

## BASHO

---

EARL MINER

---

Meu interesse está na teoria literária cognitiva, um interesse compartilhado de algum modo por quase todos os leitores e críticos que presumem que só aquilo que é lembrado é que pode ser discutido. Hoje, porém, a maioria dos críticos parecem querer falar sobre outros assuntos. Meu autor é Matsuo Basho (1644-94), o poeta mais amado por seu próprio povo e o poeta japonês mais conhecido no ocidente. Tentarei mostrar que ele não se tornou conhecido no ocidente da forma como teria desejado e que se dermos atenção às discrepâncias seremos capazes de aprender algumas coisas novas sobre literatura. Sem dúvida, falar sobre Basho não me permite pressupor o que outra pessoa escrevendo nesse livro possa pressupor: familiaridade com os termos e com as hipóteses, conhecimento de um certo cânon. Receio que minha abordagem terá que ser menos direta, mais longa e mais explicativa. Embora as falhas do que escrevo não possam ser atribuíveis à extensão, posso assegurar a todos os leitores que preferiria que não fosse necessário identificar, explicar e exemplificar o que parece tão bem conhecido ou até mesmo óbvio entre os japoneses.<sup>1</sup>

A mais importante obra em prosa de Basho, **O Caminho Estreito através das Províncias**, (*The Narrow Road through the Provinces*) (*Oku no hosonichi*), apresenta um relato dos primeiros seis meses de uma caminhada que iniciou-se em 1689 e durou mais de dois anos

e meio. A prosa está entremeadada de diferentes tipos de versos: cinquenta estrofes introdutórias (hokku) por Basho, outras por seu companheiro de viagem Iwanami Sora (1650-1711), e citações ou ecos de outros poemas em chinês e japonês.<sup>2</sup> Obras como *O Caminho Estreito* são classificadas diferentemente pelos japoneses, a expressão costumeira sendo "literatura de viagens" (kikobun), embora Basho usasse a expressão "diário da caminhada" (michi no nikki).<sup>3</sup> Um trabalho em prosa, ocupando-se somente com parte de uma jornada, intercalado com poemas incompletos e alusões, parece oferecer uma unidade intertextual instável pelos padrões ocidentais recentes. Porém os japoneses sempre consideraram a obra como um todo: intercalar unidades poéticas parciais ou completas em escrita narrativa em prosa é tão comum na literatura chinesa como na japonesa, e usar alusões é, em muitos aspectos, menos extraordinário do que declarar originalidade. Antes de mais nada, não havia nenhuma convenção de realismo ou mimese para Basho anular, nenhum conflito entre fato e ficção.

Um pouco mais tarde, na primavera de 1690, Basho rascunhou *Registro de um Retiro Imaginário (Genjuan no ki) (A Record of the Unreal Hermitage)*. Esse *Registro* assemelha-se ao *O Caminho Estreito* na medida em que ele revela seus pensamentos em dado momento de sua longa jornada. Mais para o final de seu ensaio, ele escreve:

Ao refletir sobre a minha pessoa ao longo destes meses e anos, lembro-me que em tempos passados invejei aqueles que ocupavam posições oficiais e que certa vez pensei em tornar-me um padre. Mas sou levado para fim incerto como uma nuvem levada ao vento, devotando-me à poesia sobre essa flor ou aquele pássaro. Pois embora aconteça que eu não tenha nem capacidade nem talento, ocupo-me essencialmente destes temas.

Uma implicação clara é que nestas obras deveríamos aceitar estas narrativas literárias como sendo fatuais, jamais ficcionais. *O Caminho Estreito (The Narrow Road)* tem sido considerada pelos japoneses nos mesmos termos, como uma obra factual e literária. Para nossa sorte foi possível recuperar o diário, totalmente factual e literal de Sora, correspondente à maior parte da jornada, um relato certamente não literário. Inclue detalhes só introduzidos por Basho na parte final após Sora ter adoecido e ido buscar assistência médica. A comparação entre os dois relatos mostrou que

Basho adapta alguns detalhes, descreve uma ou outra coisa que não foi realizada, inventa um encontro com duas prostitutas perto da Barreira de Ichiburi. Com algumas exceções, todas conhecidas, o diário literário de Basho e o diário não literário de Sora coincidem.

O que os ocidentais precisam saber é quen nenhum dos dois relatos é ficcional (a não ser o encontro com as prostitutas), que o de Basho é considerado literário e o de Sora como não literário. A primeira questão importante com que nos deparamos é então o que determina o status literário (se não é a ficção)? Não há nenhuma necessidade de fazer citações do diário de Sora, que ninguém consideraria literário. Há, no entanto, a necessidade de se estabelecer a qualidade literária do relato de Basho. Desde o início esta qualidade se estabelece mesmo não havendo ficção.

Os meses e os dias são os caminhantes dos séculos, e agora que mais um ano vem nos visitar, ele também se torna um viajante. Marinheiros cujas vidas estão à deriva enquanto eles trabalham nos barcos, cavalheiros que (incidentalmente) encontram a idade avançada, levando seus cavalos de lá para cá, eles também, como caminhantes, passam seus dias e dirigem-se para casa viajando. Através dos séculos, muitos homens famosos morreram pelo caminho; eu também, embora não saiba em que ano começou, deixei-me levar pelo vento como uma nuvem solta e, incapaz de desistir do meu desejo de vagar, segui meu caminho pela costa. No último outono, enquanto tirava as teias de aranha dilapidada a beira rio, percebi que o ano havia terminado repentinamente. A medida que o céu do ano novo enchia-se com as brumas da primavera, pensei em ir além das Barreiras de Shirakawa, e, tão possuído estava pelo ímpeto peripatético que pensei que tinha um convite do próprio deus dos viajantes e fiquei incapaz de dedicar-me a qualquer outra coisa. (Narrow Road, 157)

Coloquemos ao lado deste poema em prosa não ficcional um episódio menos importante em que Basho fala de sua procura e da procura de Sora pela vida de Iizuka:

Atravessamos o rio em Tsukinowa Ford e saímos num posto chamado Se no Ue. Três milhas e meia adiante, à esquerda, há um local em memória do vice governador Sato. Ao saber que a aldeia de Iizuca ficava na vizinhança de Sabano, seguimos adiante tomando informações em todos os lugares. Depois de muito perguntar, chegamos finalmente a uma colina chamada Maruyama, local do palácio do vice governador. Quando as pessoas nos falaram do grande portal no sopé da colina,

a imagem do passado levou-me às lágrimas. Próximo, num velho templo, ficam os túmulos de toda a família Sato, e em pé entre os túmulos de duas bravas jovens esposas, enxuguei meus olhos. Elas podem ter sido mulheres mas tinham deixado um nome conhecido por sua bravura para o mundo. Há um famoso monumento chinês que fez todos os visitantes chorarem, mas não precisamos ir tão longe para vê-lo. Ao entrarmos no templo para tomar chá disseram-nos que a espada de Yishitsune e a albardilha de Benkel eram guardadas lá como tesouros.

A albardilha e a espada:  
usem-nas para decorar o Festival dos Meninos  
com bandeirolas de carpa.

Isto aconteceu no primeiro do Mês Quinto. (167)

O diário de Sora confirma tudo, a não ser por um detalhe: ele explicitamente diz que não entraram no templo (assim não podiam ter tomado chá lá). A divagação do fato é mínima, uma das poucas em *O Caminho Estreito*, e não é certamente digna de comentários: o que importa? O fato não acontecido nos transmite tanto sentido de facticidade com diferentes graus de ênfase artística quanto os detalhes probatoriamente factuais de um relato ao mesmo tempo literário e verificável — se estivermos buscando o verificável, o que é bastante improvável, muito embora busquemos a facticidade.

