hokku* e, em estrofes alternadas, no *renga* (cf. Etiemble, 1995). De facto, nas obras japonesas que publicam *haiku* nesta língua, podemos verificar que, geralmente, cada poema é apresentado na vertical, num único verso ou linha. Em obras de carácter académico escritas em línguas ocidentais e que transcrevem poemas *haiku*, também se pode observar que, em muitos casos, os autores escolheram apresentar os *haiku* num único verso ou linha horizontal. Na poesia japonesa onde, normalmente, não há rima, do ponto de vista formal valoriza-se o ritmo, a sonoridade, as aliteraões e outros recursos poéticos como os jogos de palavras e a homonímia. Não é dada grande importância à disposição das palavras em linhas ou versos. Na *haiga*, a ilustração de um *haiku* por meio de uma pintura, é frequente ver-se o poema repartido em três linhas verticais, mas é, principalmente, por razões estéticas na ocupação harmoniosa do espaço. Quando o *haiku* foi descoberto pelo Ocidente e começou a ser traduzido para as várias línguas ocidentais, onde, formalmente, a disposição do poema em versos é importante, os tradutores consideraram natural apresentar cada sequência do poema como um verso. Portanto, foi através de poemas *haiku* traduzidos em três versos que esse género poético foi introduzido no Ocidente e sob essa forma chegou ao conhecimento dos poetas ocidentais.

É verdade que nem Bashô nem outros grandes poetas japoneses respeitam sempre a regra das dezassete sílabas organizadas em sequências de 5-7-5 sílabas, mas, como ensinou

o Mestre, é necessário perceber e sentir quando e como se pode infringir uma regra. “Convém pesar com um cuidado muito particular os casos em que se julgue indispensável” – palavras do Mestre registadas por Tohō (Sieffert, 1983: 127 e 128). Um dos mais famosos *haiku* de Bashō contém um número de sílabas diferente da norma. O seu esquema métrico é 5-9-5 como podemos verificar:

枯枝に	kareeda ni	sobre um ramo seco
烏のとまりけり	karasu no tomari keru	veio pousar um corvo –
秋の暮	aki no kure	anoitecer de outono

Se fizermos a escansão de cada um dos versos, verificamos o seguinte:

1º verso: ka-re-e-da-ni (cinco sílabas fonéticas).

2º verso: ka-ra-su-no-to-ma-ri-ke-ri (nove sílabas fonéticas).

3º verso: a-ki-no-ku-re (cinco sílabas fonéticas).

O segundo verso tem nove sílabas, portanto, mais duas do que a norma preconiza. O poeta considerou-as necessárias.

Outra característica, quase imprescindível, é o *kigô* ou “palavra de estação”. Trata-se de uma palavra ou expressão que remete para a estação do ano a que o poema se refere. Através do *kigô*, é criada uma determinada atmosfera que situa o poema e, portanto, o leitor também, numa das estações do ano. Os *haijin* japoneses, além da Primavera, Verão, Outono e Inverno, consideram ainda uma outra estação, a do Ano Novo. Existem, desde longa data, verdadeiras listas de *kigô*, denominadas *saijiki*, que ajudam os poetas menos experientes. Por exemplo, as palavras “flores de cerejeira” ou “andorinhas” lembram a Primavera, enquanto as palavras “lua” ou “crisântemo” pertencem aos poemas de Outono, “pirilampo” e “cigarra” evocam o Verão, e “frio” e “neve” remetem para o Inverno. Nos poemas inspirados pela época do Ano Novo, a “palavra de estação” está relacionada com a

chegada do novo ano ou os bolos que se fazem e se comem naqueles dias (os *mochi*, por exemplo) ou com outros costumes da época. No *haiku* tradicional, é grande a importância atribuída ao *kigô*. Os exemplos acima apresentados são imediatamente evidentes, mas é preciso conhecer um pouco a flora, a fauna e as tradições japonesas para decifrar certas “palavras de estação”. O *haijin* vive em uníssono com a Natureza e sente o movimento do ciclo das estações do ano. Isso reflecte-se nos poemas que escreve. No *haiku* acima apresentado, a estação do Outono está referenciada pelo próprio nome (*aki* = Outono), mas todo o poema está envolvido numa atmosfera de fim de Outono: o ramo seco, a escuridão do corvo e o anoitecer. A expressão *aki no kure* pode significar “anoitecer de Outono” ou “fim de Outono”.

Está patente também outra das características do *haiku* clássico: o carácter contemplativo. Neste exemplo, o poeta contempla o que atraiu o seu olhar e tocou a sua sensibilidade, numa atitude extática, quase ascética, captando em breves palavras, de modo muito conciso, o instante que o impressionou: o momento em que um corvo poisa sobre um ramo seco, ao anoitecer de um dia de Outono. Porém, tenta anular a sua própria presença evitando o uso da 1ª pessoa gramatical. O ideal estético designado *sabi* de que falámos anteriormente evidencia-se na atmosfera de solidão e de silêncio que impregna este poema. Reconhecemos *wabi* na austeridade das formas e das cores e no cenário despojado que surge ante o nosso olhar.

Podemos também detectar a existência de *yûgen*. A misteriosa beleza do anoitecer de Outono, ao mesmo tempo que a ave desce e poisa num ramo ressequido, evoca uma pintura *sumi-e* de grande sobriedade e elegância que impressiona pelo que parece esconder para lá do que é visível.²⁶ A nostalgia subtil que o quadro irradia acentua a sensação de

²⁶ A pintura *sumi-e* é a pintura a tinta nanquin (“tinta da China”) em que, normalmente, o quadro fica apenas a preto e branco.

que algo, belo e profundo, é sugerido e não é dito.

Outra característica do *haiku* clássico é o *kire*, ou seja, uma cesura ou pausa no final do 1º ou do 2º verso. Esta pausa que, por vezes, tem carácter exclamativo, é indicada por uma palavra, o *kireji*, que não tem tradução em português e não existe na nossa língua. Em português, o *kireji* é indicado por meio de um travessão (–), um ponto final (.), um ponto de exclamação (!), reticências (...) ou, em certos casos, dois pontos (:). Este corte separa ou une duas ideias ou dois estratos no poema. Relativamente ao *haiku* transcrito, o *kire* ou cesura está no final do 2º verso. O *kireji* que marca essa cesura, neste caso, é a palavra *keri* que não tem tradução em português, mas que exprime uma exclamação. Em alguns *haiku*, o *kireji* pode ser traduzido por uma interjeição exclamativa, embora não seja rigorosamente equivalente. Na estrutura do *haiku* clássico pode-se reconhecer, muitas vezes, a existência das duas partes referidas, ainda que o *kireji* não esteja expresso: uma parte em que se apresenta um cenário num determinado tempo e espaço e outra parte em que se transmite algo de inesperado mas que é provocado pelo que foi dito antes. A primeira parte tem elementos mais objectivos, enquanto a segunda é mais subjectiva e, normalmente, cheia de sugestões para o leitor. No *haiku* acima apresentado, o *kireji* marca com evidência uma pausa entre as duas partes do poema, contribui para dar ênfase às ideias contidas na primeira parte e prepara a conclusão.

A presença de elementos objectivos no *haiku* é muito marcante, o que explica o forte visualismo deste género poético. Na sua leitura, pode facilmente imaginar-se o cenário. O *haiku* e a pintura andam muitas vezes associados. Bashô, que também era pintor, ilustrou alguns dos seus *haiku* com imagens condizentes, o mesmo acontecendo com outros poetas, como por exemplo, Buson (1715-1783) que se distinguiu como poeta e como pintor. Não sendo descritivo nem explicativo, o *haiku* tem, no entanto, o poder quase fotográfico de

nos fazer reproduzir em imaginação a cena criada pelo poeta.²⁷ A grande objectividade era incentivada por Bashô que aconselhava os seus discípulos a olharem e a sentirem a realidade que os rodeava. Segundo Tohô, o Mestre dizia: “O que diz respeito ao pinheiro, aprende-o do pinheiro, o que diz respeito ao bambu, aprende-o do bambu” (Sieffert, 1983: 121). De facto, o *haiku* versa sobre a Natureza, não sobre abstracções. Esta disponibilidade para conhecer as coisas como elas nos ensinam pode abrir caminhos para uma compreensão muito profunda da realidade objectiva, sem intervenção de preconceitos ou de ideias feitas. Para ser genuíno, o *haiku* deve resultar de uma verdadeira atenção ao real. Claro que, depois, pode ter outras implicações, originar ou sugerir outros percursos, mas é no real, na Natureza sentida ou pressentida, que o *haiku* tem o seu fundamento.

Pascale Senk, no Prefácio que escreveu para a obra *Bashô, Issa, Shiki – L’Art du Haïku – Pour une philosophie de l’instant*, afirma convictamente:

Regarder, écouter, goûter, sentir... L’écriture incisive et directe du haïku nous encourage à nous ouvrir au monde qui nous entoure, à témoigner des plus infimes découvertes que nous pouvons faire, lorsque nous sommes un peu plus “réveillés”.

(...) Y a-t-il une source de richesse plus réelle que la nature? Pour tous ceux qui explorent l’univers du haïku, cette dimension est fondamentale. Elle fonde une philosophie de vie, et pour cela s’inscrit dans la structure même du poème bref.

(Brochard e Senk, 2009: 15, 33)

É a abertura ao mundo que rodeia o poeta que lhe torna possível sentir esse mundo através de todos os sentidos, despertando-lhe a emoção poética que será cristalizada nas palavras do poema e transmitida a quem as ler.

A questão da estética remete, habitualmente, para a questão filosófica. A

²⁷ Sobre o visualismo no *haiku*, apraz-nos referir um concurso de “Ilustração de poemas japoneses” que lançámos recentemente nas escolas portuguesas dirigido a alunos de vários níveis de ensino. O número de trabalhos apresentados, a qualidade artística e a adequação à temática dos poemas mostraram claramente a grande capacidade do *haiku* para atingir a sensibilidade mesmo dos mais jovens e provocar interpretações visuais apreciáveis.

mundividência do povo japonês tem sido influenciada, desde tempos ancestrais, pela filosofia xintoísta, por conceitos e ideais do budismo Zen, por princípios taoístas e por preceitos confucionistas. É natural que estas influências surjam concretizadas nas várias formas de arte produzidas no Japão. A poesia *haiku* não é exceção. No entanto, a obra de arte, precisamente pelo seu carácter específico de criação, estará sempre num plano diferente de qualquer sistema filosófico.

Lembrando Octavio Paz e as ideias expressas na sua obra *Signos em Rotação*, o poema deve obrigar as palavras “a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos”, deve tentar “fazê-las dizer o indizível”.(Paz, 2006: 52). É, afinal, esse indizível – aquilo que nunca foi dito ou que é impossível dizer-se por palavras – que o poeta transmite no *haiku* e que é como se fosse lido nas entrelinhas, é como se fosse lido não estando escrito. Deste modo, quem lê um *haiku* vai recriá-lo segundo a atenção que lhe dedicou e de acordo com a dimensão espiritual que atingiu.

Diz-nos ainda Octavio Paz na obra citada: “ O pequeno *haiku* é um mundo de ressonâncias, ecos e correspondências.”(*op. cit.*: 164). Normalmente, para o compreender será necessário estar disponível para receber essas ressonâncias, ecos e correspondências.

3.2. Os grandes símbolos da beleza, na tradição japonesa

Matsuo Bashô, no início do seu Diário de Viagem *Oi no Kobumi* (*O Caderno da Sacola*), de 1687, registou as ideias seguintes:

“ Em matéria de arte, convém seguir a Natureza criadora e tomar como companheiras as quatro estações. Do que vemos, não há nada que não seja flor; do que sentimos, não há nada que não seja lua. Quem nas formas não reconhece a flor é igual aos Bárbaros. Quem no seu coração não sente a flor assemelha-se aos animais. ”²⁸

De facto, a presença da Natureza é uma constante na arte japonesa assim como o ritmo das quatro estações. Até na arquitectura e na organização dos espaços no interior da casa, a Natureza tem um lugar importante. No período Heian, o palácio residência criava uma sensação de continuidade entre o interior e o jardim porque os vários aposentos abriam para esse espaço, comunicavam com o exterior. Este modelo de habitação influenciou a arquitectura da casa tradicional japonesa até aos nossos dias. Com as suas varandas cobertas pelos beirais e abertas para o jardim, servindo de ligação entre o interior e o exterior da casa, os habitantes podem sentir-se próximos da Natureza e em sintonia com as transformações que apresenta ao longo do ano.

O poema a seguir apresentado transmite essa sensação de ligação íntima da casa com a Natureza. Um princípio da arquitectura de jardins era que a vegetação da montanha ou as árvores próximas pudessem ser vistas a partir do jardim ou a partir das varandas da casa. Deste modo, tem-se a sensação que tudo isso faz parte do jardim, que essa paisagem entra pelo jardim. É o que se designa por *shakkei*, ou seja, a aceitação da Natureza. Por conseguinte, a casa e os seus moradores estariam ligados não só ao jardim mas também à

²⁸ Versão nossa com base na tradução francesa de René Sieffert, 1988: 47.

Natureza para lá do jardim. No Verão, abertas as portas corredeiras dos aposentos contíguos às varandas, os espaços da casa, do jardim e da montanha interpenetram-se e é como se fossem um só. Esta comunhão com a Natureza é própria do carácter e do modo de estar dos japoneses.

É o que Bashô nos transmite neste *haiku* de 1689.

山も庭に	yama mo niwa ni	a montanha move-se
動き入るるや	ugoki iruru ya	e entra pelo jardim –
夏座敷	natsu zashiki	sala de verão

Porém, mesmo na casa que não tem jardim ou varandas, é criado no interior um pequeno espaço, um recanto, o *Tokonoma*, onde é dependurado um rolo com uma pintura (quase sempre com paisagens ou motivos naturais) ou um poema. Também aí se apresenta o *Ikebana*, o arranjo floral que traz a harmonia da Natureza viva para o interior. É nesse espaço que se realiza a Cerimónia do Chá e, por vezes, se coloca um biombo com pinturas de paisagens ou elementos da Natureza (cf. Shirane, 2013).

No que se refere à poesia, é usual as obras estarem organizadas de acordo com a sequência das estações do ano. A existência do *kigô*, a “palavra de estação” que cria no poema a atmosfera própria de cada estação é mais uma evidência da importância dada ao ciclo anual dos fenómenos cósmicos. Muitas das tradições, lendas e festividades estão também ligadas a este ciclo anual.

A **flor**, a **lua** e a **neve** são os grandes símbolos da beleza, na tradição japonesa. Os japoneses sabem disso, usam-nos em diversas situações e têm até uma palavra que reúne esses três símbolos: *setsugekka* 雪月化 (*setsu-gek-ka*, ou seja: a neve - a lua - a flor). Harold Henderson lembra-nos esta “traditional trinity of beauty” na sua obra *An Introduction to Haiku* (cf. Henderson, 1958: 12). Na língua japonesa, a palavra “**flor**” é

hana (pronuncia-se com h aspirado) e escreve-se com os kanji 花 ou 華. Mas esta palavra também significa “beleza” e “essência”. Na obra de Bashô encontramos a presença da neve, da lua e da flor desde os seus escritos de juventude até aos últimos anos de vida.

O poema que se apresenta a seguir é um dos mais antigos *kaiku* de Bashô, actualmente conhecidos. Segundo refere Kon Eizo, na sua obra 芭蕉年譜大成 (*Bashô Nenpu Taisei*) sobre a vida e obra de Bashô, este *haiku* faz parte de uma antologia publicada em 1664, *Sayonakayamashû* (*Noite na Montanha*). (Cf. Kon, 1994: 13). Nesta data, o poeta tinha vinte anos.²⁹

姥桜	uba-zakura	mulher velha e bela –
咲くや老後の	saku ya rôgo no	uma cerejeira em flor
思ひ出	omoiide	para recordar

Tentando interpretar este *haiku* apercebemo-nos de que permite várias leituras. Isto é devido ao emprego de uma técnica retórica denominada *kakekotoba* que consiste em usar, num poema, uma palavra que pode ter dois sentidos diferentes, o que contribui para ampliar ou expandir o sentido do poema, possibilitando vários níveis de compreensão. A expressão *uba-zakura* é formada pela palavra *uba* que significa “velha” e *zakura* (igual a *sakura*) que significa “cerejeira”. Portanto, pensamos numa velha cerejeira presente no poema. Mas, de facto, a expressão *uba-zakura* é também o nome de uma determinada variedade de cerejeira. O verbo *saku*, no segundo verso, tem o significado de “florir”, o que reforça a ideia de cerejeira em flor. Por outro lado, aquela mesma expressão, *uba-zakura*, significa “mulher velha mas ainda bela”. Para construir o poema, Bashô explora estas homofonias, fazendo surgir várias imagens no espírito do leitor que conhece

²⁹ Bashô nasceu em 1644, por isso tinha 20 anos em 1664. Não adoptamos o antigo costume japonês (em vigor até cerca de 1945) de juntar um ano à data do nascimento, para a contagem da idade de uma pessoa. Cf. Kemmoku, 2012: 389.

a língua japonesa. Finalmente, a expressão *rôgo no omoiide* é uma expressão muito usada em japonês para significar a última memória ou recordação importante na vida de uma pessoa.

