

Haikai: Antologia e história



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor
JOSÉ TADEU JORGE

Coordenador Geral da Universidade
ALVARO PENTEADO CRÓSTA



Conselho Editorial

Presidente
EDUARDO GUIMARÃES

ESDRAS RODRIGUES SILVA – GUITA GRIN DEBERT
JOÃO LUIZ DE CARVALHO PINTO E SILVA – LUIZ CARLOS DIAS
LUIZ FRANCISCO DIAS – MARCO AURÉLIO CREMASCO
RICARDO ANTUNES – SEDI HIRANO

Haikai

Antologia e história

4ª EDIÇÃO

INTRODUÇÃO, NOTAS E TEXTOS CRÍTICOS

PAULO FRANCHETTI

SELEÇÃO E TRADUÇÃO DOS HAIKAIS

ELZA TAEKO DOI E PAULO FRANCHETTI

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990. Em vigor no Brasil a partir de 2009.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

H125 Haikai: antologia e história / Paulo Franchetti (org.), Elza Taeko Doi; introdução, notas e textos críticos por Paulo Franchetti; seleção e tradução dos haikais por Elza Taeko Doi e Paulo Franchetti. 4ª ed. rev. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

1. Haikai. 2. Literatura japonesa. I. Franchetti, Paulo, 1954- II. Doi, Elza Taeko, 1946- III. Título.

ISBN 978-85-268-0982-6

CDD 895.61

Índices para catálogo sistemático:

- | | |
|------------------------|--------|
| 1. Haikai | 895.61 |
| 2. Literatura japonesa | 895.61 |

Copyright © by Paulo Franchetti e Elza Taeko Doi
Copyright © 2012 by Editora da Unicamp

1ª edição, 1990
2ª edição, 1991
3ª edição, 1996
1ª reimpressão, 2014

Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19.2.1998.
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,
por escrito, dos detentores dos direitos.

Printed in Brazil.
Foi feito o depósito legal.

Direitos reservados à

Editora da Unicamp
Rua Caio Graco Prado, 50 – Campus Unicamp
CEP 13083-892 – Campinas – SP – Brasil
Tel./Fax: (19) 3521-7718/7728
www.editora.unicamp.br – vendas@editora.unicamp.br

Sumário

<i>Nota prévia</i>	7
--------------------------	---

<i>Introdução</i>	9
-------------------------	---

<i>Bibliografia básica</i>	55
----------------------------------	----

ANTOLOGIA

<i>Ano-Novo</i>	61
-----------------------	----

<i>Primavera</i>	65
------------------------	----

<i>Verão</i>	95
--------------------	----

<i>Outono</i>	121
---------------------	-----

<i>Inverno</i>	151
----------------------	-----

<i>Notas aos poemas da antologia</i>	183
--	-----

APÊNDICE 1 – <i>O haikai no Brasil</i>	195
--	-----

APÊNDICE 2 – <i>Paulo Leminski e o haikai</i>	213
---	-----

Nota prévia

A primeira edição deste livro é de 1990. Na época, a bibliografia sobre o haikai no Brasil era escassa. Havia poucos textos sobre o tema e, sobretudo, poucos haikais traduzidos diretamente do japonês.

Assim se justificava, então, que se publicasse este volume, no qual se apresentavam 107 haikais em duas versões, acompanhados do texto japonês. E, sobretudo, justificava-se — numa época em que era quase impossível o acesso a livros clássicos, como os de R. H. Blyth — que fosse redigida uma longa apresentação das questões que pareciam mais relevantes para a compreensão do haikai. Também nos pareceu interessante, naquele momento, incluir um apêndice no qual se procedia a um rápido apanhado de alguns aspectos da história do Japão no período de florescimento do haikai.

Hoje, as circunstâncias são outras. Por um lado, a *web* permitiu o acesso a uma infinidade de textos, imagens e documentos sobre o haikai, além da compra direta de livros publicados em qualquer parte do mundo, na forma física ou digital. Por outro — e em parte em consequência disso —, cresceu bastante a reflexão sobre o haikai no Brasil, bem como a quantidade de haikais traduzidos diretamente do original japonês.