Dois outros trechos sem pretensões merecem ser colocados lado a lado. O primeiro é o que segue imediatamente após a abertura na citação anterior:

Remendei minha roupa de baixo, encordoei meu chapéu de chuva, e tomei três porções de cautério de moxa. Não pude tirar de minha cabeça quão bela estaria a lua em Matsushima. Descartei-me de meus bens e mudei-me para a casa de Sampu. (157)

O contraste entre essa passagem e a que a precede é admirável, mas uma citação não é mais factual que a outra. O trecho complementar segue novamente um de poesia em prosa fatural, e oferece novamente uma seqüência deflacionária à medida que os dois viajantes chegam em Shitomae e se hospedam em Sakaeda:

Olhamos por um momento para o norte, estrada acima, onde ela se estendia obscuramente em direção a Nambu, e continuamos nosso caminho, parando naque-

la noite em Iwade. Tínhamos decidido a passar por Ogurozaki e Mizunoojima, seguindo a rota que vai além da estação de águas de Narugo até a Barreira de Shitomae, e então atravessar as montanhas para a Província de Dewa. Porque há tão poucos viajantes nessa rota, os guardas da barreira nos trataram com grande suspeita e nos deixaram passar só depois de muita demora. Subimos com dificuldade uma trilha íngreme de montanha e, percebendo que o dia tinha escurecido, topamos com a casa de um guarda de fronteira de província e pedimos para que permitisse que nos alojássemos para a noite. Uma tempestade violenta soprou por três dias detendo-nos naqueles alojamentos imprestáveis das montanhas.

Pulgas e piolhos,  
e o som dos cavalos vertendo água  
perturbam meu sono. (177-78)

O nome do lugar pode ser lido homofonamente como "Em Frente à Agua-da" pelo absurdo da situação, usando no entanto a palavra "pari" em vez de "shito" para o que os cavalos fazem. O nome de lugar é colocado por harmonizar-se totalmente com a aflição sofrida, através de um jogo de palavras que é ao mesmo tempo artístico e ficcional.

Como estes exemplos mostram, os problemas propostos pela obra **O Caminho Estreito**, são fundamentalmente teóricos e cognitivos. O que é literatura? Quais seus fundamentos? O que reconhecemos ao lermos a narrativa de Basho que não distinguimos ao lermos a narrativa inartística de Sora ou uma obra excessivamente ficcional como é o caso de "O Cavaleiro da Cruz Vermelha" de Spencer e de "O Cristão" de Bunyan? A venerável e honrada crença ocidental na mimese é a primeira vítima a ser identificada nesse encontro com Basho.<sup>6</sup> A mimese difere de outros sistemas semióticos mais recentes em sua suposição de que o mundo "real" ou o "numenal" seja distinguível e representável em uma escala ampla e sistemática em vez de precisar de unidades discretas de sinais. A poética no leste da Ásia também presume que o mundo seja conhecível (mesmo se for em seu caráter ilusório como criam os budistas), mas os sistemas do leste asiático são não-miméticos ao não pressupor, como as teorias ocidentais de ontologia artística, uma divisão entre a forma (de Platão) e as imitações, entre a realidade (de Aristóteles) e a representação de seus universais, ou entre o significante e o significado na moderna semiótica ocidental. Não menciono vá-

rios outros conceitos semiológicos ocidentais, mas desejo salienta-  
tar que a poética do leste asiático não é nem mimética nem anti-  
mimética, mas não-mimética. Este assunto geral requer maiores dis-  
cussões, mas para o momento é suficiente dizer que o que Basho es-  
creve sobre o tempo, a viagem, ou sobre o remendo de suas roupas  
de baixo é simplesmente aceito como o que ele pensou e fez. Se em  
outras partes fatuais, ele relata ter entrado num templo e bebido  
chá, e se puder ser mostrado que ele não o fez, a resposta apro-  
priada é a surpresa e o interesse e não a preocupação com o signifi-  
cante e o significado. Isto não quer dizer que os que têm propen-  
são para nutrirem-se semioticamente não possam tratar os escritos  
de Basho como tal ou que japoneses e chineses não possam ler o  
**Amoretti** de Spenser como um relato fiel do namoro do poeta com  
Elisabeth Boyle. Mas cada interpretação dada resulta necessaria-  
mente de diferentes maneiras de se considerar a literatura. Os ja-  
poneses classificam alguns diários como sendo um tipo de literatu-  
ra (nikki bungaku), mas admitem que outros diários não podem de ma-  
neira alguma serem considerados literários.<sup>7</sup> O diário de Basho  
não pode ser considerado mais representacional ou mimético que o  
de Sora, nem vice-versa. Mas um foi considerado como sendo um  
exemplar literário, enquanto que o outro não, com o que se poderia  
chamar de sintomas adequados estabelecendo a distinção.

A presença de tantas unidades poéticas em **O Caminho Estreito** — e a presença de um estulo em prosa para lhes dar forma ser-  
vem para confirmar que Basho tinha razão ao supor que estava es-  
crevendo literatura, em oposição ao que escrevia em suas cartas  
ou aos comentários falados sobre poesia, registrados por seus se-  
guidores. No entanto, verificamos aqui, novamente, que para Basho  
a diferença não está entre expressão escrita e falada, como dife-  
renciam repetidamente Sócrates, Saint Paul, Saussure e Derrida.  
Sua conversação podia ser seguida de "citações" — ou melhor, da  
inclusão de unidades poéticas. Mesmo assim, não há nenhum questio-  
namento, como o que encontramos no ocidente, sobre um status pri-  
vilegiado para a expressão oral e para a expressão escrita. Sócrates  
ou Saussure podiam argumentar pela prioridade da expressão fala-  
da, e Derrida, pela prioridade da escrita. Ambas têm o mesmo  
status para Basho e seus predecessores (inclusive como demonstra  
Murasaki Shikibu em seu **Diário**). No último dia do Terceiro Mês (mea-  
dos de abril pelos nossos cálculos), Basho relata ter passado uma

noite em algum lugar ao sopé do Monte Nikko. Pode ser questionada a quantidade de ironia expressa no trecho mas a fatalidade não tem sido refutada:

O dono da hospedagem se aproximou de nós. "Sou conhecido como Budha Gozaemon", disse ele. "Sou honesto em todos os meus negócios — os outros lhe dirão o mesmo — assim, passe uma noite de suas viagens em minha hospedaria. Teria Budha aparecido naquela ocasião, como um expediente neste mundo corrupto para salvar alguém como eu, um mendigo ou peregrino com um hábito de sacerdote itinerante? (159)

Subseqüentemente, Basho registra em seus escritos um outro tópico budista.

Anotei o tema que segue.

A grafia de "castanheiro" é composta de "ocidente" escrito sobre "árvore". Sugere pois um paraíso ocidental e faz lembrar que, durante sua vida, Bodhisatta Gyogi formou seus suportes ou pilares desta maneira.

Ao que acrescentei,

É uma flor comum  
que os mundanos não acham digna de nota  
Castanheiro no beiral do eremita. (166)

Tanto a escrita em prosa como o poema estão em evidente contraste com a fala de Gozaemon, ainda assim são considerados igualmente factuais e nenhum dos dois tem um status privilegiado.

O problema de Basho enquanto escritor não era o de escolher formas privilegiadas ou não de expressão, mas o de fazer com que os outros lhe concedessem privilégio. Em termos normativos, sua arte era muito "inferior". Basho estava bem consciente de que sua arte haikai incluía muito material que era considerado menos puro ou menos exaltado que o material tratado pelos poetas waka e renga.<sup>8</sup> Ele insistia que sua arte era genuína, todavia, e vanguardeira da arte japonesa. Falava de arte verdadeira, implicitamente declarando a sua como tal, em termos da continuidade da tradição nativa:

Tudo é a mesma coisa na natureza, seja a poesia waka de Saigyô, a poesia renga de Sôgi, a pintura de Sesshû, ou um cerimonial de chá de Rikyû. Além disso, no que diz respeito à arte, segue-se o princípio.

criativo, e acompanha-se as quatro estações do ano. É impossível de se falar em olhar, sem se olhar para as cerejeiras em flor, de anseio, sem ansiar pela lua. Aqueles que não têm consigo nenhuma imagem de flores são como bárbaros, e aqueles cujos corações não se movem pelas flores não são melhores que as feras. Deve-se expulsar tal barbarismo, deve-se deixar as feras e unir-se à humanidade, numa busca constante ou num retorno ao princípio criativo.