No *haiku*, raramente se usa a metáfora, mas desde a antologia *Kokinshû*, do séc. X, a técnica de *kakekotoba* passou a ser frequente na poesia, permitindo expandir a significação do poema e obter inesperados efeitos poéticos. A brevidade e a concisão do *haiku* não impedem a possibilidade de várias interpretações. É por isso que, por vezes, surgem diferentes traduções do mesmo *haiku*. Na primeira fase da sua obra, quando ainda jovem, Bashô seguiu as técnicas e regras preconizadas pelas escolas de poesia mais importantes no seu tempo. Primeiro a escola Teimon da responsabilidade do poeta Matsunaga Teitoku e depois a escola Danrin fundada pelo poeta Nishiyama Sôin, já anteriormente referidas. Mas não tardou a criar um estilo pessoal, fundando a sua própria escola (Shômon).

As flores de cerejeira são fonte de inspiração na obra de Bashô assim como na de outros poetas de *haiku*. Na sociedade japonesa, ainda nos nossos dias, as escassas semanas do ano em que as cerejeiras estão em flor são tempo de festa. Sem descurar as actividades habituais, os japoneses procuram ter tempo para ir admirar as efémeras e delicadas flores. Organizam-se pique-niques, festas e recitais em parques e jardins. As televisões anunciam as datas da floração nas várias regiões do Japão. Existe uma palavra no vocabulário japonês para exprimir este tão antigo apreço pelas flores de cerejeira: *hanami*, 花見, que significa, precisamente, “contemplação das flores de cerejeira”.

Wenceslau de Moraes (1854-1929) que, nos trinta e três anos em que viveu no Japão, tão bem soube observar e compreender os costumes e a alma daquele povo, diz-nos numa das suas *Cartas do Japão*:

As peregrinações anuais aos campos floridos de cerejeiras constituem um grande encanto para os olhos, já pelo aspecto das paisagens sorridentes de Abril, já pelos grupos

graciosíssimos do povo em fatos domingueiros. O quadro, relanceado por exemplo na colina de Maruyama, em Quioto, em volta da vetusta cerejeira chamada de Ghion (porque aqui as árvores célebres têm nomes como a gente), é uma verdadeira apoteose. (Moraes, 1985: 258).

É esse costume do *hanami*, a contemplação das cerejeiras, muitas vezes acompanhado de descanso, de conversa e de refeições à sombra das árvores, que Bashô apresenta neste *haiku* de 1690.

木のもとに	ki no moto ni	sob as cerejeiras
汁も膾も	shiru mo namasu mo	a sopa e a salada
桜哉	sakura kana	cobertas de flores

Com a sobriedade e a simplicidade próprias do *haiku*, Bashô apresenta um cenário que nos remete para a tradição do *hanami* evocada poeticamente, fazendo-nos imaginar o contexto em que surgiu o poema. Não é usada nenhuma forma verbal, mas o seu uso não é necessário para a compreensão da mensagem. A leveza (*karumi*) que caracteriza este *haiku* é acentuada pela ausência de formas verbais. Em poucas palavras, a poesia é posta na mesa. As flores de cerejeira são uma festa para os olhos, mas o poema parece sugerir que a boca também as pode apreciar.³⁰

O que leva os japoneses a contemplar essas flores delicadas e efémeras não é apenas a sua beleza. Eles são sensíveis ao contraste entre a grande beleza e a sua curta duração. No fundo, a efemeridade das flores lembra que quase tudo é fugaz, quase tudo é transitório. É preciso, então, aprender a viver num mundo que funciona assim. É de valorizar aquilo que não muda, as poucas realidades que permanecem, mas é

³⁰ De facto, no tempo das cerejeiras em flor, os japoneses têm o hábito de oferecer a quem os visita, uma chávena de água quente com pétalas de flores de cerejeira.

preciso descobrir a beleza do transitório. Esta atenção e sensibilidade ao efêmero fazem parte da filosofia budista e do modo de encarar a vida, na mentalidade japonesa. Sobre este assunto, diz-nos Stephen Reckert, na sua obra *Para Além das Neblinas de Novembro*:

“A transitoriedade da beleza é um *topos* no Ocidente, pelo menos desde Horácio; no Japão é a beleza do transitório que é a essência tanto da poesia como da pintura” (Reckert,1999: 240).

Quando Bashô se instalou em Edo, no princípio da década de setenta do século XVII, reparou, naturalmente, nas cerejeiras designadas *ito-zakura* que existiam na região (como ainda hoje existem, por exemplo, em parques e jardins da cidade de Tóquio). São uma espécie de cerejeiras “choronas” (*Prunus pendula*), isto é, com longos ramos flexíveis que se curvam para terra fazendo lembrar fios de chuva floridos ou cascatas de flores. Aguardando o tempo da sua floração, escreveu este *haiku* que nos mostra como ansiava pela beleza que elas oferecem.

目の星や	me no hoshi ya	estrelas nos olhos –
花をねがひの	hana o negai no	desejando ver as flores
糸桜	ito-zakura	destas cerejeiras

A expressão “estrelas nos olhos” exprime, de forma simples mas elegante, a intensidade do desejo do poeta.³¹

As flores de cerejeira são também, na poesia de Bashô, em certo momento, saudosas recordações da sua juventude. Numa das viagens que fez, de Edo à terra natal,

³¹ Junto ao templo budista Jiun-ji, na província de Yamanashi, existe, actualmente, uma *ito-zakura* com cerca de 300 anos.

em 1687-88, já poeta famoso, foi convidado pelo filho do seu grande amigo de juventude, o seu amo Yoshitada, a visitar a antiga mansão para admirar as cerejeiras em flor. Com o seu jovem amo e amigo, muitos anos antes, naquele lugar, Bashô tinha começado os estudos de poesia e acalentado os primeiros sonhos para o futuro. A morte prematura de Yoshitada marcou-o profundamente. Ficou emocionado com este regresso ao passado e, ao reencontrar uma antiga cerejeira, testemunha dessa época distante, compôs o poema seguinte, que ficou registado no seu Diário de Viagem *Oi no Kobumi (O Caderno da Sacola)*, onde nos relata essa viagem que fez à terra natal e à região de Kyoto e Osaka:

さまざまの	samazama no	tantas tantas coisas
事おもひ出す	koto omoidasu	voltam à minha lembrança –
桜かな	sakura kana	flores de cerejeira

Mas não são só as flores de cerejeira que inspiram o poeta. Por exemplo, as flores das ameixeiras ou ameixoeiras também o encantam com as suas cores, o seu perfume, a sua delicadeza.

O próximo poema é um poema de juventude. Quando o escreveu, Bashô ainda se encontrava em Iga, sua terra natal, mas o seu valor, como poeta, já era reconhecido. Esse *haiku* e outros vinte e sete de sua autoria foram seleccionados para a antologia *Zoku yama no i (O poço da montanha – continuação)*, publicada na região, em 1667. O poeta tinha 23 anos (cf. Kon, 1994: 15).

盛りなる	sakarinaru	flores de ameixeira –
梅にす手引く	ume ni sude hiku	que não sejam dispersas
風も哉	kaze mo gana	pelas mãos do vento

É a imagem das delicadas pétalas dispersas por um sopro de vento que é evocada neste *haiku*. No entanto, o poeta manifesta o desejo de poder continuar a admirar o belo espectáculo das ameixeiras em flor. Para isso, é preciso que o vento (aqui personificado) não desfaça a beleza do cenário. Esta profunda sensibilidade relativamente à fragilidade das coisas e dos seres é uma característica que se encontra em muitos *haiku* de Bashô. Em japonês, esse sentimento é designado *hosomi*. Sente-se, no poema, a delicadeza e a fragilidade das flores e a emoção afectuosa que despertam no poeta.

As pequenas flores de ameixeira, tal como as flores de cerejeira, facilmente levadas pelo vento, são bem um símbolo da beleza transitória, um símbolo da efemeridade da vida.

Entre os *haiku* sobre as flores de ameixeira, um deles, de 1688, faz parte da sua obra *Oi no Kobumi (O Caderno da Sacola)*, já anteriormente referida. Conta-nos Bashô (cf. Sieffert, 1988) que, ao chegar a um santuário xintoísta perto de Ise, reparou que não havia, na cerca principal, nenhuma ameixeira. Perguntou se havia alguma razão para isso ao que lhe responderam que não havia nenhuma razão, simplesmente ali não havia mesmo nenhuma ameixeira, mas havia uma por detrás dos aposentos das jovens sacerdotisas do santuário.³² Inspirado nessa ameixeira escreveu este poema:

御子良子の	okorago no	somente uma árvore
一本ゆかし	hitomoto yukashi	perto das sacerdotisas –
梅の花	ume no hana	flores de ameixeira

³² As sacerdotisas dos santuários xintoístas eram donzelas de origem nobre que tinham o encargo de fazer ofertas de comida aos deuses nacionais e dançar nas cerimónias religiosas. Cf. Reichhold, 2008: 295.

Como acontece em muitos outros *haiku*, podemos apreciar uma certa ambiguidade na expressão das ideias, ambiguidade que resulta da concisão e do número reduzido de palavras e, evidentemente, da habilidade do poeta. Assim, o verso “flores de ameixeira” pode sugerir uma referência, simultaneamente, às flores da árvore e às sacerdotisas.

Mais tarde, contam os discípulos, Bashô manifestou o seu contentamento por ter sido o primeiro poeta a reparar naquela ameixeira e a cantá-la num *haiku*.

Em 1694, o último ano da sua vida, deixa-nos esta primorosa celebração do nascer do sol, neste *haiku* de Primavera:

梅が香に	ume ga ka ni	súbito o sol nasce
のっと日の出る	notto hi no deru	no aroma das ameixeiras –
山路哉	yamaji kana	trilho na montanha

Há, no poema, uma mescla de sensações visuais e olfactivas. De tal modo, que o próprio sol parece nascer atraído pelo perfume das ameixeiras. É de notar que o nascer do sol está associado, não à muito apreciada e notória beleza das flores de ameixeira, mas a algo mais subtil: o aroma das flores. Na solidão desta vereda da montanha, longe do ruído e da agitação dos centros populacionais, sente-se uma sintonia perfeita dos elementos da Natureza entre si e entre o poeta e o ambiente em que está imerso.

Este *haiku* é também um *hokku*, quer dizer, é um poema onde foi apresentado um mote a ser desenvolvido num *renga*. É a primeira estrofe de um *kasen* (*renga* de trinta e seis estrofes) entre Bashô e o seu discípulo Yaba (1663-1740). Este *kasen* faz parte da Antologia *Sumidawara* (*Saco de Carvão*) editada em 1694 e que reúne seiscentas e seis estrofes de Bashô e de setenta e três dos seus discípulos (cf. Sieffert, 1993). Através deste *hokku*, como exemplo, podemos compreender que essa primeira estrofe

do *renga*, ao atingir qualidade estética e independência de sentido, se tornasse num género poético autónomo que, mais tarde, viria a ter a designação de *haiku*. De facto, embora esta estrofe faça parte de uma cadeia de *haikais*, ela pode ser lida e compreendida como um poema independente.

Por curiosidade, apercebendo-nos de como o tópico das ameixeiras floridas era recorrente em Bashô, fizemos a contagem dos seus *haiku* que começavam pela palavra *ume*, 梅, (ameixeira e flores de ameixeira). Verificámos que eram catorze, não incluindo os que continham aquela palavra noutra local do poema.

Claro que, como veremos mais adiante, além de variadas espécies de flores, há outros tópicos recorrentes na sua obra, como por exemplo, a lua, a neve, o vento, a chuva, as montanhas, as árvores, os pássaros, tópicos normalmente enquadrados nas estações do ano. Alguns destes tópicos também surgem muitas vezes como primeira palavra do *haiku*. Por exemplo, a palavra *tsuki*, 月, (lua), aparece vinte e cinco vezes. A palavra *hana*, 花, (flor) aparece, como primeira palavra, dezanove vezes. A palavra *yama*, 山, (montanha) surge, nesse lugar, quinze vezes. A palavra *yuki*, 雪, (neve) é usada, como primeira palavra, onze vezes. Estes números podem mostrar-nos um pouco a importância que estes tópicos têm na obra do poeta, não só pela insistência com que são usados mas também por serem escolhidos para primeira palavra. No *haiku*, muitas vezes (embora nem sempre), a primeira palavra é o *kigô*, a palavra que indica a estação do ano e cria uma certa atmosfera no poema.³³

No que respeita a flores, surpreendeu-nos a enorme variedade que irrompe diante dos nossos olhos. Além das flores de cerejeira e de ameixeira, muitas outras

³³ Para fazermos a contagem apresentada, usámos a obra de Kon Eizo (org.), (1994), 芭蕉年譜大成 (Bashô Nenpu Taisei – Vida e Obra de Bashô) que contém 981 *haiku* de Bashô, aqueles cuja autoria está confirmada.

encantavam o poeta e surgem nos seus *haiku*. Eis algumas delas: as glicínias (*fuji*), os íris (*ayame*), as azáleas (*tsutsuji*), os crisântemos (*kiku*), as camélias (*tsubaki*), as peónias (*botan*), os hibiscos (*mukuge*), os “bons-dias” (*asagao*), as violetas (*sumire*), e muitas mais.

Este é um *haiku* em que Bashô nos revela o encanto súbito de uma violeta, em plena montanha. É a atenção às coisas simples e a procura da beleza que elas contêm. É olhar o mundo com os sentimentos de *wabi* e de *hosomi*.

山路来て	yamaji ki te	trilho na montanha –
何やらゆかし	nani yara yukashi	subitamente o encanto
堇草	sumiregusa	de uma violeta

Durante a primeira das suas longas viagens a pé, realizada em 1684-85, de Edo, onde residia, até à sua terra natal na região de Kyoto, viagem de que resultou a obra *Nozarashi Kikô (Diário de um Viajante exposto às Intempéries)*, Bashô atravessou as montanhas na região Sudoeste do grande lago Biwa, em direcção a Ôtsu. É a essas montanhas que se refere no poema transcrito. Foi nessa solidão que, numa vereda, surgiu uma violeta selvagem que o deslumbrou. Coincidência ou não, actualmente a flor símbolo da cidade de Ôtsu é a violeta.

Neste outro *haiku*, escrito na mesma viagem, as flores referidas são as flores de colza, flores amarelas muito abundantes na paisagem japonesa, durante a Primavera.

Numa nota à margem do poema, Bashô regista que ia em viagem. O poema reflecte a observação de um episódio ocorrido na realidade.

菜畑に	na-batake ni	no campo de colza
花見顔なる	hanami-gao naru	parece até que os pardais
雀哉	suzume kana	admiram as flores!

Ao observar a cena dos pardais no meio das flores, não pôde deixar de se lembrar do *hanami*, a festa da contemplação das flores de cerejeira. Neste caso, porém, as flores são das plantas de colza e as personagens são os pardais. É uma das aves que surgem nos poemas de Bashô, o pardal, brincalhão e maroto, frequente por todo o lado. Outras aves do imaginário e da vida do poeta: o corvo, o rouxinol do Japão, a cotovia, o faisão, o cuco, a garça, a narceja, a gaivota, o falcão e mais algumas.

O segundo símbolo da beleza, na literatura japonesa, é a **lua**. Neste poema, a lua está em quarto crescente e o seu crescimento arrasta o crescimento ou o desenvolvimento das plantas. A lua, no céu, tem poderes admiráveis. Segundo o *Dicionário dos Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a lua é o símbolo dos ritmos biológicos, o símbolo da fecundidade (cf. Chevalier, 2010).

三日月や	mikazuki ya	a lua crescente –
朝顔の夕べ	asagao no yûbe	os “bons-dias” vão florir
つぼむらん	tsubomu ran	na manhã seguinte

A lua, que no poema é referida como *mikazuki*, é a lua de três dias, quer dizer, a lua crescente três dias depois da lua nova. Portanto, apresenta-se no céu como um gomo ou uma foice luminosa de grande beleza. Não podia faltar na obra poética de Bashô. Mas, para além da sua beleza, o poeta revela-nos que a lua propicia ou prepara o desabrochar da flor chamada “bons-dias” que abre pela manhã. Também é chamada “campainha” devido ao seu formato campanular. É uma trepadeira da família das

convolvulaceae. Em japonês, esta flor chama-se *asagao* que significa “o rosto da manhã”. De facto, a flor abre de manhã e fecha ou murcha ao fim do dia. É uma flor efémera que surge na poesia de Bashô simbolizando a fugacidade da vida. Porém, neste *haiku*, Bashô pretende sugerir que é a energia cósmica da lua que provoca o desenvolvimento dos botões das flores que vão abrir de manhã.