Os motivos que nos levam a reeditar este livro, assim, já não são os mesmos que nos levaram a redigi-lo. Agora, tendo ele, de certa forma, se consti-

tuído numa obra de referência no campo de estudos, é mais para atender à demanda de novas tiragens que nos dispusemos a retomá-lo, mantendo praticamente sem alterações o texto introdutório e sua bibliografia, bem como as traduções e as notas às traduções.

Ao mesmo tempo, o afluxo de informações propiciado pelos novos meios de comunicação e pela circulação mais ampla de livros sobre o Japão tornou sem sentido a manutenção do texto que antes constituía o apêndice do livro. Em seu lugar, foram incluídos dois trabalhos que constituem desenvolvimento da Introdução, por meio de pesquisas realizadas nos anos subsequentes: um estudo mais longo sobre o haikai no Brasil e um ensaio sobre o haikai de Paulo Leminski. Com essas alterações, mantém-se o caráter documental desta reedição em relação às duas primeiras partes do livro, mas acrescenta-se material novo, diretamente ligado aos objetivos primeiros desta obra, mas publicado apenas depois de esgotada a sua terceira edição, de 1996.

Uma última observação: mantivemos neste volume — exceto no caso de citações diretas de autores que preferem escrever “haikai” — a grafia que desde sempre nos pareceu preferível: haikai. Ao mantê-la, indicamos que entendemos por essa palavra muito mais do que a forma do terceto — como, aliás, se verá na Introdução. E para manter a coerência do volume, revertemos para essa grafia as ocorrências da palavra nos novos apêndices da parte principal.

Campinas, 2012

Introdução

“O haikai é uma forma de canto. O canto existe desde o início do céu e da terra. Quando a deusa e o deus desceram do céu a Onokoro-jima, a deusa disse primeiro: ‘Ah, que homem encantador!’. E então o deus disse: ‘Ah, que mulher encantadora!’. Isso ainda não era canto. Mas como o canto é a expressão em palavras do que sente o coração, vê-se aí a origem do canto.

No tempo dos deuses o número de sílabas não era fixo, mas chegando a idade dos homens definiram-se, com Susanô-no-Mikoto, as 31 medidas:

<i>Yakumo tatsu</i>	<i>Todas essas nuvens</i>
<i>Izumo yaegaki</i>	<i>Que se acumulam</i>
<i>Tsuma gomeni</i>	<i>No céu de Izumo</i>
<i>Yaegaki tsukuru</i>	<i>Parecem muros</i>
<i>Sono yaegaki wo</i>	<i>Construídos para nos abrigar.</i>

Diz-se que foi com esse canto que o número [de sílabas] ficou determinado. E como se tratasse da maneira do país de Wa, passou a se chamar Waka¹.”

¹ Tôho, *Sanzôshi* — Livro branco, §§ 1 e 2, in R. Sieffert (trad.), *Le haikai selon Bashô — Propos recueillis par ses disciples*. Paris, Publications Orientalistes de France, 1983.

Todas as citações do *Sanzôshi* e do *Kyorai-shô* foram feitas segundo a tradução de Sieffert, cotejada por Elza Doi com o original japonês: T. Ijichi, A. Omote e A. Kuriyama, *Rangaronshû, nogakuronshû*,

Estes são os primeiros parágrafos do *Livro branco*, de Hattori Tohô, um discípulo de Bashô. A Tohô é atribuída a redação de um dos grandes documentos para o estudo da poética de Bashô, o *Sanzôshi* (Três livros). No trecho citado, Tohô remonta à origem mítica do Japão para afirmar a antiguidade da poesia nipônica e do haikai, porque “do *waka* nasceu o *renga*, e depois o *haikai*”, isto é, *renga* caracterizado pelo tom divertido e espirituoso e pelo uso da “linguagem ordinária”.