Qual é, então, o território especial do haikai? Basho trata este tópico num trecho cuidadosamente esquemático:

Há três elementos no haikai. Seu sentimento pode ser chamado solidão. Esta joga com pratos refinados mas contenta-se com porção modesta. Seu efeito total pode ser chamado elegância.

Sua linguagem pode ser chamada loucura estética. A linguagem está na inverdade que deveria harmonizar-se com a verdade. Estes três elementos não elevam uma pessoa humilde às alturas. Eles colocam uma pessoa exaltada em seu devido lugar. (citado em Miner, *Poetry*, 112; o negrito foi acrescentado para ênfase)

Basho usa versões das três palavras mais cultuadas na poética japonesa. O uso de nasake ou "sentimento" é uma versão de kokore (mente, coração, ou espírito). O uso de "efeito total" deve-se à tradicional sugata. O uso de "linguagem" ou gengo substitui kotoba ou palavras, imagens, temas, expressão da poética tradicional. O uso da linguagem tradicional de forma modificada descreve com imagens a importância de toda a observação.

Nas intenções de Basho acham-se vinculadas obviamente a manutenção da seriedade e da grandeza do passado com as realidades de sua própria vida. Em 1688 ele visitou Suma, um lugar rico em associações. Tinha sido o lugar de exílio do esplêndido herói do "Conto de Genji" e antes disso de Ariwara Yukihira (818-93), que terminara um poema para um amigo na capital com: "Se alguém perguntar por mim, / Diga-lhe que sofro tanto" (*Kokinshu*, 18:962). Basho só podia ter estas figuras em mente mas ele faz referência à condenada figura fatalmente romântica de Taira Atsumori (1169-84), cujas datas mostram que morreu enquanto ainda era jovem, em armaduras durante um período equivalente à guerra civil. Mencionando Atsumori, ele escreveu para seu amigo de infância Ensui (1640-1704): "A perda naquele dia e a dor subsequente — nunca esquecerei de



você em pensamentos sobre a vida e a morte, sobre a subserviência dos fracos aos poderosos, sobre a mutabilidade e o tempo veloz" (citado em Miner, *Poetry* 115). "Os tempos mudam, e nós — nossa arte — com eles." A questão estava em honrar tanto o passado quanto o presente, e o vínculo com o presente era tal que fazia-se necessária uma nova forma de arte, uma arte que fosse fiel à tradição, mas que ainda assim não falsificasse a experiência presente.

A medida que Basho e Sora seguiam em direção ao norte ao longo da costa japonesa do Pacífico, chegaram finalmente a Hirai-zumi, lugar onde a maior figura da cavalaria do Japão encontrou seu fim, Minamoto Yoshitsune (1159-89). Um grande general nas guerras que levaram o jovem Atsumori, Yokitsune refugiou-se de seu vingativo irmão Yoritomo (a história e a lenda são difíceis de separar agora) na fortaleza de Hiraizumi onde viveram três ou quatro gerações da família (incluindo Fujiwara e Hidehira, mencionados por Basho), só para ser traído e matar-se. A eloquência de Basho não perde sua força:

Os esplendores das três gerações de Hiraizumi constituem-se agora no mais breve dos sonhos, e da grande façanha há somente ligeiros resquícios que se alongam por duas milhas e meia. O castelo de Hidehira acha-se agora nivelado aos campos cobertos de vegetação, e entre todos os esplendores de seu passado, somente o Monte Kinkei retém sua forma. Subindo a parte mais alta do que foi a fortaleza de Yoshitsune, pode-se ver abaixo o rio Kitakami em sua grande extensão fluindo para o sul. O rio Koromo corre ao longo do local do castelo do leal Izumi Saburo, depois abaixo destas fortalezas, e finalmente em Kitakami. As velhas reliquias de outros como Yasuhira podem ser encontradas separadas ao ocidente da Barreira Koromo, que controlava a chegada pelo sul e provavelmente visava proteger a área das incursões das tribos do norte. Yoshitsune e seus bravos companheiros refugiaram-se nesta cidadela, os nomes famosos clamam por seus direitos neste mundo só por pouco tempo, e agora a grama rasteira cobre suas pegadas. Vieram-me à mente os escritos de Tu Fu -

O país se esfacela, mas as montanhas e os rios permanecem;

Uma primavera tardia visita o castelo, suplantando-o com gramados verdes,

e sentando sobre o meu chapéu de peregrino chorei sobre as ruínas do tempo.

As relvas do verão;

A grande bravura dos homens em armas,  
 os vestígios do sonho. (*O Caminho Estreito*, 176-77)

Trechos como este são inesquecíveis. Estes são, como o que trata dos sofrimentos no alojamento de Sakaeda com os cavalos urinando por perto, igualmente parte integral da arte de Basho. Ao admitir isso, Basho privou-se da estima de seus contemporâneos, cuja cegueira parece-nos realmente intencional. Porém sua arte é na verdade instável ao abranger uma variedade de experiências aparentemente tão discrepantes, mundos tão contraditórios. Com tudo isso, ele implicitamente faz uma reivindicação por uma realidade mais completa. Pode haver os que interpretam negativamente Basho precisamente devido aos diversos elementos considerados por ele como reais e completos. Tais críticos têm seus direitos, mas tais direitos não são ratificados ao longo dos séculos por leitores japoneses. Pois se nem um gênero é privilegiado, nem a prosa nem o verso, a fala ou a narrativa na obra **Caminhos Estreitos**, num certo sentido, a totalidade integrada tem o privilégio de ser aceita como real. (Falaremos sobre a integração de **Caminhos Estreitos** em termos estéticos; o que está em discussão agora gira em torno do experimental e de suposições sobre a realidade.) Sem esta crença na totalidade diversificada, a arte de Basho é impossível. É também verdade que a harmonização de elementos tão discordantes na concordância literária não sobreviveu a Basho. Quando morreu, os membros de sua escola seguiram caminhos mais ou menos separados e seguramente menos importantes.

Basho definia-se tanto de maneira explícita quanto implícita. Antes de tudo, definia-se como um poeta de poesia encadeada, de seqüências escritas com dois, três, ou quatro outros poetas em alternância. Estas seqüências requerem agora nossa atenção por causa das diferenças que revelam existir entre as concepções orientais e ocidentais do eu e da arte. A poesia encadeada é uma poesia regida por regras que faria até mesmo Thomas Rymer hesitar. Para a seqüência favorita de Basho, duas folhas de papel eram usadas: a frente da primeira e o verso da segunda tinham seis estrofes cada; o verso da primeira e a frente da segunda, doze estrofes cada. Cada lado (exceto, quase sempre, o verso da segunda folha) precisava ter uma estrofe sobre a lua, e cada folha tinha de ter (isto é, uma estrofe usando a palavra hana 'flor'; uma flor mencionada, tal como um íris, não era considerada). As estrofes eram classificadas como sendo ou dedicadas a uma das quatro estações ou como mistas. Além destes tópicos mais importantes havia vários sub-

tópicos (amor, trabalho, etc.), com regras elaboradas para a sequência e a interrupção influenciando todos os tópicos e subtópicos.

Dois outras leis requerem ênfase. Uma trata da ligação entre as estrofes. Uma dada estrofe era classificada pelo grau de importância formal, que não tem necessariamente que ver com a qualidade abstrata, e acima de tudo pela proximidade ("densidade" para Basho) ou distância ("leveza") da ligação. Das duas, a arte da ligação entre as estrofes — especialmente da variação — era crucial. A segunda lei de importância vital incluía o ritmo como um todo. A frente da primeira folha (estrofe 1-6) era considerada como sendo uma introdução mais ou menos tranqüila e imponente. As vinte e quatro estrofes seguintes (7-30, o verso da primeira folha e a frente da segunda) formavam um desenvolvimento tumultuado ou parte fragmentada, e as últimas seis (31-36, o verso da segunda folha) constituía-se num final rápido. Termos como "rápido" são é claro metafóricos e faz-se necessário um longo estudo para compreendê-los, relatos longos e detalhados para explicá-los.<sup>10</sup>

Uma característica adicional da poesia encadeada necessita de explicação desde que parece tão diferente de nossas expectativas literárias. Cada estrofe, exceto a primeira, tem uma estrofe adicional com a qual deve ser ligada uma vez que as duas constituem um todo poético. A estrofe adicional pode muito bem mudar o significado da anterior, alterando drasticamente a situação (na verdade a alteração mais freqüente e regular) ou mudar o status das pessoas envolvidas — sexo, número, posição social, ou idade. Além do mais — e isto não pode ser enfatizado suficientemente — nenhuma estrofe relaciona-se semanticamente com qualquer outra (seja por eco, paralelismo, ou "forma espacial") exceto sua antecedente ou sucessora. Se as estrofes 7 e 26 tratam de uma viagem num entardecer outonal, não há ligação entre elas, nenhuma volta.