É na antologia *Minashiguri (Castanhas vazias)*, de 1683, organizada por Bashô e pelo seu discípulo Kikaku (1661-1707), que se encontra registado este *haiku*. O título da obra, proposto por Kikaku, pretende revelar a modéstia dos autores. Além das 424 estrofes, de 110 poetas, reunidas nesta obra, existe um posfácio da autoria de Bashô em que ele apresenta os seus ideais poéticos desta época da sua vida, baseados na beleza lírica dos poetas chineses, no espírito dos ensinamentos Zen, na sensibilidade *wabi*, na vida poética tal como a viveu o monge poeta Saigyô e no amor romântico como se vislumbra na obra do poeta chinês Po Chu. (Cf. Reichhold, 2008: 51, 52).

A lua surge na obra de Bashô desde a sua juventude. Mas a lua era importante para todos os japoneses. O calendário seguido na era de Edo, a época em que viveu Bashô, era um calendário lunar, como sempre aconteceu no Japão até à era Meiji, no século XIX. No *Dicionário dos Símbolos*, (*op. cit.*), a lua é também um símbolo do tempo que passa. Para os japoneses, nesse aspecto, a lua é mais do que um símbolo. Ela é a medida do tempo, é ela que marca o início de cada novo ano, o princípio e o fim dos meses e outros ritmos na vida dos japoneses.

O *haiku* seguinte é um dos mais antigos da autoria de Bashô e figura numa antologia de 1664, já anteriormente referida: *Sayonakayamashû*. Bashô tinha vinte anos.

月ぞしるべ	tsuki zo shirube	a lua nos guia –
こなたへ入らせ	konata e irase	vinde descansar aqui
旅の宿	tabi no yado	nesta pousada

A lua é apresentada como guia e, na verdade, ela acompanha Bashô em toda a sua obra e em toda a sua vida. A lua guia-nos no espaço e no tempo. No espaço, com a sua luz; no tempo, com as suas fases. No poema, há um apelo, um convite. Depois da viagem, depois de muito caminhar, é necessário o descanso. No original japonês, a expressão que traduzimos por “pousada” é “tabi no yado” que significa, literalmente, “pousada do viajante”. Uma vida de viajante, de peregrino, foi a vida que Bashô escolheu para si próprio e que já se anunciava neste *haiku* dos seus vinte anos.

Muitos anos depois, noutra fase da sua vida, quando iniciava uma das suas viagens pelo Japão, no Inverno de 1687, Bashô escreveu no Diário de Viagem *Oi no Kobumi*:

旅人と	tabibito to	sou um viajante
我が名呼ばれん	waga na yobare n	assim quero ser chamado –
初時雨	hatsu shigure	primeiro aguaceiro

Nas primeiras chuvas do Inverno, sentindo-se “como uma folha ao vento”, (Sieffert, 1988: 47), Bashô tomava consciência do seu modo de estar predilecto: em viagem.³⁴ Será em viagem que passará grande parte da sua vida.

Mesmo no interior da sua morada, o poeta não deixa de apreciar a lua. Num período de descanso na sua choupana, a *Bashô-an* construída pelos seus discípulos, compôs este *haiku*:

³⁴ Este *haiku* foi também citado no Capítulo 2, a propósito da vida e obra de Bashô.

わが宿は	waga yado wa	a minha choupana –
四角な影を	shikakuna kage o	um quadrado de luar
窓の月	mado no tsuki	brilha na janela

As primeiras palavras mostram o apego do viajante ao seu lar, ao seu humilde espaço de conforto. Fica sensibilizado por, mesmo aí, ter a presença de algo que o fascina. A lua visita-o oferecendo a sua luz. Mas Bashô, bem humorado, repara neste paradoxo: a lua, que é redonda, toma a forma quadrada quando ilumina a sua janela. É um quadrado de luar que brilha no aconchego da sua casa.

O poema seguinte, se fosse habitual o *haiku* ter um título, poderia ter este: “Saudades da lua”.

五月雨に	samidare ni	chuviscos de maio –
御物遠や	on mono dou ya	há muito tempo não vejo
月の顔	tsuki no kao	o rosto da lua

No Japão, os meses de Maio e Junho são meses de constantes chuviscos. Bashô exprime o seu descontentamento por não poder admirar a lua, devido ao tempo chuvoso e, por conseguinte, ao céu enevoadado. O poema revela uma necessidade emocional, necessidade de beleza, neste caso, a beleza cósmica das noites de luar. Estar muito tempo sem ver a lua pode provocar sofrimento.

A luminosidade e a beleza da lua cheia eram como que um alimento para a alma do poeta. Tal como existe, na língua japonesa, uma palavra para designar a contemplação das flores de cerejeira (*hanami*), também existe uma palavra para exprimir a contemplação da lua (*tsukimi*). Mergulhados que estamos no betão das cidades e em tecnologias cada vez mais sofisticadas, podem espantar-nos estes rituais que revelam

uma profunda ligação aos fenómenos da Natureza.

No outono de 1687, com o objectivo de admirar a lua em Kashima, uma localidade famosa pelo seu santuário xintoísta e pelo espectáculo do luar na paisagem nocturna, Bashô e dois companheiros (um samurai e um monge) iniciaram uma viagem, ora de barco ora a pé, para fruírem esse encantamento. Não conseguiram admirar completamente o esplendor da lua porque choveu durante a noite que passaram em Kashima. No entanto, Bashô confessa que o luar da madrugada envolto no som da chuva, lhe encheu o coração. E, resignado, recorda, gracejando, o caso conhecido de uma ilustre dama que saiu para ir ouvir cantar o cuco e inspirar-se para um poema e teve de voltar, decepcionada, porque o cuco não cantou.³⁵

Desta viagem resultou o documento *Kashima Môde (Romagem a Kashima)* e alguns poemas. A lua, mesmo toldada pela chuva, emocionou o poeta.

月はやし	tsuki hayashi	uma lua breve
梢は雨を	kozue wa ame o	enquanto as copas das árvores
持ちながら	mochi nagara	retêm a chuva

Este quadro transmite a profunda e misteriosa beleza do universo: a chuva a ligar o céu à terra, a molhar as árvores e o brilho da lua, tintas e formas esmaecidas como se qualquer coisa ficasse em suspenso. É o que os japoneses exprimem com a palavra *yûgen*, como já referimos anteriormente.

Entre as anotações sobre esta romagem, Bashô deixou escrito: “De madrugada, o luar e o som da chuva, um espectáculo impressionante que me encheu o coração e que não consigo exprimir por palavras”. (Sieffert, 1988: 40).³⁶

³⁵ O cantar do cuco é um *leitmotiv* na poesia japonesa.

³⁶ Tradução nossa.

Um *haiku* em que a lua, o mar e o *saké* misturam sensações de vários sentidos. Conforme afirmou Blyth em *A History of Haiku*, vol. II, e é facilmente verificável, “o *haiku* é a poesia da sensação”. (Cf. Blyth, 1964: li).

蒼海の	sôkai no	cheiram a saké
浪酒臭し	nami saké kusashi	as ondas do mar azul –
今日の月	kyô no tsuki	lua desta noite

Talvez seja um poema composto durante ou após uma festa em que se bebeu *saké*, perto do mar, mas nada ficou escrito sobre este assunto. Apercebemo-nos é que as sensações visuais se misturam com as sensações olfactivas e, se aprofundarmos um pouco, poderemos acrescentar ainda as sensações gustativas porque o *saké* é para ser bebido e saboreado, e são sugeridas mesmo as sensações tácteis, as sensações provocadas na pele pela frescura da noite. Frescura da noite e, do ponto de vista emocional, calor humano, porque o *saké* é para ser bebido em companhia.

Ainda sobre a lua cheia e os seus misteriosos poderes, este *haiku* inspirado pela paisagem nocturna dos campos de algodão amadurecido e banhado pelo luar:

名月の	meigetsu no	sob a lua cheia
花かと見えて	hana ka to miete	nos campos de algodão
綿畠	wata-batake	aparecem flores

O aspecto feérico dos campos de algodão é provocado pela luz da lua que transforma em flores os frutos já maduros e abertos, de uma delicada brancura na semi-obscuridade da noite. O grande visualismo como característica inerente ao *haiku* e as qualidades de pintor de Bashô estão, mais uma vez, bem presentes.

A lua, que serve de guia, que faz abrir os botões das flores, que se esconde na chuva e transforma frutos em flores, também anuncia a Primavera.

春もやや	haru mo yaya	já tudo anuncia
気色ととのう	keshiki totonou	a vinda da primavera –
月と梅	tsuki to ume	lua e ameixeiras

Os japoneses usaram um calendário lunar até 1872, na época Meiji, quando o Japão abriu as suas fronteiras ao mundo exterior. No tempo de Bashô, a vida seguia o ritmo da lua. (Cf. Kemmoku, 2012: 400). O novo ano e a Primavera começavam no mesmo dia: o dia em que a lua aparecia no céu, na fase da lua nova. Era também por essa altura que floriam as ameixeiras. Por isso, no poema se diz que a lua e as ameixeiras anunciam a Primavera. A Natureza prepara o início de um novo ano e de uma nova estação. No calendário solar, o fim do ano não coincide com nenhuma alteração da Natureza, mas no antigo calendário lunar japonês, o fim do ano marca o início da Primavera e é a lua que dita esse momento. Tal como actualmente, era tempo de festa, de alegria e de projectos.

O terceiro símbolo de beleza, na tradição japonesa, é a **neve**. A sua alvura e maciez encantam os japoneses. Delicada e silenciosa, transforma a paisagem e a aparência das coisas, apagando umas e realçando outras, alterando sobretudo o modo de apreender o mundo circundante. É o que Bashô parece dizer-nos neste *haiku*:

馬をさえ	uma o sae	na manhã de neve
眺むる雪の	nagamuru yuki no	até um velho cavalo
朝哉	ashita kana	atrai o olhar

A neve embeleza a paisagem e tudo o que ela contém. Bashô compôs este poema

numa manhã de neve, ao deparar com um viajante que seguia a cavalo. Era frequente, naquele tempo, usar o cavalo como meio de transporte. Trata-se, portanto, de uma cena habitual que, normalmente, não chamava a atenção. A neve transforma uma cena habitual num acontecimento especial, embelezando e valorizando mesmo o que, noutros contextos, deixaria indiferente qualquer pessoa. Este é um dos *haiku* em que Bashô se mostra sensível a esse poder transformador.

A visão da neve parece lavar os olhos e o espírito. Em japonês, o verbo *susugu*, 雪ぐ, que significa “lavar”, escreve-se com o mesmo ideograma de *yuki*, 雪, “neve”, quando o significado de “lavar” tem uma conotação moral. Podemos sugerir que, admirar a neve é como lavar a alma.

Neste poema, o brilho dos reflexos na neve é comparado com a beleza da lua cheia.

雪と雪	yuki to yuki	o brilho da neve
今宵師走の	koyoi shiwasu no	nesta noite de dezembro
名月か	meigetsu ka	é a lua cheia !

Bashô compôs este *haiku* no Inverno de 1684, quando se encontrava em Nagoya, em casa de Tokoku, poeta e rico comerciante de arroz. Perante a acesa discussão de dois membros do grupo de *renga* que defendiam entre si opiniões diferentes, Bashô, interveio com este poema, ao modo das respostas que os monges zen davam às perguntas dos discípulos. (Cf. Reichhold, 2008: 274). As suas palavras são como um *Koan*, ou seja, uma frase com um paradoxo, em resposta a uma pergunta ou a um comportamento, tal como costumavam fazer os monges zen.

Noutro Inverno, em 1686, na sua choupana em Fukagawa, nos arredores de Edo,

Bashô escreveu:

初雪や	hatsu yuki ya	a primeira neve –
幸ひ庵に	saiwai an ni	felizmente estou aqui
まかりある	makariaru	na minha choupana

A alegria sentida perante a visão da primeira neve junta-se à felicidade de se encontrar na intimidade do seu lar. Bashô recuperava das emoções e do cansaço da primeira grande viagem que tinha realizado nos dois anos anteriores e que podemos conhecer através da sua obra *Nozarashi Kikô (Diário de um Viajante Exposto às Intempéries)*. O espectáculo da primeira neve apreciado na segurança de um universo mais restrito dava-lhe alento e inspiração. Não tardaria a pôr-se de novo a caminho. No ano seguinte, iniciava uma outra viagem.

Este *haiku*, escrito no mesmo Inverno em que foi escrito o anterior, mostra-nos como o espectáculo da neve e o sentimento que ela provoca invadem o espírito do poeta, mantendo-o desperto e com dificuldade em deixar-se adormecer.

酒飲めば	sake nomeba	bebendo saké
いとど寝られね	itodo nerarene	e sem conseguir dormir –
夜の雪	yoru no yuki	a noite de neve

Mais uma vez verificamos como os fenómenos da Natureza influenciam profundamente o espírito de Bashô e o seu modo de estar. Confessa-nos, com sincera ingenuidade, que nem mesmo bebendo saké consegue abstrair do feitiço nocturno da neve.

Um outro poema sobre a neve:

今朝の雪	kesa no yuki	na manhã de neve
根深を圃の	nebuka o sono no	as folhas verdes dos alhos
枝折哉	shiori kana	revelam a horta

Este *haiku* apresenta-nos uma paisagem coberta de neve em que todos os vestígios ou sinais fosse do que fosse ficaram apagados. Apenas se vêem as folhas verdes dos alhos que mostram o lugar onde está situada a horta, para quem se quiser orientar. São pistas de um possível trilho escondido debaixo de uma espessa camada de neve. Para lá da presença solitária dessas folhas que resistem, nada mais do que a brancura da neve agarrada à terra tal como as plantas referidas. Esta ideia decorre do significado da palavra *nebuka* usada para designar uma espécie de alho francês mas que também significa “arraigado profundamente” e está associada à ideia de neve compacta e espessa. O uso da técnica *kakekotoba*, como vimos já, anteriormente, expande o sentido do poema sugerindo várias interpretações.

Quase sempre, o *haiku* traz até nós um fragmento muito vivo da realidade. É o que acontece com este, também inspirado na neve.

雪間より	yuki ma yori	por entre a neve
薄紫の	usu murasaki no	a suave cor púrpura
芽独活哉	me udo kana	dos rebentos de arália

Os rebentos de arália,³⁷ com a sua cor levemente purpúrea, emergindo na brancura da neve, tocaram a sensibilidade poética de Bashô. O acto de nascer ou de crescer é um dos fascinantes mistérios da Natureza.

³⁷ A espécie *aralia cordata* é nativa do Japão, da Coreia e do leste da China.

Porquê um *haiku* naquele instante, naquele espaço? Porquê aquela sensação?

Como Blyth reconhece na sua obra *Haiku*, vol. I, o *haiku* regista os momentos que, por qualquer misteriosa razão, têm um significado peculiar. (Blyth, 1992: 8). É como se, de súbito, no espírito do poeta acontecesse uma iluminação (um *satori* para usar a linguagem da filosofia Zen) e apreendesse intuitivamente o significado profundo daquele instante. Perante uma realidade ou facto que até aí tinha passado despercebido ou em que não se tinha reparado, o poeta sente a sua presença, a sua existência, e transmite por palavras o que recebeu nos seus sentidos e no seu espírito. No fragmento de paisagem apresentado, o que o poeta transmite não é só a beleza desse fragmento de paisagem, é toda a força da Natureza que prepara o desenvolvimento de novas plantas no degelo que se iniciou. É o renascer de nova estação com todas as transformações que vai acarretar. É a eterna força da Natureza na efemeridade das coisas.

Eis as palavras de Blyth:

Haiku is a kind of *satori*, or enlightenment, in which we see into the life of things. We grasp the inexpressible meaning of quite ordinary thing or fact hitherto entirely overlooked. Haiku is the apprehension of a thing by a realization of our own original and essential unity with it, the word “realization” having the literal meaning here of “making real” in ourselves. (Blyth, *op. cit.*, 1992: 8).

No *haiku* seguinte, essa unidade essencial com a Natureza, essa apreensão de uma coisa tornando-a real no próprio espírito é dita de um modo intenso e dramático. O poeta abdica das próprias forças, do próprio “eu”, para se confundir com a Natureza, para se dissolver nela. Não podemos, no entanto, deixar de considerar que estamos no domínio da linguagem poética.

いざ行かん	iza yuka n	vamos lá então
雪見にころぶ	yuki mi ni korobu	até cairmos exaustos
所まで	tokoro made	admirando a neve

A relação sujeito-objecto é muito forte havendo uma interacção entre o ser humano e o ambiente. É este o estado de espírito que permite chegar ao “coração das coisas” designado em japonês por *mono no aware* e tornar-se um com a Natureza.