No trecho em questão, Tohô define o canto, a poesia, como a expressão direta do que vai pelo coração do deus ou do homem, vincula a caracterização da poesia do Japão (o País de Wa) à distribuição do poema em cinco segmentos que somam 31 sílabas e traça em rápidas linhas a evolução *waka/renga/haikai*. Atentando para os pormenores e trazendo vários exemplos concretos, será mais ou menos esse o trajeto que percorreremos nesta Introdução, que também colige algumas informações sobre a poética de Bashô, a técnica do haikai e a história do haikai no Ocidente.

FORMA E ORIGENS DO HAIKAI

Toda a poesia tradicional japonesa se reduz metricamente a sequências de cinco e de sete sílabas, e mesmo a prosa cadenciada das narrativas poéticas mantém, como base rítmica, a alternância desses metros fundamentais.

Na poesia das antologias imperiais dos séculos X e XII, há fundamentalmente duas espécies de poemas: os *naga-uta* ou *chôka* (poemas longos), que alternam os versos de cinco e sete sílabas sem limite fixo, terminando por um dístico 7-7; e os *tanka* (poemas curtos), compostos no seguinte es-

haironshû. Tóquio, Shôgakkan, 1973. Isso explica as várias divergências entre nosso texto e o de Sieffert.

O *Sanzôshi* (*Os três livros*), atribuído a Hattori Tohô (1657-1730), foi publicado em 1768. Os três livros, no caso, são *Livro branco*, *Livro negro* e *Livro vermelho*. O *Kyorai-shô* (*Notas de Kyorai*), atribuído a Mukai Kyorai (1651-1704), só foi publicado em 1775.

quema: 5-7-5-7-7. Até o século XVI, o *tanka* é a forma por excelência, e a palavra *waka*, que designa em sentido amplo toda a poesia japonesa (por oposição à chinesa), é por essa época utilizada como sinônimo de *tanka*.

Nos *tanka* mais antigos a divisão estrófica se fazia indiferentemente entre o segundo e o terceiro ou entre o terceiro e o quarto versos. Posteriormente, na divisão que se tornou clássica, temos um terceto de versos imparissilábicos e um dístico parissilábico: 5-7-5/7-7. Essa observação é importante porque essa primeira estrofe vai constituir o que usualmente designamos por *haikai* ou *haiku*². Nos exemplos transcritos a seguir podem-se observar as duas segmentações:

Cheio de saudades,
Vou encontrar minha amada:
Na noite de inverno
O vento do rio é gelado
E gritam as aves noturnas.

Ki no Tsurayuki (868-945)

Minha velha aldeia
Sob as folhas vermelhas caídas
Aos poucos vai desaparecendo:
Nas samambaias do beiral
Como sopra o vento do outono!

Minamoto no Toshiyori (1055-1129)

² As palavras *haikai* e *haiku* têm sido usadas como sinônimas por muitos autores, quando significam simplesmente “poema japonês de 17 sílabas”. Nesse sentido também se pode utilizar o termo *hokku*. Se quisermos ser exatos, entretanto, não poderemos empregar a palavra *haiku* para designar os poemas de Bashô ou Issa. Cometeríamos um anacronismo, pois o termo foi criado recentemente para designar justamente o poema escrito como poema, independente das contextualizações tradicionais. Bashô, Buson e Issa foram praticantes de *haikai*, ou *haikai-renga*, não de *haiku*. Por outro lado, a utilização da palavra *haikai* para designar ora o *haikai-renga*, ora o *hokku* também pode criar confusões. Optamos, em respeito à tradição francesa e portuguesa, pelo termo geral *haikai* — que é mais abrangente e exato do que *haiku* —, mas, quando *haikai* pudesse ser ambíguo, demos preferência ao termo mais técnico: *hokku*.