Uma tão rápida enumeração das leis e suposições causa sem dúvida confusão. Um ou dois exemplos tornarão as coisas mais claras. Uma boa ilustração da arte da poesia encadeada pode ser encontrada na série de estrofes de uma sequência composta por Basho com dois de seus discípulos poéticos mais próximos, Mukai Kyorai (1651-1704) e Nozawa Boncho (m. 1714), e um outro poeta menos conhecido, Nakamura Fumikuni (datas desconhecidas). No início do in-

verno de 1690 os quatro poetas sentaram-se em Kyoto para compor uma seqüência de trinta e seis estrofes. As primeiras duas linhas apresentadas aqui são da estrofe 22, composta por Basho. Como as estrofes vão de 22-30, elas completam a parte movimentada do desenvolvimento.

23 Todos os tordos que ele ouviu  
Concluíram seus cantos de verão  
definindo até os ossos  
ele ainda não pode concentrar forças  
para levantar de sua cama  
Fumikuni

24 Definindo até os ossos  
ela não consegue concentrar forças  
para sair de sua cama  
seu visitante percebe que a casa é apertada  
apropria-se de espaço maior na vizinhança  
Boncho

25 Ele achava minha casa tão pequena  
que apropriou-se de um espaço maior na vizinhança  
seu abandono é cruel  
se pelo menos ele viesse me ver novamente  
através da minha sebe acastanhada  
Basho

26 Seu abandono foi cruel  
mas ele foi novamente visitá-la  
através da sebe acastanhada  
agora é o tempo da separação dos amantes  
e ela ajuda-o na colocação da espada  
Kyorai

27 Na ocasião da separação dos amantes  
ela ajudou-o a colocar sua espada  
deixou todos intranqüilos  
com seu pente ela mexeu ansiosamente em seus cabelos  
desalinhando-os  
Boncho

28 Num estado de inquietação  
com seu pente ele mexeu ansiosamente em seus cabelos  
desalinhando-os  
buscando determinação  
para arriscar sua vida na batalha  
Fumikuni

29 Concentrou esforços  
para enfrentar sua vida na batalha  
no frio céu azul  
a lua ainda presente dissolve-se  
na luz do amanhecer  
Kyorai

- No frio céu azul  
a lua ainda presente dissolve-se  
30 na luz do amanhecer  
à medida que o outono chega ao lago Biwa  
e ao monte Hira com a primeira nevada  
Basho (Miner, Poetry, 291-93)

A movimentação ficará evidente. Deve ser observado que o subtópico amor é introduzido porque Basho achou-o particularmente importante nesta parte da seqüência. A estrofe 26 não é uma estrofe sobre o amor mas por ligação com a 25 este sentido de espera e ansiedade continua, um sentimento de amar sem ser amado, que é a essência das versões poéticas japonesas sobre o amor. Para tornar a coletânea mais clara farei comentários que especificam — por ordem de seqüência — a imponência formal da estância, a densidade ou leveza de associações com sua antecedente, seu tópico e subtópico e motivos diversos. O tratamento dado a estes assuntos não é nunca constante, a regra consiste numa variação dinâmica — correspondendo com a hipótese de que nenhuma estrofe relaciona-se com qualquer outra a não ser com sua antecedente (e portanto é sua sucessora)

- 23 Motivo. Leve. Misto.  
A mudança rápida nos indica que outro estágio no desenvolvimento (ha) começou. Por si própria, esta parte é totalmente indistinta, até mesmo prosaica. Mas para uma seqüência, a perícia de Fumikuni é a mesma que mostra ter na seqüência 15.
- 24 Motivo-Padrão. Leve. Amor. Produtos. Residências.  
A linguagem é simples e não justifica a classificação de acordo com o tema Amor, que é pressuposto pela alusão (hon-zetsu) ao Conto de Genji, onde em "Yugao" a visita a uma mulher idosa doente leva à ligação de Genji com Yugao. Com a recordação a estrofe torna-se imponente e propõe talvez como classificação temática o Namoro.
- 25 Motivo-Padrão. Denso. Misto. Amor. Pessoas. Cultivo.  
Uma estrofe bem definida sobre o amor, isto é, haikai na linguagem mas atemporal na concepção: a mulher traída esperando o amante que poderia vir pela cerca, como Narihira e incontáveis amantes literários fizeram depois dele. Alguns vêm um eco de "Ukifune" no Conto de Genji. A aliteração do "k" é extraordinária. O amor aparece em dois-terços da seqüência.
- 26 Motivo-Padrão. Denso-Leve. Misto. Militar. Produtos.  
Os amantes partem ao amanhecer. Kyorai muda a aura de nobreza da corte da estrofe anterior para uma cena mais contemporânea, em que a mulher entrega a espada a seu amante que che-

gara pela cerca na estrofe 25. Não está claro se a expressão "ima ya" que significa adeus é dita ou imaginada somente pela mulher.

- 27 Motivo-Padrão. Denso-Leve. Misto. Produtos.  
Deixada só por seu amante, que provavelmente demorará a retornar, a mulher sente-se muito inquieta. A estrofe dificilmente poderia ficar isolada mas é uma excelente contribuição para a seqüência, tanto por sua ligação com a 26 como pelas possibilidades que deixa em aberto.
- 28 Padrão. Leve. Outono. Noite. Radiância.  
Com mais recurso, até mesmo melhores que na seqüência 23, Kyoray introduz o outono depois de suas estrofes mistas e apresenta a lua na terceira estrofe no lugar estabelecido. Seu sucessor dispõe-se a responder. A lua desaparece no belo céu matutino.
- 29 Padrão. Denso-Leve. Outono. Picos. Rios.  
Basho especifica o local da cena em 29 — a algumas milhas de Kyoto, o suficiente para se colocar a imaginação a funcionar — numa das oito famosas vistas do lago Biwa. A ligação dos elementos nominais sem partículas relembra a poesia waka num dos estilos de Shinkokinshu, a oitava coleção real (início do século 13). A parte do desenvolvimento (ha) leva a dois poemas padrão. A geada também cai na poesia renga. (Minner, Poetry, 292-94).

Outra ilustração será útil uma vez que caracteriza uma dinâmica diferente de grupo — Basho sentado num círculo de seus poetas haikai em 1684. "No Mês das Geadas" reuniu cinco poetas além de Basho, seus nomes serão apresentados com as seqüências, mas as datas serão omitidas. As seguintes estrofes (6-14) incluem a última estrofe da introdução formal e a seqüência inicial da parte movimentada do desenvolvimento (Yasui compôs a estrofe 6). Novamente temos uma estrofe de amor (12) típica da parte do desenvolvimento. Desta vez as traduções estarão entremeadas de comentários.

O jovem que servirá sake  
saiu para cortar alguns arvers  
7 era outono  
suas excelências descansavam da viagem  
com renga improvisada  
Basho

7 Motivo-Padrão. Denso-Leve. Misto. Viagem.  
O honorífico (gorenga) sugere cortesões e militares aristocratas. Algum momento de paz na era esfacelada pela guerra do mestre renga Sogi (1421-1502) talvez seja proposto. "Aki no koro" sugere algum ponto do outono, início ou final da estação, como se a viagem tivesse levado tempo suficiente.