3.3. As quatro estações

Como vimos anteriormente, as quatro estações do ano são uma presença constante na poesia japonesa, desde a mais antiga antologia poética, o *Man'yōshū*, organizada no século VIII. Esta importância dada às estações do ano e às transformações naturais que acontecem ao longo do tempo pode estar relacionada com a religião ancestral dos japoneses, o Xintoísmo (*Shintō*), que valoriza extremamente a Natureza, atribuindo um *kami* ou númen a cada elemento natural. Além disso, o Xintoísmo, e mais ainda o Budismo, a religião importada posteriormente, consciencializam sobre a incerteza e a efemeridade da vida como de todas as coisas. Os fenómenos naturais, sempre em movimento, são bem o espelho ou a causa deste modo de encarar o mundo e a vida. Por outro lado, há que ter em conta que o Japão fica numa região de grande variedade e beleza de paisagens mas também de grande instabilidade tectónica e onde as estações do ano são fortemente marcadas e diferenciadas.

De acordo com o calendário lunar, seguido no Japão até à era Meiji, as quatro estações aconteciam da seguinte forma (cf. Shirane, 2013: 10):

Primavera – de 4 de Fevereiro a 4 de Março

Verão – de 5 de Maio a 6 de Agosto

Outono – de 7 de Agosto a 6 de Novembro

Inverno – de 7 de Novembro a 3 de Fevereiro

Haruo Shirane, na sua obra *Japan and the Culture of the Four Seasons*, diz-nos o seguinte:

Japanese poetry displays extreme sensitivity to the transience of nature and the passing of the seasons.

[...] that natural change came to be a metaphor for the transience of life and the uncertainties of this world, a view that was reinforced by the Buddhist belief in the evanescence of all things.

(Shirane, 2013: 133).

Matsuo Bashô, imerso numa sociedade em que o Xintoísmo, o Budismo e o Confucianismo exerciam profunda influência, naturalmente deixa entrever na sua obra alguns sinais que nos remetem para os princípios e valores propagados por essas filosofias. Embora seja difícil alguém subtrair-se às influências da sociedade em que nasceu e cresceu, na verdade Bashô procurou uma autenticidade muito grande na sua vida e na sua obra. Como poeta, quis ser ele mesmo, original e diferente, afastando-se progressivamente das escolas poéticas da sua época e criando a sua própria escola. Mas, evidentemente, a sua obra mergulha as raízes na tradição da poesia japonesa. Relativamente às estações do ano, elas estão presentes ao longo de toda a sua obra. O recurso ao *kigô*, a palavra que marca a estação do ano e cria no poema a atmosfera dessa estação, é notório na quase totalidade dos poemas.

Este é um poema de **Primavera** escrito durante a sua longa viagem realizada em 1684-85:

春なれや	haru nare ya	é primavera –
名もなき山の	na mo naki yama no	sobre a montanha sem nome
朝霞	asagasumi	névoa da manhã

De acordo com o calendário lunar, a Primavera começava no início do mês que, no calendário solar ou gregoriano, equivale ao mês de Fevereiro. As manhãs, nesta altura do

ano, no Japão, caracterizavam-se por uma fina neblina que se ia desvanecendo ao longo do dia. Bashô percorria a pé a distância de cerca de quinhentos quilômetros que separava Edo da sua terra natal, Ueno, na província de Iga. Segundo nos relata, este poema foi composto quando seguia de Nagoya para Nara. Existe outra versão deste *haiku* em que o último verso foi ligeiramente alterado. Na segunda versão, a expressão 朝霞 (*asagasumi*) foi substituída por 薄霞 (*usugasumi*) o que, na tradução para português, equivale a substituir-se o verso “névoa da manhã” por “uma fina névoa”.

Mas o nos toca neste *haiku* é esta montanha “sem nome”, esta montanha desconhecida para o poeta e que nos transmite a ideia da solidão, da distância e da aventura que envolviam as viagens por ele empreendidas. Bashô desejava afastar-se das multidões e dos lugares mundanos para se sentir imerso na Natureza, para observar, meditar e aprender o que só pela Natureza se pode aprender.

O poema seguinte, um poema dos tempos de juventude, tem a frescura, a cor e o dinamismo próprios de um poema de Primavera:

春風に	haru kaze ni	as flores abrindo
吹き出し笑ふ	fukidashi warau	no vento da primavera
花も哉	hana mo gana	como gargalhadas

Bashô era exímio na utilização poética dos jogos de palavras e no uso da técnica de *kakekotoba*. A expressão *fukidashi warau hana* significa “flores a desabrochar ao mesmo tempo”, transmitindo uma ideia de cor, de movimento e de alegria. Mas essa expressão também pode significar “desatar às gargalhadas”, “começar a rir” (cf. Reichhold, 2008: 240). Portanto, para um japonês, as duas ideias sobrepõem-se. Resulta um micro-poema que permite partir de uma engenhosa síntese para um amplo cenário cheio de imagens e

sugestões. De facto, é como se o som do vento e o desabrochar das flores, num ambiente de alegria e cor, fizessem lembrar espontâneas gargalhadas.

Já vimos que, antes de adoptar o *haigo* (nome poético) “Bashô”, Matsuo Kinsaku (o seu nome de nascimento) teve outros pseudónimos. O que mais usou, antes do definitivo, foi o pseudónimo “Tôsei”. No *haiku* abaixo transcrito, onde se alegra e festeja o facto de passar a ser considerado um poeta profissional, Bashô ainda é “Tôsei” e é com esse nome que se trata a si mesmo, na terceira pessoa.

発句也	hokku nari	nesta primavera
松尾桃青	Matsuo Tôsei	a vida de Matsuo Tôsei
宿の春	yado no haru	é como um <i>hokku</i>

A vida de Matsuo Tôsei é comparada a um *hokku* e há uma razão para isso. O *hokku* é a estrofe inicial de uma cadeia de *haikais* que apresenta o tema a ser desenvolvido em mais ou menos estrofes; é o início, é um ponto de partida. E quando se começa um *haikai renga*, embora haja regras, nunca se sabe o desenvolvimento que vai ter e como chegará ao fim. Ora, naquela Primavera de 1679, em Edo, Tôsei tinha sido reconhecido como poeta profissional. Estava, portanto, no início de uma carreira que, tal como um *hokku*, iniciava uma nova fase na sua vida. Os dias e os acontecimentos haviam de suceder-se em cadeia e as surpresas iriam surgir. Uma vida nova, portanto: a partir dessa Primavera, Tôsei não era apenas um poeta, era um poeta profissional com todas as responsabilidades inerentes a essa condição. A Primavera dá início a um novo ano, o *hokku* dá início a uma cadeia de *haikais* e Tôsei ia dar início à carreira de poeta profissional, Mestre de *haikai*.

É também desta Primavera de 1679 um *haiku* muito curioso. Nele se faz referência à

presença holandesa no Japão, durante esta época. Como já referimos, o xogunato Tokugawa tinha dado ordem de expulsão do território japonês a todos os estrangeiros. Exceptuavam-se os comerciantes chineses e holandeses que deviam confinar-se à ilha artificial de Dejima, na baía de Nagasaki. Bashô dá-nos conta da visita a Edo do capitão holandês da Companhia Holandesa de Comércio, visita que se fazia periodicamente com o fim de cumprimentar o *shôgun*.³⁸

阿蘭陀も	Oranda mo	chega com as flores
花に來にけり	hana ni ki ni keri	o mensageiro holandês
馬に鞍	uma ni kura	e vem a cavalo

Neste *haiku*, Bashô estabelece uma ligação entre a chegada do capitão ou mensageiro holandês e as flores. Na altura da visita ao *shogun*, as cerejeiras estavam em flor. Bashô joga com essa coincidência. Como ambos, o capitão holandês e as flores, chegam repentinamente e na mesma altura, é como se chegassem juntos, a cavalo. Ou como se as flores desabrochassem para a chegada do estrangeiro e o estrangeiro chegasse para ver as flores (cf. Reichhold, 2008: 253 e 254). Num país quase completamente fechado ao exterior, a presença de um estrangeiro na cidade era um acontecimento muito especial.

Dos poemas de Bashô, o que se segue é um dos mais conhecidos. É um poema de Primavera em que o *kigô* é a rã. Já nos poemas do *Man'yôshû* a rã aparecia com o seu coaxar sugerindo a água, a Primavera e o renascer das energias da Terra. Mas, como tem sido inúmeras vezes sublinhado, a rã de Bashô surge, não pelo seu coaxar primaveril, mas pelo som que produz ao saltar para a água. É uma maneira diferente de apresentar a rã na

³⁸ Bashô escreveu um outro *haiku* em que, mais uma vez, faz referência à presença holandesa no Japão do período Tokugawa.

poesia. Foca-se a atenção no movimento do salto e no súbito ruído produzido na água, ruído acompanhado de ligeiras ondas concêntricas. Assim como o característico som do coaxar da rã chegou até nós desde tempos remotos, também o som produzido pelo salto na água vem desses mesmos tempos. No entanto, Bashô foi o primeiro a fazer notar esse som, em linguagem poética. Desde este poema, o salto da rã tornou-se mais familiar e o som da água mais nítido e mais real.

A tradução apresentada é uma das muitas que seriam possíveis. Stephen Reckert, na sua obra *Para além das Neblinas de Novembro*, conta-nos que “o especialista contemporâneo do *haiku*, Hiroaki Satô, coligindo versões do poema de Bashô para inglês, desistiu depois de cento e doze” (Reckert, 1999: 247 e 248). Ora este *haiku* está traduzido em dezenas de línguas.

古池や	furu ike ya	o velho lago !
蛙飛びこむ	kawazu tobikomu	uma rã salta e mergulha –
水の音	mizu no oto	o som da água

A tradução que sugerimos aproxima-se quase literalmente do original. Tentámos conservar a simplicidade, a observação directa e objectiva da cena e a sensação auditiva final. Preferimos não usar qualquer onomatopeia, pois o poeta também não a usou, embora a língua japonesa seja rica em onomatopeias. Consideramos que a expressão “o som da água” – tal como a expressão japonesa *mizu no oto* – é muito poética e tem o poder de nos fazer imaginar a cena que inspirou o poeta.

Etiemble, na sua obra *Du Haiku*, cita Michel Revon que, em *Anthologie*, considera que este poema “evoque admirablement la paix d’un monastère japonais, avec son vieil étang, couvert de lotus, dont le silence n’est rompu que par la plongée d’une grenouille, de temps

à autre”.³⁹

O poema seguinte está registado no Diário *Oi no Kobumi*. Foi composto junto da cascata de Nijikô, quando Bashô atravessava a montanha de Yoshino onde ia admirar as cerejeiras em flor.

ほろほろと	horo horo to	pétala a pétala
山吹散るか	yamabuki chiru ka	caem rosas amarelas –
滝の音	taki no oto	o som da cascata

Também neste poema se ouve o som da água. Agora, o som de uma cascata. Bashô transmite-nos um cenário belíssimo, sugerindo que são as ondas sonoras emitidas pela cascata que desprendem as pétalas das *yamabuki*, 山吹, as rosas da montanha.

No primeiro verso do poema é usada uma onomatopeia, *horo horo*, que nos sugere a ideia de que as pétalas das flores se desprendem uma a uma, o que contribui para intensificar a sensação de serenidade que invade o ambiente. Na solidão da montanha, apenas o som da cascata e o movimento esvoaçante das pétalas amarelas.

Na sua grande viagem de 1689, que deu origem ao famoso Diário *Oku no Hosomichi* (*O Caminho Estreito para o Norte*), Bashô passou pela montanha de Nikko, conhecida pela sua beleza e pelos grandiosos templos.⁴⁰ É na referida obra que se encontra este *haiku*:

あらたふと	ara touto	é maravilhoso:
青葉若葉の	aoba wakaba no	sobre as jovens folhas verdes
日の光	hi no hikari	o brilho do sol

³⁹ Michel Revon (1910), *Anthologie*, pág. 387, nº4, citado por Etiemble, 1995: 62.

⁴⁰ Nikko continua a ser, actualmente, um dos mais famosos lugares turísticos do Japão.

O poeta não dedicou nenhum poema aos magníficos templos erigidos por ordem do *shogun* Tokugawa para perpetuarem a sua memória. Mas encantou-se com o brilho do sol sobre a folhagem. O que tocava a sua sensibilidade não eram as obras humanas mas as obras da Natureza. O espectáculo do sol primaveril incidindo sobre as folhas verdes e fazendo-as brilhar inspirava-lhe um poema. O último verso contém os *kanji* com que se escreve o nome daquela montanha: Nikko, 日光 . O nome significa também “o brilho do sol”. Portanto, no poema sugere-se o nome da montanha, ou melhor, o próprio nome da montanha está contido no poema.

As referências directas ao Budismo não são frequentes na obra de Bashô, embora a influência da filosofia budista esteja subjacente em vários dos seus textos, como também o pensamento xintoísta, taoísta e confucianista. Blyth, na sua obra monumental sobre o *haiku* (*Haiku*, 4 volumes e *A History of Haiku*, 2 volumes), tenta mostrar quase exaustivamente as influências daquelas filosofias no *haiku* japonês.

Em *Haiku*, vol. I, depois de apresentar e comentar alguns dos princípios das filosofias citadas, considerando que o Budismo absorveu muito do pensamento Taoísta, Blyth escreve: “ [...] the general tendency in Japan has been for the fusion of Buddhism, Confucianism and Shintô ”. Mais adiante acrescenta: “ [...] the three were different in their principles, but the same as to the final state to which their followers attain” (Blyth, 1992: 80).

O *haiku* seguinte é um *haiku* de Primavera em que se faz referência ao sentimento budista de gratidão por tudo o que acontece na vida.

世に盛る	yo ni sakaru	com as cerejeiras
花にも念仏	hana ni mo nenbutsu	florindo por todo o lado
申しけり	moushi keru	saudação a Buda

O sentimento de gratidão pelos acontecimentos da vida quotidiana, uns melhores outros piores, é próprio do modo de estar preconizado pelo Budismo Zen. Como nos lembra Blyth, na obra citada, Zen é a prática, a realização do Budismo Mahayana, na vida quotidiana. É a aceitação dos acontecimentos, a aceitação da Natureza e da vida como elas se apresentam. O Budismo concebe a Natureza como um todo dinâmico que se deve admirar e respeitar. Neste *haiku* percebe-se um sentimento de gratidão. Mesmo com as cerejeiras no auge da floração e da sua beleza, permanece o sentimento religioso. Toda aquela beleza será transitória, em breve todas as flores estarão misturadas com a terra. Este modo de ver é próprio do pensamento budista. A palavra *nenbutsu*, 念仏, utilizada no segundo verso, exprime a ideia de oração budista resultante do sentimento de gratidão.

No Japão, o **Verão** é marcado pelo calor mas também por uma sub-estação de chuvas que tem lugar sobretudo nos meses de Maio e Junho. No calendário lunar, o Verão começa no início de Maio, uma vez que a Primavera acontece desde Fevereiro, ou seja, na altura em que se inicia o novo ano.

No Verão de 1676, Bashô já residia em Edo. Faz uma breve viagem a Ueno, a sua terra natal, e conta-nos:

百里来たり	hyaku ri kitari	caminhei cem léguas –
ほどは雲井の	hodo wa kumoi no	envolvido pelas nuvens
下涼み	shita suzumi	gozo a sua frescura

Hyaku ri são cerca de quatrocentos quilómetros, mais ou menos a distância entre Edo e

a região de Bashô. Depois de uma tão longa caminhada, a frescura das nuvens é sentida como uma recompensa. Corpo e espírito em sintonia com a Natureza. O que não está expresso mas se adivinha é a emoção por estar na sua terra natal. Aquelas nuvens eram as nuvens da sua terra natal.

O poema que é apresentado seguidamente foi feito por ocasião da mesma visita. A vida de Bashô foi sempre despojada de qualquer riqueza, de quaisquer bens. Ele assim decidiu. Nos primeiros anos da sua permanência em Edo, embora não haja muitos elementos que permitam saber exactamente em que se ocupou e como viveu, a sua vida terá sido sóbria e modesta. Pensa-se que terá trabalhado nos serviços camarários das águas e terá sido secretário de um Mestre de *haikai*, mas sobre isso não há documentos verdadeiramente esclarecedores. Quando começou a sua carreira de Mestre de *haikai* e a ter alunos, eram estes que contribuía para a sua sobrevivência.

Por várias vezes, Bashô conta-nos como manifesta o seu agradecimento oferecendo um poema dedicado à pessoa em questão, oferta que era muito apreciada dado o interesse pela poesia e o prestígio do poeta. Acontecia, até, as próprias pessoas pedirem-lhe a oferta de um *haiku*.

富士の風や	Fuji no kaze ya	vento do Fuji
扇にのせて	ôgi ni nosete	trazido neste leque –
江戸土産	Edo miyage	lembrança de Edo

Neste poema, Bashô oferece o vento trazido do Monte Fuji, a montanha sagrada do Japão. A frescura produzida pelo leque é a frescura da montanha sagrada, é uma lembrança da distante cidade de Edo.

As crianças também são um tema na poesia de Bashô.