Mesmo um homem sem coração
Não deixa de perceber
A melancólica beleza:
A narceja voando do pântano
No fim de uma tarde de outono.
Saigyô (1118-1190)

Nos *tanka* é raro que a relação entre as estrofes apresente um claro nexo lógico. Os poemas em que isso se dá são usualmente considerados de segundo nível. Os procedimentos mais recorrentes e valorizados são ou a justaposição direta de imagens de alguma forma complementares ou a utilização da *shimo-no-ku* (estrofe de baixo) para apresentar uma espécie de comentário ou exemplificação do clima geral estabelecido na *kami-no-ku* (estrofe de cima), como se pode ver nesses exemplos e, mais claramente, no poema de Toshiyori.

O desenvolvimento segundo o esquema tópico/comentário permitiu e mesmo incentivou que, dada a ambientação palaciana de toda a literatura clássica japonesa, o mesmo *tanka* fosse composto por duas pessoas: uma encarregada do terceto 5-7-5, também chamado *hokku* (verso ou estrofe inicial), e outra, do dístico 7-7, também chamado *wakiku* (estrofe lateral)³.

A composição dialogada de um mesmo *tanka*, por sua vez, acentua a interdependência das duas seções do texto e os mestres do novo gênero — chama-

3 Esse tipo de composição já se encontra no *Manyôshû* (circa 760) e a tradição reza que o primeiro *tanka* assim composto foi o diálogo entre Yakamochi (718-785) e uma monja. Apresentando-lhe uma jovem, disse a monja:

Represadas estão as águas
Do Rio Saho
E todo o campo plantado.

Ao que Yakamochi replicou:

Colhido o arroz precoce,
Eu o saberei usar bem!

A leitura usual do poema é a de que, quando a monja (uma viúva) lhe apresenta a moça que criara (filha ou enteada), de cuja beleza se orgulha, o poeta marotamente se afirma merecedor e capaz de apreciar o produto de tanto trabalho.

do *renga* (canto interligado) — enfatizarão que a beleza desse tipo de poesia reside principalmente no encadeamento das partes do poema, na relação que se estabelece entre elas.

Eis um exemplo de *renga* em que vigora, com alto rendimento poético, a técnica que Ezra Pound iria incorporar na composição de seus próprios poemas:

Como se torna frágil
A vida do homem velho —
Quase não venta
Mas é outono
E caem as folhas do salgueiro.

Entre esse poema e o de Toshiyori, citado acima, há uma sensível diferença na forma de encadeamento das estrofes. Naquele, o encadeamento é do tipo *shin* (fiel, “próximo”), pois o vento do outono, embora carregado da habitual conotação de abandono, tristeza, declínio etc., é apenas mais um elemento da paisagem evocada, mais um traço descritivo, em que pese sua importância. Neste, o encadeamento é do tipo *sô* (geral, “distante”), pois a relação entre as partes é de natureza metafórica, em que uma ilumina e significa a outra⁴.

A composição de *tanka* por pessoas diferentes vai, já na Era Kamakura (1186-1339), constituir uma das principais atividades de salão da aristocracia medieval japonesa e o veículo por excelência do namoro cortesão.

O momento seguinte na história do *renga* é a elaboração de sequências de estrofes 5-7-5 e 7-7, alternadas nessa ordem e, em princípio, sem limite máximo ou mínimo. Tomado a sério como poesia digna de entrar em palácio, a partir do século XIV se estabelecem inúmeras regras para a elaboração do *renga* longo (*kusari renga*), das quais as mais importantes para nós são as que

4 Cf. em R. Sieffert, *Le haikai...*, p. 238, a definição de Sôyô: “Diz-se *shin*, quando as duas estrofes concordam em palavras e sentimento; *sô*, quando só o sentimento se mantém: *gyô*, quando entre elas há apenas uma relação vaga”.

se referem à primeira estrofe — o *hokku* —, pois elas continuam vigendo no que hoje conhecemos como *haikai* ou *haiku*.