- Era outono  
suas excelências descansavam da viagem  
com renga improvisada  
finalmente uma clareira no céu revela  
o templo tem uma visão de Fuji  
Kakei
- 8
- Padrão-Motivo. Denso. Misto. Budismo. Picos.  
A estrofe 7 sugere que os viajantes apelaram para a poesia renga devido ao mal tempo, que não lhes permitia ocupar-se com outras coisas. Ambas as estrofes têm caráter auspicioso. Somente a dicção, especialmente a "yoyaku", evita que esta não seja uma estrofe padrão. A introdução (jo) parece na verdade terminar aqui.
- Afinal uma clareira no céu revela  
o templo tem uma visão de Fuji  
isto é solidão  
o som de uma camélia  
caindo ao chão  
Tokoku
- 9
- Padrão. Denso-Leve. Primavera. Cultivo.  
Agora o templo na montanha da estrofe 6 parece esvaziar-se de visitantes, ocupado somente por monjes em meditação. Somente tal silêncio permitiria que se ouvisse o som sussurrante. Uma das muitas destacadas e variadas estrofes de Tokoku que se sobressai nesta seqüência.
- Isto é solidão  
o som de uma camélia  
caindo ao chão  
a luz cintila sobre o chá  
tingindo a brisa com sua fragrância  
Jugo
- 10
- Padrão-Motivo. Luz. Primavera. Cultivo. Dia. Radiância.  
A considerável magia verbal da estrofe oculta problemas de interpretação. O cerimonial de chá (como entendido pelos comentaristas) não tem tal fragrância. Ou a fragrância do chá é aqui o resultado de o mesmo ter sido aquecido em folha para a cura ou é uma imagem sinestética, um produto da fantasia de Jugo.
- A luz cintila sobre o chá  
tingindo a brisa com sua fragrância  
persequindo os faisões  
Yasui
- 11
- Motivo-Padrão. Leve-Denso. Pessoas. Pássaros. Roupas.  
Os editores mencionam muitas ocasiões, incluindo uma em que Kiso Yoshinaka (1154-84) fazia mulheres representarem papéis de homens. O "go sanju" ("cinco trinta") é um quebra-cabeça. Pode significar "cinquenta ou trinta", "o que primeiro parecia cinco e depois trinta," "trinta e cinco", numa sintaxe diferente ou, como aqui se presume, um preciosismo haikai preferido por Yasui nesta seqüência.
- 11

- Perseguindo os faisões  
há cerca de trinta e cinco mulheres  
12 usando quepes de cortesões  
de roupas leves e de amor leve. As mulheres  
veem Kiso modelado no jardim  
Uritsu
- 12 Padrão-Motivo. Leve-Denso. Verão. Amor. Pessoas. Residências.  
Uritsu parece considerar a estrofe 11 como uma alusão a  
Yoshinaka. O jardim deve ser amplo para modelar a área mon-  
tanhosa de Kiso.
- 13 Verão intenso  
na riqueza das rosas na montanha  
vermelho-cereja  
Kakei
- 13 Padrão-Motivo. Denso-Leve. Verão. Árvores.  
A cena acha-se bem avançada no tempo e na floração. Desde  
que temos duas flores mencionadas (na no hana), esta não é  
uma estrofe sobre a flor (hana no ku). Em geral, esta estro-  
fe compete abertamente com a dicção renga.
- 14 Verão intenso  
na riqueza das rosas na montanha  
vermelho-cereja  
e estou reunindo poesias waka  
para a Coleção sobre a Colheita do Linho  
Basho
- 14 Padrão-Motivo. Leve. Misto.  
De acordo com a motivação própria do desenvolvimento (ha),  
Basho reintroduz pessoas depois do cenário natural da estro-  
fe 13. O linho era cortado no verão, mas como esta planta  
aparece apenas no título da antologia, esta estrofe é mista.  
No bom estilo haikai esta estrofe propõe uma atividade e me-  
ramente sugere uma planta, elementos que divergem da cena  
completa de Kakei (Miner e Odagiri, 66-69).

Antes de voltarmos para as implicações teóricas da poesia en-  
cadeada deveríamos considerar uma parte contínua que Basho compôs,  
o episódio das duas prostitutas encontradas na barreira de Ichibu-  
ri.

Hoje passamos a parte mais difícil de nossa viagem  
pelo norte do país, atravessando lugares perigosos com  
nomes tão horríveis como Pais Desertores — Crianças  
Abandonadas, Cachorro Excluído, Cavalo Rejeitado. Es-  
tava tão cansado que peguei um travesseiro e deitei-  
me logo que pude. No entanto, duas mulheres estavam  
falando num quarto próximo localizado na frente do  
edifício. Misturada às suas vozes estava a de um ve-  
lho e pelo que foi dito percebi que as mulheres eram  
de Niigata na província de Echigo, e que elas eram  
prostitutas. Elas seguiam para o Santuário de Ise pa-  
ra tomar parte em cultos religiosos, e o homem tinha



vindo levá-las até a barreira de Ichiburi. Ele voltaria a Niigata amanhã e, naquele momento elas estavam escrevendo cartas e lhe transmitindo mensagens fragmentadas para levar de volta.

A conversa chegou até mim. "Como dizem, somos como as ondas que voltam à praia e que morrem na costa, não esperando ter um fim melhor do que o das 'pescadoras'. As pessoas nos tratam com desdém e nós decaímos cada vez mais. Cada noite sujeitamo-nos a amar um homem diferente. Que coisas terríveis teremos feito numa existência anterior para termos que suportar uma vida tão vergonhosa?"

Caí no sono com suas palavras em meus ouvidos, e justamente quando estávamos partindo na manhã seguinte as duas mulheres se aproximaram chorando.

"Não sabemos que caminho tomar," disseram, "de fato estamos muito preocupadas com nossa viagem. Nossa preocupação torna-nos inseguras com o que vem pela frente, e gostaríamos de saber se podemos segui-los - a uma distância razoável para não perturbá-los? Pelas suas roupas vemos que são padres, o que indica que irão compadecer-se. A graça de Buda pode ser concedida até a pessoas como nós, portanto ajude nossas almas a entrar no seu Reino." Elas estavam em lágrimas enquanto falavam.

"Sinto muito," disse-lhes, "mas não estamos viajando para nenhum lugar determinado e paramos aqui ou mais adiante por períodos de tempo. Seria realmente melhor para vocês se acompanhassem viajantes comuns. A graça dos deuses permitirá chegarem a Ise sem problemas." Dizendo isto, seguimos nosso caminho, mas um sentimento profundo de pena pela situação delas inquietou-me por algum tempo.

Prostitutas e padre dormiram sob um teto emprestaram a beleza junto a um ramo de trevo e sob a lua.

Disse os versos para Sora que os anotou em seu diário. (187-88)<sup>11</sup>

Basho situa este episódio a três quartos do início de *O Caminho Estreito* em local comparável à seqüência de estrofes de *Even in Kite's Feathers*. Como a crítica recente japonesa tem salientado, *O Caminho Estreito* está organizado de acordo com o padrão de introdução-desenvolvimento-conclusão fixa da poesia encadeada em seqüência. Em outras palavras, o episódio corresponde a uma seqüência de estrofes de amor no desenvolvimento. Tendo em vista o status sacerdotal ou semisacerdotal, Basho e Sora provavelmente não se envolveriam em experiência erótica. Era necessário, portanto, neste momento, apresentar um episódio ficcional (juntamente com o registro factual dos lugares visitados), de modo a satisfazer o esboço traçado por Basho para *O Caminho Estreito* fundamentado na

seqüência de poesias encadeadas. Uma vez entendido o princípio ordenador, a ficção ganha um status artístico afim ao do material factual noutra parte. Dado o padrão, o episódio não é menos real que qualquer outra coisa. O encontro é o que deveria ter acontecido neste ponto do relato.

Tanto em *O Caminho Estreito* como nas seqüências haikai estão implícitas para nós questões teóricas das quais até mesmo Basho não poderia estar a par. Uma delas diz respeito ao status do autor e da audiência. Nosso problema envolve a contradição presente na crítica ocidental recente entre o conceito romântico do autor expressivo e o conceito pós-estruturalista do texto ao qual são dados poderes de um agente subjetivo: diz-se que o texto faz agora o que se pensava que o autor (ou o leitor) fazia — existe, pensa e age. Sem manter nenhuma das duas posições, a Romântica ou a textualista, prefiro refletir sobre os fatos da poesia encadeada.