花木権	hana mukuge	com a flor do hibisco
はだか童の	hadaka warawa no	uma criancinha nua
かざし哉	kazashi kana	enfeita o cabelo

Vemos aqui o contraste com a atitude das pessoas nobres da época de Bashô, que se vestiam com trajes ricos e enfeitavam o cabelo com flores de cerejeira. O cenário apresentado pode não ter sido copiado da realidade, embora se saiba que, em tempos difíceis, as crianças das classes mais desfavorecidas andavam muitas vezes descalças e, por vezes, até sem roupa. Todavia o poema interessa pelo seu valor poético e social. A criança despojada de tudo mas com uma flor a enfeitar o cabelo fazendo realçar a sua beleza é um quadro delicado e enternecedor. Tanto mais que nos transporta de seguida para o costume das pessoas da nobreza e das classes abastadas que, ricamente vestidas, prendiam no cabelo preciosas flores de cerejeira. É deste contraste que resulta a força do poema. São nele evocados valores próprios do conceito de *wabi*, como o desprendimento, a beleza austera e simples e a modéstia. Pode dizer-se que este *haiku* é a alegoria viva do *haiku*: despojado, inocente e belo.

No Verão de 1685, quando peregrinava pelo Japão, Bashô visitou o seu amigo e poeta Tôyô, tendo passado alguns dias na sua estalagem. Ao despedir-se, dedicou-lhe este poema:

牡丹蕊深く	botan shibe fukaku	a abelha saciada
分け出ずる蜂の	wake izuru hachi no	do coração da peónia
名残り哉	nagori kana	voa com saudade

É um poema de despedida e de agradecimento. Usando a abelha, metaforicamente, Bashô evita expressar directamente os seus próprios sentimentos. Portanto, são possíveis dois níveis de leitura. O esquema métrico deste *haiku* é: 8-8-5. Não obedece à norma. Como se o autor estivesse tão contrariado ou pesaroso que negligenciasse as regras habituais.

O poema seguinte é também um poema de agradecimento.

No seu Diário de Viagem *Oku no Hosomichi*, Bashô conta que ao chegar à localidade de Sendai, no dia em que se enfeitam os telhados das casas com folhas de lírios,⁴¹ resolveu aí passar quatro ou cinco dias. Conheceu nessa localidade um pintor, de nome Kaemon, que se dedicava também a identificar antigos lugares históricos e que teve a amabilidade de o guiar por esses lugares ilustres mas já quase esquecidos. À despedida, o pintor ofereceu a Bashô um esboço com a localização das povoações que este desejava visitar seguidamente e ofereceu-lhe também umas sandálias para substituir as que já estavam gastas de tanto andar. As sandálias eram de palha de arroz que era o que se usava naquele tempo e tinham cordões azuis para serem atadas aos pés e às pernas.⁴² Bashô gostou das sandálias e ficou muito agradecido ao amigo pintor, oferecendo-lhe este poema:

あやめ草	ayamegusa	lírios azuis
足に結ばん	ashi ni musuba n	vão enlaçar os meus pés –
草鞋の緒	waraji no o	cordões das sandálias

Este *haiku* também permite, como muitos outros, mais do que um nível de leitura, contrariando assim a opinião de Roland Barthes, desenvolvida na sua obra *L'Empire des*

⁴¹ No dia cinco de Maio, dia dedicado aos rapazes, era costume enfeitar os telhados com folhas de lírios.

⁴² Dizia-se que os cordões azuis nas sandálias afastavam as cobras venenosas (cf. Reichhold, 2008: 322).

Signes, quando fala de “la forme, brève et vide, du haïku” e insiste na inexistência de qualquer outro sentido para além daquele que as poucas palavras evidenciam (cf. Barthes, 2007: 100 s).

É também no Diário acima referido que podemos ler este *haiku* sobre o canto das cigarras.

閑かさや	shizukasa ya	que serenidade !
岩にしみ入る	iwa ni shimi iru	infiltra-se nos rochedos
蟬の声	semi no koe	a voz das cigarras

No mês de Agosto, no Japão, as *semi*, as cigarras japonesas que são maiores e cantam mais alto do que aquelas que estamos habituados a ouvir no nosso país, enchem as matas e bosques e todos os sítios onde haja vegetação em que possam habitar, enchendo o ar com um som característico. É nesta paisagem de Agosto, paisagem de solidão, silêncio e serenidade que Bashô escuta a voz das cigarras. A forma como ele nos transmite a sensação de som intenso e perfurante é surpreendente e original. O som das cigarras, segundo o poeta, infiltra-se nos rochedos circundantes, como se esse som se materializasse. Não usa um único adjectivo para caracterizar o som que enche a paisagem, mas a imagem que escolheu (o som a infiltrar-se nos rochedos) é mais sugestiva que qualquer adjectivação. No *haiku* o emprego de adjectivos é bastante restrito. O adjectivo acrescenta qualidades ao substantivo, mas no *haiku* é a essência das coisas que interessa, por isso a categoria gramatical mais importante é o substantivo.

Sobre a essência das coisas no *haiku*, afirma Jane Reichhold, *op. cit.*,:

Buddhist teachings and the poetry of Bashô train us to search for the essence, the very

being, of even the smallest, most common things. One of the goals of poetry is to penetrate this essence, to grab hold of it in words and pass it on to the reader, so purely that the writer as author disappears.

(Reichhold, 2008: 9).

Este apagamento do autor para que a significação das palavras surja em toda a sua pureza, sem intermediários, é uma aprendizagem difícil que exige grande modéstia e desprendimento. A prática do Zen pode ser um caminho.

Tal como no *haiku* das cerejeiras em plena floração, também o canto das cigarras atinge o seu auge, mas depressa terminará porque elas morrerão.

やがて死ぬ	yagate shinu	vão morrer em breve
けしきは見えず	keshiki wa miezu	mas nem o menor sinal –
蟬の声	semi no koe	canto das cigarras

Este *haiku* completa o pensamento do anterior também sobre as cigarras. Elas cantam e nada indica que vão morrer. A morte chega inesperadamente. O tema da mudança, do efêmero, é continuamente retomado. Nestes casos, a influência do pensamento Zen é bastante visível. Bashô escreveu um título para este *haiku*: *Mujô Jinsoku*. Esta expressão refere-se à transitoriedade da vida. Significa: “Tudo passa rapidamente”.

O **Outono**, no calendário lunar começa em Agosto. A Festa das Estrelas, que tem lugar no dia sete desse mês, marca o início do Outono. O acontecimento designado Festa das Estrelas ou *Tanabata* baseia-se numa lenda mitológica. Muito resumidamente, segundo essa lenda, a Via Láctea, que em japonês se diz *Ama-no-gawa* (“O rio do céu”) é um rio que foi lançado para separar dois apaixonados, uma princesa celeste e um vaqueiro, cujos

amores foram proibidos pelo imperador, pai da princesa. No entanto, perante os inconsoláveis apaixonados, foi-lhes permitido que se encontrassem uma vez por ano. A noite do encontro acontece quando a estrela Vega (a princesa) e a estrela Altair (o vaqueiro), coincidem no céu. Neste dia enfeitam-se bambus pendurando neles pequenos papéis com mensagens e desejos. A noite é de festa e, se o tempo estiver bom e o céu limpo, vai-se admirar as estrelas. Ainda nos dias de hoje se festeja a noite do encontro da princesa com o vaqueiro transformados em estrelas no céu.

七夕や	tanabata ya	Festa das Estrelas –
秋を定むる	aki o sadamuru	marca o início do outono
はじめの夜	hajime no yo	a primeira noite

Por várias vezes e em vários poemas, Bashô manifestou preocupações sociais. O *haiku* seguinte é um daqueles em que Bashô se mostra preocupado com as condições de vida do seu semelhante. À medida que os anos vão passando e a sua experiência de vida vai crescendo, Bashô escreve cada vez mais poemas inspirados pelos seres humanos (cf. Kervern, 1995: 93).

なに喰うて	nani kuute	que come esta gente?
小家は秋の	ko ie wa aki no	pequena casa de outono
柳陰	yanagi kage	à sombra do salgueiro

A “pequena casa de outono à sombra do salgueiro” não é apenas um elemento da paisagem. Ela pode ser o cenário dramático de difíceis condições de vida dos seres humanos que lá vivem.

O poema seguinte foi escrito no último Outono da vida de Bashô. Existem mais duas

versões deste poema, ligeiramente diferentes. Umas vezes, Bashô compunha os seus versos repentinamente, outras vezes alterava a primeira versão, procurando a palavra mais adequada.

風色や	kazairo ya	é a cor do vento –
しどろに植えし	shidoro ni ue shi	as plantas em confusão
庭の秋	niwa no aki	no jardim de outono

Expressões como esta: “a cor do vento” não são habituais na poesia de Bashô. O vento não tem cor, portanto esta expressão aproxima-se da linguagem metafórica. As plantas desordenadas, desalinhadas e “em confusão” devido ao vento misturam as suas cores e, quem contempla o cenário, pode imaginar que foi o vento que ali deixou a sua cor, a sua marca. As palavras “vento” e “confusão” sugerem um estado de desarmonia ou, pelo menos, de ausência de serenidade.

Pelo contrário, no *haiku* seguinte, respira-se uma atmosfera de tranquilidade, segurança e harmonia. É apresentado um quadro rústico que revela organização, abundância e conforto. Somos levados a imaginar uma aldeia japonesa antiga e pacífica. O dióspiro é um fruto muito apreciado pelos japoneses pelo seu sabor e valor alimentício, mas além disso, como lembra Jane Reichhold (2008: 389), o diospireiro é um símbolo de prosperidade porque os seus frutos de cores vivas continuam nos ramos, mesmo depois das folhas terem caído. Podemos notar também uma particularidade interessante: este *haiku* põe em evidência o gosto ou tendência dos japoneses para repetirem ou imitarem o que foi provado ser bom ou conveniente.

里古りて	sato furite	antigo lugarejo –
柿の木持たぬ	kaki no ki mota nu	nem uma só casa
家もなし	ie mo nashi	sem um diospireiro

O *haiku* que é apresentado seguidamente é um dos últimos da vida do poeta.

この秋は	kono aki wa	ah! este outono –
何で年寄る	nande toshi yoru	porquê envelhecer assim?
雲に鳥	kumo ni tori	pássaros nas nuvens

Bashô sente que a morte se aproxima. Tinha cinquenta anos, estava cansado e doente. Foi o último Outono da sua vida. A imagem etérea de “pássaros nas nuvens” transporta-nos para muito longe.

Este *haiku* sobre o “crisântemo branco” é também um dos últimos da vida de Bashô. É uma saudação à anfitriã, Sonome, de uma reunião de poetas de *haikai renga*, que teve lugar em 27 de Setembro de 1694 (cf. Kon, 1994: 456).

Como anteriormente referimos, era regra dedicar-se o primeiro poema, o *hokku*, da cadeia de estrofes do *renga*, ao anfitrião ou anfitriã que recebia os poetas e organizava a reunião.

白菊の	shiragiku no	crisântemo branco –
目に立てて見る	me ni tatete miru	ao encontro do olhar
塵もなし	chiri mo nashi	nem um grão de pó

O *kigô*, neste *haiku*, é o “crisântemo”, um *kigô* de Outono porque o crisântemo floresce principalmente nesta estação. Independentemente do sentido óbvio e directo do poema, é fácil entendermos a referência ao crisântemo branco também como um

cumprimento ou um galanteio à dona da casa. Bashô tinha atingido o ponto mais alto da sua carreira de poeta. Ocorre-nos dizer, perante a beleza e a perfeição deste *haiku*: “nem um grão de pó” na arte de Bashô.

O **Inverno**, no calendário lunar, começa no início de Novembro e vai até ao início de Fevereiro. É uma estação de clima rigoroso com frio, chuva, granizo, vento e neve. Todos estes elementos figuram em diversos poemas de Bashô.

Este *haiku* sobre o granizo foi feito na sua choupana de Fukagawa.

霰聞くや	arare kiku ya	ouvindo o granizo –
この身はもとの	kono mi wa moto no	sob um velho carvalho
古柏	furu-gashiwa	este velho corpo

Bashô faz referência, por várias vezes, ao som produzido pelas pequenas pedras de granizo. Embora protegido, no sóbrio e austero conforto da sua choupana de telhado de colmo como era de uso naquela época, ao ouvir o som do granizo imaginou-se debaixo de um velho carvalho em que as pequenas pedras batessem nas folhas. É uma imagem que sugere comunhão com a Natureza

Este é outro *haiku* sobre o granizo:

雑水に	zousui ni	comendo o arroz
琵琶聴く軒の	biwa kiku noki no	escuto o som dum <i>biwa</i> –
霰哉	arare kana	granizo nos beirais

O *biwa* é uma espécie de alaúde de quatro cordas, muito usado no tempo de Bashô. Ele compara o som do granizo ao som de um *biwa* e, em poucas palavras, traz a poesia

para a hora da refeição.

No *haiku* seguinte, a sensação de frio nocturno é transmitida de uma forma simples mas, ao mesmo tempo, bastante engenhosa.

瓶割る	kame waruru	a bilha estalando –
夜の氷の	yoru no kôri no	foi o gelo da noite
寝覚め哉	nezame kana	que me despertou

O som da bilha que estalou por a água ter congelado acorda o poeta. Ele não despertou por sentir frio, despertou por ter ouvido um som. Esse som é que foi provocado, indirectamente, pelo frio intenso.

O vento frio e seco que assola o Japão no Inverno é designado *kogarashi*. Podemos imaginá-lo principalmente através do segundo verso deste *haiku*. Bashô encontrou uma forma bastante expressiva de nos falar dele.

木枯に	kogarashi ni	um vento frio e seco
岩吹きとがる	iwa fuki togaru	soprando afia os rochedos
杉間かな	sugi ma kana	entre as criptomérias

Sabemos que o vento é um factor de erosão e que modela as rochas. Quando Bashô diz que o vento “afia os rochedos” está a levar ao ponto máximo essa capacidade modeladora. As criptomérias são árvores de grandes dimensões, endémicas do Japão e da família do cipreste. Têm aguentado ao longo de milénios o vento frio e seco que sopra no Inverno. A árvore nacional do Japão é precisamente a criptoméria. O *haiku* apresenta uma paisagem poderosa de luta e resistência.

Nem sempre o *haiku* nasce a partir da realidade observada directamente. Por vezes, o poeta inspira-se numa pintura. Foi o que sucedeu com o poema seguinte. O Mestre deixou a indicação: “Sobre uma pintura com bambus”.

木枯や	kogarashi ya	vento do inverno –
竹に隠れて	take ni kakurete	escondeu-se entre os bambus
しずまりぬ	shizumarinu	e amainou

É interessante a leitura que o poeta fez da pintura que o impressionou. Que elementos lhe teriam sugerido a presença do vento? Deduzimos que se trata de uma paisagem de Inverno, mas os bambus apresentam tranquilidade, com as folhas quietas e os troncos aprumados. O vento surge personificado. Escondeu-se entre os bambus e deixou-se contagiar pela sua tranquilidade.

Além das quatro estações tradicionais, na poesia *haiku* surge mais uma estação. É aquele tempo intensamente vivido, embora de curta duração, em que se festeja **o fim de um ano e o início de outro**. O primeiro poema de Bashô, actualmente conhecido, de 1662, é sobre esse tema.

春や来し	haru ya koshi	chegou a primavera
年や行きけん	toshi ya yukiken	mas o ano não findou –
小晦日	kotsugomori	ainda faltam dois dias

Para se compreender este poema tem de se conhecer um pouco o calendário lunar. Com este calendário, o início do novo ano coincide com o início da Primavera. É o momento em que a lua surge no céu, na fase de lua nova, no início de Fevereiro. Mas há uma pequena diferença de tempo entre esse momento e o fim dos doze meses do ano, diferença que se

vai acumulando à semelhança do que acontece com o calendário solar que obriga a acrescentar um dia ao mês de Fevereiro, de quatro em quatro anos. Assim, também no calendário lunar, periodicamente, a Primavera chega mais cedo do que o início do novo ano e há que se fazer um reajustamento. Os poetas, sensíveis que são aos fenómenos da Natureza, começaram a glosar este tema desde tempos antigos, anteriores a Bashô. Trata-se, mais propriamente, de um jogo de palavras.

Este poema, que fala do dia de Ano Novo, sugere-nos a diferença que existe entre o ambiente ruidoso, festivo e mundano que caracteriza o dia de Ano Novo e o silêncio quase religioso e a serenidade dos poetas de Outono. Bashô cansava-se de tanta agitação.