O *hokku* deveria basicamente: ser uma estrofe longa, isto é, de 17 sílabas; conter sempre uma referência à estação do ano e ao lugar onde se realizou a sessão; e ser sintaticamente completo, independente da estrofe seguinte. As outras estrofes também conhecem prescrições rígidas, mas as regras principais das estrofes subsequentes ao *hokku* são as que se referem ao aparecimento e à sucessão dos motivos tradicionais: a Lua aparece em determinada estrofe, à primavera não se consagram menos do que três estrofes consecutivas, certas palavras não se deveriam repetir a não ser após determinado intervalo, outras não são mencionadas mais do que uma só vez etc.

No século XV (final da Era Kamakura e início da Muromachi) vive-se o período de esplendor do *renga*, cujo mestre mais conceituado é Sôgi (1421-1502). Em 1488, juntamente com seus discípulos Shohaku e Sôcho, Sôgi compôs estes versos, que fazem parte de um dos mais belos *renga* clássicos:

Fim de tarde:
Ainda há neve e as encostas da montanha
Estão cobertas de névoa.

Sôgi

As águas correm pra longe,
Junto à aldeia perfumada de ameixeiras.

Shohaku

Na brisa do rio,
Um grupo de salgueiros —
A primavera se mostra!

Sôcho

No despontar da madrugada,
O claro ruído de um barco.

Sôgi

Talvez a lua
Ainda esteja no céu
Todo coberto de bruma.

Shohaku

A geada cai sobre o campo:
O outono chega ao fim.
[...]

Sôcho

Traduzimos apenas alguns versos, mas já podemos perceber sem dificuldade que o produto final de uma sessão de *renga* é algo bem diferente dos poemas da tradição ocidental, pois as estações, os locais e as personagens (quando há) mudam rapidamente e, embora quaisquer duas estrofes contíguas formem um poema, o *renga* não forma um todo. Donald Keene, retomando uma comparação elucidativa de R. H. Blyth, diz que o *renga* se assemelha a um *emakimono*, que é uma pintura realizada sobre uma faixa de papel manuseada como os antigos pergaminhos, enrolando-se de um lado a mesma extensão que se desenrola de outro: cada seção sob a nossa vista tem unidade e sentido, mas o rolo todo, se desdobrado, não teria mais coesão e coerência. Na mesma passagem, Keene ainda compara um *renga* à visão das margens enquanto se desce por um rio, e dificilmente outra imagem seria melhor para apresentar esses poemas em que o fluir do tempo, a contemplação da beleza possível durante o rápido escoar-se da vida do homem neste “mundo transitório”, é o tema principal.

Transformado em atividade necessária ao bom cortesão, o *renga* se foi aos poucos submetendo a uma infinidade de regras. A estilização e a artificialização excessiva resultantes da multiplicação das regras permitiam eludir a dificuldade de reunir, a cada sessão, várias pessoas de grande talento poético; não favoreciam, porém, o registro das impressões e sensações cotidianas e individuais, e por isso dificultavam a manifestação daquele equilíbrio entre o tradicional e o pessoal, o convencional e o espontâneo que caracterizam a melhor poesia japonesa.

À medida que se esterilizava como mera atividade cortesã, o *renga* clássico começou a ser substituído nos meios externos à corte por um tipo de poema coletivo que, embora utilizando a mesma forma, elimina a maior parte das regras complicadas, admite o uso de palavras de origem chinesa e se compraz no trocadilho, no dito espirituoso, no humor. Esse gênero, que se vai chamar *haikai-renga* (versos ligados “cômicos”, divertidos, informais), ganhará popularidade principalmente em reuniões da ascendente classe dos comerciantes, mas será praticado também entre soldados, monges, e mesmo entre nobres, em situações em que não impere a etiqueta da corte⁵.

Difundindo-se pelos principais centros urbanos do país, em breve o haikai ganha os seus próprios mestres e desenvolve tendências divergentes, que se aglutinam em “escolas” ou “maneiras”. Destas, as duas principais foram as chamadas *Teimon* e *Danrin*.