Se quatro poetas estiverem escrevendo uma seqüência de trinta e seis estrofes, eles concordarão de antemão que cada um escreverá nove e, provavelmente, que a ordem da composição irá mudar na segunda metade do trabalho. O anfitrião real ou nominal comporá a primeira estrofe, que será a única em que se requer que seja anotada a estação, a hora do dia, ou outras circunstâncias por ocasião do encontro. O anfitrião real ou nominal comporá a segunda estrofe, e um poeta dotado comporá a trigésima sexta, que é o "centro" (za) ao lado da segunda estrofe sobre a flor. Porque viajava muito, Basho freqüentemente compunha as segundas estrofes como o convidado, porém, algumas vezes ele usava a estrofe de abertura mais de uma vez, até que sentia que seu potencial para ser desenvolvida acabara. O formalismo social, o objetivo literário, e a sociologia governavam a feitura da poesia encadeada.

A poesia encadeada nos faz lembrar muito de algo que costumamos passar por cima: o primeiro público ou "leitor" de um trabalho não é ninguém mais que o poeta criador. Milton compunha cerca de quarenta linhas do *Paraíso Perdido* em sua cabeça antes de ditá-las, e o Dr. Johnson um ensaio completo de Rambler. As revisões mentais necessárias mostram que nenhum texto existe, a não ser aquele que é necessário para que a literatura exista — alguma codificação física. Nos dois exemplos dados acima o texto está codificado fisicamente nos tecidos de memória do cérebro, onde repou-

sa fisiologicamente até a próxima codificação, a recitação de Milton para um copista, e da tinta para o papel. Na poesia encadeada, não somente o poeta é seu público inicial como, na hora de escrever, torna-se público e desaparece até voltar para compor uma outra estrofe. Ser, porém, um autor que volta de tempos em tempos, é ser constantemente um autor em potencial, desde que deve estar sempre inferindo o que seus parceiros estão fazendo, dando-se conta de que é a vez de compor uma estrofe leve, de que torna-se necessária uma terceira estrofe sobre o outono para ligar a frente e o verso da primeira folha, ou de que uma mudança para a primavera tornará a segunda estrofe sobre a flor mais fácil de escrever. Com tantas expectativas canônicas, metade do prazer está em manipulá-las. No verão de 1690, Boncho escreveu a seguinte estrofe de abertura para *Por Toda a Cidade?*

Por toda a cidade  
bem acima das emanações mal cheirosas  
a lua de verão

O lugar da primeira lua é a quinta estrofe e não a primeira. E a lua de verão em vez da lua de outono é peculiar numa primeira estrofe, no exato momento em que os odores dos produtos de pescaria e de fertilizantes ao calor têm em comum pouco apelo poético. No entanto, de acordo com a tradição poética clássica, a noite é o tempo poético apropriado para o verão. A primeira estrofe de Boncho coloca os termos dos quais deriva-se a seqüência — pelo menos na medida do possível se considerarmos os três poetas talentosos (Basho e Kyorai são os outros dois). A abertura no verso da primeira folha mostrará como estes poetas trabalham. (A sexta estrofe é de Kyorai.)

7 Ele é um a mais a levar adiante  
orgulhoso de sua enorme espada  
treme de terror  
do coaxar de um sapo entre os juncos  
ao anoitecer  
Boncho

8 Ela assusta-se  
com o coaxar do sapo entre os juncos  
ao anoitecer  
Basho

9 Procurando brotos de castanheiros  
agitei a lamparina e apaguei a luz  
o despertar para o Seu Reino  
deu-se a muito tempo na estação  
dos botões em flor  
Kyorai

10 Seu despertar para o Reino  
deu-se a muito tempo na estação  
dos botões em flor  
agora na baía de Nanao em Noto  
o frio de inverno está difícil de suportar  
Boncho (Miner, Poetry 303)

A sétima estrofe introduzida por Boncho mostra que o valentão que Kyorai apresenta é na verdade um covarde; tem um ótimo efeito cômico. Basho faz uma mudança para uma situação mais refinada: há associações mais lisonjeiras relacionadas ao colher de brotos jovens e um certo romantismo ao fazê-lo à noite com uma lanterna, mesmo se o tom de comédia é mantido quando um tremor nas mãos faz apagar o pavio aceso. Kyorai torna o incidente no primeiro estágio de iluminação de uma pessoa: Buda usa de expedientes como estes incidentes menores para iluminar nossas mentes perturbadas. De uma ou de outra forma foram três estrofes envolvendo causalidade. Por certos motivos, Boncho decide que é hora de mudar acrescentando uma estrofe de considerável leveza e sem nenhum sentido de causalidade. Muda o tópico da primavera para o inverno. Uma mudança para o verão implicaria em alguma continuidade. Mudando para o inverno, Boncho sugere um espaço de tempo, do mesmo modo que os nomes de lugar sugerem mudança de localidade. Somente por relação com a estrofe 8, Boncho sugere que a pessoa é agora um monje idoso aproximando-se do final de sua vida enquanto relembra a alegria de quando pela primeira vez se tornou um devoto. Há continuidade também: uma estrofe sobre o inverno é ainda sazonal e não uma estrofe mista; o sentido do tempo é mantido assim como a seriedade de Kyorai. O que virá a seguir? A seqüência seguinte é de Basho. Observamos que ele muda para uma seqüência mista, capta imediatamente as intenções de Boncho e, lembrando que Noto era famosa por suas pescarias, escreve uma estrofe de associação mais densa:

11 Na baía de Nanao em Noto  
o frio está difícil de suportar  
tudo que posso fazer  
é chupar os ossos de peixe  
e pensar na idade avançada  
Basho (304)

Como os exemplos e toda esta discussão devem ter tornado claro, o verso encadeado era escrito por poetas que eram tanto autores coletivos como primeiro público. Apesar das regras complexas, ou até mesmo, devido a elas, a composição com a alternância de poetas aumenta o sentido do inesperado ou do aleatório — poetas e pessoas diferentes acham-se envolvidas. No entanto podemos contrastar com os exemplos aqui apresentados com aqueles em Renga, uma tentativa de quatro poetas de diferentes nacionalidades de escreverem uma seqüência encadeada num subsolo em Paris.<sup>12</sup> Um de seus objetivos declarados era o de livrar-se da noção romântica acima mencionada do poeta expressivo. É claro que não foram bem sucedidos. Por outro lado, os poetas japoneses, mostram que sabem combinar, desistindo de sua independência individual para funcionar como um grupo criativo.

Durante séculos a mais importante publicação da poesia japonesa havia sido sob a forma de coleções (veja-se a estrofe acima de Basho sobre a coleção ficcional) e sua ordem não era nem cronológica nem por canon poético, como na seqüência da poesia encadeada. Se um poeta tivesse vinte e cinco poemas numa coleção era bastante provável que não mais que duas delas aparecessem numa seqüência; mais provavelmente elas estariam espalhadas pelos vinte rolos costumeiros de pergaminho. O tópico poético e a coleção criada (feita para ser lida como se lê uma seqüência de poesia encadeada; na verdade uma antecessora da poesia encadeada) tinha prioridade sobre a autoria como princípio crítico. Explica-se assim porque a honra de compilar uma coleção real era até mesmo maior que a de ter poemas escritos nela: dava ao indivíduo ou indivíduos a oportunidade de ordenar poemas que achassem importantes da maneira que planejassem. Naturalmente que os compiladores incluíam poemas que tinham escrito; afinal suas habilidades poéticas eram o motivo principal para terem recebido comissão real para compilar. Está tudo, porém, absolutamente de acordo como agem os indivíduos na sociedade japonesa — mais como membros de algum grupo do que como indivíduos à maneira ocidental — que os japoneses tenham feito da poesia encadeada o que nenhum outro povo fez: uma arte distinta e popular. (Os chineses tentaram, mas o princípio poético fundamental chinês "declare sua intenção" não levou à seqüências verdadeiramente integradas de acordo com os padrões japoneses.)