元日や	ganjitsu ya	dia de Ano Novo –
思へばさびし	omoeba sabishi	recordo com saudade
秋の暮	aki no kure	os poetas de outono

No entanto, nos últimos anos de vida, escreveu este poema que mostra uma atitude um pouco diferente:

蛤の	hamaguri no	com estas amêijoas
生けるかひあれ	ikeru kai are	vale a pena estarmos vivos –
年の暮	toshi no kure	é o fim do ano

Neste *haiku*, Bashô faz referência à tradicional sopa de amêijoas que fazia parte dos manjares do fim e do princípio do ano, mostrando o seu humor subtil, o *kokkei*. A certa altura da sua vida, concluiu que o humor era muito necessário para encarar certos aspectos do quotidiano e que, apesar das imperfeições dos seres humanos, não se podia fugir ao seu convívio (cf. Kervern, 1995: 92).

O *haiku* seguinte dá-nos conta de uma tradição japonesa que está ligada ao primeiro dia do ano. Em Futami, na costa de Ise, situada na actual província de Mie, emergem do mar dois rochedos de tamanhos diferentes que são venerados pelo culto xintoísta. São considerados um casal, homem e mulher e estão ligados por uma grossa corda de palha entrançada que é substituída quando se aproxima o final do ano. No dia de Ano Novo, as pessoas reúnem-se nas proximidades, ao nascer do Sol, para pedir um ano feliz (cf. Reichhold, 2008: 314). Actualmente, ainda se podem ver esses dois rochedos emergindo do mar e ligados por uma corda de palha.

皆拜め	mina ogame	todos venerando
二見の七五三を	Futami no shime o	a corda sagrada em Futami –
年の暮	toshi no kure	é o fim do ano

Este *haiku* faz referência a uma tradição japonesa do culto xintoísta. Bashô revela profundo conhecimento das tradições japonesas, trazendo muitas delas para a sua obra poética.

A leitura e análise do conjunto de poemas seleccionados permitiu-nos um percurso surpreendente pela vida e pelo pensamento de Bashô.

3.4. O legado de Bashô

O discípulo de Bashô, Mukai Kyorai, na sua obra já mencionada, *Kyorai shô*, registou este testemunho:

No ano em que o Mestre faleceu, quando estava prestes a deixar Fukagawa, Yaba colocou-lhe a seguinte questão: “Posso continuar a compor *haikai* da mesma maneira que tenho feito até agora?” E o Mestre respondeu: “Podes continuar a fazê-lo ainda durante algum tempo segundo o estilo actual. Mas passados cinco ou sete anos, será preciso mudar novamente”.

(Sieffert, 1983: 92 e 93.)

Estas palavras de Bashô são elucidativas no que diz respeito às suas ideias sobre a arte do *haikai* e a sua evolução. Segundo ele, o *haikai* não devia ficar parado no tempo; pelo contrário, devia evoluir, rejuvenescer constantemente. Ao longo do seu percurso literário, Bashô procurou constantemente renovar a sua arte.

Depois da morte de Bashô, entre os seus inúmeros discípulos em várias regiões do Japão, houve os que continuaram a escola do Mestre, os que abandonaram a prática do *haikai* e os que procuraram novos caminhos para este género poético. Mas ninguém conseguiu atingir a craveira do Mestre. O interesse pelo *haikai* continuou, mas foi o *senryû* que atingiu grande sucesso. Esta forma de poesia de carácter popular usava o esquema métrico de dezassete sílabas em três sequências de 5-7-5 sílabas, mas não de forma rigorosa, e era praticada com fins cómicos e satíricos.

No século XVIII, distinguiu-se **Yosa Buson** (1716-1783) que procurou seguir as pisadas de Bashô na perfeição formal, na seriedade dos temas e na elegância de eslo, alcançando grande qualidade literária. Pintor e poeta, possuía um grande poder de observação e uma delicada sensibilidade que caracterizam a sua obra.

Ainda na época de Edo, **Kobayashi Issa** (1763-1827) foi outro nome a distinguir-se na arte do *haikai* que, dentro de pouco tempo, passaria a ser designada *haiku*. A sua poesia, complacente e delicada, evidencia uma grande ternura por todas as formas de vida, mesmo as mais humildes, mas também um grande sentido de humor e uma fina ironia.

No início da época Meiji, as formas da poesia clássica, *tanka* e *haikai* são renovadas graças ao poeta **Masaoka Shiki** (1867-1902). Este movimento de renovação começa no jornal *Nihon*, de que Shiki se tornará um dos redactores (cf. Guillamaud, 2008).

Em 1897, em Matsuyama, por iniciativa de Shiki, é fundada a revista *Hototogisu* que será editada em Tóquio, a partir do ano seguinte, pelo poeta Takayama Kyoshi (1874-1959). Através desta revista, Shiki exerce a sua influência por todo o Japão. O termo *haiku* começa a ser usado para designar o poema de dezassete sílabas, herdado de Bashô. Mas Shiki pretende renovar este género poético dando-lhe uma feição mais realista e substituindo o léxico convencional por palavras contemporâneas. A revista *Hototogisu* congregou autores que seguiam a estética de Shiki e atingiu o seu apogeu devido às publicações de poetas como, por exemplo, Mizuhara Shûôshi (1892-1981), Yamaguchi Seishi (1901-1994) e Hino Sôjô (1901-1956). Foi grande a importância desta revista até à Segunda Guerra Mundial (cf. Origas, 2000).

Nos séculos XIX e XX, paralelamente aos poetas que seguiam de modo mais ou menos próximo a escola de Bashô, surgem poetas, como por exemplo Kawahigashi Hekigoto (1873-1937), que contestam essa linha e defendem para o *haiku* um estilo moderno liberto das regras clássicas. Surge assim o *gendai haiku* (*haiku* moderno).

No Japão, hoje em dia, o interesse pelo *haiku* e pela sua escrita continua bem vivo entre os japoneses e também em muitos dos estrangeiros que lá residem ou por lá passam. Existem naquele país vários clubes e associações de poetas entusiasmados por este género literário e, todos os anos, realizam-se inúmeros concursos. O concurso de Ano Novo

dirigido a toda a população é um acontecimento de grande repercussão. Contendo textos desse género, continuam a publicar-se numerosos livros e revistas e, em muitos lares, pode ver-se, na parede ou sobre um móvel, um quadro ou rolo com um *haiku* e uma pintura a ilustrar. É a arte da *haiga*, ou seja, a ilustração de um *haiku*. Esta arte surge, precisamente, da dimensão visual deste género de poesia.

Por outro lado, se prestarmos atenção à produção poética de *haiku* na actualidade, também noutros países do mundo, ficaremos surpreendidos com o grande número de autores que se dedicam a esse género poético escrevendo poemas de grande qualidade. Não só nos Estados Unidos, Canadá, Reino Unido, Austrália e outros países de língua inglesa se encontram poetas e publicações de *haiku*. Também no Brasil, em França, na Alemanha, em Itália, em Espanha, na Croácia e em muitos outros países, se estuda e se cultiva este género literário.

Em Portugal, também desperta interesse e curiosidade não havendo, no entanto, ainda muitos praticantes. Foi Wenceslau de Moraes, através das suas *Cartas do Japão* e em *Relance da Alma Japonesa* (1925), quem deu a conhecer no nosso país este género poético japonês, embora os Jesuítas Luís Fróis e João Rodrigues, no século XVI, já tivessem feito breves referências à poesia japonesa em termos gerais. De acordo com a informação do autor de *haiku*, de nacionalidade brasileira, Primo Vieira, no seu artigo “Influência da Poesia Oriental na Literatura Luso-Brasileira: O Hai-kai”, publicado na Revista ICALP, vols. 16 e 17, Junho-Setembro de 1989, os poetas portugueses Celestino Gomes e Álvaro Feijó, na primeira metade do século XX, escreveram poemas de três versos que se aproximam do que poderemos chamar *haiku*. Mais perto de nós, há um crescente número de poetas revelando conhecimento das regras do *haiku* clássico. Alguns deles procuram o seu estilo próprio, afastando-se voluntariamente dessas regras e experimentando o *haiku* livre. Entre os mais recentes e mais conhecidos poetas de *haiku* em Portugal, podemos citar

Albano Martins, Casimiro de Brito, Luísa Freire, Tolentino Mendonça e Yvette Centeno.

Existem, em vários países, associações ligadas à prática deste género poético que congregam poetas a nível internacional. Uma das mais importantes é a *World Haiku Association* (WHA), com sede no Japão, mas reunindo associados de muitas nacionalidades. A revista desta Associação, editada pelo poeta Ban'ya Natsuishi, é multilingue e, além da publicação de *haiku* em várias línguas, contém estudos sobre esse género poético e também reproduções de *haiga*.

No início do século XXI, é interessante verificar que as seis propostas de valores literários apresentadas para este milénio, pelo filósofo contemporâneo Italo Calvino, se adaptam perfeitamente a este curto poema que vem de épocas remotas e parece projectar-se para o futuro. Eis as propostas daquele filósofo: a leveza, a rapidez, a exactidão, a visibilidade, a multiplicidade e a consistência (cf. Calvino, 2006).

Todas estas características se podem detectar no *haiku*. Se as propostas de Italo Calvino forem aceites, podemos prever que, neste nosso milénio, este género poético japonês continuará cheio de vigor na literatura universal. E mesmo que não o sejam, ele continuará a atravessar o tempo, com a sua fragilidade e a sua força, as suas poucas mas exactas palavras, o seu reflexo do mundo e da vida.

CONCLUSÃO

Do estudo que fizemos sobre a poesia japonesa, a vida de Matsuo Bashô e a sua obra é possível tirar várias conclusões. Para as realçar mais claramente, procuraremos sintetizar as nossas considerações finais de forma sucinta e esquematizada.

A poesia japonesa, que teve origem em tempos remotos, foi sempre uma arte muito valorizada por toda a sociedade.

Lembrando a evolução da poesia japonesa, o género poético *haiku* foi criado a partir do *hokku*, que é a primeira estrofe do *renga*, mas as suas origens situam-se no *tanka*, a forma poética fixa mais antiga na Literatura Japonesa.

A presença da Natureza na poesia vem desde o *Man'yôshû*, a mais antiga colectânea de poemas japoneses.

No *haiku*, a linguagem é simples e concisa, de modo que o pensamento do poeta caiba em dezassete sílabas.

Bashô, pseudónimo literário de Matsuo Kinsaku, procurou que a sua vida fosse simples e despojada como um *haiku*.

Na vida como no *haiku*, Bashô viveu segundo os conceitos de *wabi* (simplicidade e despojamento) e *sabi* (serenidade e solidão).

No início da sua carreira literária, começou por estudar e seguir as principais escolas de poesia do seu tempo, acabando por fundar a sua própria escola que teve inúmeros discípulos.

A teoria da transitoriedade / permanência está na base da sua escola.

Com os discípulos, organizou várias antologias com poemas seus e deles.

Bashô era um mestre de *renga* mas entreviu todo o potencial existente no *hokku*.

Deu carácter literário a esta primeira estrofe do *renga*.

Elevou a forma poética do diário (*haibun*) a um nível que ainda ninguém tinha alcançado.

Para melhor conhecer e sentir a Natureza, fez várias viagens pelo Japão de que resultaram Diários em prosa e verso.

Este encontro com a Natureza foi também um encontro consigo mesmo.

Através de um contacto íntimo com a Natureza procurou um sentido para a vida.

As filosofias do Xintoísmo, Budismo e Confucianismo em que foi educado têm, por vezes, uma subtil presença nos seus poemas.

Os temas dos seus *haiku* estão quase sempre relacionados com as estações do ano, através da utilização do *kigô*, a “palavra de estação”.

Excepuando pequenos textos em prefácios ou posfácios de antologias, Bashô não nos deixou uma obra escrita sobre a sua teoria estética. Ele transmitia oralmente os seus ensinamentos acerca do seu pensamento e da sua arte. É através dos seus poemas e dos escritos dos discípulos que somos elucidados. Para ele, a arte do *haikai* não devia ficar parada no tempo, devia, sim, evoluir tal como na Natureza tudo evolui.

O *haiku* continua a ser praticado no Japão. Atravessou os séculos, atravessou fronteiras e é cada vez mais conhecido, apreciado e praticado fora deste país.

A tradução que fizemos de mais de cem poemas de Matsuo Bashô permitiu-nos um impressionante percurso pela intimidade deste poeta. Constatámos o seu profundo amor pela Natureza, a serenidade perante as dificuldades, a coragem e espírito de aventura nas difíceis e longas viagens que empreendeu, a renúncia aos bens materiais e a devoção à sua arte.

O *haiku* chegou à actualidade através do legado de Bashô, constituído pelas suas obras e pelos seus ensinamentos recolhidos, desenvolvidos e transmitidos pelos seus discípulos.

Estas são as conclusões que, no final do nosso trabalho, nos parecem evidentes.

ANEXO A

CEM POEMAS JAPONESES DE MATSUO BASHÔ
TRADUZIDOS PARA PORTUGUÊS

1662 – Primavera (O mais antigo poema conhecido da autoria de Bashô).

春や来し	haru ya koshi	chegou a primavera
年や行きけん	toshi ya yukiken	mas o ano não findou –
小晦日	kotsugomori	ainda faltam dois dias

1664 – Primavera

姥桜	uba-zakura	mulher velha e bela -
咲くや老後の	saku ya rougo no	uma cerejeira em flor
思ひ出	omoiide	para recordar

1664 – Outono

月ぞしるべ	tsuki zo shirube	a lua nos guia –
こなたへ入らせ	konata e irase	vinde descansar aqui
旅の宿	tabi no yado	nesta pousada

1666 – Inverno

時雨をや	shigure o ya	primeiros chuviscos –
もどかしがりて	modokashi gari te	o pinheiro impaciente
松の雪	matsu no yuki	à espera da neve

1667 – Primavera

盛りなる	sakarinaru	flores de ameixeira –
梅にす手引く	ume ni sude hiku	que não sejam dispersas
風も哉	kaze mo gana	pelas mãos do vento

1667 – Primavera

春風に 吹き出し笑ふ 花も哉	haru kaze ni fukidashi warau hana mo gana	as flores abrindo no vento da primavera como gargalhadas
----------------------	---	--

1667 – Verão

五月雨に 御物遠や 月の顔	samidare ni on mono dou ya tsuki no kao	chuviscos de maio – há muito tempo não vejo o rosto da lua
---------------------	---	--

1667 – Verão

岩躑躅 染むる泪や ほととぎ朱	iwa tsutsuji somuru namida ya hototogishu	azáleas das rochas tingidas de vermelho – lágrimas do cuco
-----------------------	---	--

1667 – Outono

影は天の 下照る姫か 月のかほ	kage wa ame no Shitateruhime ka tsuki no kao	esplendor celeste: a princesa Shitateru ou a luz da lua?
-----------------------	--	--

1667 – Outono

寝たる萩や 容顔無礼 花の顔	ne taru hagi ya yogan burei hana no kao	“hagi” pelo chão bonita e sem cerimónias – um rosto de flor
----------------------	---	---

1675 – Outono

目の星や 花をねがひの 糸桜	me no hoshi ya hana o negai no ito-zakura	estrelas nos olhos – desejando ver as flores destas cerejeiras
----------------------	---	--

1675 – Outono

盃の 下ゆく菊や 朽木盆	sakazuki no shita yuku kiku ya kutsuki bon	taça de saké a transbordar nos crisântemos – bandeja lacada
--------------------	--	---

1676 – Verão

命なり わずかの傘の 下涼み	inochi nari wazuka no kasa no shita suzimi	ainda estou vivo – à sombra do meu chapéu que boa frescura !
----------------------	--	--

1676 – Verão

富士の風や 扇にのせて 江戸土産	Fuji no kaze ya ôgi ni nosete Edo miyage	vento do Fuji trazido neste leque – lembrança de Edo
------------------------	--	--

1676 – Verão

百里来たり ほどは雲井の 下涼み	hyaku ri kitari hodo wa kumoi no shita suzumi	caminhei cem léguas – envolvido pelas nuvens gozo a sua frescura
------------------------	---	--

1677 – Outono

梢より あだに落ちけり 蟬のから	kozue yori adani ochi keru semi no kara	do cimo da árvore a casca de uma cigarra – despojos inúteis
------------------------	---	---

1677 – Outono

枝もろし 緋唐紙やぶる 秋の風	eda moroshi hi tôshi yaburu aki no kaze	dos ramos delgados finos papéis carmesim – vento do outono
-----------------------	---	--

1678 – poema de Ano Novo . . .

甲比丹も つくばはせけり 君が春	kapitan mo tsukubawase keru kimi ga haru	mesmo o capitão saúda com uma vénia – primavera do <i>shogun</i>
------------------------	--	--

1679 – Início do ano

発句也 松尾桃青 宿の春	hokku nari Matsuo Tôsei yado no haru	nesta primavera a vida de Matsuo Tôsei é como um <i>hokku</i>
--------------------	--	---

1679 – Primavera

阿蘭陀も 花に來にけり 馬に鞍	Oranda mo hana ni ki ni keru uma ni kura	chega com as flores o mensageiro holandês e vem a cavalo
-----------------------	--	--

1679 – Outono

蒼海の 浪酒臭し 今日の月	sôkai no nami saké kusashi kyô no tsuki	cheiram a saké as ondas do mar azul – lua desta noite
---------------------	---	---

1679 – Inverno .