A *Teimon* — cujo nome se compõe de *Tei* (Teitoku, 1571-1613) + *mon* (escola, maneira) — almejava elevar o haikai a um nível de realização estética semelhante ao do *waka* e por isso evitava os termos muito vulgares, o humor corrosivo e a falta de conveniência que caracterizavam sua rival, a *Danrin*, liderada por Sôin (1604-1682)⁶.

5 Para mais informações sobre a história do haikai, ver: Teiiti Suzuki, “De *renga* a *haikai*”, in *Estudos japoneses*. São Paulo, Centro de Estudos Japoneses-USP, 1979. O belo estudo de Suzuki apresenta, além da história do gênero, uma tradução comentada do *kasen* “Lua de verão”, de Bashô e discípulos.

6 O nome *Danrin* (templo) talvez se deva ao fato de Sôin se ter tornado monge, daí: Escola do Templo.

Em matéria de *waka*
Estes não precisam de instrutor:
A rã e o rouxinol.

Teitoku

De tanto contemplar
As cerejeiras em flor
Doem-me os ossos da nuca.

Sôin

Os poemas de Sôin, como o acima transcrito, que reintroduzem um vigoroso sopro de coloquialismo na poesia da época, só foram possíveis, por sua vez, graças à ação demolidora de Sôkan (1458-1546), que, no século anterior, praticou um verdadeiro terrorismo contra as boas maneiras do *tanka*, enca-deando e compondo versos do naipe de:

A roupagem de névoa
Está molhada nas barras.
A deusa Saho,
Quando chega a primavera,
Urina de pé.

No entanto, com Sôkan ou Moritake, Teitoku ou Sôin, o haikai é ainda ou o avesso, ou a bastardização ou a sombra do *renga*, e só com Bashô (1644-1694) e com o triunfo da *Shômon* (Bashô + *mon*) o haikai ocupará seu lugar como gênero diferente e autônomo, em que o pessoal e o impessoal, o alto e o baixo, o elegante e o grotesco compõem um mesmo mundo, cheio de sentido e de vida:

No orvalho da manhã,
Sujo e fresco,
O melão enlameado.

Bashô

Ou como dirá outro grande poeta:

Crisântemos florescem
Junto ao monte de estrume:
Uma só paisagem.

Issa (1763-1826)

BASHÔ E O ESPÍRITO DO HAIKAI

Quando já era um mestre de valor reconhecido, Bashô declarou certa vez que “se não tivesse existido Sôin, nosso haikai consistiria em lambar a baba do velho Teitoku”. Com isso deixava claro seu apreço por Sôin, “o renovador do nosso caminho”, e sua aversão ao excessivo convencionalismo e virtuosismo presentes na escola de Teitoku. Mas antes de participar da *Danrin* Bashô foi aluno de Kigin (1624-1704), um dos vários continuadores da *Teimon*, que não produziu apenas frivolidades, como se pode ver por estes poemas em que se encontra a mesma leveza e transparência que Bashô tanto iria valorizar no fim da vida:

Apenas os bastões dos peregrinos
Se movem através
Do campo de verão.

Ishû (1606-1680)

— Ah! —

E isso foi tudo o que eu disse
Vendo as flores do Monte Yoshino!

Teishitsu (1610-1673)

Eis a forma
Do vento do outono:
O capinzal!⁷

Kigin

Bashô é um caso à parte entre os poetas de haikai, não só porque fosse um dos melhores. A real dimensão de Bashô não se revela na análise de seus poemas, pois reside em grande parte na influência de sua concepção de vida e de poesia — ou, melhor dizendo, de vida de poesia. A propósito desse ponto, Blyth comenta com certa ironia que talvez a maior diferença entre Bashô e um seu contemporâneo, Onitsura, tenha sido a capacidade de fazer discípulos. Lendo os poemas e a vida de ambos, percebemos de imediato a grandeza de Onitsura e compreendemos o que Blyth quis dizer. Onitsura teve alguns poucos e inexpressivos seguidores. Bashô, inúmeros, destacando-se dez poetas de bom nível que também foram apóstolos fervorosos⁸. A observação ganha todo seu sentido quando nos damos conta da enorme concorrência por neófitos que nessa época ganham a vida como professores e críticos de haikai. E principalmente quando sabemos que Bashô voluntariamente deixou de exercer atividade remunerada como crítico e instrutor, recusou-se a escrever tra-