Assim como devemos rever nossa opinião sobre o significado de autoria, devemos também rever o que se diz dos textos. Quando Boncho, Bashô, e Kyorai compunham *Por Toda a Cidade*, sem dúvida algum amigo escreveu as estrofes recitadas em seqüência, e, sem dúvida, este espectador ou escriba podia mostrar a um dos poetas o que fora escrito. Mas, na maioria dos casos, o texto sobre o que tinha sido escrito e sobre o que estava sendo composto era parte da memória a curto prazo de todos os três poetas. Embora se impusessem menos como indivíduos do que os poetas ocidentais, seus textos eram simplesmente a codificação de seu conhecimento (fosse no cortex cerebral humano ou no papel), e era seu conhecimento enquanto poetas e leitores iniciais que constituía a existência da obra ou do poema. Mais tarde, quando esta seqüência foi incorporada à Coleção *A Capa de Palha do Macaco (Sarumino Shu)*, é que tornou-se acessível a outros leitores além daqueles primeiros.

O status do autor faz surgir outras questões, especialmente as que dizem respeito ao "ponto de vista". O "ponto de vista" não é um conceito ao qual se dê muita importância atualmente, mas relaciona-se a algo importante: os textos não falam por si próprios, seja lá o que possam dizer algumas pessoas. Um poema tem um falante instituído ou um narrador, um simulacro de um sujeito humano, pensante, uma versão estilizada mais ou menos semelhante ao autor. Na obra *O Caminho Estreito*, estaríamos loucos ao supormos haver muita diferença entre autor e narrador; só podemos admitir autoria em grupo na poesia encadeada. Mesmo pensando assim há muitos problemas. A identidade da pessoa e a distância do grupo de autores mudam constantemente de uma maneira tão livre e radical que chega mesmo a se inviabilizar sua representação na língua inglesa. Vimos por último o trabalho de Bashô como uma estrofe adicionada a uma de Boncho. A tradução fica: "all that I can do/is suck upon the bones of fish/ and think of old age." Na verdade, a palavra "I" não aparece no original japonês, mas as palavras "one" ou "you" ou "they" também não aparecem. Mesmo em *O Caminho Estreito*, Bashô usa uma palavra para "I" (yo) somente algumas vezes. Torna-se necessário dizer alguma coisa sobre a língua japonesa e seus empregos.

As quatro partes do discurso em japonês (substantivos, adjetivos, verbos e partículas) incluem substantivos pessoais em vez de pronomes. Há vários substantivos pessoais para "I" e "you", e

níveis de honoríficos e de deferência na escolha das palavras assim como auxiliares e inflexões podem indicar pessoa quando não especificados por um substantivo pessoal. O japonês tem tanto tópicos como sujeitos, e tanto um como o outro ou ambos podem ser um substantivo pessoal numa dada sentença. Na prática, no entanto, os substantivos pessoais são citados, particularmente na poesia. Na tradução de *Por Toda a Cidade*, os seguintes pronomes são usados o número de vezes indicado: terceira pessoa, cinco vezes; primeira pessoa, duas vezes. (Os números incluem as repetições das estrofes à medida que novas estrofes são acrescentadas, freqüentemente exigindo uma mudança de pronome.) Em nenhum destes exemplos há um substantivo pessoal em japonês. Não há absolutamente nenhum em toda a seqüência. Com freqüência a identidade simplesmente não está clara, mas o inglês exige que alguma escolha seja feita.

A dispersão do autor no grupo que escreve poesia encadeada tem como contrapartida um sentido muito menos claro de ponto de vista. Claro que há mudanças mas freqüentemente não está claro de quem ou para quem estas mudanças ocorrem. Em vez disso, o que passa a ter extraordinária importância é o que pode ser chamado de ponto de atenção. Qualquer dos exemplos dados serviriam para ilustrar, mas tomemos um exemplo novo de um dueto, *Poesia É O Que Eu Vendo*, escrita por Basho e pelo irreprimível Enomoto Kikaku (1661-1707). Basho escreve a estrofe 24 e as letras maiúsculas classificam o japonês como se fosse o chinês.

Os poderes de MALDADE DOS DEMÔNIOS são usados  
num promontório junto ao mar bravio  
25 com teu arco de ferro  
oh bravo e bondoso soldado vem para ajudar  
neste mundo em guerra  
Kikaku

Com teu arco de ferro  
oh bravo e bondoso soldado vem para ajudar  
26 neste mundo em guerra  
um tigre lá dentro de seu peito  
ela grávida com um filho ao amanhecer  
Basho

Um nobre tigre no seu sonho  
ela grávida com um filho ao amanhecer  
27 a montanha está gelada  
TRÊS HOMENS COM UM TIGRE na cama  
enquanto ventos fortes sopram  
Kikaku

A montanha está gelada  
TRÊS HOMENS COM UM TIGRE na cama  
28 enquanto ventos fortes sopram  
a fogueira de carvão do padre extinguiu-se  
um dedo serve-lhe de pavio  
Basho

A figueira de carvão extinguiu-se  
seus dedos acendem uma lamparina  
a rainha de baixa estirpe  
29 quer dormir até tarde nas manhãs  
e impede a entrada da luz do luar  
Kikaku (Miner e Odagiri, 57-59)

Neste mundo fantástico, aparentemente qualquer coisa pode acontecer, e a mudança do foco de atenção é constante num duplo sentido: nossa atenção muda constantemente de um objeto surpreendente para o outro, e há sempre um novo foco de atenção. Aqui é focalizada principalmente uma seqüência de papéis. Em outras seqüências ou textos o cenário natural também apresenta importantes focos de atenção:

Adormecido no meio-dia  
o corpo da garça azul  
equilibrada com nobreza  
onde a água goteja  
a oscilação dos juncos na completa paz. (Miner, Poetry, 333)<sup>14</sup>

Nossa perspectiva muda da visão de um lindo pássaro para o êxtase da iluminação budista ao som das águas e à visão das plantas movendo-se vagarosamente. O fato de o ponto de vista ser menos importante e de haver menos substantivos pessoais é complementado pela maior importância dada ao foco de atenção e aos elementos que substituem a ausência dos elementos autor e narrador. De certo modo essa característica do haikai foi melhor entendida pelo mestre oitocentista, Yosa Buson (1716-83), cuja poesia (especialmente suas estrofes de abertura) explora a importância do foco muito mais freqüentemente que a poesia de Basho. Por outro lado Basho explora a mudança do foco de atenção para mostrar o que há de mais humano e reflexivo no que lhe desperta a curiosidade. Sua garça azul mostra o que ele e outros aspiravam. Boncho identifica-se com tal aspiração ao criar o cenário perfeito para o pássaro, e na representação sugere que o pássaro irá acordar, como se fôssemos despertados de um sonho que mostra a futilidade das aparências no



mundo real para uma realidade superior, ou como se, num momento de iluminação, despertássemos para um sonho antigo. O que os japoneses apreciam em Basho é o equilíbrio subjetivo, do mesmo modo que os mestres ocidentais como James, Joyce, Mann, Borges, e Beckett podem utilizar-se do interesse ocidental pelo ponto de vista para aumentar a ironia ou pôr em xeque a autoridade do ponto de vista subjetivo. Seja qual for a ênfase numa dada língua ou cultura, deveria estar claro que o foco de atenção é tão importante quanto o ponto de vista e que uma interação entre eles é essencial para que nossas respostas sejam habilmente orientadas.

Uma última questão relaciona-se ao gênero, referidos aqui como o drama, a narrativa, e o lírico, assim como a suas possibilidades de se combinarem (o lírico-dramático: uma poesia predominantemente lírica mas com características dramáticas), o cogenérico (narrativa lírica), e até mesmo o contragênérico (narrativa vs. drama), todos sendo possíveis de aparecerem em uma única obra. Como tivemos ocasião de verificar, a obra de Basho enquanto rica em lirismo, é pobre em drama, apesar de compor com outros num único elo (ou em formação triangular). A questão com que nos deparamos é se seus escritos também merecem ser considerados como narrativos. O enredo é atualmente menosprezado enquanto conceito e raramente é definido pelos que usam a palavra. Mas se o enredo é a continuação das personagens, tempos e lugares sujeitos a causalidades temporais e motivadas a outras seqüências, e se o enredo é necessário para a narrativa, então a poesia encadeada não é narrativa. A poesia encadeada é contínua de estrofe a estrofe mas a falta de associação com o todo exclui o enredo que só aparece em pequena escala e em termos completamente descontínuos.