今朝の雪 根深を園の 枝折哉	kesa no yuki nebuka o sono no shiori kana	na manhã de neve as folhas verdes dos alhos revelam a horta
----------------------	---	---

1680 – Outono

枯枝に 烏のとまりけり 秋の暮	kareeda ni karasu no tomari keru aki no kure	sobre um ramo seco veio pousar um corvo – anoitecer de outono
-----------------------	--	---

1681 – Primavera

摘みけんや 茶を凧の 秋とも知らで	tsumi ken ya cha o kogarashi no aki to mo shira de	são vento do outono colhendo as folhas de chá – mas elas não sabem
-------------------------	--	--

1681 – Verão

五月雨に 鶴の足 短くなれり	samidare ni tsuru no ashi mijikaku nareri	na estação das chuvas as pernas da garça parecem mais curtas
----------------------	---	--

1681 – Verão

愚に暗く 棘をつかむ 蛍かな	gu ni kuraku ibara o tsukamu hotaru kana	mas que noite louca ! em vez de pirilampos apanhei espinhos
----------------------	--	---

1681 – Verão .

花木槿 はだか童の かざし哉	hana mukuge hadaka warawa no kazashi kana	com a flor do hibisco uma criancinha nua enfeita o cabelo
----------------------	---	---

1681 – Outono

芭蕉野分して 盥に雨を 聞く夜哉	bashô nowaki shite tarai ni ame o kiku yo kana	a bananeira sob a tempestade – à noite eu ouço a chuva a gotejar na selha
------------------------	--	---

1681-1682 – Primavera

古池や 蛙飛びこむ 水の音	furu ike ya kawazu tobikomu mizu no oto	o velho lago ! uma rã salta e mergulha – o som da água
---------------------	---	--

1683 – Ano Novo

元日や	ganjitsu ya	dia de Ano Novo –
思へばさびし	omoeba sabishi	recordo com saudade
秋の暮	aki no kure	os poentes de outono

1683 (possivelmente) – Primavera

蝶よ蝶よ	chô yo chô yo	borboleta, borboleta,
唐土の	morokoshi no	quero perguntar-te
俳諧問はん	haikai towa n	sobre a poesia da China

1683 – Verão

三日月や	mikazuki ya	a lua crescente –
朝顔の夕べ	asagao no yûbe	os “bons-dias” vão florir
つぼむらん	tsubomu ran	na manhã seguinte

1683 – Inverno .

霰聞くや	arare kiku ya	ouvindo o granizo –
この身はもとの	kono mi wa moto no	sob um velho carvalho
古柏	furu-gashiwa	este velho corpo

1684 – Outono

猿を聞く人	saru o kiku hito	triste, o grito do macaco –
捨て子に秋の	sutego ni aki no	que dizer da criança perdida
風いかに	kaze ikani	no vento de outono?

1684 – Outono

秋風や	aki kaze ya	vento do outono –
藪も畠も	yabu mo hatake mo	na barreira de Fuwa
不破の関	Fuwa no seki	matagais e campos

1684 – Inverno

いかめしき 音や霰の 檜木笠	ikameshiki oto ya arare no hinoki kasa	com severidade sobre o meu chapéu de cedro o som do granizo
----------------------	--	---

1684 – Inverno .

雪と雪 今宵師走の 名月か	yuki to yuki koyoi shiwasu no meigetsu ka	o brilho da neve nesta noite de dezembro é a lua cheia !
---------------------	---	--

1684 – Inverno

馬をさえ 眺むる雪の 朝哉	uma o sae nagamuru yuki no ashita kana	na manhã de neve até um velho cavalo atrai o olhar
---------------------	--	--

1685 – Primavera

旅鳥 古巢は梅に なりにけり	tabi garasu – furu su wa ume ni narini keru	corvo viajante – o velho ninho tornou-se numa ameixoeira
----------------------	---	--

1685 – Primavera

春なれや 名もなき山の 朝霞	haru nare ya na mo naki yama no asagasumi	é primavera – sobre a montanha sem nome névoa da manhã
----------------------	---	--

1685 – Primavera

山路来て 何やらゆかし 堇草	yamaji ki te nani yara yukashi sumiregusa	trilho na montanha – subitamente o encanto de uma violeta
----------------------	---	---

1685 – Primavera

菜畑に	na-batake ni	no campo de colza
花見顔なる	hanami-gao naru	parece até que os pardais
雀哉	suzume kana	admiram as flores!

1685 – Verão

牡丹蕊深く	botan shibe fukaku	a abelha saciada
分け出ずる蜂の	wake izuru hachi no	do coração da peónia
名残り哉	nagori kana	voa com saudade

1686 – Outono

東西	higashi nishi	de leste a oeste
あはれさひとつ	awaresa hitotsu	o sentimento do belo –
秋の風	aki no kaze	vento do outono

1686 – Inverno (no Inverno de 1686-87) .

初雪や	hatsu yuki ya	a primeira neve –
幸ひ庵に	saiwai na ni	felizmente estou aqui
まかりある	makariaru	na minha choupana

1686 – Inverno

瓶割るる	kame waruru	a bilha estalando –
夜の氷の	yoru no kôri no	foi o gelo da noite
寝覚め哉	nezame kana	que me despertou

1686 – Inverno – Noite de neve em Fukagawa

酒飲めば	sake nomeba	bebendo saké
いとど寝られね	itodo nerarene	e sem conseguir dormir –
夜の雪	yoru no yuki	a noite de neve

1687 – Primavera

鶴の巢も	kô no su mo	entre as folhas
見らるる花の	mi raruru hana no	das cerejeiras em flor
葉越し哉	hagoshi kana	um ninho de cegonha

1687 – Verão

ほととぎす	hototogisu	ah ! o cuco –
鳴く鳴く飛ぶぞ	naku naku tobu zo	canta, canta e voa
忙はし	isogawashi	sempre atarefado

1687 – Outono

月はやし	tsuki hayashi	uma lua breve
梢は雨を	kozue wa ame o	enquanto as copas das árvores
持ちながら	mochi nagara	retêm a chuva

1687 – Inverno

旅人と	tabibito to	sou um viajante
我が名呼ばれん	waga na yobare n	assim quero ser chamado –
初時雨	hatsu shigure	primeiro aguaceiro

1687 – Inverno

いざ行かん	iza yuka n	vamos lá então
雪見にころぶ	yuki mi ni korobu	admirar a neve
所まで	tokoro made	até cairmos exaustos

1688 – Primavera

さまざまの	samazama no	tantas tantas coisas
事おもひ出す	koto omoidasu	voltam à minha lembrança –
桜かな	sakura kana	flores de cereja

1688 – Primavera

何の木の 花とは知らず 匂い哉	nan no ki no hana to wa shirazu nioi kana	não sei que árvore em flor exala este perfume !
-----------------------	---	---

1688 – Primavera

御子良子の 一本ゆかし 梅の花	okorago no hitomoto yukashi ume no hana	somente uma árvore perto das sacerdotisas – flores de ameixeira
-----------------------	---	---

1688 – Primavera

ほろほろと 山吹散るか 滝の音	horo horo to yamabuki chiru ka taki no oto	pétala a pétala caem rosas amarelas – o som da cascata
-----------------------	--	--

1688 – Primavera

父母の しきりに恋し 雉の声	chichi haha no shikiri ni koishi kiji no koe	quanta saudade de meu pai e minha mãe ! o grito do faisão
----------------------	--	---

1688 – Verão

須磨寺や 吹かぬ笛聞く 木下闇	Sumadera ya fukanu fue kiku koshita yami	templo de Suma – ouve-se o som de uma flauta no sussurro das folhas verdes
-----------------------	--	--

1688 – Verão

草の葉を 落つるより飛ぶ 蛍哉	kusa no ha o otsuru yori tobu hotaru kana	ah ! o pirilampo – cai de uma folha de erva e torna a voar
-----------------------	---	--

1688 – Outono

刈り跡や	kari ato ya	restos da colheita –
早稲かたかたの	wase kata kata no	no arrozal temporão
鳴の声	shigi no koe	a voz das narcejas

1688 – Fim do Ano

皆拝め	mina ogame	todos venerando
二見の七五三を	Futami no shime o	a corda sagrada em Futami –
年の暮	toshi no kure	é o fim do ano

1684-94 – Outono

なに喰うて	nani kuute	que come esta gente?
小家は秋の	ko ie wa aki no	pequena casa de outono
柳陰	yanagi kage	à sombra do salgueiro

1689 – Primavera

行く春や	yuku haru ya	vai-se a primavera –
鳥啼き魚の	tori naki uo no	choram as aves e são lágrimas
目は涙	me wa namida	os olhos dos peixes

1689 – Primavera

あらたふと	ara touto	é maravilhoso:
青葉若葉の	aoba wakaba no	sobre as jovens folhas verdes
日の光	hi no hikari	o brilho do sol

1689 – Verão

山も庭に	yama mo niwa ni	a montanha move-se
動き入るるや	ugoki iruru ya	e entra pelo jardim –
夏座敷	natsu zashiki	sala de verão

1689 – Verão

あやめ草	ayamegusa	lírios azuis
足に結ばん	ashi ni musuba n	vão enlaçar os meus pés –
草鞋の緒	waraji no o	cordões das sandálias

1689 – Verão

閑かさや	shizukasa ya	que serenidade !
岩にしみ入る	iwa ni shimi iru	infiltra-se nos rochedos
蟬の声	semi no koe	a voz das cigarras

1689 – Verão

暑き日を	atsuki hi o	o calor do dia
海に入れたり	umi ni iretari	é levado para o mar –
最上川	Mogami-gawa	rio Mogami

1689 – estações misturadas

ゆふ晴や	yûbare ya	céu claro da tarde –
桜に涼む	sakura ni suzumu	à sombra das cerejeiras
波の華	nami no hana	flores sobre as ondas

1689 – Verão

荒海や	ara umi ya	mar embravecido –
佐渡に横たふ	Sado ni yokotau	alonga-se a Via Láctea
天の河	Ama no gawa	sobre a ilha de Sado

1689 – Outono

あかあかと	akaaka to	calor e mais calor –
日はつれなくも	hi wa tsurenaku mo	o sol arde impiedoso
秋の風	aki no kaze	na brisa de outono

1689 – Outono

憂きわれを 寂しがらせよ 秋の寺	uki ware o sabishi gara seyo aki no tera	estou melancólico – faz crescer a minha solidão templo no outono
------------------------	--	--

1690 – Primavera

木のもとに 汁も膾も 桜哉	ki no moto ni shiru mo namasu mo sakura kana	sob as cerejeiras a sopa e a salada cobertas de flores
---------------------	--	--

1690 – Verão

やがて死ぬ けしきは見えず 蟬の声	yagate shinu keshiki wa miezu semi no koe	vão morrer em breve mas nem o menor sinal – canto das cigarras
-------------------------	---	--

1690 – Inverno

しぐるるや 田の新株の 黒むほど	shigururu ya ta no arakabu no kuromu hodo	primeiras chuvadas – o restolho do arroz quase enegrecido
------------------------	---	---

1690 – Inverno

石山の 石にたばしる 霰哉	Ishiyama no ishi ni tabashiru arare kana	sobre as pedras brancas do templo Ishiyama chuva de granizo
---------------------	--	---

1691 – Verão

憂き我を さびしがらせよ 閑古鳥	uki ware o sabishi gara seyo kankodori	estou melancólico – faz crescer a minha solidão cuco da montanha
------------------------	--	--

1691 – Inverno

木枯に	kogarashi ni	um vento frio e seco
岩吹きとがる	iwa fuki togaru	soprando afia os rochedos
杉間かな	sugi ma kana	entre as criptomérias

1692 – Ano Novo

鶯や	uguisu ya	os pardais –
餅に糞する	mochi ni funsuru	fazem cocó sobre os bolos
縁の先	en no saki	na borda da varanda

1692 – Fim do ano

蛤の	hamaguri no	com estas amêijoas
生けるかひあれ	ikeru kai are	vale a pena estarmos vivos –
年の暮	toshi no kure	é o fim do ano

1684-1694 – Inverno

雑水に	zousui ni	comendo o arroz
琵琶聴く軒の	biwa kiku noki no	escuto o som dum <i>biwa</i> –
霰哉	arare kana	granizo nos beirais

1684-1694 – Primavera

雪間より	yuki ma yori	por entre a neve
薄紫の	usu murasaki no	a suave cor púrpura
芽独活哉	me udo kana	dos rebentos de arália

1684-1694 – Verão

松風の	matsu kaze no	vento nos pinheiros –
落葉か水の	ochiba ka mizu no	as folhas caem na água
音涼し	oto suzushi	com um som tão fresco !

1693 – Primavera

春もやや 気色ととのう 月と梅	haru mo yaya keshiki totonou tsuki to ume	já tudo anuncia a vinda da primavera – lua e ameixeiras
-----------------------	---	---

1693 – Primavera

蒟蒻の 刺身もすこし 梅の花	kon'nyaku no sashimi mo sukoshi ume no hana	a minha homenagem: um pouco de inhame cru e flores de ameixeira
----------------------	---	---

1693 – Verão

高水に 星も旅寝や 岩の上	takamizu ni hoshi mo tabine ya iwa no ie	dilúvio no céu – a estrela tem de esperar no cimo de um rochedo
---------------------	--	---

1694 – Primavera

梅が香に のっと日の出る 山路哉	ume ga ka ni notto hi no deru yamaji kana	súbito o sol nasce no aroma das ameixeiras – trilho na montanha
------------------------	---	---

1694 – Verão

駿河路や 花橋も 茶の匂ひ	Suruga ji ya hana tachibana mo cha no nioi	caminho de Suruga – as flores de laranjeira também cheiram a chá
---------------------	--	--

1694 – Verão

七夕や 秋を定むる はじめの夜	tanabata ya aki o sadamuru hajime no yo	Festa das Estrelas – marca o início do outono a primeira noite
-----------------------	---	--

1694 – Outono

風色や しどろに植えし 庭の秋	kazairo ya shidoro ni ue shi niwa no aki	é a cor do vento – as plantas em confusão no jardim de outono
-----------------------	--	---

1694 – Outono

里古りて 柿の木持たぬ 家もなし	sato furite kaki no ki mota nu ie mo nashi	antigo lugarejo – nem uma só casa sem um diospireiro
------------------------	--	--

1694 – Outono

名月の 花かと見えて 綿島	meigetsu no hana ka to miete wata-batake	sob a lua cheia nos campos de algodão aparecem flores
---------------------	--	---

1694 – Outono .

この秋は 何で年寄る 雲に鳥	kono aki wa nande toshi yoru kumo ni tori	ah! este outono – porquê envelhecer assim? pássaros nas nuvens
----------------------	---	--

1694 – Outono

白菊の 目に立てて見る 塵もなし	shiragiku no me ni tatete miru chiri mo nashi	crisântemo branco – ao encontro do olhar nem um grão de pó
------------------------	---	--

1694 – 9 de Novembro (três dias antes da sua morte)

旅に病んで 夢は枯野を かけ廻る	tabi ni yande yume wa karen o kake meguru	adoecendo em viagem os meus sonhos vagueiam pela planície deserta
------------------------	---	---

1684-1694 – Primavera

世に盛る	yo ni sakaru	com as cerejeiras
花にも念仏	hana ni mo nenbutsu	florindo por todo o lado
申しけり	moushi keru	saudação a Buda

1684-1694 – Outono

わが宿は	waga yado wa	a minha choupana –
四角な影を	shikakuna kage o	um quadrado de luar
窓の月	mado no tsuki	brilha na janela

1684-1694 – Verão

鳥賊売の	ika uri no	vendedor de lulas –
声まぎらはし	koe magirawashi	o seu pregão enredado
杜宇	hototogisu	no cantar do cuco

1684-94 – Inverno

木枯や	kogarashi ya	vento do inverno –
竹に隠れて	take ni kakurete	escondeu-se entre os bambus
しずまりぬ	shizumarinu	e amainou

Data desconhecida – Outono

見所の	midokoro no	que maravilha !
あれや野分の	are ya nowaki no	resistente à tempestade
後の菊	nochi no kiku	o crisântemo

BIBLIOGRAFIA

1. Fontes - Obras de Matsuo Bashô e de seus discípulos

- Em japonês:

KON, Eizo (org.), (1994), 芭蕉年譜大成 (*Bashô Nenpu Taisei – Vida e Obra de Bashô*), Tokyo: Kadokawa Shoten.

- Em tradução:

KEMMOKU, Makoto e CHIPOT, Dominique (trad., intr. e notas), (2012), *Bashô, Seigneur ermite - L'Intégrale des Haikus*, Paris: Éditions Points.

KERVERN, Alain (trad.), (1988), *Bashô - Jours de printemps*, Paris: Arfuyen.