7 A propósito de Teitoku, cf. *Kyorai-shô*, Livro IV, § 6, in nota 1, acima. Com relação ao *hokku* de Teishitsu, Bashô, quando em visita às montanhas floridas de Yoshino, registra expressamente sua admiração por esse poema (KS, I.18).

8 R. H. Blyth, *A history of haiku*. Tóquio, Hokuseido Press, 1963, vol. I, p. 104.
Os “Dez sábios da *Shômon*” são: Sanpû (1647-1732); Kyorai (1651-1704); Ransetsu (1654-1707); Kyoroku (1656-1715); Etsujin (1656-1739); Kikaku (1661-1707); Jôso (1662-1704); Yaha (1662-1740); Hokushi (1665-1718); Shikô (1665-1731).

tados, optou por uma vida de pobreza e recolhimento e, apesar disso (ou justamente por isso), sempre teve grande número de seguidores e exerceu a mais profunda influência sobre o desenvolvimento posterior da arte a que se consagrou.

A obra capital de Bashô foi a elevação do haikai ao estatuto de um *michi*, um *dô*, isto é, um caminho de vida, uma forma de ver e de viver o mundo. A partir do estabelecimento da *Shômon*, o haikai passa a ser um equivalente do *Sadô* — caminho do chá —, enquanto forma iniciática de disciplina e exercício espiritual⁹.

Para compreender o que seja o “caminho do haikai”, temos, em primeiro lugar, de ter em mente o ambiente cultural em que ele se desenvolveu. Se não nos lembrarmos constantemente de que o haikai de Bashô é produto de um pensamento religioso sincrético, em que o animismo xintoísta convive com a doutrina budista do mundo como ilusão e sofrimento, corremos o risco de projetar excessivamente sobre ele os nossos próprios pressupostos metafísicos.

Da mesma forma, ao pensar o haikai como arte, precisamos ter consciência de que conceitos estéticos tão familiares para nós, como, por exemplo, *verossimilhança*, *universalidade*, *particularidade*, são estranhos à tradição japonesa. Além disso, nunca existiu na cultura nipônica um corpo coerente de doutrina estética, relativamente independente da religião, que sofresse sucessivas interpretações ao longo dos tempos — nada que se assemelhasse à tradi-

9 A palavra *michi* (caminho) escreve-se em japonês com o mesmo *kanji* (ideograma) que *Tao* em chinês. Em posposição a uma palavra, lê-se *dô*. Assim: *bushidô* (caminho do guerreiro); *kadô* (caminho das flores — *ikebana*, arranjo floral); *sadô* (caminho do chá). O sentido religioso é claro quando consideramos também as seguintes denominações: *Butsudô* (caminho de Buda = budismo) e *Shintô* (*tô* = *dô*: caminho dos deuses, xintoísmo). É interessante notar ainda que em japonês existe também uma outra palavra que se lê *kadô*, e que tem o sentido de “caminho da poesia”, do *tanka*. Bashô é, na verdade, o recriador do “caminho da poesia” a partir das formas mais populares, mais livres do seu tempo. Quanto ao aspecto iniciático do “caminho”, no *Kyorai-shô* e no *Sanzôshi* há várias passagens que se referem a uma tradição secreta do haikai e a “ensinamentos secretos” de Bashô. Por exemplo: KS, III, §§ 4 e 12; SZ. *Livro branco*, § 23.