**O Caminho Estreito** é uma narrativa? Quem lê uma tradução provavelmente concluirá que sim. Certamente tem mais continuidade que as seqüências da poesia encadeada. Mas muito do que parece ser essencial — como por exemplo a narrativa em primeira pessoa — é uma ilusão necessária às exigências da língua inglesa. Nesta obra bem como nas seqüências encadeadas, o foco de atenção é crucial: é pelo que o poeta vê que o descobrimos assim como ao falante e ao narrador. Além do mais, a continuidade da obra deve-se à forma de um diário de viagens: uma certa rota num determinado tempo faz surgir uma seqüência. Assim sendo, **O Caminho Estreito** tem mais continuidade que a poesia encadeada, pelo menos na aparência, mas menos

continuidade ao que pensamos ou desejaríamos que um romance tenha. Como vimos, o episódio das duas prostitutas em Ichiburi constitui-se como uma complementação das seqüências das estrofes de amor, e o trabalho como um todo adquire uma variação dinâmica, como deveria ter uma seqüência de poesias encadeadas, e também o próprio ritmo agitado da introdução e o final constante próprio de uma seqüência interligada. De qualquer modo, as características causais e contingentes de continuidade de enredo estão completamente ausentes. Se as seqüências encadeadas têm somente enredos momentâneos, assim *O Caminho Estreito* tem o mais pobre e o mais superficial dos enredos.

Se o enredo não é necessário à narrativa, como acredito que não seja, então a pergunta torna-se outra. O que é necessário à narrativa? Esta questão é muito abrangente para ser discutida des-cuidadamente aqui. Envolve conceitos tais como unidades literárias e o todo literário, começos e finais, continuidade e descontinuidade — e, resumindo numa só palavra, aquela continuidade que é mais importante para a literatura do que o enredo. Considerando-se o enredo limitado de *O Caminho Estreito* e os elementos transitórios de enredo nas seqüências encadeadas, pode-se pelo menos verificar que este tipo de escrita (que é anterior nas versões renga à descoberta do novo mundo por Colombo) nos servirá de exemplo. Esta é uma outra maneira de dizer que, sim, Basho é um grande poeta e escritor em prosa, mas que é sensato não considerarmos sua superioridade nos termos que nos são familiares. Na verdade, mais reveladoras para nós são as diferenças em termos de pressuposições artísticas e na prática. Elas expandem o campo de nossa experiência literária, oferecem alternativas para o que presumimos serem normas universais, e testam as conclusões de uma teoria literária japonesa ou somente da literatura japonesa. Até que saibamos muito mais do que sabemos sobre várias tradições literárias duradouras, teremos que ser cautelosos em nossos pronunciamentos limitando-nos a fazer referências baseadas em evidências das quais estes derivam-se até que seja provado que devemos buscá-las em outro lugar. Parece haver em cada um de nós gêmeos intelectuais siameses com crenças opostas, uma acreditando nos universais da linguagem e a outra na posição relativista da hipótese de Sapir-Whorf. Colocado de outro modo, eu (como todos os outros) acho fácil usar o relativismo para ver inadequabilidade nas idéias dos outros e o uni-

versalismo para aplicar o que julgo ser verdadeiro. Com relação a isto, pelo menos, estou de acordo com a crítica contemporânea

Poesia é o que vendo  
flores e não minhas dívidas me preocupam  
assim bebo o tempo todo  
enquanto o sol se põe no LAGO DA PRIMAVERA  
E O PRAZER FEZ SURGIR NOSSO POEMA.

#### NOTAS

- <sup>1</sup>Um estudo básico sobre Basho em inglês é o de Makodo Ueda, **Matsuo Basho**. A tradução mais completa de sua prosa é de Nôbuyuki Yuasa, **Basho: The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches**. Estarei usando minhas próprias traduções. Em japonês usa-se o sobrenome primeiro (mas Ueda e Yuasa usam-no em segundo lugar de acordo com o inglês). Os poetas são geralmente conhecidos por seus pseudônimos ou estilos. "Basho" é somente o mais familiar entre muitos.
- <sup>2</sup>As estrofes de abertura (hokku) foram compostas de acordo com princípios que serão expostos a seguir. A segunda estrofe acrescentou seu dístico silábico 7-7 ao 5-7-5 da abertura. Depois disso as estrofes foram acrescentadas alternando as formas até o número - 36 a tipologia favorita de Basho. Para mais detalhes sobre estes temas e estudos sobre o japonês e o inglês, ver minha obra **Japanese Linked Poetry**.
- <sup>3</sup>A frase é tirada de **The Traveler's Book-Satchel (Oj no kobumi)** e a tradução é minha em **Japanese Poetic Diaries (42)** de onde serão tiradas traduções de **The Narrow Road**.
- <sup>4</sup>Miner e Odagiri 312. Como mostrará a citação seguinte de **The Narrow Road**, sua imagem sobre a nuvem no texto fora antecipada por uma imagem similar na abertura de **The Narrow Road**.
- <sup>5</sup>Isto séguese imediatamente ao episódio de Hiraizumi, citado anteriormente.
- <sup>6</sup>Descobri para minha surpresa que muitos que adotam a semiótica Saussureana e teorias modernas relacionadas mostram desdém com a idéia de uma tradição totalmente não mimética. Para discussão sobre a natureza não mimética da poética chinesa, ver Liu. Para restrições às explicações dadas por Liu, ver Touponce. Touponce admite, no entanto, que ele não é um sinólogo, e não menciona nenhum termo chinês equivalente a "mimese". Minhas hipóteses cognitivas estão disponíveis em inglês em dois artigos publicados em **Critical Inquiry**: "That Literature is a Kind of Knowledge" e "On the Genesis and Development of Literary Systems".
- <sup>7</sup>Richard Bowring compara um relato do nascimento de um filho real em **The Diary of Murasaki Shikibu (Murasaki Shikibu Nikki)** com um relato contemporâneo do mesmo evento por um homem, questionando espirituosamente se a diferença no status literário de um dos autores é devido ao fato de o mesmo ser de autoria feminina (168). Mas a compreensão depende da leitura de Bowring das traduções das obras, uma originalmente escrita no vernáculo e a outra em prosa chinesa, e ele não faz as distinções feitas pelos japoneses rela-

cionadas ao estilo e outros temas subjetivos como o diário literário de Basho e o não literário de Sora. Os japoneses não desdobraram todos os estilos e tudo o mais numa única escritura.

- 8 Waka - a poesia da corte e outras no mesmo estilo - e o uso feito pela poesia renga de dicção puramente japonesa, excluindo todas as expressões significadas que entraram na fala ou na escrita. Basho e outros escritores haikai sérios procuraram alargar - e inevitavelmente "rebaixar" - o mundo da poesia, do mesmo modo que Defoe, Richardson e Fielding alargaram e rebaixaram o mundo heróico de Milton, Dryden e certos romances em prosa.
- 9 Citado em Miner, *Poetry*, 117-18. Saigyô (1118-90) é o poeta waka favorito de muitos japoneses como foi de Basho. Sogi (1421-1502) é o maior dos mestres da poesia renga, assim como Sesshu (1419-1506) e Sen no Rikyû (também conhecido como Soeki; 1420-1501) sobressaem em sua arte.
- 10 Para um relato detalhado em inglês veja meu livro *Japonês Linked Poetry*, capítulos 3-6, e os números nas páginas 163-67.
- 11 Com a evidência encontrada no *Diário de Sora* vê-se que este episódio (depois da abertura) simplesmente não ocorreu.
- 12 Paz et al. O prefácio de Claude Roy torna claro a compreensão dos poetas - e os limites de sua compreensão - da poesia encadeada. É particularmente interessante que procuraram evitar o "Eu" romântico expressivo do poeta (e acharam impossível de evitá-lo) e que invocaram o exemplo de escritores surrealistas.
- 13 Esta coleção é, no entanto, um todo estético cuidadosamente construído por Kyorai e Boncho sob a supervisão de Basho; ver a introdução em Miner e Odağiri.
- 14 Estas são as estrofes 33 e 34 de *At the Tub of Ashes*, 33 de Basho e 34 de Boncho.