PAZ, Octavio (2014), *Sendas de Oku*, Barcelona: Atalanta.

REICHHOLD, Jane (trad., intr. e notas), (2008), *Basho - The Complete Haiku*, Tokyo: Kodansha International.

SIEFFERT, René (trad. intr. e notas), (1983), *Le Haiku selon Bashô – Traités de Poétique*, Paris: Publications Orientalistes de France.

SIEFFERT, René (trad., intr. e notas), (1986), *Bashô - Le Manteau de pluie du Singe (Sarumino)*, Paris: Publications Orientalistes de France.

SIEFFERT, René (trad., intr. e notas), (1987), *Bashô - Jours d'hiver (Fuyu no hi)*, Paris: Publications Orientalistes de France.

SIEFFERT, René (trad., intr. e notas), (1988), *Bashô - Journaux de Voyage*, Paris: Publications Orientalistes de France.

SIEFFERT, René (trad., intr. e notas), (1991), *Bashô - La Calebasse (Hisago)*, Paris: Publications Orientalistes de France.

SIEFFERT, René (trad., intr. e notas), (1992), *Bashô - Friches (Arano)*, France: Éditions Verdier.

SIEFFERT, René (trad., intr. e notas), (1993), *Bashô - Le Sac à charbon (Sumidawara)*, Paris: Publications Orientalistes de France.

SIEFFERT, René (trad., intr. e notas), (1994), *Bashô - Le Faucon impatient (Suite au Manteau de pluie du singe)*, Paris: Publications Orientalistes de France.

TITUS-CARMEL, Joan (trad.), (1998), *Bashô - Cent Onze Haiku*, France; Verdier.

2. Obras Clássicas

AA.V.V. (1940), *The Manyōshū - One Thousand Poems Selected and Translated from the Japanese*, coord. Seiichi Taki, Tokyo: Iwanami Shoten.

AA.VV. (1958), *Sources of the Japanese Tradition*, vol. I, compil. Ryusaku Tsunoda *et alteri*, New York: Columbia University Press.

AA.VV. (1996), *Kokinshū, a Collection of Poems Ancient and Modern*; trad. e notas de Laurel Rodd, Boston: Cheng & Sui Company.

LAO ZI (2013), *Tao Te Ching*, prefácio e trad. de António Graça de Abreu, Lisboa: Nova Vega.

TCHOUANG-TSEU (1969), *Oeuvre Complète*, prefácio, trad. e notas de Liou Kia-hway, s.l., Gallimard / Unesco.

3. Antologias e Obras Literárias

ATLAN, Corinne e BIANU, Zéno (2007), *Haiku du XX^e Siècle. Le Poème Court Japonais d'Aujourd'hui*, s.l.: Gallimard.

ATLAN, Corinne e BIANU, Zéno (2008), *Haiku. Anthologie du Poème Court Japonais*, s.l.: Gallimard, (1^a ed. 2002).

- BRAGA, Jorge Sousa (2002), *Primeira Neve* (Haikus de Issa Kobayashi), Lisboa: Assírio & Alvim.
- BRAGA, Jorge Sousa (2003), *O Gosto Solitário do Orvalho seguido de O Caminho Estreito*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- BUSSY, Jacques (trad.), (1998), *Matsuo Bashô - L'Ermitage d'Illusion*, Paris: La Délirante.
- CENTENO, Yvette (1998), *a oriente*, Lisboa: Editorial Presença.
- CHENG, Wing Fun e COLLET, Hervé (1991), *Bashô - à Kyoto rêvant de Kyoto*, Millemont: Moundarren.
- FRANCHETTI, Paulo e DOI, Elza Taeko (intr. e trad.), (1990), *Haikai, Antologia e História*, ed. ut.: 3ª ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- FREIRE, Luísa (2003), *Imagens Orientais Imagens Acidentais*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- FREIRE, Luísa (2007a), *O Japão no Feminino I. Tanka, séculos IX a XI*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- FREIRE, Luísa (2007b), *O Japão no Feminino II. Haiku, séculos XVII a XX*, Lisboa: Assírio & Alvim.
- HAMILL, Sam (trad.) (1995), *The sound of Water: haiku by Bashô, Buson, Issa and others poets*, ed. ut.: Boston: Shambala, 2000.
- ÍNSUA, Adelino (1995), *O Crisântemo Branco, Antologia de Haiku*, Guimarães: Pedra Formosa.
- MARTINS, Albano (2012), *Estão Agora Floridas as Magnólias*, Porto: Edições Afrontamento.
- MENDONÇA, José Tolentino (2013), *A Papoila e o Monge*, Porto: Porto Editora.

NAKAMURA, Ryôji e CECCATTY, René (1982), *Mille ans de littérature japonaise – Une anthologie du VIII au XVIII siècle*; ed. ut.: Picquier poche, Arles: Éditions Philippe Picquier, 2005.

RENONDEAU, G. (1971), *Anthologie de la poésie japonaise classique*, s.l.: Gallimard.

RODD, Laurel R. e HENKENIUS, Mary C. (1996), *Kokinshû, A Collection of Poems Ancient and Modern*, Boston: Cheng & Tsui Company.

SHIRANE, Haruo (Intr. e Coment.), (2002), *Early Modern Japanese Literature: an Anthology, 1600-1900*, New York: Columbia University Press.

SIEFFERT, René (1983), *Le Haïkai selon Bashô. Propos recueillis par ses disciples*, Paris: Publications Orientalistes de France.

YUZURU, Miura (2001), *Classic Haiku. A Master's Selection*, Boston: Tuttle Publishing, (1ª ed. 1991).

4. Estudos

ALMEIDA, Ana Catarina Dias Nunes de (2012), *Migração Silenciosa – Marcas do Pensamento Estético do Extremo Oriente na Poesia Portuguesa Contemporânea*, Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses, Lisboa, Universidade Nova.

ÁLVARES, José (2010), *Portugal e o Japão – Tratado de Paz, Amizade e Comércio de 1860 e as Relações Diplomáticas*, Tóquio: Sairyusha.

BARTHES, Roland (1970), *L'empire des signes*, ed. ut.: 3ª ed., Éditions du Seuil, 2007.

BENEDICT, Ruth (1946), *The Chrysanthemum and the Sword*; ed. ut.: *O Crisântemo e a Espada*, 4ª ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

BLYTH, R. H. (1949), *Haiku*, vol. 1, *Eastern Culture*, ed. ut.: Tokyo: The Hokuseido

Press, 1981.

BLYTH, R. H. (1950), *Haiku*, vol. 2, *Spring*, ed. ut.: 15ª ed. Tokyo: The Hokuseido Press, 1973.

BLYTH, R. H. (1952), *Haiku*, vol. 3, *Summer – Autumn*, ed. ut.: 17ª ed., Tokyo: The Hokuseido Press, 1976 .

BLYTH, R. H. (1952), *Haiku*, vol. 4, *Autumn – Winter*, Tokyo: The Hokuseido Press.

BLYTH, R. H. (1963), *A History of Haiku*, vol. I, ed. ut.: 9ª ed., Tokyo: The Hokuseido Press, 1984.

BLYTH, R. H. (1964), *A History of Haiku*, vol. II, Tokyo: The Hokuseido Press.

BOXER, C. R. (1951), *The Christian Century in Japan*, ed. ut.: Manchester: Carcanet Press, 1993.

BROCHARD, Vincent e SENK, Pascale (2009), *L'Art du Haiku - Bashô, Issa, Shiki*, Paris: Éditions Belfond.

CALVINO, Italo (1990), *Lezioni Americane – Sei proposte per il prossimo millennio*; ed. ut.: *Seis propostas para o próximo milénio*, Lisboa: Editorial Teorema, 2006.

CARTER, Steven (2011), *Haiku before Haiku: from the Renga masters to Basho*, New York: Columbia University Press.

COSTA, João Paulo Oliveira e (1995), *A Descoberta da Civilização Japonesa pelos Portugueses*, Lisboa: Instituto Cultural de Macau e Instituto de História de Além-Mar.

DESHIMARU, Taisen (2005), *Verdadeiro Zen*, Lisboa: Assírio & Alvim, (1ª ed. 2003).

ETIEMBLE (1995), *Du Haiku*, Paris: Éditions Kwok On.

FORTE, Manuel Lourenço e RIBEIRO, Manuel Pinto (1995), *O Ocidente e a Poética Esquiva do Haiku*, Lisboa: Vega.

GUILLAMAUD, Jean (2008), *Histoire de la littérature japonaise*, Paris: Ellipses Éditions.

HENDERSON, Harold G. (1958), *An Introduction to Haiku*, New York: Anchor Books.

HENSHALL, Kenneth (1999), *A History of Japan: From Stone Age to Superpower*, ed. ut.: *História do Japão*, Lisboa: Edições 70, 2005.

HIGGINSON, William J. (1996), *The Haiku Seasons*, Tokyo: Kodansha International.

HIGGINSON, William J. e HARTER Penny (2013), *The Haiku Handbook - How to Write, Teach and Appreciate Haiku*, New York: Kodansha USA, (1ª ed. 1985).

JANEIRA, Armando Martins (1988), *O Impacto Português sobre a Civilização Japonesa*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

KATO, Shuichi (1985), *Histoire de la Littérature Japonaise*, Tomo 1, Paris: Fayard/Intertextes.

KATO, Shuichi (1986a), *Histoire de la Littérature Japonaise*, Tomo 2, Paris: Fayard/Intertextes.

KATO, Shuichi (1986b), *Histoire de la Littérature Japonaise*, Tomo 3, Paris: Fayard/Intertextes.

KERVERN, Alain (1995), *Bashô et le Haiku*, Paris: Bertrand-Lacoste.

KLÉBANER, Daniel (1983), *L'Art du Peu*, s. l.: Éditions Gallimard

LIVRAGA, Jorge e SCHWARZ, Fernand (1994), *Buda e a Sabedoria do Oriente*, Lisboa: Edições Nova Acrópole.

MORAES, Wenceslau de (1897), *Dai Nippon – O Grande Japão*; ed. ut.: 3ª ed., Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1972.

MORAES, Wenceslau de (1907), *A Vida Japonesa (3ª Série de Cartas do Japão, 1905-1906)*; ed. ut.: Porto: Lello & Irmão – Editores, 1985.

MORAES, Wenceslau de (1926), *Relance da Alma Japonesa*; ed. ut.: Lisboa: Vega Editora, 1999.

- MORAES, Wenceslau de (1993), org. Armando Martins Janeira; ed. ut.: 2ª ed. Lisboa: Vega.
- OKAKURA, Kakuzo (1906), *The Book of Tea*; ed. ut.: *O Livro do Chá*, Queluz: Coisas de Ler, 2002.
- PAZ, Octavio (1965), *Los signos en rotación*; ed. ut.: *Signos em Rotação*, 3ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2006.
- PETIT, Karl (1959), *La Poésie Japonaise*, Paris: Éditions Seghers.
- REICHHOLD, Jane (2002), *Writing and Enjoying Haiku*, Tokyo: Kodansha International.
- RECKERT, Stephen (1993), *Beyond Chrysanthemums: Perspectives on Poetry East and West*, Oxford: Clarendon Press; ed. ut.: *Para Além das Neblinas de Novembro: Perspectivas sobre a Poesia Ocidental e Oriental*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- RIBEIRO, Manuel Pinto (1995), *O Ocidente e a Poética Esquiva do Haiku*, Lisboa: Vega.
- RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando (1972), *El haiku japonês – Historia y traducción*, Madrid: Ediciones Hiperión; ed. ut.: 5ª ed., 2005.
- SHIRANE, Haruo (2012), *Japan and the Culture of the Four Seasons*, New York: Columbia University Press.
- SIEFFERT, René (1961), *La Littérature Japonaise*, Paris: Librairie Armand Colin.
- SUZUKI, Daisetz Teitaro (1934), *An Introduction to Zen-Buddhism*; ed. ut.: *Introdução ao Zen-Budismo*, 16ª ed., São Paulo: Editora Pensamento, 2011.
- TSUNODA, Ryusaku *et alii*, comp. (1964), *Sources of Japanese Tradition*, vols. I e II, New York: Columbia University Press, (1ª ed. 1958).
- UEDA, Makoto (1982), *The Master Haiku Poet Matsuo Bashô*, Tokyo: Kodansha

International.

VIEIRA, Primo (1989), “Influência da Poesia Oriental na Literatura Luso-Brasileira: O Hai-kai”, revista *ICALP*, vols 16 e 17, Junho-Setembro.

WATTS, Alan W. (1972), *The Way of Zen*; ed. ut.: *O Budismo Zen*, Lisboa: Editorial Presença, 2000.

5. Diversos

BERQUE, Augustin, dir., (1994), *Dictionnaire de la Civilization Japonaise*, Farigliano: Hazan.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1982), *Dictionnaire des Symboles*, Paris: Éditions Robert Laffont S. A. et Éditions Jupiter; ed. ut.: *Dicionário dos Símbolos*, 2ª ed., Lisboa: Editorial Teorema.

COELHO, Jaime, coord., (1998), *Dicionário de Japonês-Português*, Porto: Porto Editora.

KATSUNORI, Wakisaka, coord., (2005), *Dicionário Prático Japonês-Português*, São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão e Editora Melhoramentos, (1ª ed. 2003).

KATSUNORI, Wakisaka, coord., (2006), *Dicionário Prático Português-Japonês*, São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão e Editora Melhoramentos, (1ª ed. 2000).

ORIGAS, Jean-Jacques, dir., (2000), *Dictionnaire de littérature japonaise*, Paris: Quadrige/PUF, (1ª ed.1994).

SAKANE, Shigueru e HINATA Noemia (1986), *Dicionário Português-Japonês*; ed. ut.: 2ª ed., São Paulo: Casa Ono, 1991.

6. Sítio na web

<http://www.lib.virginia.edu/japanese>

ANEXO B

GLOSSÁRIO

Daimyô – senhor feudal.

Haijin – poeta de *haikai* ou de *haiku*.

Kami – divindade do Xintoísmo, númen.

Kana – caracteres japoneses para escrita fonética.

Kanji – ideograma de origem chinesa, usado pelos japoneses.

Kanshi – poema chinês.

Kasen – um *renga* formado por trinta e seis estrofes.

Kokkei – humor subtil.

Renga – obra poética colectiva constituída por estrofes alternadas de dezassete e catorze sílabas; o mesmo que *haikai renga* ou *haikai no renga*.

Sabi – valor estético do envelhecimento e da solidão em contacto com a Natureza

Senryu – forma humorística de poesia popular de dezassete sílabas.

Shamisen – instrumento de três cordas parecido com o alaúde.

Shintô – o mesmo que Xintoísmo, a religião ancestral do Japão.

Shôgun – governador militar.

Tanka – poema japonês de trinta e uma sílabas distribuídas por duas estrofes de 5-7-5/7-7 sílabas fonéticas.

Wabi – valor estético da simplicidade e do desprendimento das coisas materiais.

Waka – poema japonês; muitas vezes este termo é usado como sinónimo de tanka.

Yamato-uta – poema japonês.

Yûgen – a beleza misteriosa das coisas.

ANEXO C

PERIODIZAÇÃO DA HISTÓRIA DO JAPÃO

Período de Yamato: das origens a 710 d.C.

Período de Nara: 710 – 794

Período de Heian: 794 – 1185

Período Kamakura: 1185 – 1333

Período Muromachi: 1333-1568

Período Azuchi-Momoyama: 1568 – 1600

Período de Edo ou dos Tokugawa: 1600 – 1868

Época Meiji: 1868 – 1912

Época Taisho: 1912 – 1926

Época Showa: 1926 – 1989

Época Heisei: desde 1989

(Fonte: Keneth Henshall, *História do Japão*, 2004).

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Álvares, José, 6
Barthes, Roland, 91
Blyth, R.H., 72, 77, 78, 87, 88
Boxer, C.R., 6
Brochard, Vincent, 55
Calvino, Italo, 105
Carter, Steven, 23, 24
Chevalier, Jean, 68
Etiemble, 50, 85
Freire, Luisa, 105
Guillamaud, Jean, 14, 103
Henderson, Harold, 25, 58
Henshall, Keneth, 29
Kato, Shuichi, 9, 11, 21, 48
Kemmoku, Makoto, 45, 48, 59, 75
Kervern, Alain, 9, 13, 94, 100
Kon, Eizo, 58, 59, 63, 66, 96
Kyorai, Mukai, 41, 50, 102
Moraes, Wenceslau, 6, 60, 104
Okakura, Kakuzo, 8
Origas, Jean-Jacques, 103
Paz, Octavio, 55, 56
Petit, Karl, 44
Reckert, Stephen, 61, 85
Reichhold, Jane, 39, 49, 64, 82, 84, 91, 92, 93, 95, 101
Shirane, Haruo, 25, 80
Siefert, René, 17, 23, 24, 37, 43, 44, 46, 47, 50, 51, 54, 56, 102
Tohō, Hattori, 43, 51, 54
Vieira, Primo, 104